



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICCI

MAGÍSTER EN CINE DOCUMENTAL

LA MEMORIA FRAGMENTADA

Nota de intenciones del documental: *Una golondrina tras la alambrada*

Introducción

La memoria son fragmentos, huellas, pistas y piezas de un puzle mal confeccionado, que no necesariamente encajan entre sí. A través del documental *Una golondrina tras la alambrada*, busco plantear hipótesis sobre el pasado. Como en un collage de imágenes dispares, el relato se articula por materiales diversos. La propuesta estética escogida, está impregnada por dicha impronta, donde múltiples dispositivos audiovisuales van construyendo la narración.

La historia está marcada por una imagen, el viejo Ombú de la Villa Grimaldi. El árbol, que se estima tendría más de 150 años, ha sido un testigo impertérrito de la memoria de este espacio. Un sueño me llevó de regreso a ese lugar, donde solía jugar junto a mi padre. Su temprana muerte, cuando yo tenía 5 años de edad, además del largo período de su vida que permaneció en la clandestinidad, lo transformaron en una incógnita. Una foto pegada a la corteza del árbol me indicó que ahí fue asesinado y colgado un agente de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), quien al mismo tiempo realizaba labores de contrainteligencia para el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). El suceso

desencadenó en una investigación desesperada tras las huellas de dos personajes ausentes, Carlos Carrasco y mi padre, Hugo Aldunate.

El caso de Carlos plantea un conjunto de controversias al interior de las organizaciones de derechos humanos, que reivindican la memoria de las víctimas de la dictadura cívico-militar, dirigida por el general Augusto Pinochet. Su historia ha mutado con el transcurso de los años, de ser considerado por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), como “un DINA bien intencionado”, hoy su figura es reconocida como la de un militante del MIR, infiltrado en la policía secreta del régimen dictatorial. Reflejando de esta forma, el carácter performativo¹ de la memoria², como el recuerdo cuando es sistematizado o vuelve a ser narrado para imprimirlo en un soporte, adquiere una nueva forma. De esta manera, nuestra propuesta estética marcada por la proliferación de dispositivos dispares, y un narrador que va construyendo el relato sobre la marcha, se concatenan para articular un planteamiento respecto al problema de la memoria, que devela en el montaje los artificios de su propia construcción.

El carácter performativo de la memoria

Parte de las búsquedas por evocar la memoria del horror del último ciclo de dictaduras latinoamericanas, acaecidas durante los años setenta y ochenta, han privilegiado un acercamiento que tiende más hacia un lenguaje metafórico y poético, que directo y realista. En un artículo publicado en la revista *Punto de Vista* el año 2000, titulado “Arte

¹ El filósofo del lenguaje John Langshaw Austin, en su libro *Como hacer cosas con palabras*, denomina como performativos a los enunciados que no se limitan a describir un hecho, sino que en la misma acción de ser expresado se constituyen en un hecho en sí mismo. El ejemplo más ilustrativo de un enunciado performativo, son todos aquellos que derivan del verbo “prometer”. Cuando alguien expresa un enunciado del tipo “yo prometo”, este no puede ser evaluado en términos de verdad o falsedad.

² Arfuch, Leonor (2008). *Arte, memoria y archivo*; En: *Crítica cultural entre política y poética*. México D.F: Fondo de cultura económica, pág. 79

Memoria y Archivo”, Leonor Arfuch ya daba cuenta de este fenómeno³. La autora señalaba que, “...la distancia de la representación, remite no solamente a lo irrepresentable del acontecimiento evocado, sino también a la puesta en cuestión de la idea convencional de monumento⁴”, que desde su punto de vista anula toda actividad evocativa y clausura en vez de abrir las posibilidades narrativas. Comienzan, de esta forma, a proliferar en diversos espacios de memoria, lo que Arfuch denomina como contra monumentos “...en tanto señalan más el vacío y la ausencia que la plenitud de una forma restauradora, más la inquietud de lo irreparablemente perdido que la entidad compensatoria del recuerdo⁵”.

