



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

MARIELA: Guardiana de la memoria

La construcción de la memoria lésbica a través de la autofilmación

**Especialización y Maestría en Patrimonio Documental:
Historia y Gestión**

Tutores: Juan Pellicer
Paula Terra



Índice

1. Tema	2
2. Preguntas de investigación	3
3. Decisiones metodológicas, técnicas y documentos a utilizar	4
A. Investigación	6
A.1 fase previa	6
A.1.1 Representación de las mujeres en el cine	6
A 1.2. Cine de archivo sobre lesbianas	11
A 1.3. Representación de la memoria en el cine	14
A.2 . Investigación	16
B. Contenidos	18
C. Técnicas y narrativas	19
4. Estado del arte o antecedentes	21
5. Sinopsis	23
6. Tratamiento	24
7. Motivación	32
8. Plan de Producción	34
9. Presupuesto	35
10. Teaser	36
11. Bibliografía	37



Mariela: la construcción de la memoria

1. Tema:

El tema seleccionado para la presente investigación es la construcción de la memoria lésbica a través de la autofilmación, considerado como un posible mecanismo de defensa ante la muerte.

Mariela tiene una obsesión desde adolescente: filmarlo todo. Posee registros de cumpleaños, reuniones familiares, vacaciones en su casa de verano con amigos, su primer auto y viajes por el mundo. Desconoce el motivo que la impulsó, pero el haber iniciado en su adolescencia no parece ser un hecho en vano: se encontraba en búsqueda de su identidad, se cuestionaba su futuro y la necesidad de “ser alguien” cobraba fuerza en su vida.

Su cámara le permitía “ser” y crear con sus amigos, teniendo su hogar como centro de reunión y de filmación; le otorgaba un estatus que sin percibirlo le fue cautivando cada día más. Mariela deseaba ser recordada, aún lo quiere, y las filmaciones se lo permitían mientras iban registrando la construcción de su identidad y memoria.

Las dudas también se presentaron en su adolescencia: comenzó a cuestionar su orientación sexual, y cuando conoció a Susana años más tarde, curiosamente gracias a su cámara, pudo confirmar sus sospechas. Ambas comenzaron su noviazgo rodeadas de caos; Susana tenía una hija y casi veinte años más que Mariela. El tratarse de dos mujeres de un pequeño barrio, con familia y una diferencia de edad amplia, despertó enojos, amenazas y soledad.

Con una presión que las asfixiaba en Uruguay, comenzaron a viajar impulsivamente a sitios donde simplemente eran desconocidas y ajenas; la libertad crecía pero el miedo aún estaba presente. Mientras tanto, la cámara las seguía acompañando, cambiando modelos, cambiando formatos a la par de la tecnología.

Estas problemáticas también despertaron en Mariela una nueva obsesión: el coleccionismo. Hizo de su casa una trinchera y trajo su propio mundo exterior a su casa; ese mundo había sido infausto para ella, represivo; lo que la impulsó a una nueva creación.



Mariela

Hoy, Mariela se despierta cada mañana para digitalizar las filmaciones de esas memorias con prisa; los tiempos son otros, ahora los recuerdos son más que las historias por vivir, por lo que abre su caja de VHS diariamente. La diferencia de edad con Susana se hace presente con más fuerza y con ello surgen nuevos miedos. Hoy comienza a sospechar que el registro de sus memorias son una forma de intentar ganarle a la muerte y al olvido.

Esta investigación basada en la práctica, que tiene como obra final un documental, busca explorar la construcción de la memoria lésbica a través de la autofilmación, presentándola como un posible mecanismo de defensa ante la muerte; el cual, en este caso, nos permite adentrarnos en la construcción de la identidad lésbica en Uruguay de 1980- 1990. Becker (1973), en su teoría de “la negación de la muerte” sostiene que gran parte del comportamiento humano es fundamentalmente un mecanismo de defensa contra la muerte. Esto incentiva a explorar las motivaciones subyacentes de la autofilmación en Mariela, quien enfrentaba una importante transición personal respecto a su orientación sexual, lo que resulta de sumo interés su asociación con la teoría mencionada.

2. Preguntas de investigación:

La autofilmación realizada por esta pareja de lesbianas constituye un archivo afectivo y político que permite construir y preservar la memoria lésbica desde una mirada propia, sin encontrarse mediada por discursos heteronormativos. Este registro personal amplía los modos de narrar la historia y las identidades desde una perspectiva situada, feminista y disidente.

La presente investigación parte de la necesidad de visibilizar las memorias lésbicas, históricamente relegadas de los discursos oficiales y mediáticos. La autofilmación llevada a cabo por Mariela, se transforma en una herramienta política y narrativa que permite ingresar en la memoria desde la primera persona, registrar lo cotidiano, lo afectivo y lo íntimo como aspectos de una construcción histórica y subjetiva. Siguiendo lo planteado por Ann Cvetkovich (2003) sobre archivos lésbicos, esta investigación entiende que el archivo personal no es un mero reservorio de datos, sino un dispositivo cargado de afectos, silencios y lucha. Y en este contexto, la autofilmación se inscribe en una tradición de cine



lesbofeminista y autobiográfico que desafía las estructuras normativas del relato audiovisual, permitiendo reapropiarse de la representación y construir una memoria propia.

Es por ello, que a lo largo de la investigación/creación se exploran las siguientes preguntas de investigación, estas nos permiten abarcar e introducir la temática de manera profunda e íntima con respecto a las protagonistas.

¿Qué aportes puede realizar la autofilmación y los archivos personales a la construcción de la memoria lésbica en Uruguay?

Preguntas de investigación secundarias:

¿Cómo dialoga esta autofilmación con los discursos sociales predominantes sobre la sexualidad y el género?

¿Qué aportes brinda la autofilmación de disidencias en la construcción de una memoria propia?

¿De qué manera las historias de vida privadas aportan a la construcción de una memoria colectiva?

3. Decisiones metodológicas, técnicas y documentos a utilizar.

Para el desarrollo de este proyecto se partió de una metodología cualitativa, utilizando herramientas como la observación participante, la entrevista y el análisis de documentos. Una investigación cualitativa es una forma de comprender la realidad desde dentro, desde la perspectiva de los actores, observando los significados y experiencias subjetivas de los mismos. Se estudian procesos, relaciones, contextos y sentidos. (Valles;1997)

Para su construcción, particularmente, se seleccionó la investigación+creación en base al material de archivo recolectado, con el objetivo de realizar un documental.



Mariela

Como indica García Ríos (2021), este método implica el relacionamiento de la teoría y la práctica. Pese a su paradoja, “con la investigación se procura descubrir, describir, estudiar, conocer, explicar, evaluar, comprender o transformar lo que ya existe” (p.31); mientras que “con la creación se propone crear aquello que hasta el momento no existe” (p.31). El investigador, a través de la práctica creativa, se convierte en un impulsor de nuevos conocimientos logrando que la obra de cine, como es este caso, conlleve un carácter más allá del solo entretenimiento (Lulkowska,2024).

Para comenzar, se parte de una estructura propuesta por Alejandro Alzate (2017), donde el primer paso a tomar es la identificación del tema; se utiliza como herramienta la construcción de un mapa conceptual; en el mismo se inscriben las posibles temáticas, los elementos que nos guían a las mismas, los nudos que se pueden visualizar y los elementos implicados para luego optar por uno. Dada la cantidad de material que posee Mariela, y por lo tanto, de posibles líneas narrativas, resulta resultó beneficiosa esta estrategia para visualizar las posibilidades y para determinar tanto las conexiones como los subtemas. Este desglose da como resultado la selección del tema y la identificación de la relación amorosa de la protagonista como subtema, y a su vez, como el nexos conector del miedo al olvido/muerte.

