

## **Torres contra el olvido**

Informe y reflexión teórica para optar al grado de  
Magíster en Cine Documental

Mariana Sandina Torres Barahona

Profesor guía Hans Mülchi Bremer

Santiago de Chile

2023

## **I. Sinopsis de la obra y motivación**

### **Sinopsis**

A través de diversos materiales de archivo, busco profundizar en la experiencia de prisión política de mi padre (Guillermo) tras el golpe cívico militar chileno. En un diálogo constante entre pasado y presente, tras la recopilación de su testimonio, experimento la dificultad de enfrentar ese pasado doloroso. Entre las sombras de la historia pública sobre las violaciones a los Derechos Humanos y la revisión de videos de infancia, se asoman los recuerdos de una memoria familiar que me empujan a reconstruir y reescribir mi propia historia a partir la de mi padre.

### **Motivación**

La principal motivación de este proyecto fue abordar el dolor de la experiencia traumática de mi padre como sobreviviente de la dictadura. Paradójicamente, mi intención de comprender esa experiencia emocional se topó con un discurso público que mi padre había construido a lo largo de sus años como presidente del Colegio de Periodistas, y portavoz en Chile y el extranjero de una colectividad afectada por las violaciones a los derechos humanos. Sin embargo, esta problemática fue la que me incentivó a buscar por medio de ese mismo discurso público, el relato emocional que subyace en él.

En medio de esta dificultad, se cruzaron dos hechos inesperados, por un lado ocurre el levantamiento popular de octubre de 2019 y, por otro, justo una semana después de este levantamiento, se conoce el veredicto final de los Tribunales de Justicia sobre la demanda que mi padre llevó contra el Estado por las violaciones a sus Derechos Humanos al ser secuestrado la mañana del 12 de septiembre de 1973 en la ex Universidad Técnica del Estado, tras el ingreso de militares al campus. Contradictoriamente, mientras mi papá cierra este camino de reparación por la vía judicial, las víctimas del estallido de octubre 2019 comenzarán un camino por encontrar la anhelada justicia.

En este escenario político que nos supera, en medio de los toques de queda, la presencia militar en las calles y, asimismo, de la resistencia y desobediencia popular, con mi padre decidimos expresar nuestra emoción al respecto por medio de cartas que nos escribimos y enviamos por correo electrónico. Este hecho fue determinante, ya que en esas cartas por primera vez lo emocional que subyacía al discurso público que encarnaba mi papá se dejaba ver con mayor presencia, haciendo que la relación entre lo público y lo privado se manifestara como una paradoja donde este momento histórico que vivimos como país se transformara, a la vez, en un momento único en mi vida familiar y en la relación con mi padre. En este contexto, me surgen una serie de preguntas que poco a poco comienzan a empujar la realización de mi proyecto. ¿Existe una real reparación para quienes han experimentado situaciones traumáticas por violaciones a sus derechos humanos?, ¿existen otros mecanismos de reparación, diferentes al institucional?, ¿qué rol cumple la familia en la reparación?, ¿cómo se traslada esta experiencia traumática al resto de la familia?, ¿qué

tan cerca o lejos estamos las nuevas generaciones de comprender lo que realmente vivió una víctima de violaciones a sus derechos humanos?

En un principio, la investigación se centraba en un documental de personaje, en el cual Guillermo contaría su historia y yo indagaría detrás de cámara las consecuencias del trauma vivido tras su secuestro, dos años de prisión y posterior exilio, no con un afán de espectacularizar el dolor -que indudablemente era un riesgo-, sino con el deseo de abrir un diálogo entre pasado y presente, mediante un ejercicio de memoria que buscaba restaurar esa historia familiar fragmentada, ya que fue algo de lo que hablábamos poco como colectividad afectiva enlazada a una historia en común.

Luego de meses, ejercicios y varias conversaciones en taller de Seminario con compañeros, compañeras y profesora, se fue delineando la posibilidad de abordar esta historia no solo desde mi punto de vista, sino integrándome al relato en primera persona (personaje coprotagónico). Los movimientos de la obra se fueron acomodando hacia una aproximación a la experiencia de mi papá desde el punto de vista de la “hija”, incorporando esa carga afectiva y emocional que -en un principio- conflictuaba y tensionaba la realización del documental, para luego llegar a incorporarlas como materias de forma y fondo. De esta manera, el cortometraje fue decantando hacia un documental de carácter autobiográfico, subjetivo. Pero, ¿cómo ser la protagonista de una historia que trata sobre algo que no me tocó vivir?

## **II. Hipótesis de trabajo o concepto principal que desarrolla la obra**

“Encontrarse no es chocar extrínsecamente con otro, sino experimentar la distancia que nos separa de él”.

En un punto de este recorrido por intentar comprender esa experiencia emocional que estaba escondida por el discurso público, la recopilación de pistas como la producción artística en torno al tema (sobre todo literaria y cinematográfica) y las conversaciones y testimonios a los cuales tuve acceso (de mi papá, familiares, abogado, compañeros/as de colegio de infancia, entre otras/os) ayudaron a configurar el mapa más allá del presidio de mi papá y, en el cruce de estos se dio una señal reveladora: la dificultad de profundizar en ese dolor, era mi historia. De ahí en adelante, esto se hizo consciente. Se configuró un relato propio que no trataba precisamente de mi papá, sino de mi aproximación como hija a su vivencia. De esta manera, la distancia -en cuanto al objeto y sujeto de observación- se alteraba, en mi caso se difuminaba y yo empecé a transformarme en observadora y sujeto

---

<sup>1</sup> Peter Pál Pelbart (*Filosofía de la deserción*) en Castillo, C., Tatián, D. (2022). *Lo que nos toca* (p. 11). Editorial Pehuén.

de observación<sup>2</sup>. Desde ahí, comencé a abordar el problema de la distancia con mi papá como posibilidad de encuentro. Así, el relato fue mutando hacia lo autobiográfico.

Sin embargo, por más que yo quisiera llegar a una verdad -aunque esta fuera solo parcelada- el dolor experimentado por mi papá era intransferible en cuanto a lo decible. El corazón de la historia que se estaba reescribiendo trataba sobre la dificultad de comprender la experiencia del otro a partir de esa limitación. De esta manera, el problema de investigación fue transitando de las interrogantes respecto de la reparación hacia la complejidad del abordaje de la experiencia del otro.

### **III. Tratamiento estético y narrativo de la obra**

Respecto a los dispositivos, el uso de archivos se tornó orgánicamente en un dispositivo de investigación, narrativo y estético. De investigación, debido a que la estrategia de indagación hacia el pasado familiar se inició con entrevistas y luego con la revisión del archivo familiar de videos en VHS (imágenes conocidas por contar con una textura y halo de los años '80 y '90, especialmente las de carácter casero) en las que se materializaba la representación de la vida privada de ese pasado familiar, como materiales que nos retrotraen a la época de mi infancia. Narrativo, porque a partir de la revisión y reflexión (en off) sobre estos materiales, se abrieron nuevos hilos desde donde contar el relato. En el caso de lo estético, el archivo también se impuso como una oportunidad formal de manipulación y de re-creación de la imagen, otorgándole un nuevo significado simbólico, al ingresar a ella a través del zoom, ralentizándola, pixelándola y poniéndola en diálogo con la voz en off, entre otras operaciones, que desestabilizaron su sentido originario.