La proliferación de dispositivos, las imágenes entrecortadas, la fragmentación del tiempo, buscan plasmar un acercamiento utópico al pasado. Son solo fragmentos y reproducciones artificiales de una historia irrecuperable en su totalidad. Esta premisa es la que me aleja de una narración lineal, o de historias paralelas. En su lugar, preferí una narración compartimentada e imperfecta. Un collage de recortes de un todo inasible. Es en este sentido que Arfuch señala, a propósito de la muestra Kronos de Carlos Gallardo, “una historia -muchas historias-, quizá posmoderna, que no se cuenta por hitos cronológicos, datos precisos, recuerdos nítidos, que no se desenvuelve en una dirección, sino que se deja atisbar, imperfecta, a través de fragmentos, colecciones, rastros, inventarios: justamente, en la tensión perpetua entre el vacío de la memoria y el archivo⁶”.

³ El artículo volvería a ser publicado el año 2008, en un libro que reunía varios artículos de la autora, titulado *Crítica cultural entre política y poética*.

⁴ Arfuch, Leonor (2008). *Arte, memoria y archivo*; En: *Crítica cultural entre política y poética*. México D.F: Fondo de cultura económica, pág. 84

⁵ Arfuch, Leonor (2008). “Arte, memoria y archivo”; En: *Crítica cultural entre política y poética*. México D.F: Fondo de cultura económica, pág. 85

⁶ Arfuch, Leonor (2008). “Arte, memoria y archivo”; En: *Crítica cultural entre política y poética*. México D.F: Fondo de cultura económica, pág. 87

La rearticulación de la memoria

El caso de Carlos Carrasco Matus, que busco retratar en el presente documental, articula un conjunto de controversias en el campo de los estudios de la memoria de la dictadura cívico-militar, que me parece importante instalar en el debate. Es difícil homologarlo al de la mayoría de las víctimas del régimen encabezado por el general Pinochet, y al mismo tiempo es imposible equiparlo al de los victimarios. Tanto su vida, como los esfuerzos por reivindicar su historia, se han situado por mucho tiempo en los límites de lo razonable para la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). En la actualidad, debido a los esfuerzos de familiares y de los pocos militantes del MIR que conocían su labor como informante de la organización, su memoria ha sido reivindicada como la de un militante de dicho colectivo político.

Por muchos años su caso, así como el testimonio de su madre, Norma Matus, fue puesto en duda dentro de la AFDD. La agrupación la tildó como la madre de un agente de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), suponiendo que se hacía pasar por familiar de una víctima de la dictadura. Recién a principios de los años noventa se conocieron los verdaderos antecedentes del caso, pocos años después de que Tomás Pizarro -contacto de Carlos en el MIR- volviera de su exilio. Tomás relata que vio a una mujer particularmente aislada dentro de las reuniones de la AFDD; ante la incertidumbre, preguntó por ella a su madre, quien también era parte de la agrupación, y ella le contestó que se trataba de la mamá de un DINA, que se hacía pasar por preso político y nadie le creía. En ese mismo momento, Tomás supo que se trataba del “Negro” Carrasco y dio a conocer el rol fundamental para la resistencia que había ejercido como militante del MIR, así como las trágicas circunstancias de su muerte. De ahí en adelante ha buscado reivindicarlo, con poco éxito, como un militante revolucionario infiltrado en la policía secreta de la dictadura.

Al indagar en el pasado de Carlos, no intento hacer una apología del -ya casi indiscutible- rol que desempeñó como infiltrado del MIR en la DINA, sino más bien, pretendo escarbar en las tensiones y conflictos morales que implica este ejercicio. Por circunstancias de la

vida, Carlos fue llamado al servicio militar en 1973, mismo año del golpe militar. Su destacado desempeño lo llevó a ser seleccionado para formar parte de los servicios secretos del nuevo régimen, un ofrecimiento que no podía rechazar. Pese a esto, mantuvo nexos con sus antiguos compañeros del MAPU, ahora militantes del MIR. Desde su nueva posición, no dudó en seguir colaborando, transformándose en una pieza clave para la organización de izquierda. Sin embargo, esta labor lo obligó a ser guardia en el centro secreto de detención Tres Álamos, donde tuvo que observar cómo torturaban y ejecutaban a sus compañeros, y probablemente interrogar y torturar con sus propias manos a algunos de los detenidos. Estas controversias dentro de su propia moral militante, que debió sobrellevar por circunstancias de la vida que iban más allá de su voluntad, transforman su caso en una oportunidad para reflexionar acerca de cuestiones más generales.

