laFuga

Cuerpos, espacio y afectos en el cine de Marilú Mallet y Angelina Vázquez

La vuelta sobre la propia identidad como agenciamiento político desde el exilio

Por Violeta Sabater

Tags | **Cine del exilio | Afecto | Memoria | Estudios de cine (formales) | Estudios feministas | Canadá | Chile | Finlandia**

Licenciada en Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la misma Universidad, con beca doctoral UBACyT. Es investigadora en el área de Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) y socia de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA)

Introducción

Las décadas del 70 y del 80, en gran parte del cine político latinoamericano y también del chileno, implican desde el bagaje asociativo común, los tópicos de dictaduras, exilio, documental, denuncia. Además, hace ya algunos años, se comenzó a direccionar el análisis hacia películas de realizadoras latinoamericanas cuya materia creativa formaba parte también de estos temas, con ciertos matices y particularidades que habilitaban nuevas lecturas. Una característica de ellas, particularmente en Chile, radica en que sus directoras son algunas de las primeras realizadoras audiovisuales mujeres de este país que dirigen películas de modo consistente, y sus carreras surgen en vínculo próximo con el cine político y/o las militancias, pero se plantean temáticas y formas narrativas alternativas a las del denominado cine militante. Sus producciones dialogan con el cine político de su época, construyendo a la vez un registro estético propio.

De acuerdo a este aspecto, intentaré en este trabajo indagar en los vínculos entre las experiencias políticas vividas por las directoras y las mujeres en relación a sus especificidades de género (Jelin, 2001) y su representación en los relatos audiovisuales, tanto a través de la construcción de personajes como de la puesta en escena de acontecimientos desde el formato del documental y la ficción. Me interesa situar el acento en la conciencia que explicitan las realizadoras en las películas de la posibilidad de enunciar, a partir de asumirse concretamente como sujetos políticos.

Además, encuentro la particularidad de que en muchos casos las directoras mencionadas no fueron incluidas en estudios generales o particulares de historias del cine latinoamericano, cuya inserción dentro de este campo está siendo abordada en análisis recientes. Considero así relevante revalorizar sus figuras y obras, desde un punto de vista que permita reflexionar sobre este período cinematográfico teniendo en cuenta una perspectiva de género, tanto en lo historiográfico como en el estudio de sus obras y trayectorias.

Las obras audiovisuales que tomaré para el análisis son un cortometraje de Marilú Mallet, que constituye un episodio entre los tres del largometraje No hay olvido (1975), titulado "Lentamente", y el film Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada (1980), de Angelina Vázquez. Ubicando a las películas en el marco del cine chileno realizado en el período del exilio, comparto la conceptualización de las investigadoras Elizabeth Ramírez Soto y Catalina Donoso Pinto sobre la idea de nomadismo para referirse a la obra desarrollada por las directoras chilenas, considerando a los conceptos exilio y nomadismo como centrales para el pensamiento crítico contemporáneo y el feminismo actual. Retoman a Rosi Braidotti, quien elaboró la idea de sujeto nómada para hablar de "una conciencia crítica que resiste instalarse dentro de modelos codificados de pensamiento y

comportamiento" (Braidotti citada en Soto y Donoso Pinto, 2016: 31). Para las investigadoras, además, esta definición resuena fuertemente en la relación directa entre experimentación con el lenguaje y nomadismo. El juego con el lenguaje está dado "por la confluencia de varios idiomas, acentos y entonaciones (...) pero también, dado por la exploración infatigable del lenguaje cinematográfico, caracterizado por la experimentación formal y por la dilución sistemática de los límites entre la ficción y el documental" (Ibídem, p. 33).

Este último elemento es una de las características que está presente en las piezas audiovisuales que analizo en este trabajo. De diferentes maneras, las narrativas diluyen los límites entre ambos registros y en este punto es también donde se hace presente el dispositivo, la subjetividad que enuncia, que tiene la intención de decir algo. Por otro lado, el nomadismo al que me refería anteriormente, se vuelve una zona de indagación de la identidad a través del quehacer cinematográfico. La necesidad de reafirmar la propia identidad en motivo, entre otras cosas, del desarraigo geográfico, supone la auto percepción de las realizadoras como sujetos políticos.

Por último, considero importante aclarar que a lo largo del análisis no apuntaré a plantear una idea de "mujer" esencializada y abstracta en función de determinados preconceptos, o de sostener la existencia de un "cine femenino", sino que, parafraseando a Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (2014) me interesa explorar cines realizados por mujeres, en plural. Las autoras refieren a Teresa de Lauretis (1984), quien diferencia entre "la mujer", es decir, "una construcción ficticia, un destilado de discursos", y las mujeres, "seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen una existencia material evidente" (De Lauretis citada en Bettendorff y Pérez Rial, 2014: 15-16).

Tomar la palabra. Configuraciones hacia una autoafirmación estética y subjetiva

El cortometraje "Lentamente" dirigido por Marilú Mallet es el segundo episodio del tríptico de cortometrajes que conforman el film No hay olvido (1975), mientras que los dos cortos restantes están dirigidos por Jorge Fajardo y Rodrigo González Rojas respectivamente. Se trata de un corto que no ha sido tan abordado por estudios históricos y de análisis cinematográfico. Los tres directores se encontraban exiliados en Québec, Canadá. Para este momento, Mallet ya había realizado tres cortometrajes documentales en Chile, entre 1972 y 1973. Lentamente narra algunas escenas de la vida cotidiana de Lucía, una exiliada chilena en Canadá, a quien como espectadores comenzamos a conocer a través de sus diálogos con otros personajes y de los espacios que habita. Podemos reconstruir que había sido una militante, o al menos participado de actividades políticas de asistencia social durante la Unidad Popular. Un primer elemento a tener en cuenta son los créditos iniciales, en donde el nombre de la actriz, Lucía Barahona, coincide con el nombre del personaje del corto. Esto es particular, ya que en una de las conversaciones compiladas en el libro mencionado de Ramírez y Donoso (2016), Mallet se refiere a este film y afirma que el nombre de la actriz es Bárbara Martinoya, lo cual nos puede inducir a pensar que la actriz o no quiso que su nombre real fuera acreditado, o se colocó este nombre para darle un tinte documental mayor al corto, o simplemente fue algún error de la postproducción. Si bien se plantea en algunos aspectos como un cortometraje ficcional, constantemente el film se posiciona cercano al registro documental, porque podemos intuir que así como es mostrada sea esa probablemente la vida de la actriz que encarna a Lucía.

El cortometraje comienza con una voz over femenina, en francés, que relata la situación de Lucía como exiliada luego del golpe militar. Esta voz se va a desplegar en diferentes momentos para enmarcar la narración. La primera escena del corto consiste en el encuentro de Lucía con un joven canadiense, con quien sostendrá un vínculo afectivo a lo largo del cortometraje, y será un espacio de contención en el marco de la hostilidad del exilio. La mayoría de los encuadres de las conversaciones entre ambos consisten en primeros planos o planos medios, mayormente de sus rostros, pero también de sus manos o algunas partes en contacto de su cuerpo, a través de los cuales se genera intimidad y cercanía. Las dinámicas entre ambos, además, suelen darse dentro del departamento de Lucía, espacio que también se vuelve relator de identidad: Lucía le cuenta al joven qué significan los cuadros y objetos que tiene en su pared. Uno es de las "Brigadas Ramona Parra", otro es un tapiz colorido, del cual Lucía relata que fue realizado en Isla Negra, un cuadro de Violeta Parra. Las escenas entre estos dos personajes le otorgan al cortometraje una dimensión íntima, además de lúdica, en donde intercambian relatos y escuchas atentas sobre sus costumbres, el pasado de Lucía, y hasta cuestiones de las palabras de los dos idiomas.

Esta zona afectiva en conjunto con el habitar de esos cuerpos en el espacio pareciera funcionar como un modo de resistir al desarraigo. Pero la deslocalización geográfica forzada políticamente y sus efectos sobre el cuerpo, también residen en la imposibilidad, o mejor dicho, la dificultad, para hablar, para contar. Mientras transcurre una escena de la cotidianeidad de Lucía trabajando como maestra de arte en una escuela, un chileno y un quebequense se acercan a ella para proponerle si quisiera hablar en la televisión de Québec y contar la situación de los exiliados chilenos en el país. Aunque le aclaran que serían solamente dos minutos, Lucía en seguida se niega y rechaza la propuesta. Sin embargo, más adelante en la historia, en el corto se muestra un fragmento de una aparición de Pinochet en la televisión, en donde relativiza las torturas realizadas por parte de los militares. Al preguntarle cuánto tiempo se mantendrá en el poder el gobierno militar, responde que podrían ser "6, 7, 10 años, depende las metas que alcancemos". Luego de ese fragmento de entrevista observamos a Lucía caminando por la calle, y retorna la voz over, explicando que la declaración de Pinochet generó una fuerte impresión en ella, de modo que re consideró hablar en la televisión. Esto da lugar a la siguiente y última escena del corto, en donde aparece el fragmento televisivo de la intervención de Lucía. Ella relata sus sensaciones: al comienzo, quería resistirse a creer que lo que estaba pasando era verdad, hasta que luego de un tiempo, cayó en la cuenta de que la situación "ya no era reversible": "toda la gente que había comenzado a hablar, las bocas que reían, fueron cerradas (...) fueron justamente los asesinos, quienes nos mostraron a nosotros como asesinos." Considero que esta escena final es fundamental para comprender el significado estético y político del cortometraje, ya que implica no sólo la puesta en escena de la toma de conciencia de la protagonista, sino también su enunciación: la posibilidad de contar. Y al mismo tiempo, es Mallet quien, a través de la narración de Lucía, enuncia su propio exilio a la par de su lugar como creadora/enunciadora cinematográfica. Toda la declaración de Lucía se muestra desde la pantalla de un televisor, es decir, enmarcada dentro del plano de la cámara que la registra. De este modo, Mallet hace explícita la instancia y el acto de enunciación, tanto desde el personaje como desde el dispositivo, sintetizado en el gesto de asumir la propia voz.

Hay, en ese sentido, una recurrencia de este procedimiento en su filmografía. Si pensamos en uno de sus documentales más reconocidos, Diario inacabado (1983), Mallet despliega con mayor profundidad el vínculo entre la autoafirmación subjetiva y la estética en términos de género, además de privilegiar la experiencia afectiva del cuerpo en función del espacio, que en el film está representado, en mayor medida, en su propia casa (y en donde varios objetos como afiches, fotografías, pinturas de su madre, cobran un papel central como referencia a su vida en Chile).

El cuerpo entre lo ajeno y la búsqueda de la subjetividad

Angelina Vázquez también había comenzado a filmar en la década del 70, particularmente en el 71, dos cortometrajes, entre los cuales el último previo al exilio había sido Crónica del salitre (1971). Al igual que su colega cineasta tuvo que partir hacia el exilio en 1975, pero en su caso se refugió en Finlandia, en favor de sus contactos con la productora finlandesa Epidem en la que trabajó como asistente y traductora desde 1973.

Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada) (1980), es su tercer film realizado en el exilio, luego de Dos años en Finlandia (1975) y Así nace un desaparecido (1977). En este caso se cuenta la historia de Silvia, una mujer chilena que llega a Finlandia a reencontrarse con su familia y su compañero Julio, exiliados, y que pronto se nos revela que está embarazada y ese hijo es producto de las violaciones que sufrió mientras estuvo presa y fue torturada en un centro clandestino de detención. Al llegar al aeropuerto en la primera escena del film, Silvia está alienada, absorta, enajenada de su entorno, además de la barrera que implica la cuestión idiomática. Esta imposibilidad de un reencuentro real con sus seres queridos está puesta en escena desde el comienzo: cuando Silvia va a abrazarse con Julio, luego de abrazarse con sus familiares, el plano se congela y permanece estático justo antes de que se concrete ese abrazo, a lo que le sigue directamente una placa con el título de la película y la siguiente escena en una habitación del departamento que comparten con la familia de Julio. Toda esta escena siguiente refuerza el aislamiento de sí misma y de los otros: la cámara hace un plano medio sobre Silvia, mirando por la ventana, observamos sólo la mano de Julio -quien permanece fuera de campo- apoyada en su hombro, y ella en ningún momento de la conversación puede mirarlo. Aquí nos enteramos que está embarazada. Julio enfáticamente afirma que se hará cargo del hijo y lo criarán juntos, a lo que ella le responde: "Es muy lindo decirlo, pero a

mi nadie me preguntó nada, y está aquí" (haciendo referencia a su cuerpo). Vázquez coloca en el centro de la discusión e introduce en el marco del cine político el problema de la posibilidad de decidir sobre el propio cuerpo en relación a los debates sobre derechos humanos; y la asimetría según el género que atraviesa este problema, también en función del mandato social de la maternidad. Por otro lado, la dificultad de tomar una decisión está presente en todo momento y es un condicionamiento en cuanto al género, la imposibilidad de actuar y la mayor dificultad para integrarse en un entorno ajeno. Hay una parte de la realidad y de la experiencia que está vedada para Silvia y aunque luche contra ello pareciera no poder entrar allí, lo cual también sitúa a la narrativa de la película en una crítica al sistema de género estructurado en la sociedad.

En varias escenas, Silvia tiene que lidiar con esta dificultad y también con las secuelas traumáticas sufridas durante las torturas, que se muestran en la película a modo de flashback, de manera sutil y sin diálogos, como parte de la reconstrucción de lo sucedido en la mente de Silvia. Este es uno de los pocos momentos en donde ella camina sola por la ciudad, y allí se comienza a habilitar, en definitiva, el encuentro consigo misma y con su propia capacidad de pensarse. Coincido con Laura Senio Blair cuando sostiene que el recordatorio constante de su continua pérdida de autonomía "está presente cada vez que escucha el discurso político de la comunidad de exiliados, o que depende de alguien para ir a comprar, (...) o para compartir una conversación íntima y vulnerable con su psicólogo, una escena clave que contribuye a la narrativa socio-política de la película. (...) La inhabilidad para dar voz a sus opiniones y preocupaciones (...) representa una extensión de la pérdida de autonomía que empezó con la violación de sus derechos humanos" (Soto y Pinto, 2016: 201).

La dificultad para contar también aparecía en el corto de Mallet, y en este caso se vuelve a explicitar, en una escena en la que se encuentran Silvia y Julio con un reportero finlandés que les pregunta por sus actividades previas a la dictadura y a Silvia por cómo había vivido el tiempo que estuvo detenida. Ella relata algunos hechos, pero en un momento se quiebra y decide irse, negándose a seguir contando. Sin embargo, este es un punto de inflexión en la película, seguido lo cual Silvia y Julio tienen una fuerte confrontación en su habitación, a causa de este "hermetismo" de Silvia en cuanto a sus experiencias vividas antes del exilio. Ella se pregunta, "¿Qué soy yo? Un montón de papeles... Esto soy yo, esto (sosteniendo documentos finlandeses)". Silvia se encuentra imposibilitada para asumir una identidad en este contexto y despojada de la autonomía sobre su propio cuerpo (en la entrevista con el psicólogo, además, se aclara que Silvia fue liberada con ocho meses de embarazo, por lo que sólo era posible recurrir a una institución de adopción). A partir de esta escena y del posterior nacimiento de la hija -escenas filmadas del momento del parto real de la actriz- Silvia pareciera encontrar el espacio para identificarse con su entorno y manejar sus propias decisiones. En el final del film se da a entender que tanto Silvia, con su hija, y Julio, volverán a Chile, mientras ella dice: "ahora estamos juntos", avizorando la posibilidad de un futuro. Si bien la maternidad está situada en un punto medio entre la imposición y un cierto grado de decisión, en el final Silvia recobra su subjetividad y vuelve a darle autonomía a su propia voz.

Esta lucha constante constituye la dinámica central de la película, pero también la dimensión afectiva juega un papel importante para poder atravesar la situación del exilio. Sobre todo en el vínculo de Silvia con su cuñada, finlandesa, quien resulta ser un apoyo emocional para poder insertarse socialmente y con quien también comparte conversaciones íntimas, además de ser quien Silvia elige para que cumpla la función de traductora en la sesión con el psicólogo. Por otro lado, el registro de ficción se hibrida con el documental, no sólo en las escenas del parto, sino también en, por ejemplo, una serie de planos de familias o trabajadores en Chile mirando a cámara, que parecieran ser recuerdos de Silvia vinculados a su necesidad de retornar al país. Mediante este y otro tipo de secuencias, la película expresa un ritmo discontinuo, el montaje se hace explícito en diferentes secuencias y planos, y el dispositivo no oculta su intención de enunciar. Angelina Vázquez pone así en escena el proceso de subjetivación de la protagonista, haciendo evidente que ella como directora también puede decir, contar, enunciar que enuncia.

Conclusiones

Para concluir, quisiera hacer una referencia al concepto que plantea Deleuze (2016) sobre la imagen-cristal, para el cine de la imagen tiempo. El filósofo la define así: "La imagen cristal, o la

descripción cristalina, tiene dos caras que no se confunden. (...) La indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza" (99). Esta idea me parece elocuente en cuanto a los intersticios generados por las directoras de los films sobre los registros documental/ficción y la deslimitación de ambos. Podríamos pensar que en esa indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario, como mencioné anteriormente, se construye una temporalidad en la que, a la vez que las protagonistas de los films se vuelven sobre sí mismas, sobre sus identidades y sus posibilidades de enunciar, el propio dispositivo también se vuelve consciente de sí, así como las directoras lo hacen en relación a su propia forma de filmar. Esa forma supone una búsqueda e inscripción de una autonomía estética, que indague sobre temáticas y problemas no planteados hasta el momento y en donde las representaciones puedan hacerle preguntas al sistema de género.

Por otro lado, en otro trabajo de Donoso (2018) que aborda la experiencia del exilio en el documental Fragmentos de un diario inacabado (1983) de Angelina Vázquez, la autora plantea la noción de "desexilio", "no como sinónimo de retorno, sino como reparación de la escisión que la partida implica, como anulación de la marca del destierro" (Donoso Pinto, 2018: 36). El desexilio constituiría entonces en una interpretación que recoja del exilio "aquello que pueda implicar una ganancia en términos de perspectiva y relaciones con los otros", sin negar la violencia y los costos emocionales, físicos y sociales de esta situación. La concepción de desexilio pensada de este modo se puede vincular al agenciamiento producido por las directoras que narran, desde ese contexto, la construcción de una identidad y subjetividad políticas, dentro de un sistema social que silencia u obstruye este proceso en las mujeres y otras identidades génericas.

Considero que llevar a cabo el análisis de los films de estas directoras y de otras de la época no incluidas en este trabajo, así como de sus trayectorias, permitirá comprender de otro modo el cine político latinoamericano y sus representaciones, alumbrando nuevos significados.

Bibliografía

- Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (ed.) (2014). Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine. Buenos Aires: Libraria.

- Braidotti, R. (2000). Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea. Buenos Aires: Paidós.

- Campo, J. (2017). "Con la Cruz del Sur a cuestas: el cine documental del cono sur durante el exilio (1973-1989)", en El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil. Santiago de Chile: LOM Ediciones

- De Lauretis, T. ([1] 2002). "Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista", en Navarro, M. y Stimpson, C. (comp.), Nuevas direcciones, México: Fondo de Cultura Económica.

- Deleuze, G. (2016 [2]). La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós

- Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (comps.) (2019). Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

- Donoso Pinto, C. (2018). "Estrategias del desexilio: la marca de los objetos en la construcción de un relato común", Estudios Avanzados, 28, 34-55.

- Jelin, E. (2001), "El género en las memorias de la represión política", Mora, num 7, octubre. pp. 127-137.

- Mouesca, J. (2005). El documental chileno. Santiago: LOM.

- ————————-. (1988). Plano secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno (1960-1985), Madrid: Ediciones del Litoral

- Pick, Z. M.(1984). "Cronología del cine chileno en el exilio, 1973/1983", Literatura chilena, creación y crítica, 10.27, 15-21.

- Pollock, G. (2013 [3]). Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo.

- Ramírez Soto y Donoso Pinto (ed.) (2016). Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Notas

1

1985

2

1985

3

1988

Como citar: Sabater, V. (2023). Cuerpos, espacio y afectos en el cine de Marilú Mallet y Angelina Vázquez, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2024-05-12] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cuerpos-espacio-y-afectos-en-el-cine-de-marilu-mallet-y-angelina-vazquez/1130