Al tratarse de una búsqueda por explorar el fenómeno humano -de la auto filmación- desde una perspectiva subjetiva, se aplica un enfoque cualitativo y fenomenológico. Se desarrollan herramientas como la observación-participante (Valles; 1997), y la investigación con cámara (Handler; 2017) para su inicio. De esta forma surge la información necesaria para poder desarrollar el mapa conceptual y clarificar el tema. A la hora de trabajar sobre aspectos íntimos, la construcción y el afianzamiento del vínculo resulta clave para que las protagonistas puedan sentirse cómodas de explorar el pasado; así como también la participación en su entorno para comprender sus dinámicas, silencios y riquezas en su relación.

Otro elemento clave, en consonancia con el afianzamiento del vínculo, es la construcción de empatía con el equipo realizador. Se realizan obras con personas, con historias de vida personales, lo que requiere de la empatía, del vínculo y de la escucha por



Mariela

parte de la realizadora y viceversa. Sin trabajar estos puntos sería imposible acceder a aspectos tan íntimos de una persona y lograr la colaboración para la creación de la obra.

Es ante la fuerza de la relación de ambas que se decide representarla como eje narrativo. A través de ella se observa cómo un miedo que siempre estuvo latente se vuelve a resignificar con el paso del tiempo. Para llevarlo a cabo, se optó por reconstruir la memoria de Mariela y la relación a partir de los VHS.

Luego de realizado el mapa conceptual que permite determinar las conexiones y subtemas, se da paso a un análisis estructural que se puede dividir en cuatro núcleos: **A)** investigación, **B)** contenidos, **C)** elementos técnicos y gestión y **D)** difusión. Para la tarea nos centraremos en el desarrollo de los tres primeros.

A- INVESTIGACIÓN

A.1. Fase previa

Para abordar el tema se partió de una investigación previa impulsada, a su vez, por lo propuesto por la autora Lulkowska (2024), quien enfatiza en la necesidad de comprender los entornos, los contextos, los profesionales y las teorías más importantes de la temática a tratar, así como las disciplinas que lo tratan.

Para ello fue imprescindible abordar dos temáticas indispensables para el proyecto: la representación de las mujeres en el cine y la representación de la memoria.

A.1.1 Representación de las mujeres en cine

Para este apartado, se abordó la temática desde un enfoque cultural acerca de la representación de las mujeres en el cine -con foco en las mujeres lesbianas-, de la cual se esbozan puntos destacados que influyeron en la metodología de esta investigación-creación:

La igualdad de género en la cultura, no es inmune a las desigualdades y discriminación que se viven en la cotidianidad, así como tampoco en el cine (UNESCO;2024).



Mariela

Partiendo del concepto de cultura como “el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social” (García Canclini, 2004: 34), se denota su importancia para la sociedad y el rol de las instituciones estatales para fomentar los procesos producción y especialmente de circulación; sin embargo, como indica Dominzain et al (2020), son estas mismas instituciones donde en múltiples ocasiones se comienza a gestar diferentes formas de desigualdades. Estas desigualdades poseen una base que se reproduce en diversos ámbitos, como por ejemplo: el cine.

Los procesos comunicacionales, como el cine, son cruciales en la construcción de identidades y significados culturales; precisamente, en los medios se producen y reproducen identidades culturales que incitan efectos en un espectador que no es pasivo; que observa a través de herramientas narrativas una construcción de la identidad en la que se auto-identifica (Martín-Barbero;1987). La ausencia de representación de ciertas minorías, o las representaciones bajo estereotipos, contribuye a la perpetuación de identidades basadas en prejuicios, de allí la necesidad de una mayor representación y de políticas que fomenten esta diversidad.

André Bazín (1958), señala al cine como la mayor conexión entre la realidad y el arte, ya que es lo que nos permite representarla. A lo que De Lauretis (1992), teórica feminista, adiciona la importancia de comprenderlo aún más allá de esto, “entenderlo como una actividad significativa (...) un trabajo que produce efectos de significado y percepción” (p.63). Se trata de una actividad semiótica donde todos los participantes se ven dentro de una ideología.

Sin embargo, las formas de representar no siempre han sido justas. Para poder hablar de la mujer lesbiana en el cine no se puede prescindir de la teoría feminista en el cine, y por supuesto, tampoco para hablar del archivo de Mariela y Susana; por lo que se considera necesario un breve paneo por su historia y su implicancia dentro de la cinematografía.

El feminismo cinematográfico ha hecho frente a esta situación. En la década de los 60', como explica Berta Molina García (2020), la teoría feminista había proporcionado las herramientas necesarias para abordar críticamente al cine clásico y la representación de las



mujeres a través de estereotipos negativos, infantilizantes y sexualizados (idem), generando en los 70' una revolución de la incipiente teoría feminista del cine.

Sus comienzos fueron enmarcados en dos grandes corrientes: la sociológica y la psicológica. La primera de ellas, fue realizada en su mayoría por autoras estadounidenses como Smith, Haskell, Rosen y Mellen, abarcando la limitación en la representación de la mujer y su exclusión en los diferentes roles dentro de la industria. Se centraban en cómo el cine reflejaba las estructuras sociales de poder reforzando desigualdades de género en la sociedad; analizaron las narrativas y los estereotipos en los que se basaba la representación de mujeres en una industria donde los creadores eran hombres en su mayoría. Las mujeres eran reducidas y subordinadas como forma de entretenimiento influyendo en la construcción social de los roles de género.

Llevaron a cabo importantes reivindicaciones culturales frente al poder patriarcal existente y un gran labor en la recuperación de las mujeres que habían contribuido al cine pero fueron silenciadas por la historia (idem).

La segunda rama, basada en el psicoanálisis y la semiótica, fue impulsada por autoras europeas como Mulvey, De Lauretis, Myles y Johnston, y a contraposición de la otra rama, “criticaron la presuposición de una existencia de una identidad sexual diferenciada vinculada al sexo” (Molina;2020,p.63). Se enfocaron con herramientas del psicoanálisis en las relaciones entre el espectador y los personajes en pantalla, analizando cómo se crea un espacio en el que el espectador se identifica con el personaje masculino y refuerza así las normas de género hegemónicas. Por lo que también plantearon la idea de que no todas las mujeres cineastas hacían cine feminista. Ya no bastaba con abordar sólo la imagen de la mujer, se debía ir más allá: a su narración y su lugar en la historia.

Este enfoque también estudió cómo los símbolos y signos en las películas (con herramientas de la semiótica) construyen significados sobre la masculinidad y feminidad, donde las mujeres eran representadas desde una perspectiva pasiva, como objeto del deseo y jamás como ser deseante.



Uno de los primeros desafíos que enfrentaron ambas ramas y el feminismo en general, fue el cuestionar la narrativa universal, aquellos conocimientos “superiores” que son considerados como verdades puras y desinteresadas donde las marcas de género se inmiscuyen silenciosa y sutilmente (Richard; 2013). Richard (ídem) considera que allí se encuentra la primera conquista teórica del feminismo para demostrar que lo neutro es “la máscara de imparcialidad de una visión del mundo hegemónica tras la cual la autoridad masculina oculta sus censuras, prejuicios y estereotipos” (p141) y que en la objetividad solo se afirma una determinada óptica masculina. Rebaten de esta forma la narrativa y “desoculta el vicio de construcción según el cual el pensamiento occidental se formula a través del marcador hegemónico de lo masculino que funciona, invisiblemente, como paradigma de universalización del sentido” (p.141).

Todas estas conquistas, como las llama la autora, llevan a que luego se desarrollen otros enfoques tecnológicos y queer que cuestionan el concepto de género y abordan las diversidades sexuales dentro y fuera del cine; es el feminismo y el estructuralismo que abren el camino a los discursos de minorías (De Lauretis;1994). Algunas de las referentes son Judith Butler y Monique Wittig.

Por un lado, Butler (1998) cuestiona que la identidad de género esté atribuida a factores biológicos, precisando que se construye a través de prácticas culturales que se repiten. Como señala Ordóñez (2024), para la teórica estadounidense el término “mujer” que engloba una identidad definida, es tan solo el resultado de “la regulación y la cosificación de las relaciones de género”. (p.15); es una construcción cultural que se ha asumido como una ley de significado.