A lo largo de los años, su historia de vida ha ido mutando, de ser un miembro de la DINA particularmente humanitario se ha convertido en un militante revolucionario. “Felizmente”, señala Mariela Cantú, “los recuerdos no están atados a la existencia de objetos immaculados, sino que en esa fragilidad (y en esa progresiva impureza) es donde ellos mismos participan de nuestro presente. La memoria solo puede ser cambiante, contaminada, movediza⁷”. Esto ejemplifica, más que la develación de una verdad oculta, esa fuerza *performativa* de la memoria: cómo el pasado va siendo reinterpretado a partir de las necesidades del presente; cómo sus piezas van cambiando de lugar, para formar nuevos relatos. De esta forma, el carácter ambiguo y controvertido de ese caso, me permite explorar los forados que existen al interior de la historia de la izquierda.

⁷ Cantú, Mariela (2012). “La historia en las imágenes: archivo, memoria, video”; En: La Ferla, J. y Reynal, S. (comp.) *Territorios Audiovisuales: cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires, Librería, pág. 254

Punto de Vista

Mi interés por rescatar la memoria de Carlos Alberto Carrasco Matus está íntimamente relacionado con las azarosas circunstancias que lo vinculan a mi propia vida. Una breve investigación sobre el caso me llevó a descubrir que fue un agente de la DINA y, al mismo tiempo, informante directo de la dirección del MIR. La coincidencia me hizo cuestionar los conocimientos que tengo acerca de mi propio pasado: cómo era posible que en poco tiempo supiera mucho más sobre un desconocido, que de la vida de mi padre. De este modo, la responsabilidad de rescatar la memoria de un revolucionario, de un agente de contrainteligencia, junto a la búsqueda más personal de mi padre fallecido, se convierten en los móviles principales, para desarrollar una historia en que se mezclan la memoria de una dictadura que no viví, con mi biografía y el Chile contemporáneo.

De esta forma, *Una golondrina tras la alambrada* es un documental narrado por una voz del Chile de la post-dictadura, que imagina y fantasea en primera persona, sobre de la vida de un Detenido Desaparecido. Habitualmente, las opiniones y posiciones de las generaciones nacidas en el período de "transición a la democracia", ocupan un lugar más bien marginal dentro de las voces autorizadas para hablar de memoria. En concreto, este acercamiento al relato implica una aproximación más libre y reflexiva alrededor de la temática, donde mi mirada, algo ingenua a ratos, me da licencia para el juego y la especulación. Al mismo tiempo se transforma en una excusa para reflexionar sobre mí y sobre el Chile contemporáneo. Esbozo hipótesis sobre la vida de Carlos Carrasco y la dictadura, en base a mi propia biografía y el período histórico que me correspondió vivir.

La premisa fundamental de la obra es la reflexión sobre la memoria y los rastros del pasado. ¿Quién puede hablar del pasado? ¿Quién tiene derecho a ser el arconte? Son las preguntas que me obsesionan. Para Foucault "el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados⁸. Para Derrida, –quien realiza una analogía con el concepto de Arkhé utilizado por los griegos para nombrar el

⁸ Foucault, Michel (1997). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, pág. 170

primer elemento de todas las cosas–, el archivo coordina dos principios, “el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan” y “el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad⁹”. Constatar que el archivo funciona como la ley de lo que puede ser dicho, implica necesariamente poner en duda ese principio. En este sentido, desde el papel de arconte que asumo al narrar esta historia, me propongo elucubrar y reconstruir siempre desde la duda, teniendo en cuenta las tres capas que conforman esos restos del pasado: su contenido, su materialidad y las condiciones que permitieron su existencia.

Transitamos desde una memoria que tiende a clausurar las líneas interpretativas – problema de la museificación de la memoria –, hacia una que subvierte el principio del mandato, interpretando y reinterpretando el pasado desde perspectivas que no fueron pensadas al momento de su clasificación. De esta forma, el valor de la propuesta a la hora de enfrentarse a la historia reciente de nuestro país, no sólo radica en la temática abordada, sino también, en la forma de retratarla. El caso de Carlos es una oportunidad para plantear una posición respecto de la memoria. Yo, el autor y narrador del documental, elaboro hipótesis del pasado, sin embargo, éstas pueden ser dejadas de lado; o ser remplazadas por otras. Este enfoque me permite imaginar espacios, atmósferas o ficcionar archivos y fotografías de la vida de Carlos y mi padre, que nunca existieron. De esta manera, busco esbozar una aproximación a la memoria, como un relato abierto y en permanente construcción.

