

Departamento de  
Artes Audiovisuales

FACULTAD  
**DE ARTES**



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación Final de la  
**Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en Realización**

Título

**Tras tu puerta, tras mis ojos**  
*Un documental sobre abuso sexual contra la infancia*

Tema

*Representar el silencio, evidenciar lo no dicho  
desde la confrontación imagen/palabra*

<https://youtu.be/gcq47c1B9Rc>

2021

Manuela Luján

DNI 44080485

Leg. 74159/7

Tel: 0221 15 309 9063

Mail: [ml.manuelalujan@gmail.com](mailto:ml.manuelalujan@gmail.com)

Dirección: PRAE/DAA

## RESUMEN

Con la intención de representar el silencio y de evidenciar lo no nombrado desde la confrontación imagen/palabra, se realizó *Tras tu puerta, tras mis ojos*: un cortometraje documental sobre abuso sexual contra la infancia que, a partir de una labor de montaje, en donde la imagen ensaya arribar al sitio al que la palabra que testimonia la conduce, se enfoca en la búsqueda de nuevos campos de sentido que permitan hacer sensible lo no dicho.

**Palabras clave:** abuso sexual contra la infancia, montaje, ensayo, imagen.

## FUNDAMENTACIÓN

*Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme.*

Alejandra Pizarnik (2014)

En el marco del proceso formativo de la licenciatura en Artes Audiovisuales correspondiente a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, se desarrolla el presente Trabajo de Graduación Final: un cortometraje documental sobre abuso sexual contra la infancia que, a partir de una labor de montaje, se enfoca en la búsqueda de nuevos campos de sentido que permitan hacer sensible lo no dicho.

El desarrollo de *Tras tu puerta, tras mis ojos*, fue un ejercicio de pensamiento y práctica audiovisual cuyo mayor objetivo consistió en encontrar algún modo de representar las imágenes que emanan las memorias violentadas y los recuerdos no nombrados, y por ende incompletamente configurados. Para ello, se han interiorizado las palabras con las que Dominique Villain (1999) se refiere al montaje cinematográfico:

Cortar, pegar, volver atrás, cien veces experimentar, manos a la obra: esta dimensión material caracteriza el montaje de cine, siendo al mismo tiempo un trabajo del pensamiento. Dar forma a una materia que está ahí, que se mueve, que se expresa; dar *la* forma conveniente (Villain, 1999, pp. 10-11)

Definido esto, es preciso reflexionar sobre la clasificación del audiovisual en cuestión, ya que si bien se enmarca primeramente dentro del género documental, tanto los recursos utilizados, como su puesta en forma y las voces en primera persona que los articulan, generan que se torne difícil catalogarlo en un grupo

específico. Esta disyuntiva expuesta en el trabajo, no es nueva ni original, ya que sus inicios pueden remontarse a los años 50, donde surgen «una serie de factores estéticos, discursivos, sociales y tecnológicos (que) habilitan y explican las transformaciones decisivas que desembocan en la creciente subjetivización de las prácticas documentales» (Piedras, 2009, p. 5). Si bien puede verse la forma ensayística del cine en películas como *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, que con la idea de cámara-ojo propuso una nueva subjetividad que partía de los mismos recursos técnicos cinematográficos, se considera en este escrito que tras la década de 1950, las mencionadas mutaciones se acentúan y proliferan con la tendencia «a pensar el cine documental como práctica discursiva y ya no como práctica mimética» (Piedras, 2009, p. 6).

Desde entonces, la práctica del cine-ensayo ha incurrido en tangentes poéticas, surrealistas y reflexivas, entre las que se pueden mencionar algunos films cercanos a la presente obra. Entre ellos: *Manteles* (2007) de Toia Bonino, en donde la reflexión de distintas mujeres en torno a sus manteles, descubre las historias de cada una, a la vez que la imagen registra lo mínimo del cotidiano y refuerza las vivencias y particularidades que son narradas. Asimismo, puede citarse a *Cuatreros* (2017) de Albertina Carri, película en la que, enmarcadas en cuadros filmicos o de televisión, dialogan imágenes de dibujos animados, publicidades, películas, noticias y filmaciones cotidianas de la época a la que la narración remite.