Por otro lado, Wittig (2006) examina cómo el lenguaje genera límites o fronteras en términos de género, provocando una división entre hombre y mujer que presiona a las personas a identificarse dentro de una categoría; desafiando las concepciones de género y sexualidad existentes.

Como se mencionó anteriormente, el cine guarda una estrecha relación con la realidad, funciona como un generador de imaginarios colectivos y produce efectos de



Mariela

significado, como señalaba De Lauretis (1992). Lo que nos lleva a reflexionar (y resulta crucial para trabajar el archivo de Mariela y Susana) sobre la importancia de tener en pantalla a aquellas minorías que suelen ser mal representadas, excluidas y silenciadas a lo largo de la historia, un valor que radica en la noción de representación como visibilidad; que nos permite ver que “hay otro como yo”, “que lo que siento es normal”. A lo que se adiciona la necesidad de tener referentes positivos que contribuyan a la identificación y representación. El archivo de ambas resulta una oportunidad para explorar estas nuevas representaciones que ellas, sin saberlo, comenzaron a hacerlo hace más de treinta años.

Esta breve mención de los principales puntos investigados nos ha hecho conocer una división continua de la representación de las lesbianas en ciertos arquetipos que buscan ser excluidos de la creación. Como explica Carpintero (2001), sufren un “doble proceso de estereotipia y mitologización” (p.1) por ser mujeres y por ser lesbianas.

“Las ‘películas de lesbianas’ están claramente hechas para el gran público y sirven para reforzar la imagen del lesbianismo –pocas lesbianas, como tales, encuentran nada con qué identificarse en dichas películas, cuyo propósito es el de seguir sustentando el status quo. Dichos filmes realizan los deseos voyeuristas del público al tiempo que advierten a las mujeres que permanezcan a salvo en el marco de su domesticidad heterosexual, a pesar de la clara inadecuación de ésta a su propia competencia sexual.” (Sheldon, 1982:64)

Se puede extraer de las palabras de Sheldon la ya mencionada representación dirigida al público masculino heterosexual desde la mirada del placer que expone Mulvey (2001). El encanto del personaje hombre en el cine no tiene que ver con su imagen en sí, sino con su ego ideal que permite el reconocimiento; mientras que la mujer es la imagen, de quien el hombre es portador de la mirada.



A. 1.2 Cine de archivo sobre lesbianas

La presente etapa de investigación se presentó como una necesidad previa al abordaje de decisiones metodológicas propias del documental, construyendo las bases teóricas acerca de cómo representar a las protagonistas. Estas fueron profundizadas al acercarse al cine de archivo y a la memoria lésbica.

Tomando las palabras de Mariela Cantú (2012), “las imágenes son, además de una representación del mundo, también su archivo” (p.252), funcionan como “anclaje de la memoria” (p.252). Además de la propia significación que posean, representan a su vez el paso del tiempo sobre ellas mismas y del contexto que las envuelve. De lo que se puede extraer la noción e importancia de la imagen documental como memoria y resistencia.

Sin embargo, la cuestión de qué es potencialmente conservable, tiene límites muy difusos al no estar bajo lógicas canónicas, lo que implica una suerte de imprevisibilidad en esta tarea. (Aprea y Soto; 2008)

Edmonson (2018) también se refería al asunto, indicando lo irrisorio que sería considerar la conservación de absolutamente todos los audiovisuales; lo que obliga (en la mayoría de los casos a las instituciones) a seleccionar qué se conserva y qué se olvida; teniendo una gran incidencia en la construcción de la memoria cultural y social de un país, además del claro sesgo.

A su vez, añadiendo dificultad, se enfrenta ante la imprevisible revalorización y resignificación de estos materiales con el paso del tiempo. Se puede tomar la elección de no preservar ciertos audiovisuales y que con el paso de los años adquieran un valor incalculable, lo que hace de esta tarea una gran responsabilidad no solo de quien posee el archivo sino también de quienes trabajan con ello, como por ejemplo los realizadores audiovisuales.

El archivo de Mariela también representa una gran responsabilidad y la necesidad de una mirada crítica que logre reconocer la potencialidad de los materiales. En sus VHS existen retratos de otras sociedades en sus viajes, el avance tecnológico en los soportes de filmación,



Mariela

su historia de vida desde la adolescencia y, en especial, de la lucha por lograr que su relación con otra mujer sea aceptada por quienes la rodeaban. Representa la realidad de las mujeres lesbianas y su lucha en las décadas pasadas, de quienes se poseen pocos archivos e información.

Retomando lo mencionado acerca de los soportes de filmación, en este material se encuentra también con la huella de las transformaciones tecnológicas que atravesaron el registro doméstico de Mariela. Como plantea Paola Margulis (2020), cada soporte de filmación genera una relación con lo real y con la memoria. El pasaje entre distintas cámaras y formatos —de los vhs a lo digital— no es únicamente un cambio técnico, sino que evidencia distintas formas de mirar, de narrar y de inscribir la experiencia vivida. La figura de quien filma y la tecnología que utiliza se vuelven parte del relato; resulta de interés la observación de la disminución de registros al pasar al digital y adquirir la posibilidad de filmar sin ninguna limitación de tiempo o económica con el celular; todo es plausible de registrar, a contraposición del registro en vhs, sin embargo, Mariela ya no lo hace con tanta frecuencia. La duración limitada de estos, los “accidentes” al filmar, los cortes y lo que hay dentro del encuadre se constituyen como huellas de una realidad y de una forma de habitarla y dejar registro de ella; cada cámara se convierte en una mediación para dar visibilidad y crear memoria.

La memoria lésbica no tuvo archivo público, no fue registrada por los relatos oficiales ni por instituciones por lo que, siguiendo a esta autora, en este caso se presenta la cámara doméstica como una posibilidad de registrar lo que no tenía espacio en público, permitiendo además ingresar en lo íntimo de la identidad y del afecto. Se puede entender como una forma de amor, de resistencia y de protección.

Realizar una investigación que involucra el patrimonio LGBTQ+ no resulta una tarea sencilla debido a la falta de conservación y a la represión que ha existido; en especial de mujeres lesbianas. Lo que lleva a destacar la importancia de este archivo donde se encuentra una breve mirada a la representación de la memoria colectiva de las relaciones disidentes de los 90 en Uruguay.



Mariela

En Estados Unidos, por ejemplo, existe el Lesbian Herstory Archives; como indica Cvetkovich (2003), fue fundado en 1974 en habitaciones de un apartamento, convirtiéndose además en un centro comunitario y de albergue para lesbianas. Posteriormente, en el año 1993 se trasladó a un edificio financiado por lesbianas del país. Entre esas paredes se salvaguardan centenares de documentos, filmaciones y objetos que proporcionan un vistazo a la historia y una fuerte experiencia emocional, denotando el poder afectivo de este archivo. Se documenta allí temáticas difíciles de conseguir como sexualidad. Esta autora (ídem), propone entender estos archivos como archivos de emoción y trauma; luchan por generar la historia de las lesbianas tantas veces cuestionada en el país y en el mundo. Se guardan inclusive cajas de fósforos donde se intercambiaban sus números de teléfono y una gran cantidad de material efímero y personal que instituciones jamás aceptaron. Precisamente, una de las políticas del sitio es no rechazar ninguna donación de una lesbiana que considera crucial en su vida.

Posicionándose en material audiovisual, se encuentran ciertos documentales como *A Secret Love* (2020), que aborda la vida de una pareja de mujeres que ha ocultado su romance durante décadas; mediante material de archivo reconstruyen la historia de ambas regresando a la actualidad donde por primera vez explican la verdad. Siendo en el cine de autor o independiente donde más se retrata la homosexualidad en mujeres.

Sin embargo, en Uruguay no contamos con los mismos recursos de preservación de la memoria lésbica; a excepción del proyecto impulsado por Diego Sempol que recupera memorias de dictadura de la comunidad, pero no focalizando en lesbianas; e intentos de la misma comunidad por generar una memoria como la agrupación Memoria Les: casa y biblioteca lesbofeminista.