En cuanto a las estrategias narrativas, de todos los archivos recopilados, se usaron para el cortometraje los que tenían un sentido que enfatiza y profundiza en el conflictivo diálogo entre pasado y presente. Por ejemplo, la fotografía encontrada en internet de mi papá preso, que se visualiza desde la pantalla del computador y que es mediada por ella, venía a dar cuenta de la dificultad de enfrentar ese pasado y el desconcierto de ver, a través de la escala de grises, lo difuso, el vacío, que se asoma ante una experiencia extraña y fuera de tiempo. Por otra parte, mi cumpleaños de niña fue traído a escena para unirlo con las imágenes de un cumpleaños de mi papá que grabé en el 2021, en el que se utilizó una cámara hi8 para presentar ambos cumpleaños bajo una estética similar, intentado estrechar la distancia temporal de ambos eventos. Por otro lado, con la intención de enfatizar las contradicciones propias de una transición política que también se experimenta en la vida privada, las imágenes de archivo de mi bautizo fueron reutilizadas y se les dió un nuevo ritmo, en cámara lenta, al que se decidió sumar los desenfoques propios de ese tipo de

---

<sup>2</sup> “Desde el lugar del observador/cámara, poner en juego la distancia existente entre aquel que mira y lo que es mirado, es una interrogación que se presenta como radical en épocas de la abolición de distancias por el uso generalizado de cámaras, mini cámaras y de circulación indiscriminada de imágenes. Estas observaciones son particularmente válidas para las representaciones fílmicas del duelo y de la memoria (...) Los signos de la puesta en escena no precisan una sola dirección de significados, sino que exponen el trayecto indeterminado del ejercicio de la memoria”. Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)* (p. 44) . Ediciones Colihue.

cámara, operaciones que se hicieron para otorgar tiempo y espacio a la imagen, que reposara y pudiera dejar una estela para procesar la información relatada.

Las imágenes del día del golpe, que corresponden a una filmación de Juan Ángel Torti, fueron utilizadas casi de forma íntegra, excepto algunos acercamientos, para recalcar ciertas acciones al interior de las tomas, como por ejemplo, el paso de los aviones, la perplejidad de los rostros, entre otros. Estas imágenes fueron acompañadas de sutiles sonoridades para enfatizar el testimonio relatado. Asimismo, las ilustraciones hechas por Enrique Olivares (prisionero político, que fue apresado junto a mi padre) y que representan el asalto de militares a la UTE y las primeras horas de los presos en el Estadio Chile. Este material resultó ser muy valioso para el relato, porque son el único registro visual de lo que ocurrió en ambos lugares el día del golpe y horas después<sup>3</sup>. Otro material de archivo, que resultó ser inédito para mí, fueron las imágenes de la recreación de escena de mi papá en el Estadio Nacional junto al juez Juan Guzmán que fueron halladas en la investigación y su existencia no estaba en conocimiento de mi familia y que no solo tenían cierto parentesco con las imágenes de archivo casero, por ser grabadas con cámara en mano, sino contaban con un valioso contenido para la historia.

En relación a los archivos de texto, toma gran relevancia un escrito de mi papá, “Nuestros sueños en llamas”, integrado en su libro Emocionario latino (2017), autobiográfico y autoeditado, que es una referencia expresiva sobre los hechos del día del golpe, que fue narrado por él, y que acompañan las imágenes de archivo de Juan Ángel Torti. Este texto aportó un especial cariz dramático a la obra, ya que su narración deja entrever la experiencia a nivel sensible, a la cual yo no tenía acceso por la vía de las entrevistas. Otro tipo de texto, pero de otra índole y sin premeditar un uso posterior para este proyecto, fueron las cartas que nos escribimos con mi papá para el estallido respecto de lo que estaba ocurriendo, convirtiendo ese diálogo epistolar en archivo. Así, surgió la posibilidad de ingresar al estallido desde una mirada íntima, lo cual me permitió ir más allá del discurso público que abundaba en la producción audiovisual sobre este hecho. Al distanciarme de ese discurso, pude profundizar en la relación de ese momento histórico con la experiencia de represión que mi papá vivió y acercarme a su historia a través de las palabras, movidas por la emotividad de ese momento.

En cuanto al guión, fue lo más complejo y largo dentro de todo el proceso. Su conclusión fue posible ya avanzada la etapa de montaje. Pero su estructura siempre fue pensada en tres actos, eso no tuvo modificaciones. En un comienzo, el planteamiento estaba dado principalmente por la presentación de los personajes (Guillermo y Mariana) y del caso de Guillermo como el conflicto central de la historia (abordando el juicio, antecedentes sobre su prisión, su pasado como militante, etc). Esa primera etapa de guión, en todo caso, tuvo múltiples cambios, sobretodo por la constante duda de qué otros personajes aportarían a esta historia. En una segunda etapa del guión, y ya en proceso de montaje, se decidió un cambio en la estructura narrativa donde Guillermo pasa a ser personaje coprotagonico,

---

<sup>3</sup> Las imágenes captadas por Juan Ángel Torti dentro de la UTE (que son parte del Archivo Patrimonial de la USACH) corresponden a un archivo de 16 mm digitalizado del 11, 12 y 13 de septiembre de 1973.

mientras yo paso a ser un personaje con presencia en la historia. Creo que lo que determinó esta decisión, fue llegar a definir el episodio en que encuentro la fotografía de mi papá preso en el Estadio Nacional como el detonante del relato. Con este giro, y al mostrarme en pantalla, creí importante dar forma a la niña no sólo a través de recuerdos narrados con la voz en off, sino también con su corporalidad y aprovechar el hallazgo de los archivos de esa época. En cuanto al desenlace, las acciones finales se definieron en montaje, ya que el guión estaba abierto aún en esa etapa .

En relación a los distintos tipos de formatos de imagen utilizados, la diferencia entre materiales (VHS, 16 mm digitalizado, full HD y 4K), si bien se presentaron en los primeros momentos de montaje como una dificultad (además de no ser elegidos por una decisión de forma, sino como el tipo de cámara o material que se me iba presentando para utilizar), se transformaron en una oportunidad estética, ya que la diversidad de archivos favoreció la no uniformidad y aleatoriedad de la memoria. Solo avanzado el montaje se decidió por darle cierta "unicidad" a todos esos materiales de archivo, haciendo que todas esas imágenes -a excepción de las ilustraciones- tuvieran el mismo tamaño, sin perder su característica estética.

Hay que destacar, además del archivo, que la voz en off también fue un elemento de relevancia narrativa y además estética. Hubo múltiples inspiraciones y referencias, pero la más importante en este caso fue la voz en off que guía el cine de Carmen Castillo, con la forma de una prosa literaria, su perseverante ejercicio de diálogo entre el pasado y el presente y su actualización de la memoria, fueron un desafío y un motor constante para la realización de este proyecto. Es por esto, que el texto tomó mucho tiempo, sobretodo porque este proceso de escritura contó con muchas lecturas que iban modificando lo escrito. En este sentido, la escritura de la voz en off fue determinante para impulsar la mayoría de las escenas, porque muchas de ellas no surgieron precisamente a partir de la imagen.

