

El giro afectivo en el documental subjetivo: *Visión nocturna* (2019) de Carolina Moscoso Briceño

Agustín Gómez Gómez¹

Recibido: 31/08/2022
Aprobado por pares: 08/11/2022

Enviado a pares: 30/09/2022
Aceptado: 16/12/2022

DOI: 10.5294/pacla.2023.26.1.6

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Gómez, A. (2023). El giro afectivo en el documental subjetivo: *Visión nocturna* (2019) de Carolina Moscoso Briceño. *Palabra Clave*, 26(1), e2616. <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.1.6>

Resumen

Visión nocturna (2019), la ópera prima de Carolina Moscoso Briceño, es una película autorreferencial, heterogénea en sus formas narrativas y en las diferentes estrategias de puesta en escena, y es también un filme documental en el que se insertan modos experimentales. Por ello nos interrogamos sobre el tipo de obra del yo a la que pertenece la película (autobiografía, autorretrato) y nos detenemos en las diferentes voces narradoras que utiliza. Consideramos también la subjetividad del relato y el giro emocional que se produce, sin que la veracidad del relato se vea alterada. Nuestra hipótesis es que *Visión nocturna* es un relato que pertenece a una obra del yo que desde el presente indaga en un pasado cercano, por lo que el ejercicio retrospectivo sirve a la autora como forma de entenderse y como forma de denuncia, y para construirlo adopta un modo emocional sin que la veracidad se vea cuestionada.

Palabras clave (Fuente: tesaurus de la Unesco)

Autobiografía; autorretrato; cine documental; giro emocional; subjetividad.

¹ <https://orcid.org/0000-0002-1736-0630>. Universidad de Málaga, España. aggomez@uma.es

The Affective Turn in Carolina Moscoso Briceño's Subjective Documentary *Night Shot* (2019)

Abstract

Night Shot (2019), Carolina Moscoso Briceño's film directorial debut, is a self-referential film, heterogeneous in its narrative forms and staging strategies. It is a documentary in which experimental modes are inserted. We asked ourselves about the type of work of the self to which it belongs (autobiography, self-portrait) and focused on the different narrating voices it uses. We also considered the subjectivity of the story and the affective turn that occurs without the story's veracity being altered. We hypothesize that *Night Shot* is a story that belongs to a work of the self that, from the present, inquires into the near past so that the retrospective exercise serves the author as a way of understanding herself and as a form of denunciation. To build it, she adopts an emotional approach without questioning the veracity.

Keywords (Source: Unesco Thesaurus)

Autobiography; self-portrait; documentary cinema; affective turn; subjectivity.

A virada afetiva no documentário subjetivo: *Visión nocturna* (2019), de Carolina Moscoso Briceño

Resumo

Visión nocturna (2019), a obra-prima de Carolina Moscoso Briceño, é um filme autorreferencial, heterogêneo em suas formas narrativas e nas diferentes estratégias de encenação e é também um documentário no qual são inseridos modos experimentais. Por isso, questionamo-nos sobre o tipo de obra do eu ao qual o filme pertence (autobiografia, autorretrato) e nos detemos nas diferentes vozes narradoras que utiliza. Além disso, consideramos a subjetividade do relato e a virada emocional produzida, sem que a veracidade do relato se veja alterada. Levantamos a hipótese de que *Visión nocturna* seja um relato que pertence a uma obra do eu que, a partir do presente, indaga um passado próximo; por isso o exercício retrospectivo serve à autora como forma de se entender e como forma de denunciar, e para construí-lo adota um modo emocional sem que a veracidade se veja questionada.

Palavras-chave (Fonte: tesauro da Unesco)

Autobiografia; autorretrato; cinema documentário; virada emocional; subjetividade.

No es un hecho desconocido que en Latinoamérica se ha desarrollado de una manera muy heterogénea todo lo que tiene que ver con el audiovisual en primera persona. Aunque se incorporó tarde a las propuestas autorreferenciales (Ruffinelli, 2010; Calvo y Marcos, 2018), en las últimas décadas contamos con una abundancia que, además, está ligada a formas narrativas y temáticas muy plurales. Dentro de esta excelencia, la película *Visión nocturna* (2019) de la chilena Carolina Moscoso Briceño es una obra compleja por lo que cuenta y por cómo lo cuenta.

La película parte de la violación a la directora en la playa de Papudo (Petorca, Valparaíso). A partir de ahí narra el proceso médico y judicial que padeció y la huella psicológica que le dejó. El que la obra tematice un trauma de esa envergadura nos aproxima a otro tipo de relatos en los que el choque emocional producido por una experiencia dolorosa se había dado, por ejemplo, en los casos del Holocausto o las dictaduras latinoamericanas, pero con la diferencia de que en esos ejemplos los hechos son colectivos, aunque el sufrimiento sea individual. Hay una cuestión muy relevante en el relato de Moscoso que nos aleja del modelo de espectacularización del sí mismo al que alude Paula Sibilia en referencia a las actuales redes sociales o *reality shows* televisivos (2008, pp. 27-28), porque en su obra asistimos a la diferencia que Florencia Varela encuentra entre los relatos del yo que exhiben realidades digeribles o vidas indigestas (2009, p. 32). Por eso, en el caso que nos ocupa, como otros muchos en los que las directoras cuentan en carne propia lo que les sucedió, la memoria vivencial tiene un componente que transforma completamente el relato. Por ese motivo, la posición de la autora es indisociable de todo lo que se cuenta, no solo porque es protagonista, sino porque incorpora la subjetividad como vía para un relato en el que lo emocional ligado al trauma es clave, sin que esto obstaculice la veracidad de los hechos narrados. Una de las cuestiones que repercuten en esos relatos es quién los cuenta. No es lo mismo que el autor haya vivido los hechos a que sea la segunda o la tercera generación la que tiene conocimiento de ellos, lo que se designa como relato afiliativo. Ni siquiera es igual que sea un relato vicario, narrado por una persona directamente relacionada con quien vivió los hechos, lo que se ha denominado de diferentes maneras, entre otras, memoria vicaria (Young, 2000) o pos-

memoria (Hirsch, 1997). Esta modalidad, en sus orígenes con unos perfiles más nítidos, Bill Nichols la incorporó como documental performativo, pero el documental actual tiene unas formas mucho más heterogéneas y las marcas de enunciación subjetivas se disfrazan de formas tan variadas que complejizan las taxonomías.

Hipótesis y objetivos

Nuestra hipótesis es que *Visión nocturna* es un relato que pertenece a una obra del yo que desde el presente indaga en un pasado cercano, por lo que el ejercicio retrospectivo sirve a la autora como forma de entenderse y como forma de denuncia, y para construirlo adopta un modo emocional, sin que la veracidad se vea alterada. El objetivo principal es identificar cómo construye desde la subjetividad un relato documental y qué elementos adopta del giro emocional. Los objetivos secundarios indagan también en los modos autorreferenciales. Desde ahí nos planteamos saber cuánto tiene de autobiográfico, cuánto de autorretrato, cómo se configura el diario audiovisual, cómo construye la veracidad y qué tiene de relato experimental. Uno de los propósitos es demostrar que la película cuenta con un modo excepcional de puesta en escena que actúa a un nivel metaficcional, como refuerzo de lo real, y analizar las fórmulas narrativas escogidas para contar una difícil historia personal.