Es por lo investigado que se llegó a la conclusión de que el archivo de Mariela, así como la creación de un documental sobre ella, nos invita a reflexionar sobre la representación de las lesbianas en el cine pero también en la sociedad; donde existe una ausencia de políticas que fomenten y faciliten la construcción de nuevos tipos de representación que logren dar voz



y memoria. Esto nos impulsó a realizar una investigación sobre este último punto: la memoria en el cine.

A.1.3. Representación de la memoria en el cine

Becker (1973) comienza su libro “La negación de la muerte” con las siguientes palabras:

“En nuestra época existe una gran presión para que se planteen conceptos que ayuden a los seres humanos a entender sus dilemas; una avidez de búsqueda de ideas vitales, de simplificar una complejidad intelectual innecesaria. A veces, ello conduce a grandes mentiras que solucionan tensiones y facilitan que la acción avance con la dosis de racionalizaciones que la gente necesita. Pero también lleva a una desconexión paulatina de algunas verdades que ayudan a las personas a controlar lo que les sucede, que les indican donde residen realmente los problemas.” (Becker,1973, p.25)

Es esta búsqueda de ideas vitales que menciona, una respuesta al miedo y en especial a la mortalidad que presenta la vida; lo cual nos invita continuamente a buscarle sentido y razón de ser tanto a nuestra existencia, como a las dificultades que se nos presentan. Durante años lo solemos inhibir, sin embargo, como propone el autor, aunque sea inconscientemente, gran parte del comportamiento humano es fundamentalmente un mecanismo de defensa contra la muerte; “entre todas las cosas que conmueven al ser humano, una de las más importantes es el terror a la muerte” (Becker,1973, p.39).

Esta idea es la que promueve la concepción de que Mariela filmaba como una defensa contra la muerte; un miedo que hoy, con Susana llegando a sus más de setenta años, se vuelve a resignificar y a tomar presencia ante la necesidad de digitalizar sus recuerdos, de que exista un recuerdo que prevalezca sobre la muerte y se convierta en memoria.

La memoria siempre ha estado enlazada al cine, se apreció en las palabras de Cantú (2012) citadas en apartado anterior: “las imágenes son, además de una representación del



mundo, también su archivo” (p.252), funcionan como “*anclaje de la memoria*” (p.252). Una película tiene la oportunidad de crear memoria colectiva y también de reflexionar sobre ella; de hacer presente nuestro pasado para no olvidar.

Pese a esto, las investigaciones existentes acerca del modo en el que se representa a la memoria persona no son tan habituales, como señala María del Rincón et al (2017). Se parte de la necesidad de señalar que no toda obra puede ser considerada como “*película de memoria*”; para Astrid Erll (2011) existen dos categorías: por un lado, películas que reflexionan acerca de la memoria, las cuales problematizan y abordan el concepto; y por otro lado, se encuentran aquellas que producen memoria sin acercarse ni problematizar al funcionamiento de la misma.

En lo que respecta al proyecto planteado, se plantea el abordaje desde la primera categoría, buscando interrogar sobre la memoria personal y sus defensas ante la muerte y el olvido. Para ello, se hará uso de ciertos rasgos característicos de la representación de la memoria en el cine: subjetividad, indiscernibilidad temporal y performatividad (Del Rincón et al, 2017).

1- Subjetividad: al tratarse de memoria personal, el rasgo de subjetividad se encuentra arraigado, es esta la base personal de quiénes somos; es en este sentido que no solo guarda recuerdos, sino que es clave para nuestra percepción de quién somos y cómo nos definimos. “La memoria constituye la trama subjetiva de la identidad, sostiene la imagen del sujeto a lo largo de su tiempo vital” (Blanck-Cerejido,2006, p.43)

Como sucede en esta investigación-creación, se presenta al sujeto, no solo se muestran hechos pasados, sino que Mariela se convierte en un elemento imprescindible en el proceso de presentación de los recuerdos y del mismo hecho de recordar. Se trata de un acto personal al igual que sus filmaciones en VHS.

2- Indiscernibilidad temporal: la temporalidad que suele ser propuesta en este tipo de películas, y que también se llevará adelante en el proyecto, implica una construcción narrativa que se aleja de los esquemas tradicionales de linealidad temporal; valiéndose de herramientas, como el acceso al pasado, para marcar un ida y vuelta con el presente sin



ataduras lineales. Se genera una estructura que va construyéndose a sí misma. Afrontando de esta manera, una narrativa semejante a la memoria: subjetiva, fragmentada, atemporal y difusa.

El recuerdo de los humanos no funciona por medio de modelos organizados y cronológicos, muchas veces estos son reprimidos; sin embargo, bajo ciertas circunstancias se puede generar una reversibilidad de esta represión que haga emerger al recuerdo y puede ser incorporado a su memoria autobiográfica (Nos,2011). Es por esto, que además de su atemporalidad, a medida que el documental se gesté, pueden emerger nuevos recuerdos no lineales.

3- Performatividad: Prosiguiendo con la línea de considerar la representación de la memoria como un proceso es que se llega a esta última característica. Una película de memoria no es solo una presentación de los recuerdos de un sujeto, va más allá, hace emerger la reflexión sobre el fenómeno mismo de la memoria. Esto se genera, como explica Del Rincón et al (2017), con el uso de técnicas autorreflexivas y con el involucramiento del espectador en el proceso de investigación del asunto. Es precisamente la performatividad la encargada de captar el carácter de proceso y construcción que caracteriza a la memoria.

A.2. Investigación

Posteriormente, y con la decisión de explorar nuevas formas de representación, se realizaron entrevistas a Mariela, Susana y familiares para interiorizar en la temática del documental y precisar estrategias. En cuanto a ellas, a raíz de las investigaciones con cámara descubrimos que visionando el material logran conectar con las emociones de lo vivido y poder traducirlas de mejor manera en palabras y gestos. Por lo que surge la decisión y necesidad de ejecutar un documental que mayoritariamente evite la típica entrevista de busto parlante y utilice metodologías dinámicas por medio de interacción a través de acciones como el visionado o el cuestionamiento por parte de dirección, aunque finalmente en montaje se conviertan en voz en off. De esta manera, no solo se logra mayor acercamiento, sino que también genera un hilo narrativo y un nexos a la hora de alternar archivo y realidad. Un



ejemplo de esta interacción es Delia (2021) de Victoria Pena, donde la directora provoca y dirige el diálogo.

Las entrevistas, como señala Alzate (2017) representan un punto de inicio para la investigación, no solo para recaudar la información necesaria que el documental desarrollará, sino para identificar a los personajes, su viabilidad a través de ellos y para brindarnos las primeras imágenes que esas palabras nos van presentando. Por esta razón se optó por entrevistas semiestructuradas y en profundidad con el objetivo de descubrir nueva información, así como también de permitir a las personas explorar los asuntos que más les conmueven..

Siguiendo esta línea, a medida que se re-preguntaron temáticas (como el motivo de la filmación o el inicio de su relación), se apreciaron respuestas construidas que omitían duras vivencias que ambas transitaron, por lo que se resolvió apelar a la espontaneidad de las protagonistas con preguntas y cuestionamientos que no fueron realizados en las investigaciones con cámara. Esto permitió la aparición del silencio, un elemento clave que nos permite adentrarnos, a través de la cámara, de una forma más íntima a la gestualidad y emoción de las personas. A su vez, generó una incomodidad necesaria para lograr conectar con ciertos temas que generan mayor resistencia.

Una segunda herramienta utilizada fue, como se mencionó anteriormente, la observación participante. Como señala la autora Lucía Sanjuán (2019), esta técnica implica la obtención de datos “que permitan comprender los fenómenos socioculturales a partir de la observación en el contexto natural (...) y mediante la participación del investigador en la vida cotidiana de los sujetos, con los que mantiene una relación directa y cercana.” (p.16).

A raíz de ella se logró una construcción del vínculo que permitió la visualización del tema del documental.