Ejes de la Investigación

La investigación para la elaboración del documental se basó en cuatro ejes:

En primer lugar, la recopilación de antecedentes históricos sobre los personajes y espacios significativos del relato. Por un lado, la vida de los dos protagonistas ausentes: Carlos

⁹ Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, pág. 9

Carrasco Matus, agente de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), asesinado por entregar información al MIR; y Hugo, mi padre, quien debió permanecer en la clandestinidad debido a su militancia comunista. Por otro lado, los espacios articuladores del relato: a) Ombú de la Villa Grimaldi; b) población Santa Victoria de Conchalí; y c) casa de la familia Carrasco Matus. Para ello, se revisaron los testimonios relativos al caso, presentes en el Archivo Oral del Parque por la Paz Villa Grimaldi; se grabaron los testimonios de familiares, amigos y antiguos compañeros de Carlos y Hugo; se revisó documentación judicial relacionada al caso; y, por último, se realizó un exhaustivo examen de la bibliografía relacionada a Villa Grimaldi y a la conformación de la población Santa Victoria.

En segundo lugar, se exploraron referencias teóricas y audiovisuales relacionadas a la problemática de la Memoria, para la construcción de un marco teórico y formal, respecto a las maneras y aproximaciones posibles al pasado. Para ello me pareció pertinente la revisión de un conjunto amplio de textos sobre la materia. En particular: “La arqueología del saber”, de Michel Foucault; “Mal de archivo”, de Jacques Derrida; “Arte, memoria y archivo”, de Leonor Arfuch; “La historia en (las) imágenes. Archivo, memoria, video”, Mariela Cantú; y “El yo como otro: lo real, el archivo y el testigo”, de Álvaro Fernández. Además de una indagación exhaustiva de diferentes films que trabajan la problemática de la Memoria desde una perspectiva similar a la utilizada en este proyecto, como, por ejemplo: “Naturaleza muerta” y “48”, documentales de Susana de Sousa Días; “Restos”, cortometraje de Albertina Carrí; “Sin sol” y “El fondo del aire es rojo”, películas de Chris Marker; y “La televisión y yo”, documental de Andrés Di Tella.

En tercer lugar, se efectuó una indagación de las locaciones seleccionadas para el rodaje del documental. En el caso de los espacios exteriores -cámara en mano- exploré las diferentes luces que se producen, identificando las horas del día más apropiadas para retratar el lugar. Esboqué planos posibles y pequeños detalles del espacio que me permitieran construir vínculos con la imagen matriz de la narración: el Ombú. En el caso de los espacios interiores, como la casa de los hermanos Carrasco,¹⁰⁴ examiné las luces

artificiales y naturales que existían en el espacio, eliminando cualquier tipo de iluminación suplementaria.

En cuarto lugar, realicé una investigación de personajes. Del conjunto de testimonios que recopilé, como parte de la investigación de antecedentes históricos, escogí los personajes que se desenvolvían con mayor histrionismo frente a la cámara.

Propuesta narrativa

Una golondrina tras la alambrada, es un proyecto documental que narra las peripecias de un joven que recorre la ciudad, tras las huellas de dos sujetos que la habitaron, en un periodo convulsionado de la historia de Chile, en una época en que la urbe poseía características muy diferentes. Los cambios la han transformado, intentando limpiarla de ese pasado oscuro, borrando con ello también las vidas de los que la habitaron durante esos años. A través del tratamiento audiovisual pretendí dotar esta búsqueda de una impronta de misterio. Una investigación frenética y llena de obstáculos, que esporádicamente es recompensada con pequeños descubrimientos. Se trata de una propuesta marcada por una narrativa divagante, donde no existe claridad absoluta sobre lo que se está contando. A través de una voz en off, investigo las vidas de dos habitantes clandestinos de la ciudad, durante la dictadura del general Pinochet. Los dos personajes están unidos por una imagen, el Ombú de la Villa Grimaldi. Poco a poco voy descubriendo las pistas dejadas por Carlos Carrasco Matus. Voy encontrando la historia mientras la estoy contando. A veces las huellas de Carlos me llevan a mi padre, a reflexionar sobre ese pasado que desconozco, y lo comparo con el presente y mi propia vida. La narración se articula a partir de dos búsquedas: una exitosa, la de Carlos; y otra frustrada, la de mi padre. El paso de una a otra está marcado por pequeñas casualidades que me llevan a transitar entre ambos personajes.

