

MOTIVACIÓN Y CONTEXTO

Trabajaba como realizadora en el programa de un canal de tv cuando en la búsqueda de historias que calzaran con el formato de documental periodístico (identificaría como expositivo) conocí una historia que con el tiempo me conmovió profundamente. Se trataba del asesinato de 4 opositores de izquierda que fueron asesinados por la CNI, después del atentado a Pinochet en septiembre de 1986. Ninguno de ellos habían tenido participación en el atentado. Sin embargo, fueron la venganza que cobró la dictadura por el atentado y que ejecutó a través de la CNI, el organismo represivo de entonces.

En la investigación que hicimos junto a la periodista Daniela Farias pudimos comprobar que hubo gente de oposición que se salvó de esos asesinatos, y esa información se aportó a la investigación judicial que en ese entonces llevaba el ministro Hugo Dolmetch. Lamentablemente, distintos factores confluyeron en que la emisión de ese trabajo fuese censurado, ni siquiera pude terminar su montaje. Había sido un trabajado de meses construir confianza con las personas involucradas, cuestión que solo debía ocurrir cuando había autorización del productor ejecutivo de entonces para iniciar el proceso de acercamiento a las familias. Esa autorización existió. A medida que avanzábamos en la investigación nos pidieron equiparar dolores poniendo testimonios de familiares de los escoltas de Pinochet; sin estar de acuerdo porque eran historias diferentes pero los tuvimos. Discrepando del punto de vista, siempre tuvimos el material que nos pidieron y a pesar de tener todos los elementos de un buen trabajo periodístico y además con un buen registro documental in situ que en esa época era una novedad; las presiones políticas frente a la posibilidad que hablara o no un CNI q también estaba considerado en un reportaje del programa ancla del canal donde trabajaba, sepultó la posibilidad de que se conociera la historia.

Cuando supe que el reportaje no saldría tuve una profunda impotencia y pena, siempre digo que ese trabajo fue un punto de inflexión en mi trayectoria profesional. El trabajo con las víctimas había sido un proceso de construcción de confianzas porque recordaban cómo, el mismo canal de tv que nosotros representábamos buscando su testimonio, en la época de los crímenes les había cerrado las puertas para difundir su dolor. El hecho de que se bloqueara su emisión solo confirmó sus temores. A partir de entonces supe que me interesaba buscar personajes reales y en este caso en particular, sentí el interés y de alguna forma, la necesidad de volver a esta historia en formato documental y ya no para la tv.

Tuvo que pasar mucho tiempo antes de retomar esta historia. Cuando decidí hacerlo, habían pasado 12 años, ya no quería contar la historia de los hechos, había monitoreando la evolución del proceso judicial y se habían confirmado las teorías del juez; a mí me interesaba ir más allá, a la historia íntima de las otras víctimas de esos crímenes, sus mujeres y con un tratamiento audiovisual que no respondiera a las estructuras periodísticas. Había conocido a tres de ellas durante la investigación anterior pero solo dos de ellas me habían dado una entrevista, la tercera habló conmigo pero no me autorizó entonces a grabarla... esa era Silvia. Quería profundizar en saber quiénes eran y qué había

ocurrido con ellos después de estos crímenes, de qué forma habían marcado sus vidas y condicionado sus presentes; quería generar un espacio donde ellas hablaran de sus procesos, sobre las decisiones que tomaron, sobre el juicio que sintieron de la gente que las rodeo, del estigma de la viudez provocada por la violencia política en Chile de Pinochet. Quería escuchar sus relatos sobre lo que experimentaron y conocer esa dimensión de quién es testigo de un crimen, en este caso de los secuestros de sus maridos y que al mismo tiempo se transforman en otro tipo de víctima. ¿Cómo reviertes eso? ¿Cómo logras reponerte de una crisis de esa naturaleza? De eso quería construir un relato, de las viudas de crímenes ocurridos a mediados de los ochenta, y de esa forma, hacer también una reconstrucción de época a través del mundo privado de estas mujeres, una especie de microhistoria.

Ese proyecto de documental obtuvo un premio Corfo desarrollo Cine en 2014 y fue seleccionado en varias instancias de asesoría en Chile y el extranjero, llevaba un buen recorrido pero varias circunstancias de la vida me obligaron a postergarlo.