Documentos

Por otro lado, los documentos a utilizar son el material de archivo que Mariela posee. Se continuó la tarea de digitalización y limpieza junto a ella; con el fin de visionar y clasificar descriptivamente según la relevancia para el documental y realizando una investigación



documental de estos materiales.

Se tomó en cuenta: **a)** año de filmación de manera de organizar cronológicamente el material; **b)** contenido de la filmación/filmaciones para establecer una posible temática; **c)** personas que aparecen; **d)** descripciones de posibles secuencias que aporten narrativamente al documental.

Una vez ya visionados desde un enfoque fenomenológico, para comprender las narrativas personales de esas imágenes, se utilizó la construcción de secuencias para el desarrollo de otros dispositivos narrativos como visionado por parte de las protagonistas.

Se realiza de esta forma un tratamiento del material de archivo como una estrategia “asociada a procesos de resemantización y de recontextualización de las imágenes del pasado” (Schefer, 2008; p8). Los retratos y autorretratos como señala la autora (2008) constituyen un género precisamente donde las imágenes se resignifican, imágenes que representan el mundo y su archivo (Cantú;2012). En este caso se dotan de un nuevo significado a través del montaje de secuencias.

Otra de las estrategias utilizadas es la primera persona a través de Mariela, “*la primera persona afirma la prominencia creativa del sujeto frente a la masa y al automatismo de los aparatos, y al mismo tiempo constituye una forma de resistencia a la despersonalización*” (Schefer, 2008;p.120). Se alterna el material de archivo con filmaciones presentes y voz en off de la protagonista.

B. CONTENIDOS

Una vez recolectados los datos de todo el proceso de investigación, surge la importancia de su análisis e interpretación para construir una guía de contenidos (Alzate; 2017). Esta se divide en 5 bloques: introducción, presentación de personajes, conflicto, impactos y conclusiones.

Como explica Alzate (2017), nos brinda facilidad a la hora de editar, de manera de cambiar el orden discursivo de estos elementos a la hora de plantear la estructura narrativa.



Mariela

Se extrae a modo de resumen:

Introducción: Mariela tiene una obsesión desde los 15 años: filmarlo todo. Aún le dificulta encontrar la razón pero disfruta de ello como el primer día en el que tuvo una cámara en sus manos.

Presentación de personajes: Mariela tiene 50 años, es coleccionista y ha filmado gran parte de su vida. A corta edad comenzó su noviazgo con Susana; con quien lleva una gran diferencia de edad. En su momento esta situación generó muchos conflictos que las alejaron de sus familias e impulsaron aún más la necesidad por filmar y viajar a sitios donde se convirtieran en desconocidas.

Conflicto: La diferencia de edad hoy se comienza a sentir en demasía. La prisa por digitalizar todos los recuerdos y su frase: “los recuerdos son más que las experiencias por vivir”, dan las pistas necesarias para identificar la resignificación de un miedo que ahora se transforma en el final de todo ser humano: la muerte.

Impactos y conclusiones: hace unas décadas atrás, las metas del ser humano para marcar su paso por la vida eran: escribir un libro, plantar un árbol y tener un hijo. Mariela no pudo cumplirlas; pero esto le pareció insignificante. Pese a que resulta paradójico, hoy se vuelve más difícil dejar “huella” en un mundo donde el conocimiento global está a un click de distancia, pero sus filmaciones sí le permitieron dejar huella; y es a través de ellas donde siente que ella y Susana son invencibles y tal vez eternas.

C- TÉCNICAS Y NARRATIVA:

Tras las investigaciones pertinentes, y con la información necesaria, se optaron por las primeras decisiones técnicas que serán desarrolladas en profundidad en el apartado de tratamiento del documental. Para su narrativa se optó por crear diálogo interactivo entre los VHS, la voz de Mariela y su vida actual. Una de las técnicas implementadas es el uso de antítesis visuales que aportan a la construcción del relato, para comprender las diferencias entre su pasado y su presente, así como también las diferencias existentes entre las relaciones heterosexuales que se encuentran en los VHS y su relación con Susana; siendo la libertad y la opresión dos conceptos claves. La utilización de material de archivo, dada su riqueza,



Mariela

también fue una de las primeras decisiones adoptadas, pero teniendo en cuenta que cada imagen debía tener una razón de ser y una significancia narrativa.

El uso de las entrevistas se presentó como otra técnica que se transformó en nexo estructural. Para ellas fue necesario realizar diversas pre entrevistas a los amigos de las protagonistas, a modo de extraer información personal que ambas reprimían por temor a reacciones familiares; de esta forma, al incluir relatos de terceros y no de ellas, aceptaron que se incluyeran en el documental. Uno de los aspectos claves fue lograr realizar las pre entrevistas y las entrevistas filmadas sin la presencia de ellas; una decisión que también se optó posteriormente a la hora de entrevistarlas a ambas por separado. Para esa instancia se preguntaron por primera vez diversos asuntos sobre su relación, de manera de captar relatos auténticos y que no logran armar previamente las respuestas. Si bien se optó por entrevistas tradicionales, también se realizaron preguntas en acción, especialmente con Mariela, que siempre acompaña sus respuestas con algún recuerdo físico que rememora y decide mostrar; de esa manera, también se acopla a la estética que los mismos VHS poseen: libres de entrevistas clásicas preparadas con anterioridad.

En cuanto al sonido, si bien se mantiene el original de los VHS casi en su totalidad, se apostó por replicar el ambiente sonoro en las filmaciones actuales, buscando por momentos una cierta reiteración que genere sensación de rutina, lentitud y hartazgo, como si el tiempo las atormentara.

Finalmente, para el cierre del documental se escogió una técnica performativa que implicó la creación de una instalación donde se visualizan los recuerdos de Mariela proyectados en diferentes objetos de formas irregulares, generando una analogía con los recuerdos humanos que son fragmentados, difusos y desordenados.

De esta manera fueron seleccionadas las principales técnicas que construyeron el tratamiento narrativo del documental.



4. Estado del Arte o Antecedentes

La memoria ha sido representada en el cine constantemente, sin embargo, si la acompañamos de la palabra “lésbica”, nos encontramos con que no cuenta con el mismo nivel de representación. A continuación se presentan documentales que sirven de antecedente para tomar herramientas que contribuyan en la construcción de “Mariela”.

A Secret Love (2020). Dir. Chris Bolan

A Secret Love (2020), es uno de los pocos documentales que aborda la memoria lésbica a través de una narración con material de archivo; explora la vida de dos mujeres de 65 años que han ocultado su relación toda su vida, y encuentran la necesidad de contarla en la actualidad.

Este documental representa un punto de partida importante ya que además del uso del material de archivo para construir la identidad e historia de ambas, las presenta en la actualidad con nuevos problemas a causa de la decisión de exponer su relación y por la avanzada edad que tienen.

A nivel narrativo implica una inteligente combinación de archivo, filmaciones actuales y voz en off, aspectos que incluyen el tratamiento de la presente investigación. Sin embargo, por momentos se vuelve un documental de ritmo lento y tedioso, que presenta tantas variaciones en el tiempo que generan confusión. Es por lo que, además de ser una referencia, presenta aspectos que se buscan evitar en el documental propio. Otro de los puntos a evitar es el centrar la narración en la mal llamada y estereotipada “salida del clóset”, ya abordada en la investigación previa acerca de la representación de las lesbianas en el cine.

Amarillo (2021). Dir. Eduardo Lamas

Este documental explora la creación y la quiebra de la discoteca Amarillo, que supo convertirse en un fenómeno cultural de la década de los 90’ en Uruguay. Si bien la temática



no presenta relación con la investigación, el uso del material de archivo sí se convierte en un antecedente a tomar en cuenta.

El director, Eduardo Lamas, crea un constante diálogo entre el material de archivo acerca de la construcción y funcionamiento de la discoteca, con los testimonios de los involucrados; creando un ritmo narrativo que mantiene al espectador atento.