Respecto al sonido, ya en la etapa final del montaje se consideró que fuera una banda sonora más bien minimalista, que no compitiera con la voz en off y, principalmente, con la densidad del testimonio de Guillermo. Para no abrumar su escucha, había que despejarlo de todo elemento que fuera un distractor o ruido. En este sentido, el contenido de lo dicho tenía que tomar mucho más peso que lo que se mostraba, y se decidió omitir la utilización de música, agregando texturas sonoras e, incluso, dando paso al silencio para generar un ambiente acorde a la complejidad del relato de Guillermo. La única aparición de música corresponde al sonido directo del viaje en bus a Chacabuco.

En cuanto al montaje, al igual que el guión, se reescribió múltiples veces. Como en un principio, el eje central se basaba únicamente en la experiencia de Guillermo y no en la mía, hubo una estructura de montaje que buscaba presentar al personaje, sus motivaciones y contexto de sobreviviente, yuxtaponiendo archivos de Teleanálisis que daban cuenta de su pasado como dirigente del Colegio de Periodistas en los años '80, dejando ver su resistencia en plena dictadura. Lamentablemente, ese montaje resultó tener un tono épico, que reforzaba el lugar común y un estereotipo heroico de los relatos sobre

dictadura, restándole humanidad y hondura al personaje. En cambio, en la segunda etapa de montaje, cuando el relato principal pasa a ser mi aproximación a la experiencia de mi papá, el montaje tenía el desafío de mostrar y transmitir una experiencia que considerara ambas sensibilidades, la de mi padre y la mía, haciéndose cargo de reunir los recuerdos en un orden y ritmo acorde a esa forma. Con esto, surgió la idea de dar un ritmo que pudiera emular la forma en que los recuerdos<sup>4</sup> vienen a nuestra memoria: a veces veloces, otras fragmentadas o no lineales, pero sin afectar demasiado el orden cronológico de los acontecimientos y el plano discursivo de la obra que pretende profundizar en ese diálogo entre pasado y presente. Este fue un tema a reflexionar de principio a fin en el proceso de montaje: ¿cuánta información, qué ritmo y cuán lineal debía ser la narración de esta historia para su comprensibilidad?

#### IV. Breve análisis del proceso de producción

El modo de representación que dio forma a este documental se basó en una aproximación autobiográfica hacia los hechos, narrada en primera persona a través de la voz en off, la mezcla de imágenes de archivo y actuales, resultando un documental que parece acercarse al modo performativo, que Weinrichter entiende como una contraposición al modo observacional que enfatiza “la respuesta ‘afectiva’ del documentalista a la realidad”<sup>5</sup>. Con esto, veo importante detenerse en las definiciones conceptuales a las cuales suscribo sobre el cine documental y del cine autobiográfico como relato subjetivo. En cuanto al documental, es sabido que los límites para describir su especificidad hoy son difusos e inestables. La persecución por lo real, se ha tornado un campo donde experiencia e imaginación confluyen y alteran las definiciones que han guiado el estudio y la teoría de este tipo de cine. Aun cuando Jacqueline Mouesca realiza una serie de definiciones respecto de los tipos de documental, ella misma destaca que no hay una definición única del documental “porque ‘como concepto y práctica no ocupa un territorio fijo’ y se construye de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos (...) Es evidente que la definición no puede ser la misma si el punto de vista se sitúa en el realizador, en el texto o, por último, en el espectador”<sup>6</sup>.

Mi proyecto buscó dar cuenta de un acontecimiento ocurrido en lo que llamamos “vida real” y dar voz a quien encarnó dicha experiencia. Respecto a esto, decidí mostrar a mi padre,

---

<sup>4</sup> “El recuerdo es un concepto interior”. Tarkovski, A. (1988). *Esculpir en el tiempo* (pp. 76). versión Ediciones Rialp (2020).

<sup>5</sup> Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (p. 50). T&B Editores. [https://hamamarino.files.wordpress.com/2020/09/desvios-de-lo-real-el-cine-de-no-ficcion-2004\\_-antonio-weinrichter.pdf](https://hamamarino.files.wordpress.com/2020/09/desvios-de-lo-real-el-cine-de-no-ficcion-2004_-antonio-weinrichter.pdf).

<sup>6</sup> Mouesca, J. (2005). *El documental chileno* (p. 13). Editorial Lom. Me parece un cruce interesante agregar a esta idea, la descripción que propone el Festival Internacional de Documentales de Santiago (Fidocs), sobre su propuesta programática y que puede servirnos como punto de referencia de lo que acontece en el campo cultural actual del circuito de cine documental: “Buscando representar no sólo el estado del documental actual, sino el espíritu del cine contemporáneo, la programación explora los diversos caminos del cine documental y las derivas de la no ficción, seleccionando películas, cortometrajes, instalaciones y obras donde la pregunta por ‘Lo real’ se aborda tensionando géneros y fronteras disciplinarias”. Festival Internacional de Documentales de Santiago (s.f). *Presentación*. <https://fidocs.cl/festival/>

no sólo como presencia corporal sino como voz que encarna ese cuerpo, dándole profundidad al testimonio a través de la imagen de un rostro y una sonoridad que tomó una forma concreta. En este sentido, aproveché la imagen no sólo como un elemento para contar una historia en particular, sino también como una evidencia corporal. Aquí rescato las palabras de Carmen Castillo sobre la aparición en pantalla de Marcia Merino en su documental 'La Flaca Alejandra', donde la directora menciona que la imagen del cuerpo de "la flaca" aportaba algo fundamental, casi más relevante que su escritura<sup>7</sup>. Del mismo modo, la imagen de mi papá tenía mucho más que "decir" de lo que yo pudiera narrar en el texto.

Respecto a la forma autobiográfica, como técnica de auto-representación, concuerdo que no tiene forma fija y que responde a los constantes cambios a nivel íntimo de quien observa/realiza y de las colectividades a las que siente pertenencia, ya sea de género, raza, clase, cultura, etc. De esta manera, la autobiografía contemporánea sucede como una exploración de "identidades fragmentadas y dispersas"<sup>8</sup> que responden a contextos mayores, conformando un campo de exploración en que la subjetividad<sup>9</sup> no es solo evidencia, también un territorio político de representación en pugna.

En cuanto a mi presencia en pantalla, decidí que esta fuera parcial. Como mi personaje estaba marcado por la incertidumbre, recuerdos incompletos de infancia y la poca claridad de ahondar en el tema que me interpelaba, se hizo difuso delinear mi representación, por lo que preferí ser consecuente con esa imprecisión y opté por mostrarme corporalmente de una forma lateral en la adultez (de espalda, imágenes acotadas y breves), a la vez que decidí una mayor presencia en pantalla de la niña, con la intención de que esos recuerdos de infancia quedaran plasmados por medio de esa imagen.