Siguiendo esta perspectiva, y planteando el cortometraje *Tras tu puerta, tras mis ojos* como una búsqueda de sentido elaborada a través del montaje de diversos materiales *de expresión* audiovisuales, es que se resuelve su posible inscripción dentro de la idea del documental-ensayo o cine-ensayo. Esta categorización, si bien no está concretamente definida, «debe invitarnos a hilar una serie de pensamientos, de ideas, de interrogantes, de difusas intuiciones en torno a un tema cuyo tratamiento postula una visión absolutamente personal del mundo». (Provitina, 2014, p. 14). En este caso, esa visión personal a la que el autor se refiere, es nutrida por el propio contenido del corto: biografías silenciadas que desde su individualidad salen al encuentro de otras voces para significar su propia experiencia, que, a propósito de las altas cifras de infancias abusadas, es una experiencia colectiva.

## **Hablar, montar, significar**

Siendo que el puntapié de este proyecto fue tratar un tema que audiovisualmente ha sido abordado con escasez y desde perspectivas mayormente informativas, se propusieron ciertas bases que sirvieron como primera delimitación de la forma y el contenido del mismo. Estas son: la voz en primera persona y el relato desde la experiencia; el corrimiento de aquellos recursos que conducen a abordajes desde la morbosidad y la -permítase decir- *espectacularización* que ronda la construcción de discursos sobre el abuso infantil, que no hace más que producir un aparente alejamiento de una problemática que es cercana y cotidiana; y principalmente la destrucción de ese tabú, que por la misma *dificultad de tratamiento* que se le imprime al tema, deviene en avivar el silencio y negar información, compañía y prevención. Fundamentándose en las mencionadas premisas, es que se eligieron y se exhibieron los recursos formales y discursivos que han ido dando estructura al presente trabajo audiovisual.

Es así que, *Tras tu puerta, tras mis ojos*, se desarrolla alrededor del testimonio de mujeres abusadas durante su niñez, que relatan -entre otras cosas- cómo fue el reconstruir de su memoria después de años de silencio. Como manifiesta una de las voces declarantes: «cuando vos lo ponés en palabras, lo terminás haciendo real en cierto punto (...) Antes estaba todo en tu cabeza» (min 9:34 a 9:52). Es decir que la palabra, principal eje de este audiovisual, actúa como medio de liberación de las hablantes a la vez que da forma y sentido de realidad a un recuerdo antes difuso.

Por su parte, las condiciones en que se grabaron los testimonios, es decir la suerte de charla o entrevista de donde surge la voz en off, es un dato sustancial. Las plataformas virtuales de videollamada fueron el medio que permitió, durante el ASPO transitado durante el 2020, la conexión entre las entrevistadas y la realizadora. Esto, más allá de influir en la calidad de grabación (y por ende del audio de la obra final), refuerza de algún modo la idea de traer al cotidiano y sin tanta solemnidad mediante, una conversación urgente. No fue preciso más que la necesidad de tender redes, conectar escuchas y visibilizar experiencias en torno al abuso sexual contra la infancia, para que cada una de las participantes ponga a disposición su manifiesto.

## **El (re)encuadre y el recuerdo**

Por otro camino, pero con la intención de arribar a donde la palabra se dirige, la cuestión de la visión -o más bien del ojo como elemento físico y metafórico- cataliza parte de la obra. Esta apertura, suerte de ventana o puerta entre el adentro y el afuera de unx, capaz de mostrar, esconder o escondernos, se representa en el audiovisual como un dispositivo que propone una forma específica de mirar: con un fondo negro, las imágenes son delimitadas por el reencuadre curvo de la pantalla de un televisor de tubo.