Esquiras (2021). Dir. Natalia Garayalde

En la misma línea que *Amarillo (2021)*, se encuentra *Esquiras (2021)*, un documental acerca de las explosiones ocurridas en la Fábrica Militar de Río Tercero en Córdoba, Argentina durante 1995. A través de auto filmaciones, material de archivo y reflexiones propias sobre las consecuencias, la directora recrea lo que significó ese hecho para su familia y las demás víctimas.

Como se señalaba, tampoco abarca una misma temática pero representa una narración construida en base a material de archivo e introduce la voz en off de manera eficaz, siendo referente para el documental propio.

Delia (2021). Dir. Victoria Pena

A lo largo de esta película documental conocemos la historia de Delia, quien ante la detención de su esposo durante la dictadura, se tuvo que hacer cargo de su familia, mientras escribía poemas que nunca había compartido. Es un documental que aborda el silencio, al soledad y la visibilización de aquellas mujeres que tuvieron que mantener a salvo a sus familias ante las ausencias obligadas que provocó la dictadura.

Este documental utiliza la interacción entre la directora y la protagonista, como una herramienta provocadora, que invita a Delia a exteriorizar y cuestionarse. Si bien la voz de Pena está presente, algo que el documental propio busca evitar, esta herramienta que cuestiona y provoca tiene una gran importancia para el tratamiento del documental propio. Al igual que el tratamiento de la representación de la mujer, de su cotidianidad muchas veces olvidada.



5. Sinopsis

Mariela (50) tiene una obsesión: filmarlo todo. Desde los 15 años su vieja cámara la acompaña inmortalizando momentos importantes de su vida. Estuvo en sus vacaciones en la casa de verano, en los cumpleaños que terminaban con guerra de torta, en su primer auto, en las aventuras con amigos y también supo viajar por el mundo retratando diferentes sociedades y realidades.

Entre tantas memorias guardadas, hay una que le gusta contar y ver innumerables veces: el momento en el que su cámara se convirtió en el hilo rojo que unió su camino al de Susana (70), una madre de dos niños que decide darle un nuevo rumbo a su vida pese a los comentarios de su familia y amigos; en ese entonces ellas tenían 18 y 37 años.

Ambas vivieron momentos de distancias familiares, de enfrentamientos y amenazas mientras luchaban para que el amor gane. La presión las asfixiaba en Uruguay: la diferencia de edad, ser ambas mujeres, hijos en el medio, el hogar que no se sentía como hogar. Es por ello que poco a poco comienzan a viajar impulsivamente y Mariela se convierte en coleccionista de objetos y memorias que construyen su identidad.

Ella se sumerge en ese pasado que no volverá reconociendo que lo más bonito de su obsesión por filmar es su historia de amor. Los recuerdos son más que las experiencias que quedan por vivir; pero estas memorias la hacen sentirse más viva, tal vez un poco inmortal y no tan lejos de Susana, con quien la diferencia de edad hoy se hace más grande.

Los problemas ahora son otros, de a poco comienza a comprender lo que hay detrás de su afición de inmortalizar lo vivido, una afición que le da calma, y apaga al menos por un instante las voces de un miedo que siempre estuvo presente pero que ahora con Susana llegando a los 70 años se vuelve a resignificar: el miedo a la muerte. Quizás de eso se trataba todo, de detener el tiempo en un fotograma que la haga olvidarse al menos por un instante de lo efímera que es la vida.



Mariela

Hoy ambas deciden exponer sus recuerdos y recordar sus épocas de juventud donde la libertad por más contradictorio que sea estaba teñida de represión. Susana ya no trabaja y quiere que Mariela también deje de hacerlo para recuperar el tiempo perdido con más viajes, nuevas historias con amigos y más libertad para amar; mientras tanto, que el reloj siga corriendo.

Sinopsis corta:

“Mariela: guardiana de la memoria”, es un documental narrado a partir del archivo privado de una mujer que filmó gran parte de su vida en VHS: Mariela. Entre cumpleaños, viajes y escenas familiares, se revela una difícil historia de amor: a los 18 años se enamoró de otra mujer mayor, madre de una hija adolescente.

El documental trabaja la autofilmación como un acto inconsciente pero profundamente político, donde filmar era, sin saberlo, una forma de crear memoria disidente. A través de estas cintas y de registros actuales, la película reconstruye una memoria íntima, una historia de amor marcada por la diferencia de edad, los desencuentros familiares, y la necesidad de inmortalizar lo que no podían vivir abiertamente en su país.

6. Tratamiento:

Aspectos generales:

- El material de archivo será puesto a dialogar con filmaciones actuales.
- El material de archivo no será totalmente cronológico ya que en muchas ocasiones será un recurso en simultáneo con la voz en off.
- Se utilizarán las interferencias propias de los VHS así como los sonidos de su reproducción de manera estética para introducirlos.
- La mayoría de las entrevistas a las protagonistas no serán las clásicas “busto parlante”, se apelará por una espontaneidad de las entrevistadas al ser interpeladas por



Mariela

dirección, logrando generar un clima descontracturado. Ej: Delia (2021). De todas formas se intentará no evidenciar este método al evitar la voz de dirección.

- Las entrevistas a amigos o familia sí serán “busto parlante” dada la necesidad de que preparen y logren recordar ciertos temas específicos como el inicio de las filmaciones de Mariela.
- Se generará una interacción de las protagonistas con viejas fotografías, cuestionamientos y visionado de los VHS de manera de ir estructurando la narrativa. Referencia: producciones de Aldo Garay
- La noción del tiempo estará presente a lo largo del documental explícita o implícitamente, para ello se utilizará el sonido y simbologías visuales.

Mariela se despierta a primera hora de la mañana, cuando apenas unos rayos de sol son perceptibles. Su hogar está repleto de memorias, objetos y colecciones que guarda bajo vitrinas casi impolutas. CD'S de música, piezas de cerámica, tallados de madera, matrículas, botellas, cámaras y juegos son tan solo algunas.



Frames de la investigación previa



Mariela

El sonido del reloj se escucha incesantemente, mientras, sin observar su rostro ni saber de quién se trata, vemos su rutina matinal de manera observacional y sin interrupciones: rebusca en un mueble lleno de memorias un montón de VHS, los apila, lee las etiquetas y selecciona uno al azar sin identificación para comenzar a digitalizarlo. El VHS entra en el reproductor.



La imagen deja espacio al sonido: el reloj, molesto y consistente, se funde a negro entre una algarabía de voces que indican que alguien las está filmando.

A partir de este momento el documental se dividirá en tres bloques que dialogan entre sí

1. La infancia de Mariela



Frames de los VHS



Mariela

Para este bloque el material de archivo será la estructura narrativa. Se experimenta el valor emocional y sugestivo de las imágenes del pasado provocando el diálogo actual con Mariela.

En estas cintas vemos su infancia: Mariela se encuentra rodeada de un entorno familiar heteronormativo, por momentos machista y de bromas fuertes. Sin embargo, y pese a indicaciones de otros sobre cómo filmar, ella se aferra a su cámara y registra una cotidianidad poco usual, con muchos viajes dentro y fuera del país, y con celebraciones constantes con sus amigos. Son filmaciones muy cálidas, en verano, donde predomina el sol y la playa. Observamos a su madre junto a su padrastro, felices, juntos y bailando en cada momento que se escucha alguna canción. Siempre incluyen a sus amigos en los planes e incluso participan de algunas actividades con ellos.

Por otro lado, la vemos muy joven, con sus amigos siendo “libres e inmortales” como todo adolescente, tardes de música y aventura, filmaciones que servirán para contrastar con la actualidad y el paso del tiempo.

A través del visionado actual con Mariela de estos momentos, ella nos contará principalmente en voz en off, cuándo comenzó esta afición por filmar, notaremos cierta resistencia a la pregunta de por qué filma, asunto que seguirá siendo investigado a lo largo de los otros bloques. Es en este momento donde vemos por primera vez su rostro en la actualidad.