LA VIUDEZ

La Viudez como sinónimo de la transformación, sin proponérmelo, está presente en mis trabajos. En el subtexto de mi película documental *La Mudanza* (2012) el relato es protagonizado por una mujer de 75 años que después de mucho tiempo se resigna a dejar la casa que fue el proyecto de vida que construyó con su esposo fallecido producto de un cáncer, y de esa forma se atreve a enfrentar un duelo que tuvo postergado durante 8 años. Empacar cada cosa la lleva a revisar su historia junto a su esposo, una mirada romántica de la vida que compartieron, pero al mismo tiempo, el proceso de mudanza le permite por fin desahogar el dolor y soltar al esposo fallecido. Dejar su espacio anterior le permite tomar distancia de la viudez y enfrentar la vejez de otra forma.

La viudez de las historias de amor en contexto político tienen el agravante de la violencia, lo abrupto, la crudeza de la forma que pareciera agudizar y prolongar el dolor, que se queda grabado en quienes lo atestiguan. ¿Qué pasa ahí con las mujeres?.

El lamento por el ser amado asesinado, en diversas manifestaciones artísticas expresa un fenómeno social que se origina en nuestra cultura cristiana occidental donde las mujeres lloran la pérdida y consagran el resto de su vida a llorar por ese amor arrebatado de forma violenta como “las viudas de”. En la mayoría de los relatos, la viudez nos transporta a momentos históricos, nos conecta con un pasado que en algunos casos estuvo prohibido relatar y donde de la mano de la ficción se reproducen fenómenos políticos, como lo hace Ariel Dorfman en su libro *Viudas*, cambiando la locación y los personajes para referirse a lo que ocurría en Chile con la Dictadura de Pinochet a mediados de los años 70. En *Viudas* de Dorfman las mujeres están marcadas por el duelo: dolor, miedo y anulación; algo similar a lo que ocurre con la *Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca que es el retrato del culto a un exigente luto que era el sinónimo de la mujer correcta pero que en realidad habla de la mujer castrada.

¿Qué pasa con las mujeres?. A mediados de los 80 las mujeres de oposición en Chile acompañaban ideológicamente a sus parejas, compartían los temores frente a la represión brutal, se protegían y hasta peregrinaban por casas previendo la agresión. En un momento donde la policía secreta de Pinochet actuaba en la calle construyendo montajes públicos en torno a sus actuaciones. A muchas mujeres les tocó ser testigos de los crímenes de sus parejas, sobre todo de secuestros. Eso las transformó en otras víctimas, que sufren pero que tienen que resistir ese dolor para proteger a los que dependen de ellas, sobre todo, los hijos; que tienen que postergar y postergarse por otros. Yo busco en ellas lo que les permitió sobreponerse, y en el caso de Silvia, fue la búsqueda del amor, buscando a su amor desaparecido encontró otro que se transformó en una especie de salvación.

“Viudas” (mi proyecto original) y “Que el amor nos salve” son una subversión al relato de la viudez tal como ha transmitido el arte durante buena parte del siglo XX; es una comprensión del imaginario femenino desde su libertad para elegir de qué forma vivir y enfrentar el dolor ante una muerte traumática por violencia política.

SILVIA

Una cosa que percibía del relato de las mujeres de “Viudas” fue que se sintieron juzgadas o exigidas de comportarse de determinadas formas después de los crímenes; y había en cada una de ellas matices de un denominador común, la valentía. Y tal vez la más progresista de ellas y también la más golpeada por el destino, era Silvia Vera; la pareja que tuvo el periodista José Carrasco por casi diez años.

Ella busca en sus recuerdos y yo busco con ella. ¿Por qué ella? Porque está lejos de ser convencional, porque cuando recién la conoces no imaginas lo que vivió. Es una mujer que tuvo una postura bastante avanzada para su época y diferente a la de las mujeres que vivieron circunstancias similares. Porque a pesar de lo que le tocó vivir, o justamente por eso, fue una mujer audaz y eso, muchas veces, le costó un severo juicio social. Todo eso la transforma en un personaje interesante que quería abordar con un tratamiento distinto al periodístico. Sobre ella es mi obra de grado del magíster en cine documental.