Podemos percibir una cierta ingenuidad y fragilidad en la voz en off, como si yo no tuviera la suficiente fortaleza para soportar algunos detalles de la historia que investigo. Sin

embargo, estos aspectos están expresados de forma sutil, pues se trata de una narración más bien desdramatizada, marcada también por especulaciones acerca de pistas que voy encontrando en el camino, que no siempre llegan a buen puerto. Por momentos, me desvío del hilo central de la narración, cuando aparecen elementos que creo, me podrían dar algunas luces sobre la vida de mi padre. En general, estas bifurcaciones de la línea central del relato son motivadas por objetos que se relacionan con él. Ilustraciones de episodios de la historia de Rusia, y libros viejos que guardo en mi casa editados en la Unión Soviética, son objetos que vínculo con un mítico viaje de mi padre a la URSS, para realizar un curso de espionaje y clandestinidad impartido por el Partido Comunista Ruso. Como en un thriller policial despojado de la omnipotencia del detective, son pequeños descubrimientos los que van articulando el relato, llevándonos de un lado a otro, trasladándonos por el espacio urbano, el pasado y el presente.

Propuesta estética

A lo largo de la obra, recorreremos diferentes lugares, que a veces tienen una relación directa con la vida del personaje, y en otros casos, es puramente especulativa y existe únicamente en mi imaginación. Lugares de memoria, como la Villa Grimaldi, poblaciones, calles, y parques, parafraseando a Marc Augé, espacios urbanos dotados de identidad relacional e histórica¹⁰. También recorreremos lugares de paso, o como el mismo autor los define “no lugares”. Percibimos una contradicción entre espacios catalogados, clasificados, reservados para la memoria, y al mismo tiempo una modernidad neoliberal donde proliferan espacios transitorios y efímeros, lugares del olvido. Estos “no lugares” parecen cumplir una función bien específica: blanquear la ciudad y despojarla de su pasado.

¹⁰ Augé, Marc (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

A veces la ciudad es representada de forma naturalista y escuchamos el ruido de los autos, las bocinas, el paso rápido de la gente y el cacareo de las cotorras, que opaca el canto de las aves autóctonas que alguna vez dominaron la urbe. En otros momentos esta se torna difusa, abstracta y onírica, como fragmentos de un puzle imposible de reconstruir. La sincronía entre la imagen y el sonido se vuelve inverosímil, las voces de la gente, los motores de los autos, se van paulatinamente transformando. Sonidos oscuros y bajos remplazan el chirrido característico de la ciudad. A partir de un fotomontaje frenético, se busca generar un efecto collage, en que diferentes imágenes se superponen unas sobre otras, como si combatieran entre ellas. Con ritmos cambiantes, el movimiento se hace imposible de predecir, a veces es continuo y en otras ocasiones, son saltos bruscos y entrecortados. Episodios triviales, como autos circulando por una calle, o personas entrando a un mall por una escalera mecánica, son enrarecidos por los ritmos cambiantes del paso de los fotogramas. La fragmentación del movimiento, nos da una idea de la fuerza performativa de la memoria, imposible de abarcar y capturar en una toma. Como si buscáramos apresar el pasado, y éste siempre cambiante y movedizo, se nos escabullera en cada plano.