Mediante entrevistas, sus amigos Daniel, Virginia y Carla, que también aparecen en los VHS, dan su opinión al respecto de sus filmaciones. Para ellos fue una novedad en su momento y sienten que Mariela siempre tuvo la necesidad de inmortalizar su paso por la vida, incluso sin ser consciente de ello. El valor afectivo que sienten al ver esos VHS hoy en día los hace emocionarse y agradecer que esas cintas continúen en buen estado.



Mariela



Mariela en la actualidad (07/2025)

A medida que los VHS avanzan, comenzamos a verla en algunos momentos muy apartada de su grupo de amigos con quienes tanto compartía, se la nota pensativa, absorta en su mundo. Su grupo de amigas hablan de chicos, muestran posters de famosos y bromean sobre con quién deberían casarse; ella se aparta incómoda y en silencio. Mientras, el sonido se detiene para sumergirnos en sus ideas que ingresarán como voz en off. Abordaremos esta construcción interpelando a Mariela, tomando como ejemplo *Delia* (2021) de Victoria Pena donde la directora conduce e interpela a la protagonista para que pueda expresarse.

De esta manera conoceremos que había algo que estaba ocultando, algo que comenzó a sentir de muy pequeña pero que había logrado callar hasta ese entonces: estaba enamorada de una mujer.

2. Desarrollo





Mariela

Mariela ya no es una niña en los vhs, entiende lo que le sucede pero aún así intenta callarlo al hacerse novia de su mejor amigo. Sin embargo, aparece en las cintas una mujer: adulta, fuerte, distinta, no es Mariela, es Susana. Al principio no se dice que es su pareja. No hay declaraciones directas: lo que se ve está en los gestos, las miradas, el modo de estar juntas en los vhs. De a poco se revela : “Tenía 37, una hija. Yo tenía 18 y solo una cámara. Pero me enamoré de ella.”



Las cintas de viajes, risas, complicidades van acompañando su narración de cómo se conocieron a través de su cámara: Susana, del mismo barrio y con familia amiga de Mariela había visto las filmaciones que hacía; tiempo después la casualidad de un viaje las unió personalmente. En los VHS vemos momentos donde el amor aparecía en lo cotidiano, en lo que no se dice, en los gestos y en nuevas amistades de la comunidad, como Daniel. Pero este amor no es explícito en la calle o con personas alrededor; Susana se niega a cualquier demostración frente a otros; al almorzar se sientan lejos de los demás, y Mariela teme bailar en público con ella, a contraposición de la gran cantidades de vhs donde se ve a su madre y a su padre bailar juntos libremente.



Mariela



Las familias de ambas se distancian y se niegan a hablar del tema pero el odio les llegaba a través de comentarios o cartas, explica Mariela.

La presión las asfixiaba en Uruguay, es por ello que poco a poco comienzan a viajar impulsivamente en cada ocasión que podían, y es así que Mariela se convierte en coleccionista de objetos y memorias que construyen su identidad: “el exterior había sido tan duro para mí, que traía del exterior todo aquello que hiciera sentir que mi hogar era realmente mío y de Susana, así comencé a coleccionar” (Mariela, 2024).

El temor las seguía en cualquier parte del mundo: ambas mujeres, una diferencia de edad grande e hijos en el medio no era una buena situación, cuenta Mariela; pero estos viajes significaban la oportunidad de ser unas completas desconocidas, eran su vía de escape y de libertad luego de que ambas familias les dejaran en claro que no iban a permitir la relación de ambas.

Daniel, Carla y Virginia, quienes las conocieron en diferentes etapas significativas de sus vidas, nos cuentan las dificultades familiares que atravesaron; en especial Daniel, quien se identifica como hombre gay y las acompañó en gran parte del proceso ya en la adultez. Él se fue a Estados Unidos desde hace más de veinte años en busca de libertad; al igual que Mariela, gran parte de su familia rechazaba su orientación sexual. El haberse encontrado mutuamente fue un regalo de la vida, cuenta mientras exploramos su relación a través de los



VHS.

Final:

El sonido de un VHS rebobinado nos introduce a este último bloque. Vemos unas manos que sacan el VHS que en inicio fue colocado en el reproductor. Con planos en detalle observamos la piel de una persona ya mayor, el paso del tiempo ha dejado sus huellas en esa piel. Otros planos en detalle nos presentan a alguien maquillándose. Por primera vez vemos a Susana en la actualidad de manera de generar más impacto al haberla evitado en los anteriores bloques.

Susana ya no se maquilla para salir, se está preparando para ir al médico, es consciente que la diferencia de edad se siente aún más en la actualidad. Sin embargo, aún siguen “escapándose”: Mariela se acerca y le dice que luego del médico irán a Valizas por una semana a descansar.

Vemos a Mariela acompañándola con un abrazo hasta que entra al médico.

Ya en Valizas conocemos más a Susana con una entrevista en acción, de manera de cerrar su historia de amor y conocer su expectativa a futuro.

Mariela por otro lado, se suma a la charla donde finalmente nos cuenta su motivo, quizás inconsciente, de filmarlo todo: ganarle a la muerte. El miedo siempre estuvo presente para ambas desde el inicio de su relación, sin embargo, se ha resignificado con el paso del tiempo y las nuevas situaciones que han enfrentado.

Luego de un fundido, volvemos a ver el VHS que fue quitado, esta vez alguien le está poniendo una nueva etiqueta: “Guardiana de la memoria”. Dando paso a los últimos planos de Mariela y Susana: por primera vez en su vida bailan juntas, ignorando por un rato el miedo.

Para el cierre del documental se tiene por objetivo un montaje artístico que implica intervenir los VHS para generar una instalación en el estudio de TV de la FIC, donde veamos



Mariela

sus recuerdos proyectados en diferentes objetos de formas irregulares como espumas plast. Se busca generar una analogía con los recuerdos humanos que son fragmentados, difusos y desordenados. Algunos se olvidan y otros vuelven a aparecer sin motivo alguno.

Tomando en cuenta este último aspecto del desorden, se colocarán las espumas a diferentes alturas y mezcladas entre sí, en la búsqueda, a su vez, de generar una intersección entre diferentes aspectos de la vida de Mariela. A lo largo de la filmación se irán apagando algunos recuerdos, mientras otros surgen.

Esta instalación que será filmada busca dar un cierre que invite a la reflexión acerca de la vida, la muerte, la memoria y la necesidad humana de dejar nuestra “huella” en el mundo; mientras nos invita a realizar un viaje visual y poético a la década de los 80’ y 90’.

Referencia:

https://drive.google.com/file/d/166aWLM2imjuYmTT0aE5Q4o_rzBc1Cro/view?usp=sharing

7. Motivación:

¿Qué busco en Mariela? ¿Qué me motiva a hacer este documental y por qué debo hacerlo yo? Pensé que la respuesta era fácil: hace unos años comencé a trabajar con la representación LGBTQ+ en el cine, en especial de mujeres lesbianas. Descubrí allí la necesidad de dar luz a un sector que suele estar invisibilizado y cuyos acercamientos en el cine están cargados de prejuicios y estereotipos que tan solo fomentan la invisibilización.

Durante la filmación de un videoclip, conocí a Mariela y Susana quienes habían prestado su casa como locación para el cantante, con quien tienen un vínculo familiar. Al observar las colecciones, las fotografías y el relacionamiento de ambas, sentí la necesidad de acercarlas a la pantalla: dos personas que representan a la comunidad libre de estereotipos, cuya vida y lucha nos conmueve y nos hace reflexionar.



Mariela

Si bien esto continúa siendo una gran motivación, pronto noté que había algo más, no solo en mi motivación sino en la película en sí. La necesidad que tiene Mariela de filmarlo todo, de inmortalizar cada momento en un fotograma o una fotografía, de tener un recuerdo físico de cada hecho de su vida, no es algo que se hace sin razón alguna: siento que es una manera de inmortalizar la vida, de quererle ganar a la muerte y al olvido, y eso es lo que me motiva a realizar el documental porque creo que también es lo que buscamos los realizadores: inmortalizar una historia.

