laFuga

Zona de demolición

La casa-mediagua de Vasnia Moncada

Por Gilda Luongo

Tags | **Cine contemporáneo | Espacios, paisajes | Género, mujeres | Estudio cultural | Chile**

Todo es un desastre en la pobreza, parece decirnos Carolina Adriazola en su filmografía *Vasnia* (2007).

Tal vez sea así. Tal vez el desastre se inocula intravenoso en los órganos, inclusive en el corazón. El nombre del video condensa ese sitio de la desgracia que pulsa en la sujeto femenina. El texto visual en su violenta desolación provoca imaginar/reflexionar respuestas desde el sistema sexo-género [1] a cuestiones tales como por qué las mujeres pobres se quedan solas cargando con hijos e hijas indeseados/as; por qué las mujeres pobres se (des)enamoran de hombres que no se sostienen a sí mismos por las trampas de la masculinidad; por qué las mujeres pobres (se)pierden y violentan repetitivamente; por qué las mujeres pobres están a merced del trago; por qué quedan a merced de la limosna estatal, por qué quedan expuestas a la explotación de los hombres-funcionarios; por qué no abortan sus embarazos; por qué repiten, inexorablemente, el abandono de hijas e hijos. Podría continuar hasta el infinito con estas disquisiciones de lectura -singularizadas desde la perspectiva de género en cruce con la diferencia de clase-, a partir del filme de Adriazola. Sin embargo, me interesa tomar sólo una figura del texto visual, una arquitectónica que constituye una tentación para satisfacer el vicio de hacer una lectura de género del video: la casa como (no)lugar de lo femenino [2]. Este es uno de los signos verbales y visuales [3] que pareciera contenerlo todo en esta producción visual de Adriazola, pero a la vez, y paradojalmente, no contiene nada porque todo es demolición.

La casa-mediagua

La primera imagen focaliza personas alineadas en un espacio abierto, un cerro pobre de Valparaíso. Parecen momias. Están detenidas. Se ven más mujeres que hombres. Al mismo tiempo se escucha la voz de un sujeto que habla un español chileno muy bien pronunciado, casi afectado, cursi. Es un remedo de voz de locutor radial. Cuenta que él vivió cuando niño en una casa como ésta: una mediagua, pero que salió adelante y sacó su carrera de asistente social y que ahora vive en Viña. Habla de lugares comunes acerca de lo que 'la gente' cree respecto de quienes viven en sectores pobres: sucios, alcohólicos, drogadictos. Como gran corolario a este discurso armado para la pantalla, dice: "no es tan así". Señala que él ahora puede ayudar a "esta gente" porque trabaja en la Municipalidad. La casa aludida es la de Vasnia Moncada, en Porvenir Alto, Valparaíso. Por mientras, la cámara enfoca a una mujer que está sacando las tablas de madera que cubren unos huecos, éstos hacen las veces de ventanas de la mediagua situada en una elevación del cerro. Es una mujer joven, con rostro viejo, cansado, duro, adolorido, ella es quien alza a una bebé en brazos desde un corral. La mujer, Vasnia, comienza su relato. Dice que esta casa ya no le sirve para vivir, que se filtra el agua y que vive sola con su guagua, que le dijeron en la Municipalidad que él podría ayudarla. Insiste en que necesita ayuda. Él se desliza, sibilino, para no responder la interroga para saber de dónde viene su nombre. Vasnia reitera la pregunta por la ayuda. Hace memoria del modo en que construyó su lar: hizo esta casa con las tablas viejas de la casa anterior. Le pide que le consiga un trabajo. Él le dice que hay muchas personas en espera. El hombre la calma, le pide que tenga paciencia. Ella se irrita, se impacienta y vuelve al relato memorioso de su *hacer la casa.* Cuenta obsesiva que la hizo sola con desperdicios de la otra, la vieja, la antigua, la casa de la madre. Insiste ansiosa en la petición de ayuda, vuelve a mencionar a la guagua y nombra su urgencia porque no puede esperar hasta el invierno. El hombre a su vez le pide paciencia, le argumenta que esta actitud es importante. El contrapunto de ambos personajes y sus relatos nos arroja una primera violencia en el filme: la

diferencia de clase/género pulsa como vena a punto de explotar. Estas diferencias cruzadas por la institución estatal del Municipio se vuelven virulentas en su exposición vacía de toda solidaridad o conciencia social de la pobreza extrema. Es el trámite postergado en manos de un hombre -funcionario público-, que sabrá sacar provecho desde su miserable lugar masculino de poder para explotar a la sujeto femenina en situación de minusvalía.

En este primer segmento visual la casa se vuelve monstruo de dos caras ante quienes somos espectadores. Aparece dibujo bifronte: como sitio que condensa el posible abrigo, la protección, el albergue; también el líquido cálido del útero materno, la vida; por otra parte, se bosqueja como lo contrario: el no abrigo, la intemperie, la exposición, el desamparo, la violencia, el maltrato, la expulsión del útero materno, el aborto, la muerte. Vasnia parece intentar la construcción de la casa inscrita en la primera línea dibujada: el cobijo. Lo hace a partir de una genealogía armada de sobras, desperdicios, escombros, de restos del anterior (no)lugar: la tarea, concluyo, es imposible o tal vez emerge como una búsqueda permanentemente, aplazada al máximo lo que la vuelve torturante. Se impone en su presencia excesiva el trazo de la casa inhabitable.

La cuestión de la genealogía de mujeres peleando por la casa en este país es densa. Nuestro imaginario guarda memorioso las tomas de terrenos y las manifestaciones recientes de las mujeres trepadas en las armaduras de fierro que sostienen letreros del tránsito en plena Alameda, reclamando derecho a políticas habitacionales más dignas. Pareciera que por 'naturaleza' somos (nos)otras quienes disputamos este territorio. Pero no hay nada en manos de lo natural en esta particular disputa, más bien es la construcción de la normatividad sexo-genérica, una arquitectónica cultural compleja, otro tipo de 'casa' podría arriesgar decir, la que nos ha asignado este sitio de lo íntimo para erigir, monstruosamente, la supremacía de lo femenino reproductor. La casa-trampa, la casa-cárcel, la casa-corral, la casa-prisión, la casa-culpa, la casa-tortura articulan entonces lo femenino (des)bordado en el sistema sexo-género. Si la casa da lugar a la familia y ésta necesita ser sustentada como la economía de la producción afectivo-sexual, -producción que no tiene valor de cambio en el ordenamiento capitalista mundial-, se convierte en eje central porque es la máxima expresión del mantenimiento del sistema explotador de las mujeres [4] . En *Vasnia*, sin embargo, está hecha astillas, desarticulada, desmembrada, perforada y por sus agujeros se cuela una subjetividad femenina en desvarío íntimo, intimidante.

Vasnia ya no quiere al hombre, Jaime su pareja, preso en la cárcel -y luego libre listo para volver de regreso a la prisión-, instalado en un eterno círculo de la repetición. Tampoco quiere a su hija 'Javierita', bebé que aún no camina por sí sola, que se arrastra llorando incesantemente, como reptando en busca de espacio cobijador. Esta mujer no desea nada que sea cultivo para armar familia. No hay posibilidad que tenga lugar lo siniestro freudiano en su entorno porque no existe 'lo familiar' en su horizonte [5] . Su hombre intenta reinstalarla en el lugar de la familia, al decirle que sí, que es buena madre cuando ella se flagela y se culpa diciéndose que es mala madre. Vasnia, violenta, lo descalifica: "*¡sale conchetumadre, a quién querís convencer!*", "*¡no hablíh gueá!*" Furiosa lo desautoriza situándolo en el lugar del que *no sabe* acerca de *ese saber* que sólo le pertenece a ella; le arroja -cáustica- la pregunta acerca de dónde estaba para infringirle nuevamente la herida de la cárcel. Lo deja fuera de cualquier posibilidad de acierto en lo que ella experimenta. Vasnia es radical. Es extrema en sitiar su experiencia incardinada de mujer pobre y sola en su abandono de todo. Es cruel en la expresión de lo que no desea, de aquello que no le calza como mujer: haber nacido como "*paloma para el nido*" [6] . Por eso también es una belleza que está en el límite. Vasnia es *borderline*, es fronteriza y por lo tanto indómita en su develamiento del cautiverio femenino. ¿Dónde queda Vasnia? ¿Qué territorio habita, si es que logra habitar alguno?

Las poses de la tortura

Las focalizaciones que hacen el movimiento hacia la calle y la cárcel en el filme sólo refuerzan el retorno a la casa-mediagua. Son un tránsito errático que intensifica la vuelta al (no)lugar. En el segundo segmento dentro de la mediagua se encuentran Vasnia y su hija Javiera, la primera muestra inútilmente unos dibujos hechos a lápiz a su hija mientras ésta llora incansable. Los dibujos son mostrados en la pantalla mientras Vasnia declara no saber por qué los había hecho. Luego en diálogo verbal imposible con su guagua, le dice a Javierita que ahora sabe que los hizo por/para su papá. La guagua continúa en su llanto. Es una escena desoladora en la que dos mujeres, -una bebé que nace abandonada y una mujer que nacido abandonada-, están a la deriva. Vasnia le muestra al papá en los

dibujos. Dice: "*Mira, Javiera, tu papá, para romperle el cuello*". Los dibujos muestran a un hombre en diversas poses de tortura, sometido por lo tanto a este flagelo. Estas se multiplican y quedan fijadas como trama en el vínculo de las dos mujeres: en la madre y en la hija. "*Por tu culpa*", dice la madre, y pareciera referirse al padre de Javiera, pero también es dado pensar que lo dice por Javiera por la fatalidad de la maternidad (in)deseada y el nacimiento. Pero la culpa rebota en Vasnia y se fija en ese rostro aun joven, pero duramente envejecido, dolido e iracundo. Leo en el filme: hacer pareja heterosexual en la miseria es una pose de tortura.

La calle-cárcel: tránsito hacia la casa-mediagua

Se invierte el orden en que aparecen en este momento del video los territorios del afuera. Estos constituyen, a mi modo de ver, pasajes hacia la casa-mediagua: la cárcel y la calle de noche. Ambos asedian a Vasnia con su violencia. El primero en la figura de la gendarme abusando del cuerpo de la bebé que comienza a ser registrado en su desnudez. La madre defiende ese cuerpo como si fuera un territorio de ciudadanía ya quebrado por su propia violencia, pero que no debiera ser violentado por la institución carcelaria. Responde agresiva y amenazante a la gendarme: "*¡No, no, anda a verle el culo a tu agüela, huacha conchetumadre!"* Luego la calle nocturna pareciera devorarse a Vasnia con Javiera en sus brazos. Busca un lugar para beber y pide ansiosa y angustiada: "*dos combinados*" como si el trago la librara del peso que carga: el hombre. Monologa respecto de él, cómo *pitiárselo*, que no debió haber ido a verlo a la cárcel, dice, entre otros balbuceos borrachos. Si la calle-cárcel en representación del afuera resulta teratológico para Vasnia, las huellas del trayecto la habitan como desplazamiento ineluctable hacia el interior de la casa-mediagua. La casa-mediagua no alcanza a protegerla, a acunarla y sanar sus heridas, más bien pareciera tomarla (coparla) tentacularmente para dar cauce al cuerpo que supura.

Triangular la destrucción: dos hombres y una mujer

La casa-mediagua se ve adornada con globos y guirnaldas. La música de banda de circo nos dispone para el espectáculo. En la casa se encuentran Vasnia y Fernando, el empleado municipal, asistente social que estaría dispuesto a 'ayudar' a la mujer con la casa. Se ve la llegada de Jaime, la pareja de la mujer, quien viene saliendo de la cárcel. La triangulación de los tres personajes se sostiene en la violencia, en la ira y la sospecha mutua. Vasnia y Jaime se encuentran para agredirse, pero también para hacer fuerza conjunta contra Vasnia. Ella irónica lo recibe haciéndole sentir que está de más, que no quiere saber nada de él. Está lejana. Jaime la aborda constantemente sospechoso de Fernando, de su relación con ella. La fiesta que ha preparado Vasnia en la casa-mediagua pareciera ser un rito de término, de desarticulación de los restos que queda de la pareja, algo que se sostiene en esta casa-mediagua necesita ser descoyuntado. La presencia de Fernando no interrumpe este rito, ni lo altera. Es más bien parte de esa destrucción. Vasnia parece usarlo y se muestra ignorante ante las insinuaciones sospechosas de Jaime. Toda distensión en este ritual fiestero ocurre en un tono de tristeza, de agonía, lo que se quiebra pulsa en los tres personajes. Pero es Vasnia la que lidera este tono. Los hombres parecieran flotar en el desastre, por el contrario Vasnia cae en él, llega al fondo con su peso corporal, gestual, con su lenguaje, sólo está dispuesta a matar lo que queda. A matarlo.

Los hombres beben juntos. El trago los une en la violencia desatada. Los juegos de violencia entre ellos resultan ser un ensayo, una ficción porque en definitiva habitan un lenguaje común. Y aún en la disputa por el territorio corporal de la mujer y de la hija se ven cómplices. La borrachera hace posible que ambos hombres den lugar a que emerja su fragilidad. Fernando como empleado sumiso, como funcionario público que debe obediencia al jefe porque gracias a ello ha salido de la pobreza. Lugar que ahora rechaza repeliendo la pobreza y sus olores. Es el sujeto de clase media miserable en su apariencia de hombre-hombre. Jaime, por su parte, en su relato de la cárcel rememora la sexualidad brutal en su carencia, en su exceso homosexual, en el desborde del deseo satisfecho a partir de la violencia. Esta emergencia de los relatos de fragilidad masculina permite a Vasnia devolverle a Jaime lo común en ambos hombres: la sumisión de ambos, la trampa de la simulación en la construcción de una masculinidad heroica, cuasi-plena en su poderío. Asimismo, con lucidez que hiere, dice de sí que tampoco se salva, que ella "come mierda". Pareciera no haber salida para ninguno. Este ordenamiento socio-cultural heterosexual de una economía familiar normativa se desmorona como si Adriazola hubiese pretendido escenificar una perfecta demolición.

Cuando Vasnia mira desde lejos el juego de violencia de ambos hombres y su oscilación para el encuentro y la complicidad entre ellos, reacciona y decide acabar con el ritual. Lo único que queda es la expulsión de ambos hombres de la casa-mediagua.

Expulsar(se) de la casa-mediagua: la demolición

La escena es violenta. Es el punto de inflexión para Vasnia: echar a ambos hombres fuera de la casa-mediagua. Con fuerza inusitada y determinación los saca produciendo el quiebre de la triangulación que la dejaba expuesta como zona femenina entre fuerzas masculinas cómplices. Los expulsa a la fuerza. En los hombres se produce una reacción en cadena, como para aplacar esta expulsión -y con ella- la determinación y la fuerza de mujer. En un acto patético Jaime echa a su vez a Fernando: "*lárgate conchetumadre*"; Fernando asustado se va mientras balbucea: "puros pobres, puros pobres". Vasnia entretanto les muestra las tablas de la casa antigua con la que hizo esta mediagua y afirma que es "su casa". Los hombres se van cerro abajo, repitiendo el gesto que surge de Vasnia. La mujer desde arriba, grita con fuerza: *"¡ándate, ustedes dos no existen*!".

En la última escena del video, Vasnia queda mirando la madrugada desde la intemperie. Vuelve a sonar la musiquita de feria, de circo, como si otra entrada diferente iniciara un nuevo espectáculo. La mujer mira hacia el frente, su rostro está conturbado. La casa-mediagua se encuentra iluminada de modo tenue con luz de una ampolleta pobre encendida, la puerta a medio abrir o, tal vez a medio cerrar. La panorámica muestra los edificios cercanos. Luego la cámara enfoca a Javiera, la bebé, sola, llorando en medio de la calle de tierra. Vasnia piensa:

> *Cállate conchetumadre, toda la vida soportándote, güeona pesá, antipática, fea. Qué ganas de dejarte botada, de abandonarte, de regalarte güeona, de no ver nunca más tu cagá de cara, llorona , cállate güeona. ¡¡¡Cabra culiaaaá!!!! Me gustaría ser más buena contigo, pero no puedo, estai cagá, tay cagá, vay a estar sola y maldita igual que yo, cabra güeona, pesá. Javierita, ¿por qué tuviste que nacer por la chucha?*

Por mientras, la imagen muestra cómo la guagua ha ido deslizándose por el suelo de tierra, sola, llorando desgarradamente en el abandono que retorna desolador. La maternidad, es escenificada aquí en su mayor despojo, como trabajo sin sentido, como producción afectivo-sexual [7] que no se sostiene en ningún referente ético-político, y por otra parte, resulta carente de lugar reconocido en el intercambio del capital dinero. Esta experiencia, la maternal, interviene el cuerpo de las mujeres y afianza la supuesta naturalización de lo biológico. Sólo queda desplegar preguntas: ¿Por qué la mujer en tanto tal es mayormente devaluada al parir? ¿Es (in)evitable la intervención de los cuerpos femeninos a partir de un imaginario que monta escenas románticas e ideales de mujeres dando a luz a hijos e hijas para perpetuar un ordenamiento que sólo beneficia al sistema androcéntrico-capitalista? ¿Qué significa esto para las mujeres en tanto sujetos? ¿Cuántas mujeres hemos abortado para evitar el trabajo no remunerado de la maternidad en condiciones de pobreza? ¿Por qué no podemos legitimar la elección de la maternidad? ¿Por qué debemos aceptar la maternidad en condiciones de absoluta precariedad? Si la casa-mediagua está en demolición, ¿dónde se llevará a cabo la experiencia -sea cual sea- de la maternidad en condiciones de pobreza? La incertidumbre del lugar que ocupa Vasnia, en esta escena -expulsada de la casa-mediagua- y el pensar lo que piensa/siente sobre su hija a la intemperie, constituyen dos nudos que me convocan una posible relación crítica con lo que Judith Butler, otra importante teórica y crítica feminista, señala cuando (nos) interroga: "Si soy de cierto género, ¿seré todavía considerado como parte de lo humano? ¿Se expandirá 'lo humano' para incluirme a mí en su ámbito? Si deseo de cierta manera, ¿seré capaz de vivir? ¿Habrá un lugar para mi vida y será reconocible para los demás, de los cuales dependo para mi existencia?" (2006, p. 15). Pienso, sin duda, que Vasnia y la demolición de su casa-mediagua en este filme de Adriazola obliga a expandir -de modo insondable- el registro habitual y tradicional de lo genérica y humanamente marcado como femenino en condiciones de pobreza y de precariedad socio-cultural. En ello se sostiene su plena belleza.

Bibliografía

Butler, J. (2006). *Deshacer el género.* Barcelona: Paidós.

Braidotti, R. (2000). Las teorías de género o el lenguaje es un virus. En *Sujetos nómades*. Barcelona: Paidós.

Luongo, G. (2009). El pasado no pasa, pesa, o Bolaño y Donoso unidos, jamás serán vencidos (Chile: antes-después de la dictadura). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de http://nuevomundo.revues.org/57733

Luongo, G. (2001). *Lección de cocina* de Rosario Castellanos: lo crudo y lo cocido en el ejercicio familiar/extraño del devenir sujeto femenino. *Cyber humanitatis*, (17), Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Recuperado de http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/17/

Nicholson, L. (1990). Feminismo y Marx: integración de parentesco y economía. En S. Benhabib & D. Cornell (Eds.). *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia: Alfons El Magnanim.

Rubin, G. (1996). El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política del sexo'. En M. Lamas (Comp.). *El género: la construcción de la diferencia sexual*. México D.F.: Porrúa. (pp. 35-96).

Santa Cruz, G. (2008). Lanzadas. Apuntes sobre algunos desplazamientos en las cartografías de género. En S. Montecino (Comp.). *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago: Catalonia.

Santa Cruz, G. (Noviembre de 2000). Literatura, espacio y diferencia sexual. Por la articulación de nuevos paisajes del saber. Ponencia Curso Inaugural, en 2º Congreso Internacional de Literatura y Género en el contexto de las Humanidades. Congreso llevado a cabo en Arica, Chile.

Notas

1

La teórica feminista Gayle Rubin afirma: "un sistema sexo-género es simplemente el modo reproductivo de un 'modo de producción'" (1996). En esta distinción Rubin se apropia del concepto marxista de producción para resignificarlo en tanto "reproducción". La autora interviene el pensamiento marxista de la plusvalía, los modos de producción y la fuerza de trabajo señalando: "es preciso un trabajo adicional sobre esas cosas antes que puedan convertirse en personas: la comida debe ser cocida, las ropas lavadas, las camas tendidas, la leña cortada, etcétera. Por consiguiente el trabajo doméstico es un elemento clave en el proceso de reproducción del trabajador del que se extrae plusvalía. Como en general son mujeres quienes hacen el trabajo doméstico, se ha observado que es a través de la reproducción de la fuerza de trabajo que las mujeres articulan el nexo de la plusvalía que es el *sine qua non* del capitalismo" (1996, pp. 40-41).

2

En un artículo de mi autoría en el que trabajo la casa como arquitectónica de la contra-memoria digo lo siguiente: "La casa aparece, a menudo, vinculada a épocas y territorios cruzados por las diferencias de clase, de etnias, de género y de generación. Se cobija en ella toda la densidad socio-cultural e histórica relativa a los parentescos. ¿Cómo llegan a ser las casas según estas diferencias radicales en los contextos de América Latina? ¿Cómo se mantienen incólumes, después de tantos habitantes? ¿Cómo desaparecen y acaban demolidas? ¿De qué modo permanecen en nuestra memoria, en nuestras fotografías, en nuestras historias, en nuestras narrativas?" (Luongo, 2009).

3

Guadalupe Santa Cruz, escritora y artista visual, usa la noción de "Ciudad de las casas", como una topografía posible de referir a las ciudades múltiples desplegadas en el imaginario latinoamericano. Desde esta noción la seductora artista e intelectual chilena pretende ampliar la noción de casa y a su vez le impulsa a proliferar espacios y cuerpos que se desplazan por ellos. La "ciudad de las casas" permite detectar el tiempo y la velocidad que las arma. Ambos emergen desde la normatividad y el orden sistémico; este se enmarca inevitablemente en el sistema sexo-género. Ver: (Santa Cruz, 2008, pp. 503-515) y (Santa Cruz, 2000).

4

La pensadora feminista italiana de la diferencia, Rosi Braidotti, plantea que el sistema sexo-género construye a los dos sexos como diferentes, desiguales y sin embargo complementarios, y a partir de esta construcción se levanta un sistema de poder que apunta a concentrar el capital material y simbólico en manos de los padres es decir, de los hombres mayores para controlar a los hombres más jóvenes y a las mujeres. (Braidotti, 2000). De este modo Braidotti problematiza el lugar de la familia como institución normativa que sella el poder de los hombres y establece la heterosexualidad como la economía política de ambos sexos. Como tal, la heterosexualidad es la institución que sustenta el sistema de género (2000).

5

Más bien podríamos decir que si no es posible experimentar 'lo familiar' como lo cercano, lo próximo, lo conocido que se hace amable y seguro, no es posible que se experimente su contrario. Lo leo de este modo dado que intento señalar lo perverso que emerge desde la instalación de la noción de 'familia' que da origen a 'lo familiar' en este filme.

6

Tomo la noción del cuento Lección de cocina de Rosario Castellanos, escritora mexicana, feminista, que desarrolló una extensa y rica producción textual en todos los géneros literarios. Ver: (Luongo, 2001).

7

Algunas feministas han replanteado la relación entre feminismo y marxismo afirmando que es necesario referir la singularidad de la distinción de género y para ello proponen usar la noción de 'producción afectivo sexual' para distinguirla de la noción de 'reproducción', usada también por Marx para referir la 'producción' desplegada en el tiempo. Ver: (Nicholson, 1990, pp. 29-48).

Como citar: Luongo, G. (2009). Zona de demolición, *laFuga*, 10. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/zona-de-demolicion/369