Después de más de 12 años, hubo que retomar contacto y me encontré con una Silvia diferente a la que había conocido, más abierta a contar lo que le había ocurrido pero siempre fuera de cámara. En esa época había jubilado recientemente y estaba planeando el proyecto de escribir su libro.

No fue fácil que accediera a ser entrevistada en cámara, en parte por su celosa intimidad, por no hacer públicos aspectos personales, en ese momento su condición fundamental era no profundizar en la historia de su esposo desaparecido porque ella quería reservarlo para su libro. Cumplí con no profundizar en la historia de él pero fue imposible evitar al menos mencionarlo porque lo que movía a Silvia en esa época era la búsqueda del paradero de su esposo, y eso condicionó su conducta y opciones en época. Para entender y empatizar con el personaje, Silvia no pudo abstraerse de hablar de Alfredo en diversas instancias y de esa forma aportaron con su propio testimonio en el relato.

NARRATIVA

En términos narrativos, la oralidad del relato se construye por una parte, a partir de una entrevista realizada a Silvia Vera en abril de 2014, donde ella abrió un espacio personal después de un año de intentos; y por otro lado por la lectura del libro que por entonces estaba en proceso de elaboración. Además, se recurre textos escritos que permiten contextualizar su historia y que constituyen lo que algunos realizadores denominan comentarios, que permiten además plantear el punto de vista del documental, centrado en la relación de ella con José Carrasco.

Cabe destacar que en el guión original de este documental sobre Silvia, no estaba considerado el uso de textos, se apeló a ellos porque para entenderla era necesario contextualizar y poner en antecedentes momentos de su historia que la llevaron a actuar de determinadas formas. La decisión fue producto de una reflexión que descartó el uso de locutor en off.

El dispositivo unificador es la publicación de su primer libro, una especie de sueño hecho realidad y que tiene que ver con su postergado y anhelado proyecto de escribir; y que permite viajar desde el presente a la historia personal de la protagonista. Eso porque como dice Silvia, sus grandes dolores: la muerte de su padre, la desaparición de su esposo Alfredo y el asesinato del Pepe; la tuvieron atrapada por años sin dejarla avanzar en un estado cercano a la depresión.

Sus experiencias traumáticas la llevaron desde niña a escribir diarios donde traspasaba sus sentimientos y que con los años se transformaron en un testimonio de su vida. El libro es el resultado de esos textos que escribió por años, del recuerdo de cartas que se perdieron con el paso del tiempo y de la profunda necesidad de darle curso al deseo de escribir, de dedicarse a la literatura, que tuvo que posponer por las circunstancias que vivió.

El lanzamiento del libro de Silvia es la metáfora narrativa para hablar de la resiliencia, de su transformación, del ave Fénix; la misma protagonista un poco en broma un poco en serio, cuenta que la gente siempre le hace notar que su vida es como la del personaje mitológico.

Conocemos a la protagonista a través de su historia con Pepe, y para ello se construyeron secuencias temáticas: las pérdidas amorosas de ambos, ella como correo humano de un detenido de Puchuncaví, el exilio juntos, la importancia como padre para su hijo, el duelo que pudo hacer, sus nietas, etc.

La presencia de Pepe se trae a través de soportes como las fotografías, las que él tomó y las que le tomaron; los videos, el audio, su trazo... todos hallazgos que permiten construir un perfil de él y configurarlo en el relato como un personaje secundario pero fundamental en el punto de vista del documental.

MATERIALES VISUALES

Silvia por Pepe. Ella está en la playa y tiene en sus brazos a su hijo, según la protagonista, eran varias fotos las que Pepe tomó en esa ocasión; Silvia las perdió entre tanto cambio de casa y solo conserva una de esa secuencia que ocupa un lugar importante en su casa. En esa prolongación que fija la foto análoga, muestra a una joven mujer, hay una composición que evidencia ternura, es la mirada de Pepe justo después de haber dejado la prisión; era un período donde se estaban conociendo. Esta imagen es fundamental por eso y porque muestra a una Silvia tranquila, parece feliz luego de un período de tempestades y transporta a la emotividad de ese momento que tal vez fue lo que la llevaría más tarde a decidir salir al exilio con él.