Sobre las condiciones técnicas, estas fueron totalmente autogestionadas y ocupé los distintos roles de producción a lo largo de toda la realización, salvo en acotadas ocasiones que conté con otras personas que me acompañaron a grabar y registrar sonido. Al ser de un corte autobiográfico e íntimo, este documental daba espacio a grabaciones más domésticas y de baja producción, por lo que saqué provecho de los limitados recursos para resolver la narrativa, desechando las imágenes demasiado pulcras en la mayoría de los casos, lo cual me dio la posibilidad de jugar con esos recursos sin tener la presión de altos estándares técnicos.

---

<sup>7</sup> Llanos, B (2016). De la palabra a la imagen: Carmen Castillo y la memoria de Chile, *revista Nuestra América* nº 10, 245-254. [https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/6770/1/Nuestra%20america\\_nr10\\_17.pdf](https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/6770/1/Nuestra%20america_nr10_17.pdf)

<sup>8</sup> Russell, C. (2011). Autoetnografía: viajes del yo, *revista laFuga*, 12. <https://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>

<sup>9</sup> "Sobre todo desde los noventa del siglo xx, se ha venido produciendo una fuerte tendencia al cine documental personal o subjetivo, desarrollado, a la vez, con una impronta narrativa, como si, al fin alcanzada la madurez, el cine hubiese descubierto que todo filme es relato, incluso el más experimental. Y el cine descubre que hasta la intimidad, todo, es sujeto social". Ruffinelli, J. (2011). El yo ante la cámara: el cine documental explora la subjetividad, *revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay*, 04/06: *Escrituras del yo*, 137-155. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31950?mode=full>



En cuanto a las condiciones creativas, las etapas de realización de este cortometraje se cruzaron constantemente, pero en especial, la investigación fue un proceso que se mantuvo incluso durante el montaje, transformándose en un proceso fundamental de todas las etapas. Asimismo, a medida que descubría nuevos archivos, iban apareciendo más historias, más personajes, los cuales iban empujando la mutación del guión, no porque estos fueran integrándose materialmente al relato, sino porque esos archivos alimentaban el imaginario que envolvía a la historia. Muchas de las escenas que quedaron finalmente, nacieron ya avanzada la investigación, en el montaje mismo, lo cual hizo del montaje un proceso orgánico, imprevisible y flexible.

Coincidentemente, la primera etapa de rodaje fue en octubre de 2019 y consistió en la producción del registro de la última sesión del caso judicial de mi papá en Tribunales, donde asistí con un camarógrafo que se preocupó de la imagen, mientras yo grabé sonido con micrófono shotgun. De ahí, se continuó con la arista de la trama judicial, a través de la revisión de documentos, como todas las fojas del caso y el “Protocolo de Estambul”<sup>10</sup> que se le efectuó a mi papá y que fue utilizado como antecedente para sumar a la demanda. Este documento, que estaba en manos del abogado y que aportó a la causa judicial, fue mi primera entrada a las consecuencias de la prisión política de mi papá desde una información que yo desconocía.

Dicho documento, que me fue entregado por el abogado con consentimiento de mi papá, generaba de algún modo un “pacto” informal con mi personaje. Si bien, tuvimos conversaciones previas a las entrevistas sobre su participación en el documental y su aparición en pantalla, no hubo acuerdos o condiciones específicas sobre las grabaciones u otros, todo se fue dando en base a la confianza por su parte y del diálogo permanente sobre lo que yo estaba investigando y que contó con su aprobación en todas las consultas o sobre nuevas aristas que podían incomodarlo. En este sentido, mi papá tiene la autoconciencia de un deber como sobreviviente, que lo impulsa a no ocultar su vivencia y transmitir su testimonio, por lo tanto, hubo siempre colaboración de su parte. Contrariamente, a mí me costó mucho sacar la voz, sobre todo en relación a los relatos más complejos de la historia donde mi papá relata los acontecimientos más oscuros que vivió, provocando que incluso que en un momento yo considerara la posibilidad de omitir mi voz como narradora y sólo mostrar por escrito un texto en off de mis impresiones respecto de esos relatos. Finalmente, sobre las imágenes del proceso judicial que fueron parte de los primeros cortes del proyecto documental, fueron suprimidas del montaje, ya que sentí que se desviaban de mi intuitiva búsqueda de lo más íntimo y emocional.

Hay varios otros problemas que se presentaron en relación a las entrevistas a mi papá, por un lado él no recordaba algunos detalles importantes de su propia historia y, por otro, tal

---

<sup>10</sup> Constituye un instrumento en el cual se desarrollan “los objetivos, principios y procedimientos necesarios para una adecuada investigación y documentación de la tortura, resaltando la identificación de las señales físicas y signos psicológicos indicativos de tortura”. Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito en Colombia (UNODC, 2009), p. 17.

[https://www.unodc.org/documents/colombia/2013/diciembre/Modulo\\_para\\_Investigacion\\_de\\_la\\_Tortura.pdf](https://www.unodc.org/documents/colombia/2013/diciembre/Modulo_para_Investigacion_de_la_Tortura.pdf)

como lo había mencionado, él le costaba apartarse del discurso público del cual se había empoderado como presidente del colegio de periodistas. Aunque él siempre tuvo un ánimo colaborativo, cuando me relataba su experiencia, enfatizaba principalmente en los hechos sin ahondar demasiado en la experiencia sensible. Por esta razón, decidí realizar entrevistas a terceros (ceranos a ambos), que fueron claves para continuar y esclarecer mi propio punto de vista y para conocer la historia de mi papá desde otras perspectivas.

Hay un episodio especialmente destacable en la etapa de rodaje, que fue una invitación (inesperada) a conocer Roma. En este viaje aproveché de grabar, junto a mi papá, los espacios más significativos de su exilio en esta ciudad, lo cual fue una oportunidad muy significativa para confirmar, desmitificar y profundizar en ciertos relatos de mi papá sobre Italia/Roma y de su estadía allí. Además de obtener detalles que yo desconocía sobre algunos episodios ocurridos en ese país y que posteriormente modificaron el guión. Dado que los tiempos fueron acotados, hubo un plan de rodaje muy estricto, que se pudo cumplir en la mayoría de los casos gracias a que conté con un camarógrafo que pudo registrarnos con mi papá en este recorrido por la ciudad, lo cual era muy importante para dar cuenta que por primera vez transitábamos juntos por ese lugar.

En cuanto al montaje, fue lo más difícil en términos técnicos ya que fue la etapa más experimental del desarrollo del documental, donde pude poner a prueba todos mis conocimientos, no solo respecto del montaje sino de todas las etapas de la obra, incluso del guión. Aquí, es donde la estética del tipo de documental que quería hacer, apareció en la práctica del ensayo y error, ya que previamente no había logrado pensar teóricamente y con exactitud en un estilo definido. Diría que la retroalimentación entre montaje y guión fue de alguna manera lo que determinó el estilo de la obra.

## V. Fundamentación y reflexión teórica

“La imagen arde por la *memoria*, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza (...) Es preciso atreverse, es preciso acercarse al rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: ‘¿No ves que estoy en llamas?’”<sup>11</sup>.