Fundamentación teórico-metodológica

En este artículo analizamos la película en sus dimensiones autorreferenciales (autobiografía y autorretrato), el modo narrativo empleado, el uso de los textos explicativos y las formas de autorrepresentación. Este trabajo se inscribe, por tanto, en las prácticas contemporáneas de subjetividad en el documental y la estetización del dolor como forma de narrar un trauma. Para cumplir estos objetivos hemos considerado una metodología cualitativa transdisciplinar, en la que el objeto de estudio (*Visión nocturna*) entra en contacto con múltiples discursos simbólicamente análogos –especialmente con las formas autorreferenciales y sus vínculos con lo autobiográfico y el autorretrato, como principales modos del yo insertos en el filme–, de modo que, sin ser un videodiario, toma de este algunas formas narrativas. Realizamos un análisis narrativo y de contenido e interpretaremos la

voz narradora de la directora, tanto en sus tres modos (textos insertos en la pantalla, voz *off* y voz diegética) y analizamos la memoria en presente y en pasado. No hemos considerado, pero sí tenido en cuenta, cómo el cine de ficción ha tratado el tema de la violación (Bonorino, 2011; Guarinos y Sánchez-Labela, 2021; Horeck, 2004; Joy, 2017; Morera, 2014), porque el tratamiento es completamente diferente, incluso aunque pueda existir una denuncia. Baste como ejemplo, en el cine español, las diferentes representaciones que se dan en películas tan dispares como *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), *Salsa Rosa* (Manuel Gómez Pereira, 1991), *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993), *Todos a la cárcel* (Luis García Berlanga, 1993), *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993), *Perdita Durango* (Álex de la Iglesia, 1997), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Mientras duermes* (Jaume Balagueró, 2011) y *Kiki, el amor se hace* (Paco León, 2016).

Insistimos, no obstante, en que no existen precedentes en una narración audiovisual en la que la protagonista cuente un suceso personal de esas características. Quizás el ejemplo más próximo, salvando las distancias, sea el de *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette, en el que el director muestra una identidad marcada por diferentes traumas físicos y mentales (Straccialano y Esteves, 2010). No obstante, en *Visión nocturna* la posición de la directora difiere en dos aspectos: se cuenta la violación en un tiempo reciente y no es memoria, sino tiempo coetáneo, y existe una reivindicación política. Posiblemente sean estos dos aspectos, especialmente el primero, los que le otorgan a la película una cualidad excepcional que la convierte en objeto de estudio de interés.

El documental de Moscoso pertenece a lo que se ha denominado como cultura del *auto-* (autografías, autonarrativas, autoimágenes, auto-discursividad, autorrepresentación), la cual se ha visto nutrida por la cultura nacida en la red. Partimos de los estudios que se han realizado sobre las obras audiovisuales del yo. Philippe Lejeune (1975) fijó de forma clara los diferentes comportamientos de las formas del yo, estableciendo el famoso pacto autobiográfico (*Le pacte autobiographique*) en el que autor, narrador y personaje coinciden ($A = N = P$). En el caso que nos ocupa, se produ-

ce de una forma ortodoxa, coincidencia que, entre otras cosas, provoca un efecto de veracidad en el relato, a pesar de la necesaria subjetivización del discurso documental, construido a partir de lo emocional, lo íntimo y lo afectivo. Tenemos en cuenta que la narradora es representada y al mismo tiempo personaje de su relato, es decir, es a la vez sujeto y objeto del relato, y ejerce el papel de organizadora y actriz. Es relevante considerar que el autor empírico es el protagonista, que, como señala Imanol Zumalde, advierte “a su interlocutor que ha de tenerle presente o en consideración a la hora de interpretar el texto que está leyendo” (2021, p. 273). En *Visión nocturna* es inseparable, porque la lectura del filme queda condicionada desde el principio por la magnitud de los hechos que se nos dice que se van a narrar. Javier Sánchez Zapatero señalaba que el contrato entre el autor y el lector no es verificable, por lo que el lector debe aceptarlo para interpretar el texto (2010, pp. 16-17). Dejar este aspecto con ciertas fisuras podría acarrear un cierto desajuste en la obra de Moscoso, puesto que todo el peso del relato recae en la veracidad de lo narrado. Por ese motivo, como veremos, buena parte del filme muestra documentos que verifican el relato subjetivo.

Es importante adelantar que en la obra de Moscoso lo concerniente a lo autobiográfico y al autorretrato se sustenta simultáneamente, aunque con diferente intensidad, en los textos escritos en primera persona y en la imagen visual y sonora de la autora empírica. Y es evidente que una película como la de Moscoso hubiese sido improbable fuera de la época en la que la intimidad y lo personal se han convertido en eje de múltiples formas de relato. La “extimidad”, como forma audiovisual y estética de hacer externa la intimidad, está presente en las maneras vinculadas a las redes sociales y se ha hecho algo más que un hueco en los modos autorreferenciales. Lo importante, en todo caso, es separar el exhibicionismo de la confesión, entre otras cosas, porque, como defiende Paula Sibilia, lo que parece privado hay que mostrarlo, pues, si no se muestra, corremos el peligro de que no sea creíble o simplemente que no exista (2008, p. 265).

Un aspecto relevante tiene que ver con el tipo de formas del yo que adquiere la película. Tanto la autobiografía como el autorretrato son formas de autorrepresentación que parten de modos artísticos, literarios en el primer caso y pictóricos en el segundo, que en su adecuación al audiovi-

sual presentan diferencias con los que lo generaron. Lo más importante en todo caso es que una autobiografía es un relato retrospectivo que desde un presente narra unos sucesos anteriores. En *Visión nocturna*, estos ocurrieron ocho años atrás. El autorretrato es la imagen de uno mismo en el presente. La primera responde a quién he sido o qué he vivido y el segundo a quién soy. A esto añadimos la diferencia que encuentra Raquel Schefer, cuando señala que es el género predilecto de los directores para la reflexión sobre historias y episodios familiares e íntimos, pues

... al contrario de la autobiografía, el autorretrato se rige por un modelo de coherencia no necesariamente narrativa, fundado en mecanismos de superposición y de correspondencias [...] la exposición del “yo” se caracteriza por la discontinuidad y por la adopción de modelos narrativos fragmentarios, polifónicos y, muchas veces, aparentemente incoherentes. (2011, p. 2; véase también 2008, pp. 67-69)

Raymond Bellour, en un texto ya clásico sobre el autorretrato audiovisual, señalaba sus características principales: cine subjetivo en el que prima lo íntimo, personal y privado; ausencia de relato estructurado, construyendo su coherencia a través de un sistema de recordatorios, repeticiones, superposiciones y correspondencias entre elementos homólogos y sustituibles, de manera que adopta una apariencia de discontinuidad y yuxtaposición anacrónica; opuesto a la escritura de acción; intervención y diálogo al encarnarse en inacción, divagación y monólogo; convierte en un deambular imaginario a lo largo de un sistema de lugares; depositario de imágenes-recuerdos; protagonista en pos de una memoria y una búsqueda de sí mismo; pasa de lo personal a lo impersonal, se transforma de lo singular en lo general (2009, pp. 277-344).