Ese afán de Mariela, me remite a la ausencia de mi padre, el haberlo perdido siendo tan joven y verlo luchar durante tanto tiempo me hizo comprender lo efímera que puede ser la vida, lo corta que nos puede quedar para nuestros planes. Y es un poco lo que veo en esa continua necesidad de inmortalizar nuestro paso por la vida, ganarle al menos 30 minutos al olvido, o lo que dure la película en el recuerdo de los demás .

Dicen que solo muere quien se olvida, y quizás ese asunto sea el que se encuentra detrás de la motivación y de la afición de Mariela: crear un pequeño recuerdo de nuestra vida que nos haga olvidar al menos por un instante que todo se borra con el tiempo.

“Mariela” quizás no sea la forma de inmortalizar a ambas, pero sí es un viaje interior a la construcción de nuestra memoria y a la necesidad de aferrarnos aunque sea un poquito más a la vida y al amor que nos acompaña en un camino tan efímero.



Mariela

8) Plan de producción

Cronograma de producción documental																								
DURACIÓN	2024						2025												2026					
	Jul	Ago	Set	Oct	Nov	Dic	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul	Ago	Set	Oct	Nov	Dic	Ene	Feb	Mar	Abr	May	
DESARROLLO																								
Idea, sinopsis, tratamiento, motivación																								
Presupuesto, plan financiero preliminar																								
Investigación con cámara y guion																								
PRODUCCIÓN																								
Planificación de la producción																								
Conseguir los permisos necesarios																								
Rodaje																								
POST-PRODUCCIÓN																								
Edición / Montaje																								
Composición musical																								
Posproducción de sonido																								
Posproducción de imagen																								
ENTREGA FINAL																								
Entrega final																								



Mariela

9) Presupuesto

Mariela							
1	Pre producción						
		Cantidad	Unidad	Valor Unitario	sub Total	Total	
	Dossier del proyecto	-	Global	-	3.000	9.076	
	Registro de guión	-	Global	-	1.076		
Gastos transporte para investigación	-	Global	-	5.000			
2	Equipo Técnico						
		Cantidad	Unidad (jornadas)	Valor Unitario x semana de 6 jornadas	sub Total	Total	
	Dirección	1	Global	-	65.494	319.898	
	Producción	1	Global	-	65.494		
	Dirección de fotografía	1	7	28.875	33.687		
	Camarógrafos/as	2	7	20.213	47.163		
	Dirección de sonido	1	7	23.967	27.961		
	Operador sonido	1	7	16.747	19.538		
	Arte	1	2	28.875	9.625		
Editor	1	12	25.468	50.936			
3	Producción						
		Cantidad	Unidad (jornadas)	Valor Unitario USD	sub Total	Total USD	Conversión a peso
	Cámaras	2	7	180	2520	6930	291060
	Luces aputure rgb	1	6	100	600		
	Luces con difusión y tripode - Aputure LS 600x Pro (pack)	2	6	110	1320		
	Trípodes	2	6	30	360		
	Zoom h8	1	6	30	180		
	Microfono cámara	2	7	35	490		
	Equipo de sonido (Solapero)	2	7	35	490		
	Auriculares	1	7	10	70		
Caña y boom	1	6	25	150			
	Compras varias de producción	-	Global	-	250		
	Viaticos	-	Global	-	250		
	Alimentacion	-	Global	-	250		
4	Postproducción						
		Cantidad	Unidad	Valor Unitario	sub Total USD	Total	Conversión a peso
	Post imagen y sonido	-	Global	-	1000	3250	136500
	Subtítulos / subs accesibles	-	Global	-	1000		
	Diseño gráfico	-	Global	-	250		
Distribución	-	Global	-	1000			
Tipo de cambio		42					
	Total Pre	9.076					
	Total Equipo técnico	319.898					
	Total Producción	291060					
	Total Postproducción	136500					
	TOTAL	756.534					
	Subtotal total gral.	756.534					
	Imprevistos 10%	75653,4					
	Total \$	832.187					
	TOTAL USD	19.813,99					



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Mariela

10) Teaser

<https://youtu.be/UISVbaCn0sE>



Bibliografía - filmografía

Alzate, A. (2017). Metodología para la realización y abordaje en cine documental . Universidad de Medellín.

Aprea, G., Soto, M. (2008). El archivo audiovisual como dispositivo. constructivo de la memoria. En Steimberg et al. (Ed.) (2008). El volver de las imágenes: mirar, guardar, perder. La Crujía Ediciones.

Bazin, A. (1958). ¿Qué es el cine?. Editions du Cerf, Francia

Becker, E. (1973/2000). La negación de la muerte. Kairós.

Blanck- Cerei, F. (2006). La memoria en el diván. Acta poét, 27 (2), pp. 43-63.

Bolan, C. (Director) (2020). A Secret love. Beech Hill Film, Blumhouse Productions

Butler, Judith. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Debate Feminista

Cantú, M. (2012). La historia en (las) imágenes. En La Ferla, J., Reynal, S. (Comp.), Territorios audiovisuales. Librería.

Carpintero Simón, A. (2001). Estereotipo de la mujer lesbiana en el cine : identidades lésbicas. Universidad de Sevilla.

Cvetkovich, A. (2003) . Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas. Bellaterra.

De Lauretis, T. (1992). Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine. Cátedra

De Lauretis, T. (1994). The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire. Indiana University Press



Del Rincón, M. (2017). La representación fílmica de la memoria personal: las películas de memoria. *Zer*, 22(42), pp.175 - 188. DOI: 10.1387/zer.17842

Dominzain, S. et al (2020) Desigualdades de género en las políticas culturales: un debate pendiente. IMM, Departamento de cultura; FHCE, Observatorio universitario de políticas culturales.

Edmonson, R. (2018). Archivos Audiovisuales: filosofía y principios. UNESCO.

Erll, A. (2011). *Memory in culture*. Palgrave Macmillan Memory Studies.

Garayalde, N. (Directora) (2021). *Esquirlas*. Punto de Fuga Cine

García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Gedisa

García, A. (2021). *Método de Investigación - Creación en Córdoba*, C., Ascuntar, M. (ed.) *Investigación + Creación: a través del Territorio*. (pp. 29-48). Universidad de Nariño

Handler, M. (2017). *El documental humano: un libro personal*. Universidad de la República. CSIC.

Lamas, E. (Director) (2021). *Amarillo*. Gabriel Richieri y Eduardo Lamas.

Lulkowska, A. (2024). *Filmmaking in Academy: Practice Research for filmmakers*. Routledge.

Margulis, P. (2020). *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Librería.

Martín-Barbero, J. (1987). La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana. *Revista Diálogos de la Comunicación*. (17).

Molina, B. (2020) *El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión*. Ediciones Complutense



Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. Arte después de la modernidad. (pp.370). Akal

Nos, J. (2011). Relación entre memoria autobiográfica y defensas. Revista Temas de Psicoanálisis, núm. 1.

Ordóñez, I. (2024). La mirada femenina y la intimidad lésbica en el cine contemporáneo: Análisis de Retrato de una mujer en llamas. Universidad de Cádiz

Pena, V. (Directora). (2021). Delia. Monarca Films

Richard, N (2013) Multiplicar la(s) diferencia(s): género, política, representación y deconstrucción. En Grimson, A., Bidasecaka, K. (Coordinadores)(2013). Hegemonía cultural y políticas de la diferencia. CLACSO.

Sanjuán, L. (2019). La observación participante. Universitat Oberta de Catalunya. https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/147145/5/MetodosDeInvestigacionCualitativaEnElAmbitoLaboral_Modulo2_LaObservaconParticipante.pdf

Schefer, R. (2008). El autorretrato en el documental: figuras, máquinas, imágenes. Catálogos.

Sheldon, C. (1982): Cine y lesbianismo: algunas ideas. En Dyer, R, Cardín, A. (1982). Cine y homosexualidad. Laertes.

UNESCO (2014) Igualdad de género. Patrimonio y creatividad. Unesco. Paris.

Valles, M. (1997) .Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional. Madrid: Síntesis.

Wittig, Monique (2006) El pensamiento heterosexual y otros ensayos. Egales.