“El tormento tiene su saber propio que recubre mi ignorancia”<sup>12</sup>.

Al llegar a este ítem, es preciso definir los puntos de vista “cardinales” que guiaron conceptualmente, consciente e inconscientemente, el posicionamiento estético, político y epistemológico del proceso de desarrollo de mi documental. Es preciso mencionar que muchas de las ideas que se trabajaron en esta obra, antes de configurarse conceptualmente, aparecieron reafirmando ciertas búsquedas, cuestionamientos y reflexiones que ya me rondaban de forma intuitiva.

---

<sup>11</sup> Didi-Huberman, G. (2010). *Arde la imagen* (p. 43). versión Ediciones Vestalia (2019).

<sup>12</sup> Blanchot, M. (1980). *La escritura del desastre* (p. 15). Editorial Trotta (1a. reimpresión en español, 2019).

**1. El cuerpo como testimonio, lo decible e indecible:** Antes de dar forma a este proyecto y decidir llevar esta historia a un formato audiovisual, tenía una cosa muy clara: el cuerpo de mi papá, en tanto presencia y testimonio de sobrevivencia, es memoria viva de sus experiencias. En este sentido, no bastaba sólo con la narración de sus testimonio, sino que su propio cuerpo era una evidencia para confirmar el testimonio, la corporalidad tomaba importancia en la conformación de la imagen de lo dicho. Es por esta razón, que desde el principio de la investigación, se le realizaron entrevistas para conocer su historia. En este sentido, las entrevistas develan “que la expresión de lo vivido y la construcción de memorias traumáticas, no sólo refieren a los mecanismos del lenguaje verbal sino a la posibilidad de que sea el cuerpo, como campo total de la experiencia subjetiva, el que comunique los contenidos de lo memorable”<sup>13</sup>.

Para mí, el cuerpo debía imprimirse como imagen en movimiento no sólo como ilustración o acompañamiento del relato, sino para traer a escena el poder que tienen las imágenes al tomar vida propia, reinscribir un cuerpo y extenderlo en el tiempo. De esta manera, darle la posibilidad al sujeto/a retratado/a una “nueva” vida de orden simbólico. “No se trata ya de la supervivencia del hombre, sino -de una manera más general- de la creación de un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo”<sup>14</sup>, según afirma Bazin.

Respecto a lo decible e indecible, lo mostrable y lo oculto, fue un tema que se cruzó de diversas maneras en la reflexión de este hacer. Dado que los hechos que vivió mi papá incluían relatos que circundan episodios, que de alguna manera, eran impensados e inimaginables, en un momento se tornó imperioso resolver la pregunta sobre hasta qué punto mi relato era éticamente decible o mostrable. Esto fue un dilema complejo de dilucidar, especialmente en el recuerdo de infancia que trataba sobre la comida en el Estadio Nacional y “que me marcó para siempre”. Aquí el morbo se podía asomar fácilmente, pero sentí que el relato también debía dar luces de la oscuridad como parte de la realidad que nos rodea, y dar detalles de esa oscuridad, para revelar aquello que no está dicho. Persiguiendo lo real, es posible encontrar lo perverso o lo abyecto.

Me parecía que lo clave para no caer en el morbo y el sensacionalismo de retratar esos episodios más oscuros era el tratamiento estético de los archivos que instaran a la reflexión, cuando lo “indecible” se ponía en tensión al revelar la contradicción de que lo real también se puede manifestar como inimaginable. En este sentido, me afirmé de varias referencias, sobre todo de la literatura y el cine que trató el tema del Holocausto y, a razón de esto, invoco lo abordado por Didi-Huberman:

“La existencia misma y la forma de los testimonios contradicen poderosamente el dogma de lo inimaginable. Por ser una experiencia trágica, lo inimaginable

---

<sup>13</sup> Chamorro Pérez, A., & Donoso Alliende, J. P. (2012). Antropología visual y testimonio en la postdictadura chilena. *Íconos - Revista De Ciencias Sociales* N°42, 51–70. <https://doi.org/10.17141/iconos.42.2012.360>

<sup>14</sup> Asimismo, “salvar” a quienes ya no se encuentran en vida de “una segunda muerte espiritual”. Bazin, A. (1958). *¿Qué es el cine?* (p. 24). versión Ediciones Rialp (2019).

requiere su propia contradicción, el acto de imaginar pese a todo (...) Porque la palabra de los testigos desafía nuestra capacidad para imaginar lo que nos cuenta, debemos tratar *pese a todo* de hacerlo, precisamente, con el fin de entender mejor la palabra del testimonio”<sup>15</sup>.

En este caso, llegué a la conclusión, como un deber, de aportar a visibilizar lo incómodo de eso inimaginable para manifestar que los relatos sobre la dictadura no están cerrados y que su oscuridad puede dar cuenta de lo que la humanidad fue capaz de hacer, llevarnos a reflexionar sobre las grietas de la condición humana.

**2. El archivo:** Entendiendo el archivo en el sentido de “una casa, un domicilio, una dirección”<sup>16</sup>, según nos remite su origen griego *arkheion*, el archivo se configuró en este proyecto como un dispositivo de triple categoría: investigativo, narrativo y estético. Diría que también se convirtió en un elemento que tomó vida propia y se configuró como una revelación: trajo el pasado al tiempo presente, como hallazgo, modificación y actualización del presente. En este sentido, toma especial fuerza lo planteado por Derrida sobre las posibilidades para el futuro que otorga el archivo, contrario a lo que se piensa como un asunto anquilosado al pasado:

“No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos *ya* en lo que concierne al pasado, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana”<sup>17</sup>.

Creo que aquí hay una posibilidad de la estética al servicio de la memoria. No sólo como imagen para recrear lo vivido, como repetición de lo que ya ha sido, más bien una imagen-posibilidad para abrir nuevas formas de ver el pasado -y, a su vez, el presente- a través de esa imagen manchada, deslavada o alterada, haciendo que la memoria y la transmisión modifiquen el pasado, como dice Diego Tatián<sup>18</sup>.

Para finalizar sobre este punto, me permito acudir al interrogarse de Tarkovski sobre el significado del pasado: “¿qué significa <<pasado>>, cuando para toda persona lo pasado encierra la realidad imperecedera de lo presente, de todo momento que pasa? En cierto sentido, el pasado es mucho más real, o por lo menos más estable y duradero que lo presente. Lo presente se nos escapa y desaparece, como el agua entre las manos. Su peso material no lo adquiere sino en el recuerdo”<sup>19</sup>.

**3. La posmemoria:** Comprendí con el tiempo que ese dolor que provenía de la experiencia traumática del sobreviviente y lo que ello desencadenó, entre otras cosas, el quiebre de un

---

<sup>15</sup> Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto* (p. 100). Editorial Paidós.

<sup>16</sup> Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana* (p. 3) versión web:

<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>

<sup>17</sup> IBID, p. 20: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>

<sup>18</sup> Castillo, C., Tatián, D. (2022). *Lo que nos toca* (p.47). Editorial Pehuén.