La alusión a este artefacto en particular, acompañado por las imágenes grabadas en VHS que se despliegan a lo largo del cortometraje, pretenden remitir a una época y contexto que resultaron fundamentales a la hora de seleccionar los recursos que respaldarían discursiva y simbólicamente al documental. Se habla de un momento en el que la tecnología del video casero se convirtió en la posibilidad de detener o revisar el tiempo, de recordar mejor. La cámara en mano de algún familiar que propuso posar su memoria en una cinta y atesorar el despliegue del juego y de la infancia, cobra otro sentido cuando lo hacemos parte de este proyecto. «Encuadrar significa siempre esconder», afirma Jean-Louis Comolli (2002), mientras nos salpica la pregunta sobre qué ocurría en donde la cámara o el ojo desprevenido que la sostenía, no prestaban atención. ¿Dónde se encuentra lo que no fue registrado?

### ***Cortar, pegar, volver atrás ...***

Recordando la acepción de montaje planteada al principio del texto, es preciso reflexionar sobre las imágenes que acompañan el testimonio de las mujeres que se manifiestan, ya que estas no representan figurativamente sus palabras, sino que pretenden evocar ese momento cotidiano, el *mientras tanto la niñez ocurría*. Por ello, en los videos se referencian espacios y objetos habituales: el living donde se comparte, la mesa donde se dibuja, el parque donde se corre, los juguetes, los zapatitos y crayones. Es justamente a través de dichos elementos y la tensión que producen al ser contrastados con la denuncia de una infancia vulnerada, que se genera un *tercer sentido*: el de la significancia. «No sé cuál es su significado. Por

lo menos, no soy capaz de nombrarlo, pero distingo perfectamente los rasgos, los accidentes significantes que componen este signo, incompleto» aclara Roland Barthes (1986, p. 50), animando al espectador a que ponga en juego su subjetividad para descifrar lo que ocurre en la pantalla.

Por su parte y en concordancia con lo expresado, el ralentí, el fuera de foco y rebobinado, son posibilidades que nos otorga la imagen fílmica y que son aquí articuladas para llevar a cabo el ejercicio de recordar desde el mismo dispositivo audiovisual. De igual forma, el hincapié visual y sonoro en el agua, intenta -en primera instancia- hacer perceptible la idea de que, como expresa Alejandra Pizarnik, «las palabras caen como el agua yo caigo», es decir, una noción o percepción de fluidez y entrega al acto de decir. Los mencionados recursos, procuran aquí indicar el paso del tiempo, la dificultad de ver, de recordar nítida y transparentemente, y el ejercicio mismo de configurar algo en concreto con la vinculación de todos estos fragmentos aislados.

Además, y en paralelo a las filmaciones, se presentan ilustraciones animadas sobre un fondo negro que por momentos nos hace olvidar el reencuadre televisivo. En estos dibujos, el trazo se limita a dar forma a objetos o individuos suspendidos en la oscuridad de la pantalla. Tras los ojos se sitúa esta especie de no-espacio, que intenta lidiar con aquello que hasta la memoria oculta: pasos cortos, interminables caminatas, una mirada no devuelta, un sonido seco, una superficie, un deseo, una sensación, el tiempo que transcurre, una línea difusa.

Y es para hacer visible lo que existe en ese no-lugar, que entra en escena el lápiz: fundamental generador de imágenes y uno de los primeros medios que se dispone en la infancia para crear nexos entre la imaginación y la experiencia; y para posteriormente acompañar al desarrollo del lenguaje y por ende de la propia configuración. La evocación de esta herramienta, tiene como fin hacer alusión a ese momento de expresión infantil, de creación, de liberación, y justamente de dar forma a algo que no la tenía previamente.