Conocer a Silvia es también conocer a Pepe y conocer la época en la que les tocó vivir. Es a propósito de eso que en términos audiovisuales este documental busca rescatar la estética de mediados de los setenta a mediados de los ochenta, cuando no habían teléfonos celulares y los mensajes se enviaban en cartas escritas en papel o se mandaban en un casete. Cuando se podían esconder mensajes en dibujos hechos con lápiz grafito o acuarela. Cuando no existían las fotos digitales y solo podías ver las imágenes cuando se revelaban en papel. Es una época análoga que se representa a través del uso de fotografías, de archivos de video y de audio que construyen el tiempo evocativo por el que viaja la protagonista. Es también la última etapa donde los afectos se expresaron en persona y no mediatizados por un celular.

Originalmente la idea del registro era de observación, sin embargo eso fue posible de realizar solo en restringidas ocasiones como en el lanzamiento del libro de Silvia, cuando ella juega junto a su nieta en un parque y mientras escribe en su computador; y en otras ocasiones cuyos materiales fueron descartados para este montaje.

Además, en el documental que originalmente quería realizar, se contemplaba poder diferentes secuencias donde Silvia estaba en diferentes lugares o realizaba acciones junto a personas cercanas, y donde el relato no lo sostenía solo ella sino las imágenes y otros personajes. Sin embargo, en la medida que avanzaba el proceso de producción, ella fue blindando ciertos espacios.

Frente a los anterior, la entrevista realizada a Silvia Vera en abril de 2014, una grabación que originalmente era la entrevista madre; cobró más importancia. Se transformó en única y durante su producción y grabación, me permitió observar cómo el dolor vivido por personajes como ella, la llevaron a bloquear sus sentimientos y a bloquear el conocimiento de ellos a otros.

El desarrollo de la obra de magíster me llevó a reflexionar mucho a propósito de las restricciones de rodaje en relación a mi plan y guión original. Las dificultades para hacer un seguimiento de ella re-direccionaron la forma de abordar el documental y de circunscribirme a los materiales visuales que tenía.

Uno de mis prejuicios era usar una entrevista a cuadro en el documental porque quería distanciarme del trabajo que realizo como periodista audiovisual. Sin embargo, descubrí

que la entrevista madre como la había denominado, se había transformado en un recurso visual que me permitía construirla a ella como el personaje protagónico que revisa su propia historia, usarla como sostenedora del relato. Para eso las referencias son muchas, y aunque con un enfoque colectivo de la historia, podríamos mencionar “La Memoria Obstinate” o “El caso Pinochet” de Patricio Guzmán, “El Edificio Máster” de Eduardo Coutinho, La vida moderna Raymond Depardon.

La composición del plano busca fragmentar los espacios, enfatizar hallazgos del valor del plano original, alterando las imágenes y re-significando el material, sobre todo el fotográfico.

En relación a las imágenes de video una referencia visual fue el documental “La mujer de los cinco elefantes” de Vadim Jendreyko; y algunos momentos del documental Michael Nyman in progress de Silvia Beck; en ambos casos, los detalles hablan de los personajes.

Y como el dispositivo unificador es la escritura de su libro, la lectura de algunos de sus pasajes constituyen otro recurso visual y narrativo, que en conjunto con el uso de fotografías familiares (algunas que conserva y otras que fueron hallazgos) permite construir el relato y viajar por sus propios recuerdos.

Conocer a Silvia es también conocer a Pepe y conocer la época en la que les tocó vivir. Es a propósito de eso que en términos audiovisuales este documental busca rescatar la estética de mediados de los setenta a mediados de los ochenta, cuando no habían teléfonos celulares y los mensajes se enviaban en cartas escritas en papel o se mandaban en un casete. Cuando se podían esconder mensajes en dibujos hechos con lápiz grafito o acuarela. Cuando no existían las fotos digitales y solo podías ver las imágenes cuando se revelaban en papel. Es una época análoga que se representa a través del uso de fotografías, de archivos de video y de audio que construyen el tiempo evocativo por el que viaja la protagonista. Es también la última etapa donde los afectos se expresaron en persona y no mediatizados por un celular.