<sup>19</sup> Tarkovski, A. (1988). *Esculpir en el tiempo* (pp. 76-77). versión Ediciones Rialp (2020).

sueño colectivo, la separación familiar, la incertidumbre y el miedo, era el lugar común por el cual deslizarse, era un relato que circulaba en muchas de las representaciones del cine documental sobre las dictaduras militares del cono sur, a las cuales yo había tenido más acceso y que, en varios casos, dejaba, a las y los muertos y/o sobrevivientes de las violaciones a los derechos humanos tanto como víctimas y/o al límite del relato heroico.

En este sentido, entendiendo que ellos/ellas son las/os afectadas/os, se imponía un deber social por parte de la izquierda que priorizaba la dignificación de su memoria en los años '90 y 2000 en un contexto de abundante desamparo por parte la justicia hacia familiares y víctimas en casos de ddhh e impunidad por parte de quienes ejercieron estas violaciones. Ante un relato heroico, que no sólo deshumanizaba a las víctimas, se corría el riesgo de mitificar la historia sin dar paso a ahondar o tensionar en sus esquirlas y los relatos laterales que estas historias contenían. De aquí, adquiere especial relevancia las memorias de las y los "hijas/os"<sup>20</sup> que comienzan a reflexionar desde perspectivas en primera persona y que, en muchos casos, vienen a cuestionar e incluso perturbar el discurso oficial y sus representaciones, como por ejemplo "El edificio de los chilenos" de Macarena Aguiló (Chile, 2010) y "Los rubios" de Albertina Carri (Argentina, 2003).

Al desarrollar mi proyecto, de forma subterránea, se estaba dando otro frente de conflicto de carácter identitario relacionado a mi posicionamiento como hija, del que no me percaté hasta avanzada la investigación, siendo la falta de representación en mi caso. Mi proyecto documental si bien se enmarca en un contexto sobre trabajos insertos en el campo de la Memoria y las referencias de dicha generación, que me habían acompañado en todo el proceso de realización, no correspondían a mi propia generación, por lo tanto, en ese sentido, no estaba incluyéndome en un campo situado. Esa 'generación de los hijos/as'<sup>21</sup> correspondía a los y las autoras de producciones artísticas y culturales que siendo niños/as en dictadura no vivieron la persecución o las torturas directamente, escarbaban en la memoria política del país en tiempos de transición democrática, pero sus relatos distaban del mío y abordaban su infancia en dictadura o exilio, la desaparición forzada de padres/madres y su búsqueda y/o ausencia. En una dirección distinta, mi nacimiento ocurrió en el preludio de la llamada transición a la democracia (1989), por lo que mi infancia no estaba marcada por la pérdida de un/a familiar, ni el destierro, ni el autoritarismo propio del terrorismo de Estado. De esta manera, aunque con esa generación de hijos e hijas de la dictadura compartimos vivencias familiares hermanadas y residuales de la dictadura, no

---

<sup>20</sup> "A partir del nuevo siglo, el relato de los hijos (...) comienza a ser traducido en sus propios films documentales y ficcionales, donde examinan las versiones donde lo acontecido con la generación de sus padres y agregan interpretaciones que distan de ser unánimes sobre las decisiones políticas de estos últimos (...) para hacer su propia interpretación de aquellos años y del protagonismo de sus padres". Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)* (p. 16) . Ediciones Colihue.

<sup>21</sup> A esta generación también se le identifica como la generación de la 'posmemoria': "Llamada así por Marianne Hirsch para designar a aquellos escritores y artistas visuales, que no han experimentado un trauma colectivo, pero cuyas obras son portadoras de la memoria de los que sí fueron testigos o víctimas del mismo (...) cineastas como Sebastián Moreno, Lorena Giachino, Rodrigo Dorfman, Germán Berger-Hertz, Macarena Aguiló...". Barroso, G. (2017). *La dictadura de Pinochet a través del cine documental* (P. 175). [Tesis doctoral]. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-HHAT-Gbarroso>

reflejaban mi sentir generacional sobre las contradicciones y conflictos que tenía la transición, propias de mi época de infancia y/o adolescencia, en torno al tema.

En este sentido, la directora argentina Albertina Carri, perteneciente a la generación que me precede y que vivenció la dictadura, apunta al problema que menciono y que, guardando las proporciones, compartimos cada una en su propio tiempo:

“Esa falta de representación de nuestro dolor en la vida social, nos hacía sentir incómodas en muchos espacios, incluso en ámbitos privados o en lugares inimaginables. Al encontrarnos huérfanas también en el campo simbólico de la cultura, había un lugar nuestro, una zona de nuestra sensibilidad, que quedaba atrapada en el interior. Pero no atrapada por gusto, por voluntad o determinación, sino por temor. Por una conciencia casi física de que nuestra percepción no tenía espacio dónde reposar (...) Esa historia latinoamericana, tan cruenta y que le pertenece a todos, también habla de ese interior nuestro, que a veces no tiene palabras para ser nombrado”<sup>22</sup>.

Junto con exponer una historia familiar atravesada por la dictadura y sus consecuencias, mi caso daba espacio a un relato de escasas referencias en el ámbito generacional en la producción cultural y, específicamente, cinematográfica<sup>23</sup>.

**4. La imposibilidad de comprender la experiencia del otro:** Ya avanzado el proyecto, y como se ha mencionado anteriormente, empiezo a ser consciente que mi relato trataba sobre mi aproximación respecto a lo vivido por mi padre en la dictadura y esto abrió paso a una tensión en cuanto a la comprensión de la otredad, dado que me enfrento a la paradoja de no saber entender, ni a nivel intelectual ni emocional, la experiencia traumática de mi papá:

"Percibir al otro como cuerpo significa que él es dado en su *ser sensible*, esto es, como este rostro, esta voz, esta forma de andar, de hablar, de pensar, en últimas, en su ser específicamente individual. Merleau-Ponty trata de comprender justamente este *acceso originario* al otro que se da en nuestra propia percepción, en nuestro propio cuerpo. El problema que surge aquí puede ser formulado (...) de otra forma: ¿no dejaría de ser el otro lo que es —justamente otro— en el momento en que pretendemos comprender su otredad desde la percepción que tenemos de él?<sup>24</sup>"

---

<sup>22</sup> Carri, A. (2023). *Los rubios - Cartografía de una película* (prólogo de la reedición). Extraído de: <https://www.pagina12.com.ar/607977-albertina-carri-en-este-contexto-esta-bueno-rescatarla>

<sup>23</sup> Respecto a esto, destaco dos referencias cinematográficas a las que tuve acceso y que me parecen consonantes con mi relato: “El pacto de Adriana” (Lisette Orozco, 2017) e “Historia de mi nombre” (Karin Cuyul, 2019).