La complejidad terminológica se ahonda cuando se integran dentro del documental los conceptos de autobiografía, autorretrato, diario y experimental. A Jim Lane (2002) corresponde el primer intento por aclarar estas formas audiovisuales, aunque el peso recae sobre las autobiografías y los diarios. Incluso Lane denomina el capítulo cuarto con un elocuente “Autobiographical portrait”, que no “autoportrait biographical”. En lo referente al diario, uno de los aspectos más definitorios es que se construye día a día, es decir, es coetáneo. Podríamos decir que es una suerte de autobiografía

fragmentada, centrada en unos concretos aspectos personales que el autor desea destacar como relevantes de su biografía y normalmente siguiendo un desarrollo cronológico, aunque el director seleccione un periodo concreto, que puede variar en años o décadas (Lagos, 2011, p. 16). Aunque algunos críticos han deslizado el concepto de diario al referirse a la película (Jorquera, 2020; Pérez, 2021, Gállico, 2021), hay que descartar *Visión nocturna* como un diario, fundamentalmente porque no es coetáneo, sino retrospectivo, ni está ordenado cronológicamente, aunque mantenga en los textos escritos una cierta linealidad.

Finalmente, en nuestro horizonte teórico tenemos presente lo relativo al posdocumental y al giro emocional, del que Josep M. Català ha realizado un planteamiento que nos parece perfectamente asumible. Su punto de partida, en consonancia con el modelo de *Visión nocturna*, es que el documental actual “toma el relevo de las vanguardias artísticas para aplicar su voluntad experimental a la comprensión de una realidad esencialmente compleja” (2021, p. 14). Igualmente considera Català que el giro emocional es una variedad del giro subjetivo, del que ya había dado ejemplos antes, aunque no abundantes, y donde se advierte la “tendencia a explorar las emociones de manera particular”, pues “no solo emplea directamente la emociones, sino que podríamos decir que las analiza como parte de su vertiente reflexiva” (pp. 174-175). No debemos dejar de contextualizar acerca del giro emocional que, aunque hubo indicios de él a finales del pasado siglo, es ahora cuando se ha desarrollado con extraordinaria intensidad. Los medios, nos dice Leonor Arfuch, despliegan registros donde lo afectivo tiene primacía:

... *talk shows*, *realities*, expansión de lo auto/biográfico y lo subjetivo, culto a la intimidad, exaltación confesional en las redes sociales, hibridación de géneros, *voyeurismo* y emociones vicarias en la tv, justicia restaurativa –y juicios mediáticos–, “branding” publicitario, inteligencia emocional, carisma y liderazgo como valores prioritarios, en definitiva, una esfera pública emocional. (2016, p. 246)

La idea de lo experimental, en su relación con la autobiografía documental, fue apuntada por Efrén Cuevas para referirse a unas fronteras muy difusas. Para el aspecto narrativo, indicaba que la coherencia podría pare-

cer muy ingenua, porque “la representación de la identidad personal tiende a reflejar fragmentación e inestabilidad” (2005, p. 225), apreciación de la que podemos apropiarnos para el caso de *Visión nocturna*.

Visión nocturna

La película narra la violación de la directora ocho años antes. Además de su propio relato emplea materiales de archivo –grabaciones anteriores, documentos médicos y judiciales posteriores– para la reconstrucción de los hechos. La estructura narrativa se construye a mitad de camino entre un recuerdo traumático y un presente según van sucediendo los acontecimientos judiciales. El filme comienza con un planteamiento narrativo en tres modos que la propia directora especifica: “esta historia tiene tres tipos de luces. Una que encandila, una oscura que no deja ver y otra en penumbra”. Esta declaración de intenciones, al inicio de la película, se pone de manifiesto a través de un texto, como en la mayoría de las veces, sobre imágenes desenfocadas y sobre un fondo negro. Efectivamente, a lo largo del filme se encuentra una correspondencia entre el tipo de imagen visual y de sonido y la narración escrita, es decir, imágenes en negro o casi en negro (oscura), imágenes desenfocadas o sobreexpuestas (penumbra) y, finalmente, imágenes nítidas (que encandilan).

Lo más relevante es la utilización de los textos explicativos que acompañan a esas imágenes. Catorce son expresados por la directora sobre los hechos que sucedieron, ocho por el abogado (Silvio) y dos hacen referencia al violador (Gary). También aparecen una serie de documentos que corroboran lo manifestado por la directora. En su conjunto, estos textos son tan relevantes que no se podría seguir el desarrollo de la acción si no contásemos con ellos, sobre todo en su primera mitad. En muchos sentidos nos aproximan a un cine primitivo en el que el texto era imprescindible para seguir la narración y entender las imágenes, pero con la diferencia de que aquí estas no tienen un correlato con el texto o este con aquellas. Son formas que se disocian en la mayoría de las ocasiones o simplemente no se corresponden. La decisión es una forma de distanciarse (el autor fuera y dentro del texto) sin dejar de utilizar la primera persona y convertir el relato en un modo narrativo fragmentario, a veces polifónico y otras aparentemente incoherente.

La película tiene dos partes. La primera se corresponde con la narración de la directora a través de textos escritos, en donde narra la violación y sus consecuencias, lo que podríamos considerar como un relato en pasado próximo y, por tanto, retrospectivo; y la segunda, con el intento de llevar el caso a juicio, en el que el abogado relata la situación judicial, ahora en presente. Este orden solo se rompe en la última secuencia, en donde vuelven a reaparecer los textos escritos en primera persona de Moscoso, pero en esta ocasión manteniendo el presente de la segunda parte. En las dos partes, alternándolas con los textos escritos, se suceden una serie de secuencias en las que se muestran escenas cotidianas o formas que pierden su figuración y se conforman como modos simbólicos de un estado de ánimo.

Relevante es también el uso del sonido fónico. Lo normal es que exista un sonido directo, las más de las veces sucio e incluso, por momentos, casi inaudible. En otras pocas ocasiones utiliza la voz *off*, cuyo comentario tiene un uso explicativo y establece un diálogo entre las imágenes visuales y sonoras. De esa manera la palabra explica las imágenes o les da una dimensión en una dirección indexal y, al mismo tiempo, las imágenes sonoras corroboran las imágenes visuales que se proyectan.

Primera parte. Textos escritos en primera persona

La primera parte termina hacia el minuto 47 y consta de 26 secuencias. Los 14 textos, 13 de la primera parte y uno de la segunda, se corresponden a otras tantas secuencias. El tiempo que ocupan los textos en ocasiones es el mismo que el de la secuencia, pero lo más habitual es que esta dure más y el texto ocupe el mayor tiempo dentro de esta. Las secuencias de los textos narrados en primera persona por la directora tienen una duración de 37 minutos, lo que viene a ser un 79% del metraje. Si no contamos la última secuencia con textos, es decir, sumando solo lo que corresponde a la primera parte, el porcentaje de tiempo es de 62%. El tiempo es relevante, si tenemos en cuenta que existe una clara preponderancia del relato escrito sobre cualquier otro tipo de imagen visual o sonora.