### ***Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme...***

Este ejercicio audiovisual ha tomado forma sobre la figuración de que el modo de reconstruir un momento perdido puede ser concentrándose en los pequeños detalles, en cada objeto e índice que a ese instante nos remita. Es por ello que a lo largo del presente escrito, se han mencionado una serie de materiales expresivos que fueron conjugados en pos de alcanzar ese objetivo mayor planteado hojas atrás: encontrar algún modo de evocar a través del montaje, las imágenes y sensaciones que emanan de las memorias violentadas. Los recursos referidos son:

- La voz en primera persona y el hincapié en la fuerza de la palabra. Las experiencias como guías del relato, que recuerdan, intentando dar forma a *algo silenciado*. La biografía individual que se encuentra expresada en una memoria - hasta ahora- *descolectivizada*;
- El dispositivo cinematográfico en correlación con la percepción humana. El ojo y la pantalla como medio entre el interior y lo exterior. El encuadre como recorte o foco, y el recordar rebobinando;
- El VHS como documento de la infancia cotidiana, y como objeto de recuerdo tangible, que sirve aquí para hacer alusión a la memoria; y
- El dibujo como recurso enunciativo. La animación rotoscópica como técnica que remite a la expresión en la infancia.



## CONCLUSIONES

Para concluir, retomaremos una cita de Elizabeth Jelin (2002:21) en Carlos Vallina (2016), que enuncia: «abordar la memoria involucra a referirse a recuerdos, olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay un juego de saberes, pero también hay emociones y también huecos y fracturas» (p. 31)

Desde allí y a los fines de este trabajo, el abordaje de las memorias violentadas por abuso sexual en la infancia nos permite reflexionar y ensayar sobre cómo realizar montajes desde lo testimonial; ya que quien testimonia sobre lo ocurrido se encuentra -al decir o querer decir- operando con sus palabras sobre sus imágenes y emociones guardadas.

Por lo tanto, centrarnos en el respeto por esa particular realización desde la propia dimensión biográfica del testimoniante, nos parece fundamental para potenciar y liberar lo no dicho. Es así que el *poner en palabras* aparece como una configuración de sentidos hacia adelante y hacia atrás; donde adelantar y rebobinar selectivamente, desde la profundidad de cada una, puede permitir aquel montaje personal que posibilite el ejercicio dialéctico entre la proyección y la memoria, entre el afuera y el adentro.

Finalmente, ante la centralidad del decir testimonial, no es posible encontrar imágenes absolutas o definitorias que lo acompañen, ya que es tan interno, plural y subjetivo el sentido de las palabras que relatan, que no hay imagen única para describirlas. Consciente de ello, *Tras tu puerta, tras mis ojos* como documental sobre abuso sexual contra la infancia, se plantea reflexivamente y desde un ejercicio ensayístico, encontrar caminos posibles para representar silencios y para evidenciar lo no dicho: emociones, sonidos e imágenes que habitan en las memorias violentadas y que, invitadas, urgen por salir.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación. Barcelona.

COMOLLI, Jean Louis (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg.

PIEDRAS, Pablo (2009). *El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. V Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

PIZARNIK, Alejandra (2014). *L'obscurité des eaux. Poesía (1955-1972)*. Editorial Lumen, S.A. Buenos Aires.

PROVITINA, Gustavo (2014). *El cine-ensayo: La mirada que piensa. 1ª ed. La marca editora*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

VALLINA, Carlos A. (2016) *El tercer relato: representaciones cinematográficas, audiovisuales y artísticas sobre la represión política en Argentina 1972-1973, 1995-2010. 1ª ed. EDULP. La Plata*.

VILLAIN, Dominique (1999). *El Montaje*. Madrid. Cátedra.

## **FILMOGRAFÍA**

CARRI, Albertina. SCHIPANI, Diego. (Producción), CARRI, Albertina. 2017. *Cuaterros* (Película). Argentina.

Disponible en <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/3964>

BONINO, Toia (Dirección). 2007. *Manteles*. Argentina.

Disponible en <http://www.toiabonino.com.ar/videos/manteles.html#>

VUFKU (Productora). VERVOT, Dziga. 1929. *Chelovek s kino-apparatom* (El hombre de la cámara). URSS.