Transitamos permanentemente entre un mundo real y otro completamente onírico y especulativo. Entre un tratamiento audiovisual más bien naturalista y otro artificioso. El diseño sonoro es fundamental en estos tránsitos, en donde los objetos tienen sonidos inesperados. Por ejemplo, una escalera mecánica puede escucharse como una locomotora, o como una máquina de fotos. Frecuencias bajas y sonidos ralentizados van construyendo una atmosfera asfixiante. Escuchamos voces y susurros ralentizados, acompañados de frecuencias agudas y bajas que aparecen y desaparecen. También sonidos urbanos distorsionados, motores, bocinas, gritos que en conjunto van formando una pequeña composición. Lo que se está construyendo a través de ellos es el silencio. Un silencio que, sin embargo, también suena. Una ciudad paralizada, espacios en que los sujetos que los habitan intentan moverse sin dejar huellas. Mediante esta atmósfera, se busca generar una sensación de agobio y paranoia. Que el espectador perciba, en

definitiva, las experiencias de esas vidas clandestinas, que luchaban y combatían desde las sombras.

El pasado y el archivo

A lo largo del documental, no trabajamos con archivos filmicos o fotográficos reales, las únicas fotografías que aparecen, son las que nos muestran los personajes que entregan sus testimonios. Sin embargo, existe un archivo de imágenes simulado. Con ello no pretendo emular un registro real, sino que representar mis imágenes mentales.

“La memoria”, señala Álvaro Fernández, “contenida en el archivo queda revelada no como un deposito inocuo inmóvil, sino como un compositum de fragmentos que, reconvertidos en una fábula, adquieren la forma de una ficción. El archivo de memoria oral construido en un film resulta así no recuperado, sino creado. Lo real se muestra como resultado del trabajo cinematográfico¹¹”.

De esta forma, este falso archivo se hace presente de forma muy esporádica, cuando intento imaginar algunos episodios relatados por los testimoniantes. Las caminatas de Carlos por la ciudad para entregar los informes que realizaba mensualmente para el MIR. Sus primeros acercamientos al metódico protocolo del horror, que aprenderá en las dependencias de la DINA. Estas secuencias están conformadas por una sucesión de fotografías en blanco y negro, a veces de forma muy pausada, y en otros momentos de manera más acelerada, generando la ilusión de movimiento. Casi siempre son planos muy cerrados, del rostro del personaje o detalles de sus manos. El fondo estará siempre muy desenfocado sin dejarnos dilucidar muchos elementos del espacio. Solo en pequeños momentos, podemos observar planos más abiertos que nos darán algo de contexto acerca del lugar. Que el espectador no entienda bien la dimensión de los espacios, no pueda ver

¹¹ Fernández, Álvaro (2013). “El yo como otro: lo real, el archivo y el testigo”. En: *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue, pág. 270

quienes están alrededor y no tenga del todo claro donde estamos, nos permite generar una sensación de desorientación y paranoia.

Palabras finales

Por último, es necesario señalar que, a través de la propuesta audiovisual, propongo también una lectura subjetiva del pasado marcada por la presencia activa del yo en la narración. La reconstrucción de la historia del personaje principal del documental, está íntimamente ligada a mi propia biografía. El yo, de esta forma, funciona en relación con una tercera persona, mi padre y Carlos, que sirve para fijar sus límites.

Álvaro Fernández, menciona en un artículo dedicado a analizar tres documentales latinoamericanos recientes, lo siguiente:

“Los tres films acuden a un tercero para proyectar imágenes del yo, en búsqueda de respuestas que no consiguen encontrar zambulléndose en sus propios pasados, pero que tampoco lograrán responder ni siquiera por la invitación de un personaje vicario que opera a la vez como doble y como testigo de esas vidas interrogadas. La tercera persona, por su posición externa al diálogo entre el realizador y el espectador (yo-tú), cumple una función clave en tanto superficie donde proyectar las imágenes capaces de hablar sobre el yo por intermedio de otro. Esas imágenes, a su vez, ya no pueden distinguirse de un “real” exterior a ellas mismas; la distinción entre realidad y apariencia ha desaparecido”. Lo real permanece entonces como una sustancia elusiva e inaprehensible, apenas el rastro frágil de un relato irrecuperable, del cual solo quedan piezas inconexas, aunque posibles de ser insertadas en una narración que deja más en evidencia la misma naturaleza precaria, artificial y en última instancia indiscernible de la vida real como materia de fábula cinematográfica¹²”.

Este mecanismo, descrito por Fernández, nos permite, no solo interpretar e imaginar episodios del pasado con el material de archivo a disposición, sino que también crear o simular ese archivo allí donde no lo hay.