Fundamentalmente hay textos de dos tipos: uno sobre un fondo negro, en cinco de las catorce ocasiones, o otro sobre imágenes grabadas por

la directora. En este segundo caso, las imágenes tienden a estar desenfocadas, sobreexpuestas, minimizadas en tamaño o con rápidos *travelling* que en todos los casos no permiten una apreciación de lo que contienen las imágenes. Hay otras secuencias entre los textos que no siempre guardan una relación directa con lo que acabamos de leer, en una tendencia a la abstracción visual, a permanecer tanto fuera de plano como a llenarlo con su cuerpo. Además, la fragmentada narración viene acompañada de diferente material grabado con calidad desigual en momentos diversos antes y después de sufrir el abuso sexual.

Esta es la principal característica del filme: su construcción a través de textos escritos en los que las imágenes no son ni siquiera un acompañamiento que fije las ideas expresadas en la parte literaria. Podemos decir que subvierte, en principio, algunos de los fundamentos audiovisuales, al arrinconar las imágenes visuales y auditivas. Incluso, cuando estas se corresponden a lo que se suele entender como imagen figurativa, no suelen aportar nada al relato principal, sino que tienen un recorrido diferente. Tres de estas tienen esa habitual correspondencia (7, 8 y 13 de la Tabla 1). Se trata de la secuencia en la que narra que su padre fue a buscarla, en la que solo vemos su cabeza desde atrás, mientras conduce, y, en un fragmento, desde el retrovisor. En esta ocasión la imagen visual sí guarda relación con el texto y la imagen sonora se relaciona con el ruido del coche, en un punto, con un canturreo irreconocible del padre, en un acto convencional. La siguiente secuencia también tiene una relación entre lo que cuenta el texto escrito y lo que vemos o lo que evoca: su hermana y su madre estaban en casa cuando llegó, pero solo vemos, siempre de espaldas o medio cuerpo, a una mujer joven, de quien suponemos que es su hermana. Las imágenes corresponden a una cotidianidad que, sin aportar nada directamente al relato, sí nos habla de la forma de afrontar una situación difícil.

El tercer ejemplo, el 13, nos sirve también para seguir el comportamiento de las imágenes. Se trata de la secuencia en la que aparece María Quiñelén, médica de los mapuches –*lawentuchefe* de su pueblo– a la que le cuenta lo sucedido. Los textos en esta ocasión, primera en la película y única con la última secuencia, tienen una correspondencia con la voz en *off* y con las imágenes. “Tengo miedo de tener SIDA. Hablamos de la playa y del camino

oscuro que recorrí esa noche con Gary”, son los dos textos que leemos en pantalla, mientras vemos a una mujer que, de noche frente a una hoguera, toca un instrumento de percusión y luego echa leña al fuego y, ya de mañana, vemos un corro de personas rodeando los restos de la hoguera. La voz de Moscoso cuenta que está allí por ansiedad y por problemas de amores y que María le leyó las manos, le dijo que estaba sana y viviría 98 años y que los lunares de su cara indicaban que tenía a todas las estrellas cuidándola.

Esta secuencia sirve de transición, porque, como hemos comentado, es la primera vez que oímos la voz en *off* de la directora y la última de esta primera parte que tiene textos escritos. Es, además, relevante, porque, situada hacia la mitad de la película, supone un cambio en la narración. Ahora los textos narrados en primera persona por la directora desaparecerán hasta el último texto en la secuencia final, que vuelve a establecer una correspondencia entre la imagen visual y la sonora.

A partir de esa secuencia se van a suceder otras en las que predominan escenas con imágenes visuales y sonoras que se corresponden o en las que las imágenes comienzan a tener esa idea de encandilar que señalaba al principio. Ahora se combinan escenas en las que predominan lo onírico y escenas cotidianas que dan lugar a una cierta recuperación emocional.

Las otras 13 secuencias carentes de texto se construyen sin ilación aparente y en ellas predominan momentos amables, compartiendo tiempo y juegos con los amigos. Formalmente, la película sigue con las imágenes desenfocadas, movidas, en negativo, sobreexpuestas y, en definitiva, buscando una abstracción figurativa. Únicamente hay una que está cuidada. Se trata de la secuencia en la que coge un libro y lee al azar un poema de Nicanor Parra, “Tres poesías” de *Versos de salón* (1962)² en el espacio de una habitación en la que en otra secuencia anterior se situaba en una posición desenfocada. Las secuencias desenfocadas aluden a su estado de ánimo y, en el caso de la lectura de la poesía de Parra, es una elección de un autor que combinaba el realismo con el surrealismo, además de contrapo-

2 “1. Ya no me queda nada por decir/ Todo lo que tenía que decir/ Ha sido dicho no sé cuántas veces./ / 2. He preguntado no sé cuántas veces/ pero nadie contesta mis preguntas./ Es absolutamente necesario/ Que el abismo responda de una vez/ Porque ya va quedando poco tiempo./ / 3. Sólo una cosa es clara:/ Que la carne se llena de gusanos”.

ner palabras e imágenes en sus *Artefactos visuales* (Vázquez, 2012), lo que, salvando las distancias, nos aproxima al modo de insertar textos escritos e imágenes en Moscoso.

El texto 14 aparece en la última secuencia. Existe una relación entre texto escrito e imagen sonora cuando aparece un hombre a caballo y le pregunta a la directora qué hace. Ella le contesta que siete u ocho años antes allí le pasó una historia buena y mala. Posteriormente, en el último de los textos afirma: “no sé por qué dije eso”. Las imágenes son las mismas que al comienzo del filme, lo que da un carácter circular al relato, con un mismo comienzo y fin, y esa última frase explica buena parte de lo emocional que tiene todo el documental, al interrogarse no por los hechos en sí mismos, sino por la forma de vivirlos.

Esta decisión nos aproxima a una propuesta experimental y vanguardista, dentro de un posmodernismo que hibrida formas y narraciones, donde la imagen se aleja de los principios del realismo y otros elementos nos acercan a hechos verídicos. Sin perder lo constatativo y considerando que los 14 textos que aparecen son los que han configurado la realidad de esos hechos traumáticos, la directora lo apuesta todo a un relato en el que la disociación entre textos, imágenes visuales y sonoras apela a lo emocional.

Hemos comentado que a partir de la mitad de la película hay un viaje, al desaparecer los textos escritos en primera persona. Ahora serán la correspondencia entre la directora y el abogado los que tomen el relevo.

Tabla 1. Correspondencia entre texto escrito, imagen y tiempo

Texto*	Imagen	Timeline
1. Esta historia/ tiene tres tipos de luces:/ una que encandila,/ una oscura que no deja ver/ y otra en penumbra.	Alterna dos tipos de imágenes: una borrosa de un paisaje, que se corresponde con la del final de la película.	00:50-01:26 [0:33-1:33]
2. Esto es lo último que grabé/ antes de irme a la costa/ con mis amigos de la escuela de cine.	Imagen borrosa dentro de un medio de transporte.	01:50-02:05 [1:33-2:37]