Para entenderla era necesario contextualizar cuál era el escenario político que se vivía en el país y en qué circunstancias conoce a Pepe y sobretodo, dónde comienza su historia de amor, en medio del centro de detención de Puchuncaví cuando él estaba en condición de preso político.

Para eso consideré necesario mostrar ese espacio, un lugar que ya no existe, donde con suerte se identifican rastros de estructuras casi invisibles debajo de arbustos; y donde una pileta de agua del suministro provincial es el principal sobreviviente y testigo de esa época. Las casas de lo que fue el balneario popular de Melinka eran prefabricadas y algunos de sus restos fueron robados y trasladados a otros lugares de la región. Así encontré el casino que se usó en el centro de detención, abandonado y en deplorable estado en el rodeo de Puchuncaví; por lo que recordaron los vecinos, fue destinado por mucho tiempo a fiestas de adolescentes. Ahora era usado como baño por vagabundos y perros callejeros.

La dificultad estaba en cómo colocar en ese espacio el relato de Silvia, ese donde recuerda la declaración de amor que le hizo Pepe. Buscando elementos para armar ese imaginario llegué a la Agrupación de ex Presos de Puchuncaví, en un período donde estaban desarrollando actividades de memoria. Así conocimos un material fotográfico realizado por uno de ellos, cuando de regreso del exilio a fines de los setenta, volvió a ese lugar y encontró que las casas aún estaban ahí. A través de la misma Agrupación llegué a maquetas de ese centro de detención y figuras de greda de los presos, la mayoría de esos materiales fueron realizados por ex presos. Desde mi punto de vista ambos soportes: la fotografía y las maquetas, además de la observación del lugar donde estuvo el centro de detención, me servían para imaginar en qué circunstancias surgió esta relación.

FOTOGRAFÍAS

En las fotografías grabadas mi propósito era buscar esos rastros que no son identificables en una primera lectura, de alguna forma entrar en los materiales y exigirles más de lo que mostraban en su composición original.

Así se trabajó por ejemplo, con las casas del ex centro de detención de Puchuncaví, ahí se buscó el detalle para evocar ese espacio pero también para mostrar la precariedad del lugar donde los personajes, estrecharon relaciones; un lugar al que llegaba Silvia en un bus haciendo las veces de correo humano.

También se trabajó de esa forma con la fotografía de Silvia en la playa donde tiene a su hijo en sus brazos. La insistencia en entrar en el detalle del plano permite descubrir detalles que evidencian emociones y que permiten conectarse con una Caleta Portales (Viña del Mar) de fines de 1975 o comienzos de 1976; y principalmente con Silvia en ese entorno.

Las fotografías que se usan en “Que el amor nos salve” fueron registradas de diferentes formas. La primera, fue grabar fotografías impresas con un marco blanco en el borde la fotografía, una forma de impresión característica de la década de los ochenta, época en la que ocurrió el crimen de Pepe Carrasco. Segundo, se registraron fotografías mientras Silvia las buscaba, donde ella muestra detalles de las imágenes con sus manos. En esas mismas imágenes se trabajó en cambiar los valores de plano de las fotografías grabadas para profundizar la mirada en los personajes y en situaciones que marcaron diferentes etapas de la vida de la protagonista. Así se insiste en las fotografías de Gabriela, la pareja de Pepe que fue asesinada; como también se cambió el valor de plano en las fotografías de las casas del ex centro de detención de Puchuncaví. Y tercero, en coherencia con mi trayectoria profesional como realizadora investigadora, quise enfatizar la investigación y búsqueda de materiales que implicó el proceso de realización, recurriendo al uso de una lupa para escarbar en la memoria visual de la protagonista desde fuera de ella y sobre ella. La lupa insiste en las imágenes y permite revelar emociones ligadas a personajes y momentos de su historia, como también a fijar esas imágenes en el documental e instalarlas como parte de la memoria colectiva.