<sup>24</sup> Verano, L. (2012). El lugar del otro: el problema de la alteridad en la filosofía de Merleau-ponty. *revista Universitas Philosophica*, vol. 29, núm. 58 (pp. 254-255). Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia. <https://www.redalyc.org/pdf/4095/409534423011.pdf>

Reformulando esta pregunta y situándola en mi caso: ¿no deja de ser mi padre lo que es (en la totalidad de su ser sensible) al momento en que pretendo comprender su subjetividad, desde mi propia percepción? Las subjetividades propias de cada uno se ponían en tensión respecto al relato del otro/a, ya que intentar llegar a la comprensión de la experiencia de mi papá, ponía en riesgo su propia subjetividad, que chocaba con mi campo subjetivo, que desconocía experiencialmente lo que él le había ocurrido. La respuesta a esta pregunta me lleva a la pregunta <<¿cómo no hacerlo?>> si nuestra comprensión se afirma y re-afirma en nuestras experiencias, que son puntos de referencias para dar forma y sentido al relato de las experiencias ajenas.

En un intento de llevar la comprensión y de acortar, de alguna manera, esa distancia con mi papá referida a la experiencia en dictadura -donde la incertidumbre y el miedo toman presencia- decido concluir el cortometraje con el estallido social de 2019 como un espacio dialógico y reflexivo sobre la experiencia compartida, cuyo acontecimiento favoreció la yuxtaposición de nuestras voces y experiencias.

Para concluir esta reflexión, me parece relevante reconocer la misión a la que aspiro como ejercicio del documental: no sólo contar la realidad, sino más bien cuestionarla, ya que ella supera y sobrepasa todo sentido de lo que se entiende por normalidad (lo imaginable y lo *inimaginable*) o “sentido común”. Desde una forma autobiográfica, creo que cobra especial grado de amplitud la experiencia colectiva cuando ella se interioriza, al ofrecernos una gama de tonalidades que se reescriben en nuevas miradas y perspectivas. Asimismo, me quedo con el aprendizaje de que en el (ejercicio de) hacer, las formas preconcebidas no logran imponerse. Además de mutar, la forma orgánica, cobra vida propia a medida que se desarrolla el proceso creativo. De la misma manera, el tema de fondo, se revela avanzado el camino, no previo a comenzar el viaje:

“Sería falso decir que un ‘artista’ <<busca>> su tema. El tema va madurando en él como un fruto y le impulsa hacia la configuración. Es como un parto. El ‘poeta’ nada tiene de lo que pudiera estar orgulloso. No es dueño de la situación, sino su vasallo, su servidor”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Tarkovski, A. (1988). *Esculpir en el tiempo* (p. 64). versión Ediciones Rialp (2020).

## **VI. Bibliografía y Filmografía**

### **Bibliografía**

- Benjamin, Walter. Sobre el concepto de Historia (1942).
- Bonnefoy, Pascale. "Terrorismo de Estadio" (2005).
- Castillo, Carmen. "Un día de octubre en Santiago" (1980), "Santiago-Paris: el vuelo de la memoria" (2002).
- Cozzi, Adolfo. "Estadio Nacional" (2000).
- Frankl, Viktor. "El hombre en busca de sentido" (1946).
- Lira, Elizabeth Lira. "Trauma, duelo, reparación" (2009)
- Levi, Primo. "Si esto es un hombre" (1947), "La tregua" (1963), "Los hundidos y los salvados" (1986).
- Mendoza, Jorge. "Las formas del recuerdo. La memoria narrativa" (2004).
- Montealegre, Jorge. "Frazadas del Estadio Nacional" (2003).
- Rebolledo, Loreto. "Memorias del desarraigo: testimonios de exilio y retorno de hombres y mujeres de Chile" (2006).
- Ricoeur, Paul. "La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido" (1992).
- Spiegelman, Art. "MAUS" (1980) y "Metamaus" (2011).

### **Cinematografía**

- Aguiló, Macarena. "El edificio de los chilenos" (2010).
- Berger-Hertz, German. "Mi vida con Carlos" (2010).
- Carmona, Alejandra. "En algún lugar del cielo" (2003).
- Carri, Albertina. "Los rubios" (2003), "Cuatros" (2016).
- Castillo, Carmen. "La Flaca Alejandra" (1994), "El país de mi padre" (2004), "Calle Santa Fe" (2007), "Desterría - Un país llamado exilio" (2008).
- Cuyul, Karin. "Historia de mi nombre" (2019).
- Guzmán, Patricio. "La memoria obstinada" (1997).
- Lanzmann, Claude. "Shoah" (1985).
- Lübbert, Andrés. "El color del camaleón" (2017).
- Moreira Salles, Joao. "El intenso ahora" (2017).
- Orozco, Lissette. "El pacto de Adriana" (2017).
- Resnais, Alain. "Noche y niebla" (1956).



## INFORME OBRA DE GRADO

Nombre alumno(a)	Mariana Torres
Título del proyecto	Torres contra el Olvido
Nombre profesor(a) evaluador(a)	Hans Mülchi Bremer
Nota Evaluación	7,0

La película consiste en una exploración por parte de la autora de la trayectoria de su padre como víctima de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar y su condición de luchador, a través de un diálogo con él y consigo misma. En ese sentido es muy claro el punto de vista. La mirada deviene desde una introspección personal de su experiencia desde niña, lo cual le da a la obra un tono muy íntimo, a pesar de las derivaciones políticas del asunto.

La figura del padre (militante, dirigente y comunicador destacado ya en la época anterior a la dictadura, actividades que siguió cultivando durante su vuelta del exilio) es abordada con una mixtura de delicadeza y distancia, lo que no obsta que inunde los territorios del horror cuando la narración refiere a la crudeza de las experiencias vividas. Con fineza en el tejido del relato (desde el ámbito del guión llegando hacia el montaje) se transmiten valores como la valentía, la perseverancia, en una suerte de destino del cual el personaje no puede zafar, en un arco que comienza el día del golpe de Estado y que culmina en el presente, tocando acertadamente el levantamiento social de 2019, a propósito del cual se elaboran las semejanzas pertinentes y las estructuras y repeticiones de la Historia.

La película es un viaje personal y geográfico, por extensos y diversos territorios que incluyen lugares luminosos y otros oscuros, puntos de notoria civilización y otros de barbarie, muerte y esperanza al mismo tiempo. Se trata de la lucha de una hija por conocer y comprender a su padre y, con ello, su propia historia, donde va completando sus recuerdos fragmentarios de la niñez hasta coincidir con el padre en las luchas del presente. Es un homenaje pero al mismo tiempo un ejercicio de ponerse en un “cara a cara” frente a la historia y al destino, sin eludir los ingredientes incómodos o “incorrectos” de una trayectoria con sus contradicciones.

Vamos descubriendo una relación de admiración, curiosidad, compasión y complicidad al mismo tiempo. El enunciado transita por el recuerdo, la descripción de situaciones, las reflexiones, en un interesante relato a dos voces, que ligados por un tronco común, a veces llegan a confundirse en uno solo. A eso contribuyen la calidad de la voz de cada uno, un recurso que la obra aprovecha de buena forma.

La estrategia temporal del relato es osada, en cuanto trabaja con fragmentos de diferentes momentos de la vida del protagonista, otros de la autora y aún otros juntos, todo lo cual va armando el puzzle de una vida, de una investigación pero sobre todo de una relación que aparece como estrecha, aunque no por ello idílica.