Texto*	Imagen	Timeline
<p>3. Cuando llegamos dejamos los bolsos/ y salimos a la playa buscando alguna fiesta./ Al rato me separé de mis amigos,/ quería conocer gente nueva./ Me acerqué a un grupo de hip hoperos./ Entre ellos me llamó la atención Gary./ Tenía una polera de fútbol de la católica,/ un equipo que siempre termina segundo./ Bromeé con eso frente a sus amigos./ Todos nos reímos/ menos Gary./ Me dio hambre y fui a comprar papas fritas./ Cuando iba en la mitad del camino/ me alcanzó Gary./ Me preguntó si quería fumar marihuana./ Le dije que sí./ Fuimos a comprarla./ Caminamos por la oscuridad./ Ahí me violó.</p>	<p>Texto sobre fondo negro.</p>	<p>02:39-04:56 [2:39-05:04]</p>
<p>4. Después de dos semanas en cama/ estas fueron las primeras imágenes que pude grabar./ Iba a la isla de Chiloé con una amiga./ No pude contarle lo que había pasado.</p>	<p>Las imágenes en un pequeño rectángulo sobre fondo negro son un <i>travelling</i> desde un vehículo. La visión del paisaje es limitada. El texto se superpone a las imágenes.</p>	<p>05:44-06:28 [05:07-07:06]</p>
<p>5. Comúnmente grabo de noche./ Pongo la cámara en modo nightshot/ para iluminar la oscuridad./ Cuando al día siguiente grabo con la cámara/ las imágenes quedan completamente sobreexpuestas/ y con un brillo encandilador./ Los paisajes y las personas se difuminan,/ no se pueden ver con claridad.</p>	<p>Imágenes que combinan la visión nocturna, con sobreexposición, y nítidas.</p>	<p>07:45-08:33 [07:14-08:44]</p>
<p>6. Tal como me dijo/ me quedé inmóvil en los matorrales;/ si no, volvería a matarme./ Cuando pude moverme/ limpié la sangre de mi cara,/ recogí mi polera rota y salí a la carretera.</p>	<p>Texto sobre fondo negro.</p>	<p>12:02-12:36 [11:57-12:41]</p>
<p>7. Mi papá viajó a la playa a buscarme./ No hablamos en todo el camino/ hasta que me dijo:/ a una amiga mía la violaba su papá./ Eso es mucho peor./ No sé por qué dijo eso,/ pero igual nos reímos.</p>	<p>Textos sobre imágenes del interior de un coche que circula por carretera. La imagen predominante es la de la cabeza de un hombre por detrás (su padre).</p>	<p>12:55-13:56 [12:42-14:00]</p>
<p>8. Al llegar a casa/ mi mamá y mi hermana me abrazaron./ Nadie se atrevía a decir mucho./ Me quedé en cama./ Vi todas las temporadas de <i>Sex and the city</i>/ pensando que nunca volvería a salir a la calle.</p>	<p>Los textos van sobre imágenes de una vivienda. A lo largo de la secuencia se ven imágenes de la directora conversando con otra mujer (su hermana).</p>	<p>14:20-17:18 [14:01-17:17]</p>
<p>9. La primera vez que pude hablar de esto/ se lo conté a mi amiga en el auto/ cuando el Toño se bajó a echar bencina./ Habían pasado tres meses.</p>	<p>Las imágenes alternan desde el interior de un coche en el que se ve a la directora y un chico que toca la guitarra con fundidos a negro sobre los que aparecen los textos.</p>	<p>17:40-18:18 [17:18-19:08]</p>

Texto*	Imagen	Timeline
10. Dos horas después de la violación/ una doctora me revisó en el hospital./ Le pedí la pastilla del día después,/ pero ella no quiso dármela./ Estoy contra el aborto, me dijo;/ insistí con lo de la pastilla./ Ok, respondió./ Pero voy a dejar por escrito que no te la quería dar./ No quise seguir ahí,/ me fui sin hacerme el último examen.	Textos sobre fondo negro. La secuencia alterna con los documentos del hospital y el viaje en coche, en una playa y paisaje.	19:59-21:55 [19:59-22:04]
11. Me llamaron dos veces a declarar/ y tuve que viajar dos veces hasta la fiscalía del lugar./ En ambas ocasiones relaté con detalles lo que había pasado/ y se repitieron también las preguntas:/ ¿Estás segura de no haber provocado a Gary?/ ¿No le sugeriste que querías salir con él?	La secuencia transcurre de noche mientras hacen una hoguera. Los textos aparecen sobre fondo negro y sobre la oscuridad de la noche.	26:29-27:05 [24:45-28:42]
12. Segunda citación de la fiscalía:/ <i>Carolina, te vamos a mostrar tres fotos./ Todos son hinchas de la Universidad Católica./ Te pido que respondas:/ ¿Qué porcentaje de seguridad tienes de que sea él?/ Era el de la segunda foto./ En un 70% contesté./ No sé por qué dije eso./ Era él./ Era Gary.</i>	Los textos aparecen sobre fondo negro y alternan con imágenes de ella pintando. Se incluye también la declaración de Gary.	30:02-31:16 [29:30-34:33]
13. Tengo miedo de tener SIDA./ Hablamos de la playa y del camino oscuro que recorrí esa noche con Gary.	Los textos aparecen sobre fondo negro alternando con personas alrededor de una hoguera. Esta es la primera ocasión en la que el texto va en correspondencia con la voz en <i>off</i> .	36:00-36:46 [34:45-37:09]
14. Hay olor a humo,/ al parecer por un incendio cercano./ Según mi papá el incendio más largo de Chile duró 20 años,/ no sé si será verdad,/ pero así se siente volver/ como un gran fuego./ El incendio me acompaña./ También me acompaña la sensación/ de que Gary está aquí mismo,/ que nueve años después/ nunca se fue de este lugar./ No sé por qué dije eso.	Los textos aparecen sobre las imágenes inicialmente sobre una imagen de una finca en la que hay un caballo y luego recorre una larga alambrada. Está buscando el lugar donde la violaron. Durante la secuencia tiene una conversación con un hombre que pasa a caballo y le pregunta qué está grabando y ella le dice que allí le pasó una historia buena y mala. Parte de estas imágenes son las del comienzo del filme.	1:11:25-1:13:13 [1:08:41-1:15:25]

* Los textos están copiados tal y como aparecen, incluidas las cursivas.³ Los tiempos se corresponden al momento en el que aparecen y desaparecen. Entre corchetes, el tiempo de duración de la secuencia.

Fuente: elaboración propia.

Segunda parte. Textos del abogado y voces diegética y en *off*

Esta segunda parte de la película comienza con un escrito de Carolina Moscoso a su abogado para llevar a juicio al violador y continúa con otros siete

³ Se intervino la puntuación de los textos en las dos tablas [N. del E.].

textos escritos del jurista dirigidos a la directora. Está centrada en los aspectos judiciales y podemos decir que se corresponde con una visión más política sin que la parte emocional se pierda del todo. Como ya hemos comentado, esta segunda parte está realizada en presente, tanto en las referencias escritas como en las secuencias cotidianas. En este caso son ocho textos los que se van a producir en el intento de adelantar el proceso judicial. Todos ellos, excepto los dos primeros, están sobre fondo negro, lo que vuelve a obligar a un detenimiento expreso sobre lo escrito (Tabla 2).

La duración de esta segunda parte es de 21,5 minutos y los ocho textos escritos, correspondientes a cuatro secuencias, ocupan 7 minutos, lo que viene a ser algo más del 32% de esta parte del metraje. En el minuto 47 comienza una secuencia nocturna en la que un coche se desplaza. Al principio vemos las luces del salpicadero, pero inmediatamente enfoca la carretera y, salvo por unas luces tenues, las más de las veces reflejos de señales de tráfico, todo se vuelve oscuridad. La escena dura 1,5 minutos, como transición a lo que será esa segunda parte, que tiene que ver con el intento de hacer justicia y recuperarse emocionalmente.

Los textos ahora tendrán la forma de correspondencia escrita entre cliente y abogado, excepto en un caso, en el que el texto es oral. Precisamente, el primer y segundo texto eluden el fondo negro. En el primero de los casos, después de un paisaje nocturno, se busca enfocar la luna en una imagen que pierde su consistencia formal hasta hacerla irreconocible, si no fuera porque la vimos inicialmente, y en el segundo, porque se trata de un texto sonoro, cuya audición ocurre en un avión en vuelo, desde el cual vemos el paisaje. Las transiciones de estas secuencias aluden a dos ideas relevantes. La primera es la construcción de un doble autorretrato. Por un lado, Carolina Moscoso prepara un espejo para que la cámara la pueda filmar. La cámara no solo la capta en campo, sino que vemos el proceso en el que se va a construir la imagen en la que sale ella como reflejo. Además, durante la escena vemos que realiza una escultura de barro con su rostro, mientras la oímos decir que cada vez se parece más a ella.

Algunas de las demás transiciones no guardan una relación directa con los textos, pero en su mayoría aluden a una recuperación anímica. Una

de las más confusas es la de unas focas en el mar, pero, en consonancia con los espacios naturales que recorren la mayor parte de la película, es una escena amable que podría tener su eco con la escena de la primera parte en la que los amigos se bañan en el mar, algunos desnudos. La siguiente es el parto de una de las amigas, Fabiola Machado, que viene a confrontar lo que en la primera parte era la necesidad de no quedar embarazada en la violación.

La tercera comienza con una toma lejana de un dormitorio donde Carolina está en la cama con un chico al que apenas vemos. Es un síntoma de recuperación anímica que viene a relacionarse con la declaración que hizo a María Quiñelén de sufrir de mal de amores. Esta secuencia continúa con una toma desde el balcón en la que le cuesta enfocar, hasta que finalmente lo consigue, y es cuando oímos decir que fue a la psicóloga y que esta le explicó que lo que le estaba pasando era como un aterrizaje forzoso. Esta idea se relaciona claramente con el audio del abogado que escuchamos anteriormente en un avión, que termina con el aterrizaje, mientras el sonido se va extinguiendo. La siguiente transición vuelve a la oscuridad. En este caso se trata de una escena nocturna en un autobús, con las imágenes desenfocadas, aunque podemos ver en el reflejo del cristal el letrero de “Salida de emergencia”, que viene a corroborar la fragilidad de la recuperación.

En seguida, después de que hemos leído que no existe ninguna posibilidad de condena, viene la escena de una manifestación contra Francisco Javier Ríos, quien violó y asesinó a su hija de 2 años en 2018, lo que provocó una conmoción en la sociedad chilena. Las tres siguientes transiciones en imágenes nos muestran de nuevo manifestaciones del caso anterior, en esta ocasión por la noche. Estas escenas se deslizan hacia relatos que evocan aspectos vistos en la primera parte, que los cierran, al tiempo que contextualizan el proceso emocional y denuncian socialmente la indefensión ante las agresiones que sufren las mujeres.

Los textos están todos relacionados con el juicio. La directora expresa al abogado que busca justicia y cerrar esa etapa de su vida. Desde la justicia no lo conseguirá, pero podrá ir sanando las heridas, como su abogado le desea al final, “por vías distintas a la judicial”, y todo indica que existe una

recuperación después de ocho años, al menos en las alusiones a una pareja, al bebé nacido de sus amigos y a parecerse a sí misma cuando se hace el doble autorretrato. El que las escenas de juicio enlacen con el caso de Francisco Javier Ríos es el vínculo político que tiene la película respecto a la responsabilidad de las instituciones en los casos de violencia machista, que termina recayendo sobre las víctimas, las cuales en muchos casos abandonan los procesos de denuncia.

Tabla 2. Correspondencia texto-imagen-tiempo

Texto	Imagen	Timeline
1. Estimado Silvio:/ Como te comenté antes, tengo una causa pendiente por violación,/ esto fue hace 8 años./ Me gustaría saber si es posible reabrir el caso,/ siento que es necesario para cerrar esta etapa./ Dime cómo avanzar.	Después de un paneo en un paisaje nocturno. Se enfoca a la luna mientras van apareciendo los textos.	49:12-49:49 [48:49-49:49]
2. Audio del abogado. En él le dice que la fiscal le ha indicado que en esos delitos se requiere la participación activa de la agredida.	El audio del abogado se escucha desde el interior de un avión y se ve el paisaje desde la ventanilla. El final del audio coincide con el aterrizaje y el sonido se va perdiendo hasta dejar de oírse.	51:44-53:00 [51:36-53:04]
3. Carolina, ¿qué tal? Finalmente accedí a la carpeta de investigación, la leí con calma. Podemos reabrir el caso, pero te advierto que hay algunas cosas de la carpeta de investigación que nos complican: 1. Hay unas citaciones que hicieron a las que no concurriste. Este es el principal motivo por el que cerraron la causa. 2. El día de la denuncia te negaste a realizar el examen sexológico. Imagino que estabas en shock, pero un examen como ese podría habernos ayudado para determinar la correspondencia de algún fluido con el agresor. 3. Dice la carpeta que tú reconociste en un 70% al agresor. En delitos tan graves normalmente se exige un mayor grado de certeza. Podríamos pedir más pericias e insistir. Estaré a la espera de que me des el vamos, para hacer la querrela	Texto sobre fondo negro.	1:00:19-1:00:31 1:00:35-1:00:46 1:00:49-1:01:05 1:01:08-1:01:17 1:01:19-1:01:30 [1:00:19-1:01:34]
4.1. Carolina, no tengo buenas noticias. Revisé la causa con el fiscal y no tenemos ninguna posibilidad de condena.	Texto sobre fondo negro.	1:06:32-1:06:34 1:06:35-1:06:45

Texto	Imagen	Timeline
4.2. Como te expliqué, el plazo de prescripción del delito de violación es de 10 años.	Texto sobre fondo negro.	1:07:02-1:07:10
4.3. Estábamos dentro del plazo, pero nos dimos cuenta que el autor era menor de edad a la fecha del delito, así es que el plazo se reduce a 5 años.	Texto sobre fondo negro.	1:07:27-1:07:35
4.4. Lo que significa que la causa no puede seguir adelante.	Texto sobre fondo negro.	1:07:43-1:07:49
4.5. Lamento mucho la situación. Espero que puedas ir sanando tus heridas por vías distintas a la judicial. Acá ya no se puede hacer nada. Silvio	Texto sobre fondo negro.	1:08:18-1:08:25 1:08:29-1:08:36 [1:06:32-1:08:41]

* Los textos están copiados tal y como aparecen, incluidas las cursivas. Los tiempos se corresponden al momento en el que aparecen y desaparecen. Entre corchetes, el tiempo de duración de la secuencia.

Fuente: elaboración propia.

Ya hemos mencionado que en la primera parte, en las secuencias con textos, solo en una ocasión escuchamos la voz en *off* de la directora Moscoso. Sin embargo, en otras tres secuencias su voz *off* da sentido a las imágenes, y es cuando explica que María le dijo que pintara 49 *wiphalas* (dibujos geométricos coloristas) en un ejercicio de color-terapia, cuando toma ajeno para limpiar el mundo onírico y cuando explica los sueños que tuvo posteriormente. Lo relevante es que imagen visual e imagen sonora se van aproximando en una relación en la que se fijan y explican mutuamente.

En la segunda parte, el sonido en *off* solo viene en la secuencia que comienza con la directora en la cama con un chico y termina grabando desde el balcón de la vivienda y contando acerca del aterrizaje forzoso, en el sentido que le dio la psicóloga. En esta ocasión las imágenes comienzan con una cierta normalización en su vida, mientras que la cámara, que no consigue fijar, y el recuerdo de lo dicho por la psicóloga le imprimen un aire de zozobra al relato. El resto de las secuencias tienen dos claras tendencias: a la cotidianidad y el regreso a las experiencias vitales y a las concentraciones contra el asesino y violador Francisco Javier Ríos. En esta última es notorio el cambio en la narración, pues se trata de cinco escenas en las que se

alterna el texto escrito sobre fondo negro con imágenes de las protestas. Al producirse esa secuenciación, el relato gana en linealidad y los textos escritos, que tienen en su conjunto algo más de 2 minutos, no solo se configuran como una unidad narrativa, sino que se establecen en una relación de causa-efecto.

Documentos como veracidad

Otro de los aspectos relevantes del filme es la presencia de los documentos que acreditan que los hechos que se narran son verídicos. Estos son ocho de diferente naturaleza, entre informes médicos y judiciales y el atestado policial, pero corroboran en lo esencial lo que el relato transmite. Lo relevante de estos textos es que no se pretende abandonar, en aras de un relato subjetivo y formalmente performativo, la veracidad de los hechos, sino presentarlos como algo intrínseco al documental, sin que este se vea perjudicado en su faceta emocional ni en su intención de representar la realidad.

Uno hace referencia al violador (Gary). Se trata de un atestado policial en el que se le toma declaración en la que niega todo lo que se le imputa (la última imagen, con el nombre, aparece con rúbrica):

A la pregunta, hace como 3 años me gustaba la música hip hop/
También reconozco que me gusta el equipo de la Universidad Católica/
Nunca he tenido polera de la Cato/ es mi hermano quien la tiene/
no conocí a ninguna Carolina/ no conocí a nadie esa noche/ Tengo
una hija de 1 año/ Niego estar relacionado con los hechos que se me
indican/ GARY RAÚL LÓPEZ MONTERO

Tres documentos contienen los informes médicos después de la violación. El atestado es importante, porque explica que existe un informe (No. 19617) y se inserta entre los textos escritos en los que cuenta el examen que le hizo una doctora y los motivos por los que en el informe se especifica por qué no realizó el sexológico, que luego tendrá consecuencias en la imposibilidad de poner la denuncia. Los otros informes son policiales. Uno con la constancia de una llamada telefónica en la que se dice que no puede acudir a declarar por estudiar en Santiago y pide que pueda prestar declaración en esa ciudad. En relación con ese informe, el siguiente alude al

intento de contactar con Carolina Moscoso para que prestara declaración en Santiago, pero, al no haber podido, no se continuó con las diligencias.

Finalmente, hay dos imágenes fotográficas que pertenecen a las diligencias de la policía. No deja de ser reseñable que cuando las fotografías se convierten en uno de los modos más habituales en las obras del yo, en *Visión nocturna* solo vemos estas dos. Aun así, son importantes en lo que vemos diciendo, como forma de dar credibilidad a lo ocurrido y, por tanto, de servir de enlace con lo real. Al mismo tiempo, estas imágenes apelan a la memoria. Se incluyen en la última secuencia, cuando Moscoso vuelve al lugar donde fue violada ocho años atrás, con un comentario anterior en el que dice que no había vuelto, lo que sirve para que la imagen se distancie de la experiencia traumática, considerando que las fotografías son tomas de personas paseando por esas avenidas. Se puede entender que las fotografías, en su vínculo con lo real y la memoria, son contradictorias, porque evocan cosas diferentes (Parejo, 2010). Además, en una de ellas se añade un pie de foto en el que se dice: “Vista de la avenida por donde el imputado habría trasladado a la víctima”, que aproxima la imagen a un modo de fotoperiodismo, pero como suceso pasado.

Conclusiones

Visión nocturna (2019) se presenta como una declaración a través de un texto escrito en primera persona con la subjetividad de un relato personal, como elemento que no se abandona en ningún momento. Se puede decir que Carolina Moscoso a través de esos textos realiza una aproximación a unos hechos que sufrió de forma trágica, y para que la subjetividad del relato no merme su condición de documental, *amateur* o experimental, aporta los documentos que avalan la veracidad de lo ocurrido.

Es un relato que tiene un recorrido de ocho años, desde el momento en el que estudiaba cine y se fue con unos compañeros a divertirse, pero todo se truncó al ser violada y por intentar llevar a juicio al violador, sin éxito, hasta el momento. Es relevante el periodo que abarca –próximo a los hechos–, porque la directora combina varias temporalidades. Por un lado, nos narra los sucesos que ocurrieron y lo hace utilizando material anterior,

sobre todo la grabación de sus vivencias personales durante ese periodo, especialmente con amigos, familia, paisajes, objetos, en definitiva, lo que conformó durante esos años su cotidianidad. Sin embargo, las tomas están realizadas sin cuidado, incluso en un momento señala que, después de usar el modo *night shot* de la cámara, por haber filmado de noche, en la mañana lo mantuvo, lo que produjo una imagen quemada. Otras sencillamente son imágenes desenfocadas, sobreexpuestas, borrosas, movidas, que conducen a una abstracción visual que evidencia su estado emocional, a lo que se suma un montaje de *collages*, como una sucesión azarosa de secuencias, de manera que *Visión nocturna* constituye una forma de pensar sobre una realidad traumática.

Los textos determinan absolutamente el relato. Su importancia se observa en el tiempo que ocupan, con dos tercios en la primera parte y un tercio en la segunda. Esto es elocuente de cómo se ha conformado la narración dando el peso al relato escrito. Pero su importancia trasciende el mero espacio que ocupan en el filme, porque son el eje sobre el que se implementa el discurso, lo que conforman las dos temporalidades (pasado próximo y presente) que permiten al espectador acompañar a la realizadora en el proceso de construcción vivencial. Todos estos planteamientos, que parten del documental subjetivo, se integran en el giro emocional, con lo que se ahonda en las emociones, los sentimientos y los afectos, como parte reflexiva de lo experimentado.

En la obra de Carolina Moscoso la voz tiene una relevancia que condiciona todo el relato. Es evidente que, en su caso, la voz, escrita o sonora, está por delante de la imagen. Ya no nos referimos al modelo inaugurado por Chris Marker en *Carta de Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1957), sino en el hecho de que prioriza el relato literario sobre el de la imagen. Hasta tal punto esto es así que la propia imagen se desvanece en muchas ocasiones o directamente desaparece, para permitir leer el texto en blanco sobre un fondo negro.

Hemos señalado igualmente la importancia de la voz en *off* en los pocos casos en las que lo utiliza. En la primera parte, sirve para explicar las

imágenes. En la secuencia con María Quiñelén sirve para explicar la decisión de comenzar a hablar de la agresión que sufrió a través de una medicina alternativa. Igualmente, tres secuencias después volvemos a oír su voz en las escenas de la pintura, que vuelve a explicar lo que vemos. Todavía en la primera parte oiremos dos veces más la voz en *off*, de nuevo para explicar la dirección de su recuperación y para narrar los sueños que ha tenido. En esta última ocasión, las imágenes no guardan una relación indexal con lo que escuchamos, pero se cierran en su relación imagen-sonido. En la segunda parte, más luminosa que la primera, solo en una ocasión utiliza la voz *off* explicativa y es para referirse a la medicina tradicional, en este caso, cuando fue a la psicóloga.

Nos planteábamos qué tipo obra del yo es *Visión nocturna*. La primera parte es un ejercicio retrospectivo de un pasado cercano. Esto la convierte en un tipo de autobiografía audiovisual en el que la elección de contar en primera persona y como autor empírico, al aparecer en pantalla, hace que el relato entre de forma ortodoxa en la ecuación autor = narrador = personaje. Dentro de las tipologías y características de las autobiografías, donde se muestra más heterodoxa es en la forma de narrarlo. La elección de un formato documental está en consonancia con las *home movies* o cine *amateur*, donde la libertad expresiva puede conducir, como es el caso, a una narración aleatoria, en la que la linealidad es trasmutada por un *collage* de secuencias que no siempre tienen una relación de causa y efecto.

El caso del autorretrato audiovisual es más complicado, porque no están demasiado bien definidas sus características. Para que exista, el autor debe insertarse en la obra, no como alter ego o avatar, sino como personaje diegético. Esto se cumple desde el comienzo, a lo que añadimos que el sonido es parte también de un autorretrato, en la medida en que trasladamos el concepto de autorretrato pictórico al autorretrato *audiovisual*, y subrayamos lo que se corresponde al audio. Para incidir aún más en la cuestión, la propia autora se hace en el propio filme varios autorretratos: uno escultórico y otro con la colocación de espejos para reflejarse, lo que ahonda en la dirección de mostrarse en presente, en responder a la pregunta que todo autorretrato se hace: quién soy.

Volviendo al modelo pictórico, un autorretrato es “un espejo que refleja el rostro de su autor y, a través de él, su espíritu” (Calvo, 2005, p. 193), definición que se ajusta al estado emocional de Moscoso durante toda la cinta. Por otro lado, el autorretrato audiovisual tiene como una de sus características el que se configure como un relato discontinuo y en una yuxtaposición anacrónica de momentos que convierte al montaje en una sucesión, en apariencia, caótica. En otros casos los autorretratados van mostrando su pensamiento y reflexiones sobre aquello que les interesa, pero en *Visión nocturna* todo viene condicionado por los hechos que le sucedieron a la directora. En definitiva, podemos decir que la película aún perfectamente el sentido de la autobiografía y el autorretrato al mismo tiempo.

En varias ocasiones se ha recogido a *Visión nocturna* como un diario audiovisual, pero ni por su estructura ni por su construcción coetánea ni por la linealidad se puede clasificar dentro de las categorías del diario. Igualmente, las secuencias en las que predomina el texto escrito, eje vertebrador de la película, no tienen una construcción coetánea expresada día a día, sino que, como hemos visto, se recurre a lo retrospectivo, lo que entra en contradicción con el diario, o simplemente se recurre a material grabado previamente.

Otra de las cuestiones que hemos ido mencionando a lo largo del texto es el aspecto emocional de *Visión nocturna*. Nos enfrentamos a varias consideraciones. Citaremos dos. La primera es que ese giro emocional viene de la aceptación de realizar un documental subjetivo, independientemente de cómo consigue la credibilidad. La segunda es que, a partir de la temática de una agresión sexual, la autora se aproxima a la extimidad, para narrarla y, sobre todo, para mostrar las secuelas que le dejó la violación. A partir de lo indigesto de la experiencia, la elección es la de explorar las emociones, aspecto que pivota a lo largo de todo el metraje.

Referencias

Arfuch, L. (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *De Signis*, 24, 245-254.

- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Colihue.
- Bonorino, P. R. (2011). *La violación en el cine*. Tirant lo Blanch.
- Calvo de Castro, P. y Marcos Ramos, M. (2018). La autorreferencialidad en el cine documental en América Latina. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 145, 113-128.
- Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Tauros.
- Català, J. M. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila.
- Cuevas, E. (2005). Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 219-250). Cátedra.
- Gálligo Estévez, F. (2021). Visión nocturna, un caso real de agresión sexual. *Cinemagavia*. <https://cinemagavia.es/vision-nocturna-pelicula-critica/>
- Guarinos, V. y Sánchez-Labela Martín, I. (2021). Masculinity and rape in Spanish cinema: Representation and collective imaginary. *Masculinities and Social Change*, 10(1) 25-53. DOI: <https://doi.org/10.17583/MCS.2021.5608>
- Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press.
- Horeck, T. (2004). *Public rape. Representing violation in fiction and film*. Routledge.
- Jorquera Juacida, M. (2020). Visión nocturna. Las luces de lo violento, lo absurdo y lo real. *LaFuga*, 24, 1-3.

- Joy, S. (2017). Sexual violence in serial form: *Breaking Bad* habits on TV. *Journal Feminist Media Studies*, 19(1), 118-129. DOI: <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1396484>
- Lagos Labbé, P. (2011). Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad. *Comunicación y Medios*, 24, 60-80.
- Lane, J. (2002). *The autobiographical documentary in America*. University of Wisconsin Press.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- Morera Hernández, C. (2014). Mujer, violencia y cine: la agresión masculina como estrategia narrativa. *Journal Prisma Social*, 13, 257-287. <http://www.redalyc.org/pdf/3537/353744532008.pdf>
- Paranaguá, P. A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Cátedra.
- Parejo, N. (2010). La memoria fotográfica. Memento. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 19, 117-132. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16820577007>
- Pérez Guevara, J. A. (2021). Visión nocturna, de Carolina Moscoso Briceno. 242 películas después. <https://242peliculasdespues.com/2021/03/20/vision-nocturna-de-carolina-moscoso-briceno/>
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Ruffinelli, J. (2010). Yo es/soy ‘el otro’. Variantes del documental subjetivo o personal. *Acta Sociológica*, 53, 59-81. DOI: <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2010.53.24299>
- Sánchez Zapatero, J. (2010). Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica. *Ogigia*, 7, 5-17.

- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Schefer, R. (2008). *El autorretrato en el documental*. Catálogos.
- Schefer, R. (2011). Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos. *La Fuga*. <http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451>
- Straccialano Coelho, S. y Camila Esteves, A. (2010). A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette. *Doc On-line*, 9, 19-42.
- Vásquez Rocca, A. (2012). Nicanor Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto. *Nómadas*, vol. esp., 1-19. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2012.41775
- Varela, F. (2009). Una vida de película. Reflexiones en torno a las nuevas presentaciones de la intimidad. *Dixit: Revisita de Comunicación*, 11, 26-32. DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i11.282>
- Young, J. (2000). *At memory's edge: After-images of the holocaust in contemporary art and architecture*. Yale University Press.
- Zumalde Arregui, I. (2012). *Auctor in fabula*. Modos y figuras de la autoalusión fílmica. *Revista Signa*, 30, 271-286.