MULTIFORMATO

El replanteamiento de la historia de Silvia a partir de los materiales visuales existentes, validó también el uso de formatos diversos para construir el viaje de la protagonista. Aquí también hay una relación con mi experiencia profesional, tengo una vocación de búsqueda de elementos, yo junto materiales de diverso origen y en diferentes formatos que unidos construyen sentido; de esa forma trabajar en multiformato opera como una especie de patchwork de la historia de un personaje. Y de esa forma, me interesa e identifica el trabajo que hace Agnes Varda en “Los Espigadores y la espigadora” y un poco también en “Las playas de Agnes”, y esa diversidad aquí se puso al servicio de construir el imaginario de Silvia en su relación con Pepe.

El registro multiformato es el resultado de las posibilidades prácticas que tuve de trabajar pero también de las necesidades y oportunidades que planteaba el documental y su motivo. Hay situaciones que no permiten la presencia de un realizador, un camarógrafo y un sonidista, y donde solo es posible que esté una persona con una cámara, como me pasó con el grueso del registro de mi documental La Mudanza. Y hay materiales visuales que por sí solos son registros pero que en el contacto con otros materiales cobran sentido. Así es como hay materiales grabados en diferentes formatos, desde HD con cámaras de video como la SONY A7S II, con Canon réflex; e incluso, materiales grabados con celular. Hay archivos en Umatic, fotografías en papel y digitalizadas; imágenes de diarios y el registro de un repujado en cobre, etc. Ese último fue un hallazgo conservado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

HALLAZGOS

Vuelvo a la inspiración en lo que hace Agnes Varda para hacer esta diferenciación que tiene hablar de hallazgos, tal vez por el azar que implica el proceso de producción de un documental y que contempla enfrentarse con materiales desconocidos que por diversas circunstancias cobran relevancia.

En este caso, los hallazgos se transforman en otro soporte audiovisual para identificar la huella de Pepe que se cruza esencialmente con su historia junto a Silvia; y que como dije antes, ayudan a construir su imaginario.

A través de esos rastros, Pepe está presente en el relato no solo porque Silvia lo refiere sino porque su mirada permite conocer su faceta más íntima. Esa faceta es la que está detrás de la fotografía de Silvia y su hijo en una playa de Viña del Mar; y en las fotografías de Gabriela, su ex pareja, y de ella junto a los hijos de Pepe antes que él fuera detenido y ella fuera asesinada. Estas últimas fotografías, son guardadas con cuidado y diría hasta con cariño por Silvia, y mostrarlas en el documental permite revelar un capítulo más bien desconocido de la vida de Carrasco, la relación con esta brasileña durante los años de la Unidad Popular, con quien estuvo después de la separación de su matrimonio y sobre todo porque su brutal asesinato conectó a Silvia y a Pepe cuando se conocieron, ambos compartían la pérdida de un amor de forma violenta, eso los llevó a solidarizar en una dimensión que generó con el tiempo un acercamiento emocional.

También está presente Pepe en el repujado en cobre que confeccionó con sus manos durante sus días como preso en el centro de detención de Puchuncaví, y que luego mandó de regalo a sus hijos y a la madre de ellos. Esa imagen no solo evidencia en la fuerza de su trazo el carácter de este hombre y permite imaginar su valor para declarar amor en medio de un escenario adverso por decir lo menos. Mirar esta lámina fija ese espacio que unido a las fotografías, las maquetas, el paisaje de hoy en el lugar donde estuvo el centro, permiten trasladarse a un tiempo donde las horas se mataban con ese tipo de artesanías y donde la ilusión de recibir la visita de un correo humano femenino -una que había perdido a un mirista como él- se transformaba en la esperanza para soportar los días de encierro e imaginar un futuro mejor fuera del penal.

Y está con elocuencia en el hallazgo de su voz, un material que como otros en la producción de un documental llegan a nuestras manos por azar. Se trata de la carta oral que mandó por casete a sus padres cuando recién se establecía en Venezuela, su primer destino como exiliado. Ahí no solo se evidencia su convicción de principios, sino también su confianza en armar una familia con Silvia a quien se refiere con ilusión y ternura. La protagonista fue sorprendida con este registro, no lo conocía e incluso le costó identificar al principio la voz, la confundió incluso con la del hijo mayor de Pepe, tal vez porque como dijo ella, recordaba el timbre de voz de la última época que vivió con Carrasco.