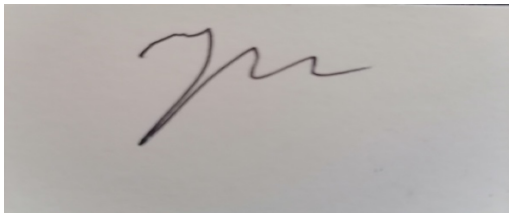
Los materiales para el relato son diversos: imágenes familiares, fotografías, exposiciones, viajes en conjunto, entrevistas en directo y a distancia, cartas (o mails), los que aparecen mezclados con excelente sentido y sensibilidad.

La construcción sonora es igualmente fina, constituida en gran parte por notas sostenidas, sonido ambiente, que contribuyen a completar los recuerdos y a sostener la tensión.

En síntesis, me parece que se trata de una obra muy bien lograda en todas sus líneas y que bordea la excelencia. En mi opinión se constituye como un aporte en la línea de la Memoria, en la cual se inscribe.

Nombre profesor: Hans Mülchi Bremer

Firma:

A rectangular box containing a handwritten signature in dark ink. The signature is stylized and appears to be the initials 'HM' followed by a flourish.

Fecha: 11 de enero 2024.-

## INFORME OBRA DE GRADO

Nombre alumno(a)	Mariana Torres
Título del proyecto	Torres contra el olvido
Nombre profesor(a) evaluador(a)	Alejandra C. Cannobbio
Nota Evaluación	6,0

“Torres contra el olvido” es un documental autobiográfico que explora la relación entre memoria-olvido-padre-hija-primera y segunda generación de víctimas de la dictadura.

El documental se articula desde la subjetividad de la hija que busca en su propia memoria infantil resquicios de las huellas de lo vivido por su padre, pero a medida que avanza el documental, Mariana logra transmitirnos que aquello que busca en su memoria recóndita no está solo allí, sino en todas partes. Lo subjetivo se torna histórico, la vivencia negada y puesta en duda por algunos, se repite con el levantamiento popular y las vueltas de la historia se replican, con un dolor punzante que Mariana logra transmitir, sin grandes gestos performáticos, con un gran cuidado por su padre, por sí misma y por la memoria de este país fracturado. La fractura asoma finalmente en cada metraje que recorre la película.

Destaco especialmente el final del documental donde Mariana termina por encontrar la voz, el tono y las imágenes que transportan esta historia, esta búsqueda, que es más sensorial, subjetiva y casi onírica, como los fuegos del estallido en la última secuencia.

Es un testimonio muy auténtico y valoro todo el avance que pudo hacer Mariana. Sé que le costó mucho abordar esta temática, pero sin duda valió la pena, tanto para el archivo fílmico de nuestra memoria, como para su propio aprendizaje.

En términos de tratamiento de cámara y de tratamiento sonoro, se realiza en ambos un tratamiento oportuno. Destaco especialmente el tratamiento sonoro en el que se nota un trabajo fino y cuidado.

Aspectos por mejorar:

Existe al inicio del documental algunos problemas de ritmo, de montaje. Una voz en off demasiado acelerada en la primera secuencia que resume a modo de trailer contenidos que serán tratados después del título, ésto a mi juicio, confunde y no aporta realmente.

Existen algunas secuencias tan usadas en el documental autobiográfico que están a punto de convertirse en lugares comunes, como la autor/a escribiendo en un cuaderno, o el viaje a Chacabuco, tantas veces visto. Lo único que puede, a veces, salvar ciertos lugares comunes, cuando se vuelven a visitar, es la emoción o el testimonio auténtico

de un narrador o protagonista. A Mariana este es el punto que más le ha costado. Salir de la mente/intelecto y poder enfrentarse sin temor a sus propias emociones, asumiéndolas como propias. Tal vez esta distancia, le juega un tanto en contra a la historia, sobre todo hacia la mitad de la película, en la que el ritmo y la atención decaen.

Aunque la reflexión teórica no es evaluada, no quiero dejar de mencionar el excelente trabajo que realizó la estudiante, da cuenta acertadamente del proceso que transitó la autora en su búsqueda creativa, intelectual y personal.

Por todo lo anterior califico esta obra audiovisual con un 6,3


Nombre profesor: Alejandra C. Cannobbio



Firma:

Fecha: 10.01.24

## INFORME OBRA DE GRADO

Nombre alumno(a)	MARIANA TORRES
Título del proyecto	Torres Contra el Olvido
Nombre profesores(as) evaluadores(as)	MARÍA ISABEL DONOSO
Evaluación	7
Nombre profesor: MARIA ISABEL DONOSO	
	
Firma:	
Fecha: 11 ENERO 2024	

## COMENTARIOS Y ANALISIS DE LA OBRA

En términos de la relevancia de la obra, puedo decir que es una obra en extremo importante, ya que desde el cine autobiográfico, pone en evidencia un tremendo tema que hasta el día de hoy está muy presente en nuestro país: las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar.

El punto de vista de la autora es muy claro: desde la propia voz y reflexión en el presente pero en diálogo con el pasado, va armando este relato, que se va cruzando con la voz del padre. Siempre en pos de sus propios deseos y frustraciones.

Los recursos cinematográficos se van entrelazando para dar vida a esta obra de reflexión y archivos. De una manera libre y hábil, se van entremezclando la voz en off, situaciones de diálogos, observación y la exploración formal. Los archivos son utilizados de una manera expresiva, entregando sensaciones de los momentos relatados. La voz en off del padre leyendo va entregando aspectos más bien "estrictos" de información relevante a modo de declaración que aporta a una causa judicial. Este juego de recreaciones va haciéndonos avanzar hacia algún lugar "predeterminada...para qué". Luego la conversación telefónica se cruza matizando y dando distancia temporal, todo ha pasado, todo fue vivido de una cierta forma. La libertad del uso de estos recursos, donde incluso utiliza dibujos, permite comprender la situación del padre y ponerse en el lugar de la autora-protagonista. Ella es la que mira, la que escucha, y esa mirada queda muy clara.

Por otro lado, el recorrido del viaje del padre en su cautiverio, se convierte en un viaje de la propia autora, pero un viaje realizado muchos años después, buscando huellas emocionales, buscándose a sí misma, que no vivió nada de lo que su padre si vivió.

El sonido es utilizado de una manera formal bien claro, acentuando instantes y enfatizando a partir del tono plano, dando la sensación de tensiones. La cámara tiene matices, observaciones lejanas de ellos dos desde un tercero, pero también los realizados por ella misma. Lo vivido y lo observado, tal como ella ha vivido la relación con su padre, desde adentro pero también como observadora.

De la estructura y el relato, funciona como un abanico, distintas formas, episodios que se van encontrando. Un eje narrativo que son los relatos, pero que al final se encuentran en el presente. Al inicio cada uno tiene su propia memoria, al final se unen en la misma experiencia, y la estructura logra reunirlos. Las voces se entrelazan, se mezclan, se funden, son una sola, mientras vemos a los militares nuevamente, como un deja vu.

#### RESUMEN:

En general, la obra funciona muy bien. Es coherente con lo que la autora se propone en su reflexión teórica y opera con sentido. Todo va cobrando sentido a medida que avanza el relato, los recursos adecuados y muy expresivos.

Nota 7.0