¹² Fernández, Álvaro (2013). “El yo como otro: lo real, el archivo y el testigo”. En: *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue, pág. 277

El documental “La televisión y yo”, del argentino Andrés Di Tella, y el cortometraje “Restos” de la documentalista de la misma nacionalidad, Albertina Carri, también sirven de ejemplo. En el primero, en relación con la idea de la utilización de una tercera persona para definir los límites del yo; y en el segundo, se puede visualizar la construcción de un falso archivo que sirve como mecanismo para la reconstrucción de una memoria, de la cual ya no quedan imágenes.

INFORME OBRA DE GRADO

Nombre alumno(a)	Santiago Aldunate
Título del proyecto	Una golondrina tras la alambrada
Nombre profesores(as) evaluadores(as)	Alejandra Carmona
Evaluación	5.0

Una golondrina tras la alambrada es un documental que se inserta dentro de los documentales de memoria, que abordan nuestra historia y los destinos de algunos protagonistas de la lucha política contra la Dictadura.

El documental parte con una interrogante que lamentablemente tampoco se resuelve a lo largo del mismo. Santiago, el autor, afirma:

“No tengo claro de qué se trata, no sé si es sobre mi, sobre mi papá o una historia de espías de un agente del MIR infiltrado en la Dina, por eso, voy a comenzar por la bailarina”.

Esta afirmación marca una incertidumbre narrativa que se sostiene de manera monótona a lo largo de toda la obra.

El documental está lleno de pequeños guiños de interés, pero no logran articularse como una totalidad narrativa. Hubo sin duda, problemas de montaje.

Hay segmentos interesantes, en cuanto a la puesta en escena, como por ejemplo las fotografías en blanco y negro que representan al joven infiltrado en el pasado. Se logra construir y reproducir el ambiente opresor de la Dictadura en ellas. Sin duda la historia del joven Carlos Carrasco Matus es de un impactante valor histórico y el documental se torna necesario en cuanto rescata esta historia. Hay cruces interesantes, como el descubierto por Santiago, durante la realización del documental: que la hermana de Camus conocía al padre de Santiago, en la militancia política en la ex Unión soviética. Tal como está en la línea de montaje, hacia el final de la historia, viene a amarrar un poco más las historias sueltas, las líneas narrativas paralelas.

Al inicio hay una voz en off crítica y pensante, que dota de un cierto atractivo la narración. Lamentablemente aquello no se sigue desarrollando a lo largo del documental y la voz se convierte en un mero narrador e hilador de ciertos hechos, sin aportar mucho más. También cansa la monotonía de esa voz.

Todo lo anterior podría sostenerse bien igual, en un equilibrio precario. Pero lo que a mi parecer es lo más grave, es la musicalización que ahoga a las

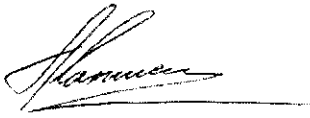
imágenes y el exceso de efectos de video, que no aportan nada a la narración y menos aún cuando los efectos y la música disonante, se juntan en una sola amalgama.

En el sueño de bailarina, al inicio se instala esta suerte de efecto visual con efecto musical. Me pregunto, alguien sueña así? Es esta una re interpretación del mundo onírico? O un mero efectismo que quiere mitigar el hecho de no saber cómo aproximarse a lo onírico desde un lenguaje cinematográfico?.

A pesar de que muchas veces se conversó sobre este punto en el Taller, Santiago insistió en este tratamiento audiovisual que no aporta a la narración. Más bien destruye las situaciones documentales que podían llegar a tener un cierto valor, como la velatón, con efectos visuales y musicales que no eran necesarios.

Por todo lo anterior califico esta pieza con un 5,0.

Nombre profesor: Alejandra Carmona
Firma:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Hannu', is located in the upper left corner of the document. The signature is stylized with a long horizontal stroke extending to the right.

Fecha: 21.12.18



INFORME OBRA DE GRADO

Nombre alumno(a)	Santiago Aldunate
Título del proyecto	Una golondrina tras la alambrada
Nombre profesores(as) evaluadores as	Faride Zerán
Evaluación	Seis (6)

Destaca en este documental de cerca de 40 minutos el carácter personal, a veces íntimo que le confiere el autor a la búsqueda del hombre de la fotografía pegada en un Ombú, un ex agente de la Dina asesinado por sus compañeros por colaborar con la resistencia a la dictadura de Pinochet. Una búsqueda cruzada por la propia memoria del autor que persigue las huellas de un padre militante que en los años ochenta viaja a la ex URSS de manera clandestina.