ARCHIVOS

Los archivos como concepto también son hallazgos, en ellos están alojados y perpetuados momentos. Los archivos de imágenes en movimiento son los primeros que uno busca porque operan como retazos que al juntarlos con otros materiales cobran sentido, y así -como dije antes- se transforman en un patchwork de la historia de un personaje.

En “Que el amor nos salve” los archivos audiovisuales permiten fijar el momento de dolor que vivió la protagonista después del asesinato de Pepe. El más conocido es a la salida del Instituto Médico Legal, cuando ella constata que el cadáver encontrado en las afueras del Parque del Recuerdo era el de Pepe. Se trata de un material de mucha potencia, expresivo, insustituible, es la versión contemporánea de la tragedia de la que hablamos desde los griegos. Y dentro ese mismo archivo, en medio de la tragedia, aparece la humanidad en el abrazo de quienes acompañan a Silvia, y en su propia ternura al besar el ataúd del periodista.

Aquí quiero detenerme en un detalle importante y que tiene que ver con el azar del documental. Como José Carrasco era parte del staff de la Revista Análisis y que se relacionaba con todo ese ecosistema profesional que también consideraba a Teleanálisis; su círculo más cercano no se atrevía a decirle a Silvia que el cadáver que estaba en el Servicio Médico Legal podía ser el de Pepe, fue el periodista Fernando Paulsen quien se animó a hacerlo. Por razones profesionales me tocó entrevistarle por ese tema y me confidenció que dentro de su carrera es de las pocas cosas que lo desarma emocionalmente. Es por esto último, que cuando grabamos el lanzamiento del libro de

Silvia y él habló dentro de los presentadores del libro, me sorprendió y me pareció muy significativa su expresión cuando se refiere a ese ingrato rol que tuvo, por eso, usé parte de su discurso como detonante de los acontecimientos que a Silvia la llevan a enviudar de Pepe.

Volviendo a los archivos, su materialidad fue intervenida, las imágenes fueron re-encuadradas y su velocidad alterada considerablemente sobre todo en los registros exteriores al SML; en algunos casos se conservó el audio ambiente original pero alterado y se sobre expuso la textura del registro en UMATIC acentuando su luminosidad para diferenciarlo del registro actual y re-significar su sentido dentro de la película.

La misma operación de intervención del material se realizó por una parte con los archivos de imágenes donde aparecen Augusto Pinochet y su ministro Francisco Javier Cuadra, cuya presencia opera como flashback que contextualiza el momento que desencadena el asesinato de entre otras personas, de Pepe. Y por otra parte, con las imágenes de un reporte periodístico desde el sitio donde se produjo el hallazgo de su cadáver. En estos archivos se alteró su diégesis apelando a la elipsis para a través de los testimonios evidenciar el dolor, la impotencia, la precariedad en la que estaba la gente ante la represión.

También son un archivo-hallazgo los diarios de la época que construyen el relato de la represión tanto en el rol que jugó la DINA en la desaparición del esposo de Silvia al mostrar el titular “Exterminados como ratones” del diario La Segunda y que sentenció de alguna forma su destino; como también con el hallazgo de Pepe asesinado. En la revisión de los diarios se usó un barrido que sirviera como metáfora de viaje en el tiempo y donde fueron destacadas frases que juntas construyen sentido.

Para enfatizar el período en el que los titulares y las fotografías donde se informa que Pepe fue asesinado, como también en las fotografías de Silvia en los diarios; se forzó la imagen a través de lentes que permitieran evidenciar el detalle del puntillismo propias de las impresiones en color de esa época, un recurso estético que captura la mecánica de las publicaciones de ese período.

MONTAJE y SONIDO

En el montaje se descartaron materiales que a pesar de ser valiosos desde la óptica de lo que ocurría, no aportaban al relato o no cumplían con parámetros estéticos. Se trabajó primero a partir de un guión, luego se alteraron secuencias buscando resignificarlas de acuerdo a las necesidades del relato y las posibilidades de los materiales.

En relación a ciertas operaciones de montaje, como señalé antes, tanto imágenes en movimiento como las imágenes fijas fueron alteradas en su materialidad, sobreexponiendo texturas, alterando la velocidad y sus... A partir de la fijación de ciertos espacios se validó el fundido pero que era funcional como recurso evocativo de cómo eran esos lugares en el pasado.

Se trabajó el montaje por relación de sentido, se van entrelazando relaciones entre el relato y las imágenes, un ejemplo es cuando Silvia cuenta que Pepe le dijo que “tenían todo el tiempo del mundo” y luego comienza la secuencia del exilio. O la intervención de Poli Délano cuando recuerda que Silvia fue correo humano permite entrar a la secuencia de Puchuncaví, que es el escenario donde ella llegaba con ese propósito. De esa misma forma opera la intervención de Fernando Paulsen en la secuencia del inicio, como señalé antes.

La banda sonora es original y recurre a tres operaciones, usa el sonido diegético de los registros hecho en formato de observación; y recurre a sonidos y melodías evocativas.

En el terreno están los sonidos del lugar donde se conserva una placa recordatoria del asesinato de Pepe, del lugar donde estuvo el centro de detención de Puchuncaví, de ella en su departamento, del día del lanzamiento del libro de Silvia y del parque donde juega con una de sus nietas.

Para mí era importante que además del registro sonoro ambiente, existiera una construcción de atmósferas que generaran una evocación de las emociones de diferentes momentos del relato. Es el caso del dispositivo que se usa al comienzo para describir a este hombre asesinado: Pepe, vinculado a la mujer que vemos al comienzo del documental. Se usa también en secuencias como aquella donde se construye el imaginario del centro de detención de Puchuncaví; cuando se refiere la intervención de la DINA en la desaparición del esposo de Silvia y cuando ella se refiere al rol que tuvo en la paternidad de su hijo...por mencionar algunos segmentos del relato.

Este trabajo se realizó a partir de la generación de sonidos metálicos, de viento, de percusión, latidos de corazón, sonidos guturales, de animales, pistolas, máquinas de microfilms, voces de niños, viento, mar, etc.; todos fueron alterados en su sonoridad original.

Además, se diseñaron temas musicales inspirados en el personaje y cuyo propósito era enriquecer las atmósferas sonoras de algunos de las secuencias.

DIFICULTADES Y AUTOCRÍTICA

Varias veces conversé con ella cuál era mi interés y lo que quería hacer, desde la génesis del proyecto Viudas. Y aunque existía esa cercanía de conversación con el personaje sobre todo en conversaciones personales; para grabar fue paulatinamente poniendo dificultades para grabar con ella en otros lugares, para grabar en formato de observación acciones de su vida cotidiana, y en espacios que se vinculaban a su historia. En un par de ocasiones aceptó grabar sin embargo, cuando se aproximaba la fecha de grabación siempre ocurría algo o había un grave problema por el que no se podía concretar. Esto me llevó a cambiar la forma de abordar este proyecto en muchas ocasiones, y a sentir esa misma cantidad de veces que tenía que abandonarlo. Con el tiempo me di cuenta que las aprensiones de

Silvia tenían que ver con el interés de su propio hijo por hacer una película, a quien lamentablemente y pese a los intentos no pudimos ni siquiera entrevistar. Siempre he sostenido que la película que puede hacer un hijo sobre su/sus padres es de una naturaleza única, ningún otro relato creo que pueda competir por el valor que eso tiene por sí mismo.

Tal vez debí abandonar este proyecto. Sin embargo, persistí porque creo que pese a que se percibe la protección de Silvia frente a la cámara, creo que es de un enorme valor verla y escucharla, y a pesar de todo, tuvo la generosidad de compartir con nosotros, a su modo, sus emociones. Eso también me permitió observar cómo la dictadura dañó las vidas de varias mujeres de ese período y en pocos casos ha habido un reconocimiento social a sus problemas, a sus dolores, la llamada reparación social por parte de los terapeutas, ha sido lento en Chile. Por eso me interesaba, hacer a través de ella un reconocimiento a otras mujeres que vivieron circunstancias similares.

Las restricciones para grabar al personaje en situaciones cotidianas o en espacios que fueron gravitantes para entender su historia con José Carrasco; dificultaron todo el proceso.

Por último en relación a la obra que revisaron los profesores, existe una nueva versión que ha considerado mi propia autocrítica en relación a la primera versión.