

El lente circular del exilio: (re)fundar la identidad chilena por el medio fílmico

The Circular Lens of Exile: (Re)Founding the Chilean Identity Through Film

Laura Senio Blair Vasquez
Southwestern University
seniobl@southwestern.edu

Resumen:

El estudio de la filmografía del exilio, las obras y sus cineastas, es útil para acercarse y entender mejor cómo el desplazamiento geográfico y la heterogeneidad cultural, debido al exilio chileno están tejidos íntimamente con la diversificación de perspectivas contemporáneas sobre identidad y nacionalidad. Como actividad imprescindible que paralela la importancia de seguir con la recuperación y difusión del patrimonio audiovisual del exilio, también debe haber más estudios críticos sobre estas obras y sus cineastas, y que estos no solo deben examinar las actividades de directores-hombres reconocidos. Además de apelar no solo al rescate sino también la difusión nacional, a través de un análisis de dos obras de Angelina Vázquez, este artículo intenta demostrar que las obras de cineastas exiliadas merecen más reconocimiento y visibilidad.

Palabras clave: Angelina Vázquez; filmografía del exilio; audiovisual femenina; *Dos años en Finlandia* (1975); *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)* (1980).

Abstract:

The study of exile cinema, its works and its directors, is a good way to approach and understand how geographical displacement and cultural heterogeneity originated by Chilean exile experiences are intimately woven with contemporary perspectives on identity and nation. As an essential task that parallels the importance of continuing to recover and promote productions filmed during exile, there should also be more critical studies of these works and their filmmakers; studies that shouldn't only focus on the work of recognized male directors. In addition, this study asks not just for the recovery of these works, but for wide national accessibility to them. This article aims to show how films directed by exiled women such as Angelina Vázquez deserve more visibility and recognition.

Keywords: Angelina Vázquez; Exile Film Studies; Female Audiovisual Productions, *Two Years in Finland* (1975); *Thanks to Life (or the Small History of a Mistreated Woman)* (1980).

Sin duda, tanto la pérdida del idioma, la comunidad, la cultura como de los seres queridos debido al exilio ha sido la fuente de inspiración de muchas obras significativas a lo largo de los siglos. En términos de la producción chilena posterior a 1973, las obras cinematográficas inspiradas, creadas y producidas en el exilio han sido y siguen siendo no solo de alto valor histórico, político y estético sino también beneficiosas en cuanto a la recuperación del patrimonio audiovisual chileno cuando se trata de hacer llegar a Chile obras hechas desde *afuera*, hacer visible las que no hayan sido vistas todavía desde *adentro* o las que hayan tenido escasa circulación –actos complejos debido a los diversos lugares de exilio, los varios idiomas incorporados en los filmes y la cantidad de producciones–. Según la base de datos de la biblioteca nacional digital *Memoria chilena*: “Nunca antes se había hecho tanto cine chileno. De hecho, la filmografía en el exilio constituye todo un récord: entre 1973 y 1983 se realizaron 178 obras, cifra muy superior a cualquier decenio anterior”, sobre todo cuando se compara este número con la escasez de producciones nacionales durante la misma década. No obstante, el valor de la filmografía chilena del exilio no solo reside en la cantidad de producciones y su contribución a la memoria y reflexión de lo sucedido sino también en su relevancia actual. El estudio de la filmografía del exilio, las obras y sus cineastas, es útil para acercarse y entender mejor cómo el desplazamiento geográfico y la heterogeneidad cultural están tejidos íntimamente con la diversificación de perspectivas contemporáneas sobre identidad y nacionalidad (Pick, “Chilean cinema: ten years of exile (1973-1983)” 158). De esta manera, la exposición fructífera por parte de los cineastas exiliados, en presencia de nuevos ambientes políticos, sociales y artísticos, y la consecuente incorporación temática de desplazamiento, marginalidad, memoria, nostalgia, diferencia y pertenencia, son dignas de reconocimiento.

Desafortunadamente, la considerable cantidad de producciones, los vastos lugares del exilio y el plurilingüismo en los filmes parecen ser características que se convierten en obstáculos insuperables al llegar al momento de generar esfuerzos y presupuestos necesarios para descubrir y recobrar los fines de la filmografía chilena del exilio y/o rescatar la materia prima de un estado físico imperfecto, a pesar de reconocer su pertinencia. La mayoría de la materia fílmica del exilio no ha gozado de la fortuna que recibieron los materiales provenientes de Alemania, cuyos repositorios fueron regresados a Chile por los Amigos de la Cinemateca Alemana y documentados copiosamente por Mónica Villarroel e Isabel Mardones, aunque las autoras reconocen que todavía faltan análisis de los materiales y lecturas críticas de los documentos (185). Si bien las obras filmadas en el exilio son piezas claves en la memoria e historia nacional chilena, parece que la gran mayoría de estos filmes seguirá viviendo en la primacía del olvido debido a su mensaje político o problemática lejanía. O puede ser simplemente debido a una notable indiferencia por el pasado y por distracciones contemporáneas que el cine chileno en general sigue siendo desconocido para los propios chilenos aun después del auge que ha tenido desde 1999, menospreciado por muchos y sobrevalorado por pocos como ha dicho el crítico Jaime Córdova (12). En este ambiente obstaculizado, es evidente que la voluntad para indagar sobre los paraderos

de los filmes del exilio, encontrar maneras de recuperar este acervo fílmico y/o arraigar fondos y espacios para su difusión frente a recortes presupuestarios y una institucionalidad cultural dificultada se han convertido en actividades que dependen principalmente de la buena voluntad, las donaciones y los presupuestos de los cinéfilos, algunas instituciones académicas y en muchas instancias los propios cineastas (Strange y Salinas).

Como actividad imprescindible paralela a la importancia de seguir con la recuperación y difusión del patrimonio audiovisual chileno del exilio, también debería haber más estudios críticos sobre estas obras y sus cineastas que no solo examinan las actividades de los directores-hombres más reconocidos. Si la filmografía del exilio en general sufre de invisibilidad(es), la de los cineastas es doble. Tal como observa por Angela Martin, la pérdida, ausencia u omisión sistémica de películas de mujeres en los estudios del género cinematográfico es una problemática demasiado corriente:

This loss of important films by women reflects and is reflected in the discipline of film studies, which tends to ignore or omit women's films—not consciously, but because the theory that informs the discipline is still largely only concerned with male filmmakers. This applies to film history, genre studies, authorship, narrative, film language, and so on. Furthermore, while feminist film theory has, rightly, had a great impact on film theory in general, its attention, too, has tended to focus on the work of male filmmakers (29).

Según Danae Diéguez, una crítica cubana que ofrece comentarios sobre las mujeres invisibles detrás de la cámara, la carencia de estudios sobre la realización audiovisual femenina borra su legitimación, haciéndola desaparecer en un panorama construido a través de un canon patriarcal. Estas omisiones son desafortunadas e ilógicas, especialmente en cuanto a la filmografía de mujeres del exilio, contando que entre las obras realizadas por chilenos desterrados, varias importantes fueron hechas por artistas como Carmen Castillo (Francia), Beatriz González (Alemania), Marilú Mallet (Canadá), Valeria Sarmiento (Francia), y Angelina Vázquez (Finlandia). Junto a las mujeres ya nombradas tanto como con sus precursoras Gabriela von Bussenius, Rosario Rodríguez de la Serna y Alicia Armstrong de Vicuña, o la actriz y documentalista Nieves Yankovic –de quien escasamente se sabe algo más allá de haber estado casada con Jorge Di Lauro como también ha sucedido frecuentemente con González y Sarmiento y sus esposos Álvaro Ramírez y Raúl Ruiz (“Enciclopedia del cine chileno”)–, se puede considerar que estas sentaron las bases para la notable participación de la mujer a nivel crítico, analítico y técnico en el cine nacional del nuevo milenio.

Además de apelar no solo al rescate sino también a la difusión nacional y la elaboración de estudios críticos sobre las creaciones fílmicas de cineastas-mujeres del exilio, este artículo intenta mostrar a través de un análisis de dos obras de Angelina Vázquez –el documental *Dos años en Finlandia* (1975) y el largometraje de ficción *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)* (1980)– que las obras de las cineastas activas en Chile durante los primeros años de la década del setenta merecen más reconocimiento y visibilidad, más allá de nombrarlas en listas que aparecen en los índices

de estudios críticos o como referencias al pasar¹. Aunque Vázquez ha recibido atención ocasional, hay una escasez de estudios críticos dedicados a su trabajo a pesar de contar con nueve filmes bajo su nombre². De este modo y con este artículo se espera contribuir a la investigación de la participación femenina en el cine chileno, específicamente en el caso de la cineasta Angelina Vázquez, tomando como punto de partida la observación de Patricia Torres: “que la inclusión es siempre el mejor camino para abolir mitos fútiles y renovar discursos, sobre todos aquellos derivados de toda una reflexión anquilosada en torno al quehacer cinematográfico femenino, y que hoy en día exigen una revaloración y reconstrucción” (11).

Angelina Vázquez Riveiro nació en Santiago en 1948 e hizo sus estudios filmicos en la Escuela de Cine de la Universidad de Chile de Valparaíso y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica durante el apogeo de dos movimientos importantes en la historia del cine latinoamericano y el cine chileno. En 1967 y 1969, los Festivales Internacionales del Nuevo Cine Latinoamericano toman lugar en Viña del Mar, marcando momentos importantes en la historia del cine *del tercer mundo* al proveer un espacio donde reunir los creadores del audiovisual latinoamericano y donde poder intercambiar experiencias e ideas de cómo mostrar la realidad de las Américas y filmar con medios precarios en los márgenes. El movimiento local categorizado como el *Nuevo Cine Chileno* empezó a organizarse en los mismos festivales con la intención de funcionar como una cinematografía cuyo referente inmediato fue el *Nuevo Cine Latinoamericano*. Como describen Villarroel y Mardones en *Señales contra el olvido*, el movimiento chileno formado por este grupo de jóvenes realizadores hizo sus obras:

[...] con un inesperado cambio estético y, sobre todo, en el modo de hacer cine, en las formas de producción que se alejaban de los modelos industriales hollywoodenses para concebir un cine contestatario, con el ojo puesto en la realidad local, la marginalidad, la pobreza, la violencia, el desencanto y las luchas para salir del subdesarrollo (15).

En este ambiente y bajo la formación académica e ideológica correspondiente, Vázquez dirige su primer documental *Crónica de salitre* (1971), un cortometraje en blanco y negro que narra la vida en la salitrera Alemania y su relación con el nacimiento del movimiento obrero. Vázquez participa a la misma vez en varios equipos filmicos que se inician en Chile Films durante la Unidad Popular. Al comentar sobre las producciones de la época, Mouesca observa que “[n]o son pocos los buenos documentales filmados en estos años, en los diversos períodos de Chile Films. Unos fueron producidos por la empresa propiamente tal, otros como fruto de convenio entre ésta y organismos diversos”

1 Aunque hay varios artículos y capítulos publicados que han incluido comentarios sobre cineastas chilenas, por ejemplo Pick (1989), Feder (2003), Mouesca (2005) y Vega (2006), con solo un libro sobre el cine femenino, *Cine de Mujeres en Postdictadura* (2010), ninguna se dedica exclusivamente a las cineastas chilenas del exilio.

2 Los otros festivales a que refiero incluyen el 14° Festival Internacional de Cine Recobrado de 2010, el ciclo “El Norte de Chile a través del cine” de 2010, Festival Bicentenario de Cine Chileno en La Cineteca Nacional el año 2010, y el 4° Festival del Barrio Yungay en 2011.

(Mouesca, *Plano secuencia* 65). En 1973, Vázquez trabaja como asistente en *La Batalla de Chile*, que dirige Patricio Guzmán y tiene por camarógrafo a Jorge Müller. En ese mismo año es contratada por la productora finlandesa independiente Epidiem como productora y traductora cuyos fundadores, Mikael Wahlforss y Kai Salminen, junto a Marianne Andersson, realizan tres documentales sobre el momento político que vive Chile³. Además de adquirir experiencia, este contacto resulta de utilidad para Vázquez cuando en 1975 se vio obligada terminar su período de clandestinidad militante y buscar asilo fuera del país durante el régimen dictatorial de Pinochet. También la proveyó de conexiones profesionales con la compañía de producción Epidiem e Yles radio, la emisora nacional finlandesa de programas televisivos que transmitió sus obras. Vázquez no solo colabora con otros cineastas durante su exilio, también se licencia en la Escuela de Artes en Helsinki y sigue su oficio cinematográfico al rodar seis películas entre los años 1975 hasta 1985, cuatro documentales, un cortometraje de animación, y un largometraje de ficción. En 1984 se traslada a España donde monta dos obras más y retorna a Chile en 1993⁴.

Dos años en Finlandia

La primera obra del exilio *Dos años en Finlandia* (1975), es un documental en blanco y negro que se concentra en varias personas y familias chilenas desarraigadas en el país nórdico indicado en el título, las situaciones de su exilio que son formadas por el pasado y los desafíos de su nueva condición en el extranjero. La narrativa del documental reúne representaciones del brío de los exiliados para poder enfrentar la violencia del pasado y asentar su voz en la campaña de resistencia que tiene como fin no solo denunciar sino también afectar el retorno. Al situar el exilio en el tiempo, la hipótesis de las autoras de *La maldición de Ulises*, Vázquez y Araujo, identifican rasgos comunes de la experiencia que se pueden distinguir en tres etapas, aun cuando cada exilio es personal y único: la llegada marcada por el trauma y el duelo, los procesos de transculturación y el derrumbe de los mitos que provoca el cuestionamiento del proyecto colectivo inicial y de sí mismo (22). De esta manera, simulando la condición del exilio en sí, *Dos años en Finlandia* da testimonio de una heterogeneidad de características de las repercusiones psicológicas del

3 En junio de 2010 entrevisté a Wahlforss en Helsinki gracias a los fondos proporcionados por la Asociación de Relaciones Americanas-Finlandesas. Otras instituciones que hicieron posible esta investigación sobre la filmografía de Angelina Vázquez son: Southwestern University, The Fulbright Foreign Scholar Program y La Universidad Católica de la Santísima Concepción.

4 La filmografía de Angelina Vázquez consta de: *Crónica de salitre* (1971/ Chile) documental/ 16mm, b/n; *Dos años en Finlandia* (1975/ Finlandia) documental/ 16mm/b/n; *Así nace un desaparecido* (1977/Finlandia) animación/ 16mm/ color; *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)* (1980/ Finlandia) ficción/ 16mm/ color; *Apuntes nicaragüenses* (1982/ Finlandia) documental/ 16mm/ color; *Presencia lejana* (1982/ Finlandia) documental/ 16mm/ color; *Fragmentos de un diario inacabado* (1983/ Chile-Finlandia) documental/ 16mm/ color; *Notas para un retrato de familia* (1989/ España) documental/color; *Empresarios de Madrid* (1989/ España) documental/ color. También es autora del libro *Winnipeg: Cuando la libertad tuvo nombre de barco*. Madrid: Ediciones Melgas, 1989. Medio impreso.

exilio al presentar los sentimientos de pérdida y de herida profunda que representa al duelo típico de la primera etapa (Vásquez y Araujo 31), y las de la segunda etapa al mostrar el proceso de transculturación que “se inicia a pesar suyo, contra las reticencias y el rechazo, debiendo superar la idealización constante del país prohibido” (Vásquez y Araujo 48).

Ejemplo del cine de denuncia social y política, como la mayoría de las obras hechas en los años setenta por los cineastas que siguen la ideología del *Nuevo Cine Latinoamericano*, llevado al extranjero en el caso de Chile por los exiliados, es importante señalar que la directora de *Dos años en Finlandia* paralelamente abarca una temática que se asocia con el cine de la diáspora al dar testimonio de las formas de comunicación y contacto que los chilenos en el exilio establecen y mantienen entre sí y con sus anfitriones finlandeses; la formación de una comunidad que convierte la experiencia solitaria y aislada del exilio en una experiencia colectiva. En el filme, imágenes de las luchas para encontrar y hacer un lugar/hogar donde quedarse oscilan con muestras de la nítida comunidad chilena que se esfuerza para preservar sus memorias y costumbres, de mantener viva la esperanza de regresar. Después de los primeros cinco minutos que sirven para contextualizar y explicar la llegada de los chilenos al exilio, de mostrar el trauma y la pérdida profunda que caracteriza al duelo debido al estado de desarraigo, el filme empieza a concentrarse en las luchas para integrarse personal y profesionalmente en el lugar del exilio. De esta manera, la narrativa fragmentada de *Dos años en Finlandia* proyecta la duplicidad de los desterrados, el doble filo que Naficy emplea para describir el cine de los desamparados: “[. . .] its critical juxtaposition of audiovisual and narrative elements, discontinuity and fragmentation, multifocality and multilinguality, self reflexivity and autobiographical inscription, historicity, epistolarity, claustrophobic textuality and spatiality, and resistance to closure” (131). Al mantener presente en el filme un diálogo constante entre lo familiar y lo ajeno, un vaivén visual entre pertenecer y no pertenecer, regresar y quedarse, el documental de Vásquez subraya las dos primeras etapas psicológicas del exilio haciendo un énfasis en las actividades heterogéneas que aparentan los exiliados en el proceso de transculturación.

No obstante, *Dos años en Finlandia* no se limita a formar parte de la campaña internacional contra el régimen de Pinochet y documentar la yuxtaposición de sentimientos y reacciones que toman lugar frente al estado geopolítico de los exiliados que las primeras dos etapas psicológicas del exilio encarnan. El filme también monta imágenes que llaman la atención del espectador específicamente sobre la bifurcación presente en la construcción de identidad de la mujer en espacios desterrados. Una confluencia de imágenes de los esfuerzos para encontrar y hacer un lugar/ hogar donde quedarse y la necesidad de (re)construir una identidad en este espacio desterrado, imágenes que alternan con muestras de la nítida comunidad chilena que se moviliza para mantener viva la solidaridad de la campaña de resistencia y la esperanza de retornar, son presentadas con el lente de la cámara enfocado en la(s) mujer(es). Los filmes de Vásquez, específicamente *Dos años en Finlandia* y *Gracias a la vida*, presentan mujeres como miembros esenciales de la solidaridad política y social, como voces de resistencia contra la opresión, como



Silvia de *Gracias a la vida* (1980), de los archivos de Angelina Vázquez.

fuerzas que sostienen las reservas culturales en el extranjero y como sujetos que asumen los desafíos presentados por estados desterritorializados. Puesto en evidencia por Vázquez, dar espacio a la mujer es una parte esencial de todas las luchas políticas del cine contra la opresión y explotación, y viceversa; que el retrato equitativo de la mujer solo puede ocurrir con una representación relacionada con la lucha mayor contra la opresión social (Pick, "Chilean cinema: ten years of exile (1973-1983)" 68). Es decir, Vázquez y otras cineastas exiliadas como Mallet y Sarmiento abren espacios para la mujer como sujeto y como participante con su propia voz y autoría, espacios que carecían de inclusión en el movimiento cinematográfico del *Nuevo Cine Latinoamericano*. Al tejer el género como eje entre raza y clase que dominaba la preocupación social y política del movimiento, los filmes de cineastas chilenas como Vázquez exploraban las tensiones de la condición política y social de la mujer en su lucha para una vida libre de represión e insertaban una conciencia femenina a su quehacer cinematográfico.

La primera escena del documental avanza desde un plano general corto de una madre joven y sus hijos, uno de unos diez años y el otro recién nacido. Al caminar por la calle, se encuentran con dos finlandeses que se acercan para conversar –el lente captura las tensiones corporales y lingüísticas del grupo–. De pronto, la toma cambia a una de primer plano cuando la cámara se concentra en el bebé introducido por una voz *en off* como el primer hijo de chilenos nacido en ese exilio; convirtiendo la narración del documental en una entrevista, la madre responde a la cámara que su deseo es que su hijo se críe en Chile y lamenta que él tenga que pasar sus primeros años de vida lejos de su familia y su gente. De inmediato, el esfuerzo por parte de la madre de intentar integrarse con su nueva comunidad y a la misma vez preservar su deseo de no quedarse llama la atención del espectador sobre los desafíos cotidianos de transculturación con que se enfrenta la comunidad exiliada. El aspecto plurilingüe subrayado al comienzo nunca es tomado por hecho a lo largo del filme, dando énfasis a una de las características más destacadas y problemáticas del desarraigo. Aunque *Dos años en Finlandia* presenta varias tomas de exiliados luchando para aprender el finés, siendo epicentro, el idioma, de los sentimientos de destierro durante los primeros años de expatriación, la directora acentúa que el multilingüismo incorpora la temática sobre género realizada en el documental. En los primeros dos minutos del filme, es la madre quien maneja la duplicidad del destierro y del idioma. Ella abarca el desafío lingüístico junto a sus dos hijos para ayudarles a asimilar y preservar a la misma vez las esperanzas de retornar para poder proveer una identidad más arraigada a lo conocido, especialmente para su bebé, él que nació entre dos mundos.

La narración de la voz moderada de la madre es interrumpida súbitamente por el alto sonido de música de resistencia y ametralladoras entrelazado con imágenes del bombardeo de La Moneda, diapositivas del Chile de Allende, del general Pinochet, fotos de muertos y opositores encarcelados. Imágenes de archivos periodísticos con la superposición de sonidos evocados por canciones de la época, y grabaciones de la radio y televisión proporcionan al espectador un conjunto emblemático de los códigos políticos de la población exiliada. Al haber interrumpido el tono melancólico de la madre con sonidos e imágenes violen-

tos, las próximas tomas de primer plano siguen por un camino vertiginoso al proceder a una secuencia rápida de las caras parcialmente sombreadas de cinco hombres y mujeres entrevistados por la misma voz en *off* de antes. El poderoso uso de la luz aquí para crear el efecto de sombras que esconde la mitad de sus caras no solo comunica la inhabilidad de expresar la totalidad del dolor de haber sido torturado, física y psicológicamente violado, sino también muestra el quiebre de haber sido literal y metafóricamente fragmentado por la condición del exilio. Junto al uso de la luz, el cuestionamiento por la voz distanciada de la cámara llega como un tiroteo de preguntas bruscas sobre las características de la tortura que experimentaron en el Chile del posterior al Golpe que simula el tono interrogativo del torturador y a la vez cumple con la función didáctica del documental de educar al público que veía el filme sobre las razones por las que este primer grupo de refugiados recibió por el gobierno finlandés había llegado al país.

Como otros cineastas chilenos exiliados a varias partes del mundo, Vázquez incorpora imágenes obtenidas de la limitada materia prima del Golpe y los acontecimientos inmediatos a los sucesos, que lograron sacar del país para repartir el objetivo político de denuncia. No obstante, Vázquez también emprende este viaje fílmico con el fin de recordar los detalles específicos de la experiencia del exilio en Escandinavia. Es así que en los próximos segmentos, el documental recorre muestras de los desafíos cotidianos de los exiliados como aprender una nueva destreza, continuar los estudios profesionales y lingüísticos, acostumbrarse al nuevo clima. En contraste al compañerismo visible en la documentalización de las actividades de la comunidad chilena en exilio puesta en evidencia a través de una secuencia de tomas que se concentran principalmente en la labor de la mujer en preservar las tradiciones chilenas –la comida, el baile y la preparación de las decoraciones típicas de las fiestas patrias– el aislamiento visible en las escenas del lugar de trabajo donde los refugiados empaquetan cajas, enhebran las máquinas textiles y aprietan botones (como plantea en *Dos años en Finlandia* “trabajos que no tienen nada que ver con lo que tenía en Chile”) subraya no solo el sentimiento de marginación presente en los trabajos industrializados sino también sirve como metáfora de la condición del destierro en sí.

A pesar del apoyo de la gente y el gobierno finlandés marcado por la inclusión de tomas de boicots y manifestaciones en que los anfitriones caminan codo a codo con los chilenos desterrados, sucesos incorporados en parte como información histórica y/o como testimonio sociopolítico, *Dos años en Finlandia* termina en una toma de primer plano de la misma madre presentada al principio del filme acompañada de la música de la canción de resistencia “Carta a mi compañero”, por Mariana Montalvo. La naturaleza cíclica del filme, su resistencia a cerrar, junto con la superposición de una fuerte voz femenina invitan a todas las audiencias implícitas en el documental –la comunidad finlandesa e internacional, la comunidad chilena en el exilio y los que siguen viviendo en Chile (incluso hoy en día)– a reconocer las tensiones híbridas del exiliado no solo para mantener vigente la razón de su llegada, ejemplificada en la campaña de resistencia política sino también para sostener los esfuerzos necesarios para adaptarse, asimilar y aprender a vivir de nuevo en

la diáspora chilena. Notable en la obra es la representación de la mujer ejemplificada en la madre que comienza y termina el documental, la que demuestra que el vaivén de la lucha es una tensión que negocia tanto para sí misma como para su familia, especialmente para sus hijos; una tensión entre la necesidad de asimilarse y sus deseos de regresar, de hacer o desempacar la maleta, y de la problemática presentada por sus hijos al embarcarse en su propia búsqueda de identidad que enfrentarán en un futuro próximo debido a la situación heterogénea en la cual nacen y crecen.

Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)

En 1977, Vázquez realiza su segundo documental desde el exilio, *Así nace un desaparecido*, un cortometraje animado de cinco minutos que aborda los temas de secuestros, tortura y violaciones, y la inquebrantable búsqueda por parte de sus parientes a pesar del sistema jurídico injusto. Como ocurre en *Dos años en Finlandia*, el poderoso uso de la luz (o falta de luz) en el corto empleado para dibujar lo invisible e inimaginable es notable. Tres años más tarde, Vázquez dirige su tercer filme del exilio, *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)* (1980), mostrándose la audacia como directora para seguir experimentando con otros géneros cinematográficos al indagar en un largometraje de ficción. Aunque Vázquez no deja de referirse a la comunidad chilena en el exilio mediante la trama de esta película –puesta en evidencia por el uso de miembros de la comunidad como actores o el cuadro de Allende que adorna el departamento, por ejemplo– el filme demuestra las necesidades de la directora de adaptarse a la escasez de una nueva materia prima del Chile del postgolpe tanto como reconocer la pérdida del momento dentro del cine programático contra Pinochet, al llegar a la nueva década. Al proveer espacio en el filme para explorar los temas de violencia, derechos humanos y reconciliación frente a un pasado doloroso en un contexto menos específico que la situación chilena y más abierto a interpretaciones fundadas en roles de género, *Gracias a la vida* alcanza a nuevas audiencias con una temática sobre género que sigue siendo vigente.

Gracias a la vida comienza con la llegada de madrugada de un vuelo internacional al aeropuerto, un espacio complicado –especialmente en el cine– por representar en gran medida un sitio público compuesto por intercambios privados y por marcar lugares transitorios y espacio indefinidos. La cámara sigue a Silvia al bajarse del avión y juntarse con oficiales que la reciben formalmente, conduciéndola apresuradamente por el aeropuerto hacia la aduana. El ambiente confuso transmitido a través de las tomas de las primeras interacciones que Silvia tiene al llegar a este país son imágenes importantes que se repiten a lo largo del filme, imágenes que dan testimonio literal y metafóricamente de la primera etapa psicológica del exilio visible poco después en la compra de ropa adecuada, visitas médicas y bancarias, la falta de comprensión de los documentos entregados. Se trata de trámites y de interacciones distantes y frías que subrayan el tono de alienación

y deshumanización que caracteriza la llegada al exilio y la condición de ser extranjero. En el aeropuerto, Silvia es físicamente incapaz de abrazar a los miembros de su familia que esperan impacientemente por otro lado de la mampara de cristal. Cuando por fin sale del control de la aduana, la tensión de la situación, subrayada por el *crescendo* en la música, se mantiene presente al congelar el cuadro cuando Silvia avanza hacia los brazos de su compañero Julio. Según el punto de vista del espectador, este abrazo íntimo es un abrazo incumplido.

En las próximas tomas de paneo que suceden en su dormitorio, tomas que contradicen el fotograma del título de la película que aparece en este momento y que alude a la canción popular de Violeta Parra, el distanciamiento físico de Silvia comunicado por el abrazo malogrado del aeropuerto continúa en la conversación que tiene con Julio, su estado psicológico reproducido en su distancia. Ausente de la cama donde duerme su compañero (sobre la cual está colocado el cuadro de Allende), Silvia permanece al lado de la ventana donde estudia el paisaje gris y friolento. Al darse vuelta, el espectador claramente visualiza por primera vez su embarazo. Incapaz de abrazar a Julio a pesar de compartir un espacio íntimo que ofrece el dormitorio y de dejar de expresar su pesimismo sobre la oscuridad del día y el resentimiento que siente por tener que vivir con los padres de Julio, Silvia revela en la conversación que sigue que el hijo que lleva en su vientre no es de él sino fruto de un acto de violencia, de violaciones y sesiones de tortura exhibidas al espectador por una secuencia de escenas retrospectivas. A pesar de que su compañero quiere asumir la responsabilidad de ser padre y aceptar al hijo como suyo, el dolor, miedo y enojo que Silvia lleva física y metafóricamente adentro, la mantienen apartada. El rechazo de contacto físico con Julio y lo que ofrece como familia sirve como mecanismo de defensa por parte de Silvia como ente despojado y rechazado, ejemplo de su propia manera de negar el exilio y el desarraigo (Vásquez y Araujo 48). La depresión que siente Silvia continúa, consecuencia no solo de la violación sino también del estado de exilio. El recuerdo constante de su pérdida de albedrío está presente cada vez que tiene que depender de alguien para salir de compras, usar el sistema de tránsito, prepararse para el nacimiento, hablar con el psicólogo.

Una escena clave que contribuye al tono sociopolítico de la narrativa de *Gracias a la vida* es la visita al psicólogo. Como la secuencia de tomas en el aeropuerto que abre la película, esta reunión privada es violada por la presencia del otro, que en este caso es la cuñada que acompaña a Silvia porque necesita un traductor. Al observar el intercambio entre los tres personajes, el espectador se da cuenta que la conversación con el psicólogo está llena de pausas largas que no son traducidas, pausas que revelan los temas del cuerpo y futuro de Silvia son materias de las cuales está alejada y excluida. No poder hablar y tomar decisiones sobre su cuerpo representan una continuación de la pérdida de autonomía que comenzó con la violación de sus derechos humanos al estar encarcelada y torturada. Según Scarry en *The Body in Pain*, estas violaciones y el consecuente dolor producido por los actos de tortura destruyen no solo el ser y el mundo de la víctima, también destruyen sus palabras:

It is the intense pain that destroys a person's self and world, a destruction experienced spatially as either the contraction of the universe down to the immediate vicinity of the body or as the body swelling to fill the entire universe. Intense pain is also language-destroying: as the content of one's world disintegrates, so the content of one's language disintegrates; as the self disintegrates, so that which would express and project the self is robbed of its source and its subject (35).

Las pérdidas incesantes de sus palabras, que en el contexto de Silvia siguen tomando lugar en el exilio por no hablar el idioma –incluso lo suyo por su inhabilidad de expresar o describir el dolor que sufrió–, sirven para representar el estado psicológico de las víctimas de los regímenes militares y los desterrados al mismo tiempo que la ficción alcanza nuevas audiencias (internacionales y contemporáneas) por representar e implícitamente abogar por los derechos de la mujer y la soberanía del cuerpo femenino.

Sin embargo, al llegar a la penúltima escena de la película, que sigue demostrando una cierto espacio físico entre Silvia y Julio, la distancia ahora es parcial debido a que Silvia se ocupa en cambiar la ropa del bebé, que nace fuerte y sano, y en compartir el abrazo más íntimo del mundo con su hijo recién nacido. Mostrar el nacimiento del bebé –tomas característicamente documentales al rodar el parto verdadero de la actriz– re-dirige la película hacia una encarnación de las letras de la canción de Violeta Parra sobre la esperanza de vivir y la fortuna de amar a pesar de *los pies cansados*. Al agradecer la vida literal y metafóricamente, Silvia encuentra las palabras para hablar de un futuro al recuperar control de su propio cuerpo puesto en evidencia por el acto de amamantar, de fortalecer el cuerpo de su hijo y a sí misma con esperanza. Hablar de un futuro próximo cuando la familia pueda regresar a Chile, no importa lo duro o el tiempo que tome; la última frase de la película dicha por Silvia, y oída sobre las imágenes del despegue de un avión al que todavía no se han subido, es la primera vez en que ella expresa el deseo de hacer algo, de crear algo *juntos*, y aprender a vivir de nuevo. A pesar del deseo constante de poder retornar explícitamente expresado por la protagonista al final de la película, la esperanza que trae el bebé –el hijo nacido entre dos mundos– marca la entrada en la segunda etapa psicológica del exilio por la cual pasará Silvia junto a su familia: la adaptación a los varios obstáculos presentados por el exilio y la reconstrucción de una identidad, una que va más allá de ser de otro lugar. Encuadrado en este viaje largo y duro está la posibilidad de reconciliarse con el dolor del pasado y recobrar las palabras perdidas anteriormente debido al dolor del destierro y la tortura sufrida en nombre de un futuro; un futuro para los hijos, un futuro privado de violencia y de la violación de los derechos humanos de los reprimidos, sobre todo los de la mujer.

Dos años en Finlandia, el primer documental, y la primera obra de ficción *Gracias a la vida*, dirigidos desde el exilio por Angelina Vázquez, siguen siendo relevantes hoy en día no solo por su valor histórico, político y estético sino también porque dan muestras de las etapas psicológicas del estado de exilio, desde la llegada hacia la asimilación a una vida en la diáspora, que han invocado por su naturaleza heterogénea y transcultural una

apertura en relación a lo que es y cómo se puede concebir la identidad chilena contemporánea. De un mismo valor, las obras ofrecen oportunidades para observar a la mujer como agente potente en la (re)fundación de una identidad chilena construida en el extranjero a pesar del trauma y duelo, y para apreciar el rol importante de la cineasta en la historia de la cinematografía chilena. A través de las representaciones de desplazamiento debido al exilio y la vivencia en la diáspora, las tensiones entre el deseo de preservar la identidad previa de la cual había sido despojada como fuerza sólida para sí misma –tanto como para otros miembros de la familia– y la necesidad de crear una nueva identidad en reacción al estado desterritorializado en el cual se encuentra, Vázquez hace visible cómo las voces de las mujeres exiliadas y abusadas superan el desarraigo y (re)establecen su lugar en el mundo al refundir una identidad chilena formada por pérdidas y esperanzas. Vázquez teje con una marcada estética visual las experiencias heterogéneas de las luchas físicas y psicológicas que toman lugar lejos de Chile y la problemática de poder encontrar su lugar en el exilio sin perder su dedicación a la causa, haciendo énfasis en la voz de resistencia de la mujer y su liderazgo para cambios sociales.

Como es conocido por algunos, el cine ha sido y sigue siendo una manera imprescindible de crear e imaginar la nación tanto para un público doméstico e internacional como para los que estuvieron o siguen estando apartados de su tierra. Para cineastas como Vázquez, el cine sirve como manera de procesar las experiencias de un exilio largo, incorporar lo personal/ familiar y lo social, y establecer el poder de la mujer como creadora y protagonista, esencial para todas luchas políticas contra la opresión y explotación (incluso dentro de la cinematografía latinoamericana) e irónicamente para evitar que su historia fuese borrada. Detrás de la cámara, el aporte de mujeres al cine chileno ha sido clave. Observar marcas de género al nivel temático y audiovisual no es una nueva característica del cine de mujeres de la postdictadura.

Referencias

- “Cine chileno en el exilio (1973-1983)”. *Memoria chilena de la biblioteca nacional digital de Chile*. <www.memoriachilena.cl>. Fecha de ingreso: 1 de mayo 2011. Sitio web.
- Córdova, Jaime. *Cine documental chileno: Un espejo a 24 cuadros por segundo*. Santiago: Universidad del Mar, 2007. Medio impreso.
- Diéguez, Danae C. “Hacer visible lo invisible... Del audiovisual femenino en Cuba”. *Revista Cine Cubano Online*. <www.cubacine.cult.cu/muestrajoven/bisi/bis622.htm>. Fecha de ingreso: 1 de octubre de 2012. Sitio web.
- Dos años en Finlandia*. Vázquez, Angelina, dir. Annamaija Perlkonen, 1975. Medio fílmico
- “Enciclopedia del cine chileno”. *CineChile*. <www.cinechile.cl>. Fecha de ingreso: 2 de octubre 2011. Sitio web.
- Feder, Elena. “Beyond the Homeland: Latinø-Canadian Film and the Work of Marilú Mallet and Claudia Morgado”. *Women Filmmakers Refocusing*. Eds. Jacqueline, Judith

- Plessis and Valerie Raoul. Vancouver: UBC Press, 2003. 347-69. Medio impreso.
- Gracias a la vida*. Vásquez, Angelina, dir. Lehmuskallie INC, 1980. Medio fílmico.
- Martin, Angela. "Refocusing Authorship in Women's Filmmaking". *Filmmakers Refocusing*. Eds. Jacqueline, Judith Plessis and Valerie Raoul. Vancouver: UBC Press, 2003. 28-37. Medio impreso.
- Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago: Lom, 2005. Medio impreso.
- . *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1980. Medio impreso.
- Naficy, Hamid. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. New York: Routledge, 1999. Medio impreso.
- Pick, Zuzana M. "Chilean cinema: ten years of exile (1973-1983)". *Jump Cut* 32 (1987). 66-70. Medio impreso.
- . "Las mujeres en el cine: entre lo nuevo y lo viejo". *Literatura chilena, creación y crítica* 13 (1989). 145-157. Medio impreso.
- . *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993. Medio impreso.
- Ríos, Mónica, Patricia Espinosa Hernández y Luis P. Valenzuela, eds. *Cine de Mujeres en Postdictadura*. Santiago: Ediciones Consejo Nacional de Cultura y Las Artes, 2010. Medio impreso.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985. Medio impreso.
- Strange, Hans y Claudio Salinas. "La incipiente literatura sobre cine chileno: Obra en Construcción". *La Fuga*. <www.lafuga.cl>. Fecha de ingreso: 10 de junio de 2011. Sitio web.
- Torres San Martín, Patricia, comp. *Mujeres y cine en América Latina*. México: Universidad de Guadalajara, 2004. Medio impreso.
- Vásquez, Ana y Ana María Araujo. *La maldición de Ulises: Repercusiones psicológicas del exilio*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1990. Medio impreso.
- Villaruel, Mónica e Isabel Mardones. *Señales contra el olvido: Cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio, 2012. Medio impreso.
- Vega, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno: 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006. Medio impreso.