Si bien el relato podría transcurrir en dos paralelas que nunca confluyen, sorpresivamente aparece un nexo o punto de inflexión que permite estructurar un hilo narrativo que sin duda no es lo central en este trabajo, en tanto desde el inicio del film que arranca con las imágenes oníricas de una bailarina y un niño, se plasma una impronta subjetiva, personal, íntima del autor, afirmada en un relato en off que da cuenta de una atmósfera más que de una trama, de un sentimiento más que de un relato, de un estado de ánimo más que de la acción.

En ese sentido este documental que se inscribe en los registros de la posmemoria, resulta atractivo pese a su ritmo lento, evocativo, a veces nostálgico no de alguien sino de algo. Porque en la cámara que se detiene e interroga, o en la que se desplaza lentamente por rostros, calles, o por el tronco imponente del Ombú, podemos adivinar la perplejidad de una nueva generación que se pregunta con otras claves, otras estéticas, y otros lenguajes, cómo ocurrió lo que ocurrió.

Por todo lo anterior califico este documental con nota seis (6)

Nombre profesor: Faride Zerán

Firma:

Faride Zerán Chelech

Fecha:24 de diciembre 2018



INFORME OBRA DE GRADO

Nombre alumno(a)	SANTIAGO ALDUNATE
Título del proyecto	UNA GOLONDRINA TRAS LA ALAMBRADA
Nombre Profesor Guía	CARLOS FLORES DELPINO
Evaluación	6.5

La subjetividad que impulsa y organiza la estrategia narrativa de este documental, surge a partir de una fotografía encontrada sobre el tronco de un ombú del ex campo de detención Villa Grimaldi; este indicio despliega el tema y articula la estructura del documental.

Utilizando como agentes narrativos entrevistas, voz en off, puesta en escena, efectos visuales (cambio de color, doble impresión, alto contraste, reversa, cambio de velocidad) y sonoros (música electrónica y sonidos concretos), el documental sigue el rastro de la historia aterradora y heroica de Carlos Carrasco, desaparecida en el tráfago de epopeyas más vistosas.

El narrador de este documental no tiene una ruta prefijada, tiene dudas, relata los hechos con inseguridad; sabe que no lo ha dicho todo, y que no lo puede decir todo porque lo que va descubriendo se hace presente en el momento en que se articula cada secuencia de la película; este

narrador posee un carácter personal y un estado de ánimo imperturbable; un grado de conocimiento en desarrollo y un punto de vista autorreflexivo que se manifiesta en la voluntad de hacer presente la materialidad que posibilita la emergencia de las líneas de sentido que produce el documental.

Esta preocupación y autorreflexión en torno a los materiales de la representación, hace que lo que se pone en escena en el documental, lo que acontece, no sea solo la ilustración de un contenido producto de la investigación anterior a la puesta en materia audiovisual, sino que sea también una afirmación del cuerpo físico de la película, de sus operaciones visuales y sonoras.

Esta opción por producir sentido a partir de la organización de la materialidad de la obra, aunque no lograda completamente, construye nuevas posibilidades de expresión y la aparición de retornos y articulaciones imprevistas, a saber : la introducción del padre comunista, la hermana de Carlos, la URRSS, la ciudad imaginada, la ilustración de un libro de la biblioteca del padre, el clic de la puerta de la casa de Carlos, la bailarina y la imagen del niño.

Esta estrategia, a veces confusa, a veces un poco reiterativa y larga, logra sin embargo poner de manifiesto un asunto central: que un documental no es el mundo, que es parte del mundo, que es

un artificio; que el autor no lo sabe todo, que la realización del documental le permitirá saber, qué creación y conocimiento son procesos simultáneos; que hacer un documental es una manera de pensar.

Todos estos procedimientos le dan densidad y complejidad al documental, proponiendo un problema que se abre más a preguntas que a respuestas definitivas.

Nombre profesor: Carlos Flores Delpino

Firma:

Fecha: