



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Milena Gallardo

Universidad Academia de Humanismo Cristiano
milena.gallardo@uacademia.cl

Natalia Morales

Universidad Academia de Humanismo Cristiano
natalia.morales@uacademia.cl

“Poner el cuerpo” y “tomar la palabra”: violencias, afectos y autorrepresentación en el documental feminista contemporáneo en Chile (2010-2019)*

“Poner el cuerpo” y “tomar la palabra”: Violence, Affect and Self-representation in Contemporary Feminist Documentary in Chile (2010-2019)

Resumen

El presente artículo analiza tres documentales chilenos contemporáneos desde un marco interdisciplinario y los inscribe en un contexto de prácticas feministas, interpretando cierto corpus de documentales recientes realizados por mujeres en Chile a la luz del proceso de politización creciente que el país ha vivido durante la última década. Este análisis considera el uso de una serie de recursos y estrategias de autoexposición en el cine, como medios a través de los cuales se corporalizan y ponen en lenguaje y en escena los afectos complejos derivados de la intersección de múltiples violencias vividas y elaboradas en los filmes. De este modo, proponemos el desarrollo de una *política de autoexposición de los cuerpos* en el documental, que, desde el ejercicio de autorrepresentación, inserta estas obras en la práctica política feminista actual.

* Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt de Postdoctorado N° 3210732, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile.

Palabras claves*Cine documental, feminismo, Chile, interseccionalidad, trabajos de memoria.***Abstract**

This article analyzes three contemporary Chilean documentaries from an interdisciplinary framework and places them in a context of feminist practices, interpreting a certain corpus of recent documentaries made by women in Chile in light of the growing politicization process that the country has experienced during the last decade. This analysis considers the use of a series of resources and strategies of self-exposure in film, as means through which the complex affects derived from the intersection of multiple violences experienced and elaborated in the films, are embodied and put in language and on stage. In this way, we propose the development of a *political self-exhibition of the bodies* in documentary, which, from the exercise of self-representation, inserts these works into current feminist political practice.

Keywords*Documentary film, feminism, Chile, intersectionality, memory works.***Introducción**

Al interior de la producción chilena de cine de no ficción y documental, que durante la última década ha desarrollado discursos críticos frente a violencias de diversos orígenes, destacan las búsquedas feministas y las autorías firmadas por mujeres.¹ Este fenómeno ha cobrado relevancia especialmente al interior del campo cinematográfico independiente, lo que coincide con la articulación y auge del llamado "tsunami feminista" (Varela), de gran impacto social y cultural a escala local y global. Se trata de un conjunto extenso de obras que integran una perspectiva de género y crítica de los autoritarismos, aunque no todas se enuncian desde el feminismo. Comparten temáticas relacionadas con denuncias frente a la violencia de género y sexual; la violencia política y las discriminaciones de impronta

¹ Cfr. *Mujeres en el campo audiovisual: barreras y brechas de género en el sector artístico chileno*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021. <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2021/08/27/mujeres-en-el-campo-audiovisual-barreras-y-brechas-de-genero-en-el-sector-artistico-chileno/> y Estévez, Antonella. *¿Por qué filmamos lo que filmamos? diálogos en torno a la mujer en el cine chileno*. La Pollera, 2020.

colonialista en distintos ámbitos, al mismo tiempo que buscan activamente motivar procesos de solidaridad en relación con causas que, por lo general, se inscriben dentro de las preocupaciones de los actuales movimientos de mujeres y feministas. Asimismo, muchas de estas obras abordan problemáticas vinculadas con las memorias del pasado reciente, que destacan por complejizar los ejercicios de memoria a partir del cuestionamiento de los órdenes patriarcales y adultocéntricos al interior de las izquierdas y de las militancias revolucionarias. De este modo, se dibuja un corpus de obras que leeremos como “cine feminista”, que abre interrogantes y desata tensiones frente a los discursos hegemónicos referidos al género, la política y las memorias, además de promover visiones y formas de relacionamiento comunitario alternativos.

Este artículo analiza una selección de obras, dedicadas al abordaje de múltiples afectos complejos ligados con las violencias, que conforman el corpus de cine documental feminista chileno.² Estas propuestas artísticas son desarrolladas a través de recursos autobiográficos y de autoexposición, así como de múltiples formas de aparición del cuerpo en el cine y del trabajo con la dimensión performativa propia del documental (Bruzzi; Nichols; Pinto). Los documentales seleccionados, insertos en distintos escenarios sociopolíticos de la última década, son: *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló y Susana Foxley; *Genoveva* (2014), de Paola Castillo y *Visión nocturna* (2019), de Carolina Moscoso. Respectivamente, estas películas movilizan problemáticas derivadas de la violencia política y el adultocentrismo; la violencia colonial y la discriminación contra el pueblo mapuche; y el complejo proceso de elaboración de un trauma generado por la violencia sexual.

² Además de las películas incluidas en este artículo, consideramos parte del corpus de la investigación postdoctoral los siguientes documentales del caso chileno: *Julieta y la luna* (Milena Castro, 2020); *Historia de mi nombre* (Karin Cuyul, 2019); *Canadá 5351* (Catalina Brüggmann, 2019); *Solo unas fotos* (Natalia Morales, 2019); *A contraluz* (Milena Castro E., 2018); *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017); *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015); *Al final: la última carta* (Tiziana Panizza, 2012); *Médula* (Melisa Miranda, 2012); *Hija* (María Paz González, 2011); *Partir* (Cecilia Otero, 2011), entre muchas otras.

Entenderemos este cine como una “tecnología social”, en términos de Teresa de Lauretis; es decir, como un cine que debe ser comprendido como una forma histórica e ideológica y a partir de las condiciones técnicas y sociales que posibilitan su existencia (*Alicia ya no* 28). En este sentido, este análisis se sostiene en la siguiente hipótesis: en tanto “tecnología social”, estos documentales desmontan los soportes ideológicos propios de la representación, tanto al interior de las obras como en relación con los discursos sociales referidos a la categoría de “mujer”, particularmente de “la mujer víctima de violencia”. Así, asumiendo que los discursos de poder ubican a las mujeres en el lugar de víctimas pasivas frente a la violencia, buscaremos comprender los lenguajes que, desde el cine, contribuyen a la “toma de palabra” y a la posibilidad de “agencia desde la vulnerabilidad” (Martínez). En el caso de los documentales de nuestro corpus, estos trabajan sobre la condición performativa del documental, utilizan recursos de autoexposición y múltiples modos de “puesta en cuerpo” o apariciones de los cuerpos en la escena. A través de estas estrategias irrumpen como discursos políticos que inciden en la realidad social, “afectando” a sus espectadores. Esto resulta especialmente importante cuando consideramos que, además, se insertan en un contexto de politización creciente en Chile, caracterizado por el auge de los feminismos y por la consolidación de un discurso crítico del neoliberalismo, el extractivismo, la discriminación, los autoritarismos y las violencias de género.

En términos metodológicos, hemos seleccionado tres obras estrenadas en 2010, 2014 y 2019, las que serán leídas en relación con sus respectivos contextos históricos y socio-políticos. A nuestro modo de ver, esto permite visualizar las conexiones existentes entre esta producción cinematográfica y el proceso de politización creciente de la última década en el país. Por otra parte, la pregunta por la relación entre las imágenes, la violencia y los modos de aparición de los cuerpos en las obras, será un eje que atravesará todos los análisis y que apunta a comprender cómo estas obras participan de la elaboración de los hechos vividos. Se trata de películas que dan cuenta de procesos extensos de creación, que tomaron largos años



de realización, tanto a nivel del trabajo técnico-estético como del trabajo con las memorias (Jelin). En este sentido, es posible advertir al menos dos niveles de dificultad para la autorrepresentación a través del cine de las experiencias de violencia vividas por las directoras/protagonistas: por una parte, la dificultad propia de las experiencias traumáticas y de su representación por medio del lenguaje; lo que entenderemos, siguiendo a Jelin, como trabajo elaborativo de la memoria; y, por otra, el malestar o la extrañeza que surge frente a la necesidad de la autorrepresentación para las mujeres, a través de recursos de lenguaje que apelan a un “yo” esencializado y al interior de un campo cultural -el campo cinematográfico- en el que históricamente ha prevalecido la presencia masculina.

En esta línea, comprendemos que el ejercicio creativo se hace cargo de la puesta en lenguaje de un entramado de vivencias cotidianas, reflexiones e intercambios; un proceso de toma de conciencia frente a la propia experiencia, para el cual la mediación fílmica se constituye como un canal comunicativo y al mismo tiempo como una práctica de auto-observación. No nos referimos a un proceso de autoafirmación o de empoderamiento que apela a identidades cerradas y fijas, sino más bien a un proceso subjetivo abierto, un tránsito que va desde la angustia y la pérdida hacia el reconocimiento de sí mismas y la posibilidad de “tomar la palabra” para decir y “decirse” y así hacer política. Desde nuestra perspectiva, este ejercicio de autorrepresentación es un gesto de sobrevivencia; sinuoso, opaco, contradictorio y muchas veces innominado, pero no por ello inimaginable o irrepresentable, tanto en lo que respecta a la imaginación como a la imagen de sí que estas mujeres presentan.

Cine del yo, afectos y vulnerabilidad

Teresa de Lauretis advierte que el cine feminista está sujeto a una “doble presión” que convive en las obras, relacionada con una tensión positiva de la política y otra negativa. Así, se conjuga en estos trabajos una preocupación por visibilizar contenidos e imágenes que aporten a la toma de conciencia feminista y una crítica radical frente a la cultura patriarcal y burguesa. Para Laura Mulvey, esta

mirada crítica se centraría en los mecanismos, lenguajes y modos de representación, lo que acerca estos trabajos a la tradición de la vanguardia cinematográfica de izquierda, que es influida por autores como Eisenstein, Vértov, Godard, así como por cierta corriente norteamericana del cine de vanguardia y experimental. De este modo, ambas preocupaciones se cruzan y, en muchos casos, derivan en películas que comparten la urgencia activista y el énfasis en lo formal. En este sentido, comprendemos estas obras también como ejercicios o "prácticas liminales", en términos de Ileana Diéguez, quien, pensando en las artes escénicas y a partir de Turner, propone hablar de liminalidad para nombrar los "gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen de otra manera su politicidad" (18).

Por otra parte, Shaila García, Aarón Rodríguez y Marta Martín, se refieren a cierto corpus de "cine firmado por mujeres" en España y afirman que este tipo de obras expresan un "radical realismo íntimo"; es decir, se trata de trabajos que tienen la capacidad de articularse desde la intimidad de la memoria o de la infancia para conectar afectivamente con los espectadores (13). Para las autoras, estas películas comportan el riesgo de promover equivalencias entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, lo que, en una lectura simplista, conduciría a esencialismos y a una autoreferencia intimista de corte narcisista, comúnmente criticada en estos filmes. Sin embargo, teniendo como referencia el psicoanálisis lacaniano, las autoras ponen de relieve la capacidad convocante y colectiva de estos relatos, que surge en la distancia siempre existente "entre lo que uno quiere decir y lo que dice, entre lo que uno dice y entre lo que el otro entiende, [...] [y el hecho de que] uno siempre dice más de lo que dice, uno confiesa más de lo que puede o dice menos de lo que sabe" (17). Esta posibilidad colectivizante de la enunciación autobiográfica se amplifica en la escritura cinematográfica, resultado de múltiples voces creativas y de un proceso de realización grupal. Así, coincidimos con ellas cuando concluyen que el rol del espectador no se restringe solo a interpretar historias o intenciones personales, sino que "el texto fílmico toca el cuerpo del

espectador, resuena en él y reclama su saber inconsciente” (17). En diálogo con esta capacidad del texto filmico, Laura Marks se adentra en aquellas imágenes que “tocan el cuerpo del espectador”, lo afectan, lo con-mueven. Se trata de imágenes recurrentes en relatos que abordan historias de comunidades fracturadas; imágenes que “se niegan a conectarse con la memoria” y “flotan sueltas de la historia”. Es decir, imágenes inexplicables, que dan cuenta de manera profunda de los olvidos oficiales y privados, que aparecen en el contexto de una búsqueda por representar la imposibilidad de recrear una historia común a partir de fragmentos de materiales y de historias aisladas (51). La autora señala al respecto:

Tales imágenes son "perjudiciales" porque no pueden conciliarse ni con la historia oficial ni con la memoria privada, pero son más dañinas para la historia oficial, porque la falsifican o la revelan incompleta. Son tesoros volátiles para el cine intercultural, porque si se les puede hacer hablar pueden activar el proceso de la memoria. (51)

Pensando específicamente en el cine chileno, mientras la producción nacional se encuentra en auge, al mismo tiempo se inserta en un escenario de aumento progresivo del malestar social ligado con la desigualdad, la impunidad, la discriminación y la violencia económica. Se trata de un contexto en el que se debilita la confianza en las instituciones públicas y se develan graves casos de corrupción, abusos y explotación por parte de organismos estatales, situación que desemboca en diversos ciclos de protesta y una crisis social y política que tiene su representación más evidente en el “estallido social” de octubre de 2019. Este momento se caracterizó por la emergencia de múltiples narrativas y prácticas de acción colectiva que recuperan y resignifican contenidos y formas de resistencia relacionadas con memorias políticas recientes, como es la de la dictadura, y otras de larga duración, como son los movimientos feministas o las luchas de los pueblos indígenas de Chile y América Latina. De este modo, se configura un contexto propicio para la emergencia de un campo cultural que, con distintos lenguajes,



revela múltiples capas de violencia y resistencia frente a las mismas, mientras explora formas de activar memorias, afectar a los espectadores y representar dichas experiencias. En el caso específico del cine, este fenómeno se traduce en lo que Iván Pinto y Carolina Urrutia han descrito como una estética conflictual o un cine del “desajuste”, que daría cuenta de descentramientos y dislocaciones presentes, tanto en el cine de ficción como documental, en distintos niveles estéticos, sociales, territoriales, temporales e históricos (10). Se trata de trabajos que buscan ir más allá del testimonio, en una apuesta por reconfigurar lo político a través del trabajo con las “contradicciones y densidades surgidas de la propia singularidad social y su coyuntura específica” (*Imágenes que importan* 373). En esta línea, Pinto afirma que el cine documental chileno se ha posicionado históricamente desde la confrontación a un régimen de la abstracción y la virtualización de la mirada y los cuerpos, registrando la vida común, desde la pregunta por estos, sus necesidades, deseos y afectos (355). En diálogo con el autor, agregamos que este rasgo dominante en el cine chileno, sumado al énfasis subjetivo y autobiográfico, cobra una dimensión política en el marco de los debates sobre la representación de las violencias y la autorrepresentación feminista.

En relación con la problemática de la representación de la catástrofe -íntima y social- y las experiencias traumáticas, Gabrielle Schwab refiere a la necesidad de poner lenguaje a estas vivencias precisamente por la carga social y transgeneracional que suponen; es decir, los costos y riesgos que una historia de violencia silenciada significa para las generaciones siguientes que la recibirán por medio de estos vacíos. La autora se pregunta qué es aquello silenciado en una historia traumática -o experiencia de violencia, agregamos- y cómo ese silencio se manifiesta en las historias que se narran. Retoma de Abraham y Torok la teoría de la criptonimia que, para Schwab, aborda los efectos productivos del silencio estrechamente ligados con el secreto: “Los fantasmas de un pasado sepultado vienen a acosar el lenguaje desde adentro, siempre amenazando con destruir su función comunicativa y expresiva” (62). También menciona la necesidad de la

autoexposición para la escritura del trauma (78) y se refiere al cuerpo como un sitio de narración que actúa “representando en una cartografía corporal el conflicto entre el “yo” perdido, encriptado y el ‘yo’ traumatizado” (58).

Pensando en esta misma problemática, Laura Marks trabaja la representación sensorial en lo que llama “cine intercultural”; es decir, películas postcoloniales sobre el exilio y la diáspora que utilizan la memoria de los sentidos para revelar lo que la historia oficial no puede (51). Marks explica, a través de lo que denomina “visualidad háptica”, cómo estas obras activan memorias que necesariamente involucran todos los sentidos, más allá de los dos empleados en el cine (la visión y la audición) (22). Esto se debe a una diferencia que el “cine intercultural” tiene con el cine occidental, en tanto “enfatisa el carácter social de la experiencia encarnada: el cuerpo es una fuente no sólo de la memoria individual sino también de la cultural” (xiii). Frente a la ausencia de otros recursos, esta memoria encarnada será la principal materia de la que disponga este cine para su representación.

Ahora bien, en lo que respecta a la dimensión formal y a las estrategias estilísticas de la autorrepresentación, retomamos el recorrido histórico y teórico que Noemí García Díaz elabora para el uso de la *autobiografía* en el cine documental, a partir de las tendencias que dieron origen a esta discutida categoría. Tomando como referencia ideas de Michael Renov -quien indica a la literatura, el arte y la performance como raíces de esta práctica- y Jim Lane -quien identifica el cine de vanguardia, el cine directo y la reflexividad importada del cine europeo como herencias de este tipo de documental-, García Díaz añade la condición reflexiva del cine ensayo europeo de post-guerra y del videoarte norteamericano de la década de los setenta a esta nutrida trama de influencias anteriores y paralelas (183). Destaca, entonces, diversos recursos que el documental autobiográfico pone en práctica, tales como la metarreflexión y las voces en *off* en primera persona, provenientes del cine ensayo; las experimentaciones formales y temáticas familiares, derivadas del cine de vanguardia; y la performatividad y las prácticas confesionales, impulsadas por el videoarte (186).

Por otra parte, analizando el contexto de los años setenta en Norteamérica y Europa, Renov en *The subject of documentary* ofrece una perspectiva sociopolítica para explicar el auge del documental subjetivo. Menciona que se trata de un periodo donde el clima cultural está caracterizado por el “desplazamiento de la política de los movimientos sociales (por ejemplo, contra la guerra, los derechos civiles, el movimiento estudiantil) por la política de la identidad”. Destaca cómo el feminismo fue crucial en la consciente y progresiva politización de problemáticas “personales” relacionadas con “la raza, la sexualidad y la etnicidad” (176-177). Agrega que estos documentales subjetivos funcionaron como una prolongación del contexto socio-político y artístico-cultural a partir del cual emergieron sus estímulos y prácticas fundantes. Defiende así el carácter político de estas obras:

Durante el período del cine directo, se evitó la autorreferencia. Pero lejos de ser un signo de modestia, este era el silencio sintomático de los empoderados, que no buscaban un foro para la autojustificación o la exhibición. ¿Y por qué necesitarían uno? Estos profesionales varones blancos habían asumido el manto de la representación cinematográfica con la facilidad y la seguridad de un derecho de nacimiento. No así la generación actual de documentalistas performativos. En más de un sentido, sus auto-actuaciones (*self-enactments*) son transgresoras. A través de sus exploraciones del yo (social), están hablando de las vidas y deseos de los muchos que han vivido fuera de “los límites del conocimiento cultural”. (181)

En una línea similar se encuentra Alisa Lebow, quien reivindica el carácter colectivo de este cine utilizando la denominación “películas en primera persona”, en tanto, estas no siempre, ni necesariamente, implican la biografía de un cineasta. Más allá de esto, la autora se interesa por el “yo social” contenido en la estructura gramatical de la primera persona en la que, siguiendo a Jean-Luc Nancy, “el yo

individual no existe solo, sino siempre ‘con’ otro, es decir, ser uno nunca es singular, sino que siempre implica y de hecho encarna a otro” (2). Para Lebow, estas películas “son todo lo contrario, en la mayoría de los casos, del ‘yo’ singular, e incluso pueden entenderse como un ‘cine de nosotros’; en lugar de un ‘cine de mí’” (3).

En diálogo con este debate, desde América Latina, autores tales como Pablo Piedras, Elizabeth Ramírez, Iván Pinto, Valentina Henríquez, Belén Ciancio, entre otros, destacan una política de exposición de los cuerpos y las materialidades en los documentales chilenos y argentinos de las últimas décadas. Para Ramírez, el documental chileno de postdictadura desarrolla lo que llama una trayectoria de revelación de cuerpos, que transita progresivamente desde un énfasis en el cuerpo literal de las personas que fueron víctimas de las violencias de la dictadura - “cine de los afectados”-, hacia una recurrencia en la materialidad -el cuerpo- de la imagen como una manera de generar reacciones más sensoriales en la audiencia - “cine del afecto”-. La autora señala al respecto que esta última tendencia consiste en “un cine menos interesado en la veracidad y más comprometido con la revelación de la subjetividad y la textura afectiva del pasado” (14). Así, continúa Ramírez, este cine ofrece diferentes propuestas estéticas y ético-políticas frente a la dictadura, a partir de la puesta en circulación de nuevos repertorios audiovisuales. Por su parte, Iván Pinto analiza un *corpus* de documentales chilenos que abordan el tema de la movilización social con posterioridad al hito que significó en 2011 el movimiento estudiantil en Chile³. Señala que se trata de obras que trabajan lo político como disenso, enfatizando su dimensión conflictiva, pero también destaca que, en algunos casos, estos filmes consiguen rastrear “el horizonte profundo de una crisis situada en la esfera del afecto y la intimidad” (*Imágenes que importan* 369). Se insertan así en lo que el autor denomina una política performativa del discurso público, que reclama un derecho a la imagen y que discute la criminalización de la

³ El autor analiza los documentales *Tres instantes, un grito* (Cecilia Barriga, 2013); *El vals de los inútiles* (Edison Cajas, 2013); *Crónica de un comité* (José Sepúlveda y Carolina Adriaola, 2014); *Propaganda* (Christopher Murray e Israel Pimentel, MAFI, 2014); *Si escuchas atentamente* (Nicolás Guzmán, 2015) y *Ya no basta con marchar* (Hernán Saavedra, 2016).

protesta. En estos análisis, la visibilidad de los cuerpos, sus deseos, su fatiga y sus movimientos, son parte de una disputa estético-política que aborda:

El registro de una lucha al interior de la imagen por el derecho de aparecer, tanto de los sectores movilizados como de aquellos relatos quizás más desapercibidos, obliterados o segregados al interior del discurso público, en una escala que va de lo político a lo íntimo, de los discursos al cuerpo, de las certezas a la incertidumbre, de la luz a la sombra. (372)

Pablo Piedras, por su parte, analiza el cine documental argentino en primera persona y establece que el auge de este recurso se circunscribe al periodo de poscrisis que tuvo lugar a partir del año 2000, en el que el campo del arte se reconfigura "a partir de la emergencia de la experiencia y de la subjetividad como ejes necesarios para sostener un discurso sobre el mundo, cuando parecen encontrarse en trance los grandes relatos ideológicos, sociales, económicos y políticos" (29). Piedras analiza las distintas modulaciones que puede adoptar esta voz en primera persona y señala que se ubican en el cruce entre los usos recurrentes del documental y la ficción. Así, hay películas en las que el cuerpo del cineasta se materializa, otras en las que es testigo, algunas en las que los tonos de su voz en off son el indicio de su cuerpo tras la cámara o en que esta representación se delega a un/a intérprete (29). Se refiere a diferentes estrategias de autoexposición a través de las cuales los realizadores inscriben su presencia en el texto fílmico, las que Piedras clasifica a partir de las nociones de "escritura en el plano", "voz en off" y "figuración del cuerpo". En este marco, el modo autobiográfico será un uso de la primera persona, que da cuenta de una cercanía extrema entre el sujeto y el objeto de la narración. Se trata de relatos que tienden a la intimidad y a la exposición de hechos importantes de la vida, además de evidenciar el cuestionamiento a la propia identidad y desarrollar, frente a la cámara, la organización de los materiales y la

investigación, proponiendo así, una indagación crítica sobre el pasado y el presente de los vínculos familiares y afectivos (77).

Analizando el caso chileno, Valentina Henríquez estudia las modulaciones del yo en documentales autobiográficos de post-dictadura y afirma la relación entre la “memoria cinemática” desarrollada por Antonio Traverso -quien alude a los “recuerdos filmicos” o la cualidad del cine para performar el pasado a través de sus procedimientos- y la emergencia o aparición de los cuerpos de las directoras en sus obras. La autora retoma de Belén Ciancio la idea de un “cine del cuerpo”, que hace referencia a una concepción de este como una tecnología de representación fílmica y, a partir de ella, establece que, en el contexto de los documentales de post-dictadura, este modo de entender la relación entre cine y cuerpo “permite comprender tránsitos o transformaciones estilísticas que son, a su vez, el devenir de un conflicto político-social que se resiste a las políticas de borrado, o que desafía las narrativas hegemónicas sobre el pasado” (28).

Stella Bruzzi renueva la categoría de documental performativo propuesta anteriormente por Bill Nichols y señala que el documental es en sí un acto performativo que, "ya sea construido alrededor de la presencia intrusiva del cineasta o de las *performances* autoconscientes de sus sujetos [...] solo surge al ser realizado" (186). Esta autenticidad procede a través de la evidenciación de los mecanismos, procesos y sujetos que participan de la realización, lo que se liga al progresivo alejamiento y desinterés que el documental ha tomado con respecto a la objetividad que se le solía imponer. La autora plantea que hoy el documental debe reconocer el fracaso de ese "objetivo utópico" y la centralidad de la performance en su construcción; es decir, el “ser para las cámaras” propio del cine de no ficción. De este modo, continúa la autora, los documentales, tal como los actos performativos de Austin, “realizan las acciones que nombran”. En este sentido, afirmamos nosotras, los procesos de subjetivación política que se despliegan a través de la realización cinematográfica y la elaboración o puesta en lenguaje de las experiencias íntimas que se han mantenido como inenarrables e inimaginables, se constituyen como rasgos de la condición performativa del cine.

En sintonía con esta noción, la perspectiva de los estudios en torno a los afectos confiere una dimensión performativa a los mismos y esto nos lleva a entender el cuerpo como una mediación que permite que dichos afectos se materialicen en las películas analizadas. Sobre la relación entre cuerpo y afectos Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth describen los afectos como una fuerza o fuerzas de encuentro cuyo real potencial yace en "la capacidad de un cuerpo para afectar y ser afectado" (2). Eve Kosofsky Sedgwick integra esta dimensión performativa en el sentido de que "los afectos son en sí mismos actos capaces de, por ejemplo, alterar con su interrupción la esfera pública" (cit. en *Pretérito indefinido* 18). En sintonía con estas ideas, y retomando el cine como uno de los lugares de la vida pública donde los afectos se despliegan y ponen en cuestión los esquemas establecidos, Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta, proponen que son los elementos narrativos y formales del cine, su materialidad, los que posibilitan la afectación en el espectador: es decir que, "son las herramientas cinematográficas en sí las que trazan vías alternativas para presentar afectos y configurar nuevos espacios y sujetos de inscripción" (17). Finalmente, la reflexión que Cecilia Macón y Mariela Solana realizan en torno al papel que juega el "giro afectivo" en la esfera pública se relaciona con la irrupción de producciones culturales performativas, como ocurre en el caso de las películas estudiadas en este artículo: "la presencia de los afectos implica una disolución de la distinción entre un polo activo y otro pasivo: el sufrimiento no implica ya pasividad; el trauma no resulta ya en el exclusivo ensimismamiento del ego" (17).

Es así como vinculamos, entonces, esta performatividad -la del acto de realizar una película con el cuerpo propio- con la idea de autorrepresentación como una práctica de resistencia. Al respecto, resulta iluminadora la perspectiva de Alejandra Castillo, quien señala la importancia del feminismo y su toma de palabra como fuerza opositora al régimen de lo sensible que instala la democracia consensual. A diferencia de este, el feminismo se propone como una fuerza alternativa que comprende la democracia como el lugar del conflicto permanente



“donde aquellos y aquellas que no tienen tiempo se toman el tiempo necesario para erigirse en hablantes de un espacio común y para demostrar que sus bocas emiten una palabra que habla de cosas comunes y no solamente ruido que expresa dolor” (19). En este sentido, la autorrepresentación y el ingreso de las mujeres a la política disputa “la distribución y redistribución de lugares y de identidades, de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje” (19). De este modo, el trabajo reflexivo y -agregaremos nosotras, creativo- desde y sobre los feminismos se traduce en visibilizar “la invisible traza que anuda un nombre y una escritura, una vida y una política”.

María Martínez propone la noción de “agencia desde la vulnerabilidad” haciendo frente a las nociones hegemónicas que conciben estos conceptos como opuestos, en tanto, la vulnerabilidad anularía la capacidad de acción. Martínez propone, en cambio, pensar la vulnerabilidad como la condición de posibilidad de otras formas de agencia y acción; en este sentido, la resistencia frente a un poder o sistema de dominación sería ya una “acción transformadora” (4).

También en relación con la noción de resistencia, pero pensando en el particular caso de las mujeres, Mariana Espeleta se refiere al ejercicio de la autorrepresentación de las mujeres como práctica de resistencia que no necesariamente se concreta en el logro de la emancipación, sino que también puede darse en “la posibilidad de iniciar el camino a la emancipación [que tienen] aquellos sujetos, mujeres subalternas, que no han podido ser escuchadas y que requieren de la estrategia para hablar, aún en el margen de la subjetividad política” (134). Así, comprende el uso de la palabra como soporte filosófico que establece marcos de significados que facilitan el paso a la reflexión y a la práctica, mientras configuran lo que será la nueva “visión de mundo”: “una ‘filosofía de la praxis’ que necesariamente es feminista” (134).

Teresa de Lauretis reafirma la noción transformadora que tiene la autorrepresentación de feminista en el cine, proponiendo que lo que se está construyendo son condiciones para la representación de “otro” sujeto social, cuyas imágenes antes habían sido configuradas, retratadas y creadas por otros

(*Repensando el cine de mujeres* 255). Emplaza, entonces, tanto a cineastas como a teóricos a cumplir su rol en la esfera pública del cine, entendido este como una "tecnología social":

El proyecto del cine de mujeres, por lo tanto, ya no es el de destruir o discontinuar la visión centrada en lo masculino, representando sus nudos ciegos, sus brechas, sus aspectos reprimidos. El esfuerzo y el desafío son ahora los de lograr otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión y formular las condiciones de representación de otro sujeto social. (261)

Hacia una política de autoexposición de los cuerpos

Gritos, silencios y ecos al interior del túnel: el uso de la voz-yo y sus resonancias colectivas en *El edificio de los chilenos*

El edificio de los chilenos, largometraje documental dirigido por Macarena Aguiló y Susana Foxley, se estrena el año 2010 en el Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCS), después de un largo periodo de realización, en medio de un clima de efervescencia social que se caracterizó por el ascenso al poder del primer gobierno de derecha desde la dictadura, liderado por el economista Sebastián Piñera. Este contexto favoreció la articulación de diversos movimientos sociales que se organizaron en torno a la consigna "fin al lucro", y apuntaron a desestabilizar la compleja amalgama de políticas y prácticas privatizadoras que se profundizaron y consolidaron desde la década de los ochenta en Chile. Estos movimientos, y particularmente el movimiento estudiantil, que se despliega entre mayo y octubre de 2011 y que concentra las energías contrahegemónicas del momento, configuran un relato crítico que inscribe el origen del malestar actual en las políticas económicas implementadas en dictadura y en la democracia neoliberal protegida, para construir así un puente simbólico entre presente y pasado, que



resulta un hito de gran relevancia para las luchas actuales. Esto da paso a diversos diálogos intergeneracionales que, hasta entonces, no habían tenido lugar en la escena pública y que -desde las memorias específicas de la izquierda mirista en Chile- el documental de Aguiló y Foxley, elabora con alto impacto al interior del circuito documental nacional e internacional. Se trata de una obra que, en consonancia con su época, teje puentes con el pasado traumático, marcado por múltiples ausencias, exilios y derrotas; pero lo hace desde el rescate de las memorias de la sobrevivencia y la resistencia que niños, niñas y adultos sostuvieron durante aquellos años.

Decidimos inscribir esta película en el corpus de “documentales feministas” que aquí presentamos, aun cuando esta no participa de manera explícita en los debates en torno al género, pues consideramos que este documental trabaja de manera ejemplar lo que ha sido la narrativa de las “hijas” en Chile y lo hace a través de múltiples apariciones y puestas en cuerpo de los afectos complejos cifrados en las infancias que vivieron el rigor de la clandestinidad, el exilio, los secuestros y la muerte, así como las luces y sombras de las militancias revolucionarias de sus padres y madres. En este sentido, creemos que, entre otros, este documental marca un momento clave en el proceso de politización de las experiencias íntimas y destaca por el tratamiento de los mecanismos de autoexposición que aquí nos interesa relevar. Así, diremos que inaugura la escena de los “documentales feministas” que este artículo busca delimitar, al mismo tiempo que se constituye como pieza importante de la memoria cultural de “los hijos/as y nietos/as” (Jara), aportando significativamente a la elaboración y nominación de las experiencias traumáticas y sus largas secuelas a lo largo de las últimas cinco décadas.

La película narra la experiencia de crianza colectiva que el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) implementa en la década de los ochenta, con el objetivo de dar una solución a los cuidados de los hijos e hijas de quienes decidían retornar clandestinamente a Chile, desde el exilio, para sumarse al movimiento de resistencia en contra de la dictadura. Este plan recibió el nombre de “Proyecto Hogares” y consistió en una guardería instalada en La Habana, que albergó a cerca



de sesenta niños y niñas, quienes estuvieron a cargo de militantes que ocuparon el rol de “padres y madres sociales”. Si bien, este documental destaca por la utilización de numerosos recursos de autoexposición a nivel de la imagen, estos rasgos estilísticos han sido ampliamente estudiados por la crítica nacional e internacional; por lo que el presente análisis se centrará exclusivamente en el uso del sonido y la voz, entendidos como modos de aparición del cuerpo y canalización de los afectos.⁴

Michel Chion afirma que el sonido en el cine es eminentemente vococentrista y verbocentrista, pues la toma de sonido se traduce mayoritariamente en una toma de voz, y esta, a su vez, funciona principalmente como soporte de la expresión verbal (17), antes que como foco de emisión de otros sonidos, como pueden ser gritos, gemidos o lamentos. Así, sugiere poner atención al valor añadido del sonido, entendido como el valor expresivo e informativo que enriquece la imagen y le aporta consistencia (16-17). En relación con el uso de la voz, siguiendo a Bonitzer, Chion señala que el propósito de un análisis de este tipo será el de “encontrar el cuerpo de la voz (su grano, dirá Barthes), ese residuo del sentido”, que permitirá acceder al “cuerpo” del sujeto, desenmascarar su poder y develar su espesor, “su ruido, su cacofonía” (165). Por nuestra parte, nos interesamos en el recurso de la voz en este documental, en tanto permite la aparición de la experiencia por medio de la materialidad sonora, sus ritmos, timbres, acentos e inflexiones. Nos centramos particularmente en lo que Chion denomina “voz-yo”; un uso de la voz, que va más allá de la primera persona singular y que se caracteriza por un “cierto modo de resonar y de ocupar el espacio, [por] una determinada proximidad con respecto al oído del espectador, [por] una determinada manera de rodearlo y de

⁴ Para profundizar en este punto, ver: Gallardo, Milena *Estéticas y políticas de la memoria transgeneracional. Documentales de hijas y nietas en Chile y Argentina*. Corregidor. (En prensa). «Se precisan niños para amanecer: textos y subtextos de la resistencia en *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló y *La guardería* (2016), de Virginia Croatto». En Mary Mac-Millan y Angélica Franken (eds.) *Cuadernos intermediales (vol 1): representaciones de infancia y visualidad*. Cuarto propio, 2020. «Postmemoria en el cine documental. Imágenes poéticas en *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló». En Alicia Salomone (ed.), *Memoria e Imaginación poética en el Cono Sur (1960-2010)*. Corregidor. 2015.

provocar su identificación” (57). Así también, es importante destacar que no se trata de una voz en *off* en términos tradicionales, es decir, de una voz narradora separada de su cuerpo -*acusmase*, en palabras de Chion- que da movimiento, vitalidad y consistencia a las imágenes del pasado que sus palabras evocan, sino, más bien, es una voz que define ciertas inflexiones sonoras que tienen como eje la identificación y buscan “resonar dentro de nosotros como si se tratase de nuestra propia voz” (59). En este sentido, nos interesa relevar el carácter “implicado” de esta voz, en relación con la imagen y también en relación con la experiencia afectiva que reconstruye por medio del relato documental.

Así, la “voz-yo” que este documental propone, exhibe una subjetividad y una corporalidad afectadas por la violencia política estatal; es decir, se trata de una voz que busca materializar, por medio de la interpretación y las técnicas de grabación, las búsquedas, los diálogos transgeneracionales y los afectos complejos, ligados con un pasado tan doloroso como entrañable, así como dar cuerpo al difícil proceso de construcción subjetiva que marca las historias de los y las protagonistas. La película inicia con un registro sonoro que ensaya distintas posibilidades de la voz, y así disocia, multiplica y amplifica la voz de la protagonista, Macarena. Como si se tratase de un ejercicio exploratorio, oímos su voz y la de su hijo en un diálogo cotidiano; luego, la escuchamos a través de la transmisión televisiva de un reportaje grabado, en el que ella misma narra los detalles del secuestro por parte de los órganos represivos del Estado, particularmente de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), del que fue víctima a los tres años de edad. Y finalmente, recibimos su voz en el presente de la filmación, respondiendo una llamada telefónica, que al parecer pregunta por el reportaje que transmite la televisión, con un tímido y agudo: “sí, me vi”. Esta búsqueda de registros es acompañada por una cámara en mano inquieta, que se mueve velozmente por la casa, encuadrando sin objetivo definido distintos rincones, objetos y texturas. Por su parte, también el micrófono registra la respiración, los pasos y los roces que se producen con cada movimiento. Esta secuencia de apertura del documental presenta dos cuestiones centrales para este análisis: la búsqueda expresiva de una voz generosa y dúctil, que

ejercita modulaciones diferentes, se exhibe a través de diversos soportes y cumple variados roles en la representación. Por otra parte, se aprecia un registro fragmentario de experiencias, en el que lo cotidiano se entremezcla con las historias de horror y con otras voces que participan e ingresan, desde otros lugares, a la escena. Esta fragmentariedad desde el sonido se manifiesta también en la imagen y acusa otra dimensión relevante de esta búsqueda: el intento por representar una memoria infantil, eminentemente emotiva, que, por lo mismo, cuenta con escasos elementos para inscribirse en los relatos ya instituidos sobre las experiencias de la militancia y sobre las secuelas de la represión política.

Esta introducción continúa con dos secuencias consecutivas narradas por Macarena en primera persona, que consisten, respectivamente, en el relato de un sueño y en el testimonio de su secuestro. Ambos relatos coinciden en la modulación de una "voz-yo" que exhibe los criterios técnicos que establece Chion para este recurso. En primer lugar, lo que denomina "proximidad máxima" con respecto al micrófono, que exige presencia y definición de la voz con el objetivo de crear un espacio de intimidad que potencie la identificación; y, en segundo lugar, un criterio de opacidad, que elimine la reverberación, y con ella la impresión de una voz distanciada, englobada en otro espacio, más allá de sí misma y del espacio "envolvente e insinuante" que construye con su propia potencia evocadora, lo que, en palabras del autor, le permitirá resonar dentro de nosotros como si fuera nuestra (59). De este modo, se refuerza un mecanismo de autoexposición que favorece la inscripción de un yo que ha sido afectado por experiencias de alto impacto traumático y que debe encontrar modos de articulación y de identificación que le permitan narrar lo vivido y religarse a la comunidad. El relato del sueño está enmarcado por un motivo musical en piano que acompaña toda la película, y por el sonido del ambiente que, de manera permanente, se filtra en los micrófonos, complejizando los sonidos de las voces y sus elaboraciones verbales con múltiples interferencias que amplían las significaciones y evocan las dificultades que este proceso introspectivo implica. En esta secuencia, Macarena revisa fotografías de su



infancia mientras describe la metáfora que articula la reflexión propuesta por el documental:

Anoche soñé que estaba en una enorme pieza iluminada. Desde la palma de mi mano, aparecía la cabeza de una serpiente. Ella miraba hacia todos lados y yo no sabía qué hacer. Mi tía me dice que la saque. Tomo la cabeza de la serpiente con mi otra mano y tiro con todas mis fuerzas arrojándola al suelo. En la palma de mi mano comenzaba ahora un inmenso túnel. La serpiente lo habitaba y ahora, al descubrirlo, quedaba vacío.

La serpiente que habita el túnel en la palma de la mano de Macarena anuncia el esfuerzo por indagar en las complejas experiencias de la infancia alojadas en zonas inconscientes de la memoria traumática, con el objetivo de encontrar un lenguaje que, por medio de la imaginación y la palabra, permita su elaboración en el presente.

Por otra parte, la voz que testimonia en primera persona el secuestro que Macarena vive a los tres años, comparte los rasgos técnico-estéticos del relato del sueño, y profundiza en un tono y un tempo que marcan la pauta rítmica y anímica de todo el documental. Se trata de una voz pausada, sutil y cálida, que construye un espacio de sentido cercano a la intimidad, la nostalgia y la infancia, entendida esta última no desde la noción de carencia, sino más bien como experiencia, como lo inefable, en términos de Agamben. Así, a través de un lenguaje que se compone de palabras e imágenes, pero también -y diremos, por sobre todo- de gestos, ritmos, tonalidades, acentos y silencios, se hace posible actualizar en el sonido la experiencia inconmensurable de la infancia víctima de la violencia política estatal. En relación con la marca acentual, que alude a cierta articulación y a una particular intensidad de la voz, que va modulando rasgos identitarios específicos, Bonitzer señala que el acento “no es el de una región geográfica, sino más de una región de sentido, el acento de una época, el acento de una clase, el acento de un régimen” (*La voz en el cine* 164).



Las secuencias de inicio anteriormente analizadas marcan una tendencia expresiva desde la sonoridad, particularmente desde el uso de la “voz-yo”, que atraviesa todo el film y delimita su temple de ánimo. A los ejemplos analizados, se suman otros usos relevantes de la voz protagonista en primera persona, como son el testimonio del exilio; la presentación de la “familia social” que Macarena mantuvo durante el tiempo que vivió en Cuba; los insertos reflexivos que proponen la síntesis del argumento hacia el final de la película; la lectura en voz del diario de vida que ella escribió en esos años y de las cartas enviadas por la mamá y el padrastro durante el mismo periodo. En relación con estas últimas, nos interesa destacar un particular uso de las técnicas de autoexposición y de “voz-yo”, propuesto por esta película. Las cartas son leídas por Macarena, quien imposita la voz de la madre para develar un largo tránsito de explicaciones, reflexiones, consejos e intentos de comunicación que funcionan como dispositivo articulador del film y reponen el contexto histórico, subjetivo y afectivo en el que ocurren los hechos que se narran. El uso de este recurso evidencia la superposición de las voces de la madre y de la hija, y evoca lo que Chion denomina “tela umbilical”, aludiendo al vínculo vocal original que, en la experiencia del recién nacido, se impone, junto al olfato, por sobre la imagen: “nos la podemos imaginar, a la Madre, tejiendo a su alrededor, con su voz que procede de todos los puntos del espacio en tanto que su forma entra y sale del campo visual, una red de vínculos” (69). Así, se configura un espacio de sentido que materializa las complejas relaciones filiales y familiares que este documental aborda, y traduce al lenguaje los diálogos intergeneracionales, interrumpidos y afectados por el terrorismo de Estado. Se constituye, de este modo, una voz que funciona como un “puente”, espacio a través del cual podrán producirse los encuentros afectivos entre estas distintas versiones del pasado. Esta figura, a su vez, resignifica la de “túnel” sin reemplazarla, pues ambas habitan el mismo campo semántico y establecen relaciones de sentido entre sí. Esto es reforzado y ampliado en otro mecanismo de autoinscripción del yo desde la banda musical de la película, como es la letra de la canción de Elizabeth Morris, “Viene



una carta”, que contiene otras representaciones asociadas al mismo eje de significados, como la del “vuelo”:

Viene una carta, abre sus alas/ Vuela/ escrita en tinta negra y blanco papel/
 Cada palabra, me llena el alma/ Siento/ tu corazón latiendo cerca de mi
 /Del otro lado del mar, tú me vendrás a buscar / Para acunarme en tus
 brazos / Sé que tendré que esperar, años o siglos quizás / Para reunir
 nuestros pasos / Este vacío vive conmigo / Crece / Es un gran túnel que no
 tiene final / Yo solo pido que no te alcance la muerte / antes de que te
 pueda volver a abrazar.

En este sentido, se trata de una voz que, a través de la materialidad sonora, se ofrece como soporte de memorias individuales que atraviesan diferentes experiencias y permiten la visualización de un tejido colectivo de memorias políticas que formaron parte del movimiento de resistencia en contra de la dictadura durante los años 80.

Así, la construcción de esta “voz-yo” -sumada a muchos otros recursos de la imagen que aquí no fueron analizados- permite la emergencia de una subjetividad y una corporalidad afectadas por la violencia política estatal y que, no obstante ello, despliega una rica gama de recursos que permiten resignificar el pasado, caminar los túneles de la memoria y tender puentes comunicativos y amorosos desde el presente. De este modo, la directora performa el encuentro generacional, utilizando técnicas de interpretación, grabación y edición que dan cuenta de la complejidad de la trama que teje, tanto las relaciones entrañables al interior de las “familias sociales”, los cuidados y los homenajes, como los diálogos generacionales interrumpidos y la amplia gama de afectos ligados con el dolor, la derrota y el abandono. En este sentido, afirmamos que este documental se integra a las voces generacionales que en el 2011 corren los límites discursivos establecidos y estallan de manera evidente en Chile a través del movimiento estudiantil que interpela al pasado dictatorial desde un presente neoliberal interpretado como su lamentable

secuela. En el marco de esta escena, vale la pena enfatizar la importancia de las narrativas generacionales que desarrollan de manera principal -aunque no exclusiva- las generaciones de hijos/as y nietos/as de las víctimas, sobrevivientes y luchadores/as de la dictadura. Es relevante destacar que esta memoria cultural no se compone únicamente de creaciones realizadas por familiares de víctimas, sino que, más bien, se trata de una serie de representaciones que apelan al desarrollo y consolidación de una voz generacional que sitúa sus experiencias infantiles vividas en las décadas que van de 1970 a 1990; respectivamente, la última década de la dictadura y la primera de la transición democrática. En este sentido, podemos establecer que los relatos de mujeres que se enuncian desde el lugar de “hijas/sobrinas/nietas de padres/madres militantes”⁵ son un hito que allana un camino por venir en relación con el tratamiento de otras violencias en este corpus y habilita un marco de legibilidad para la emergencia de otros relatos de “hijas”⁶ que abordan cruces entre violencias de distintas duraciones. En síntesis, desde nuestra perspectiva, la elaboración de las vivencias traumáticas de niños y niñas en dictadura, así como los impactos personales, familiares y colectivos que estas violencias tuvieron, son elementos que favorecieron el surgimiento de un contexto de escucha y reconocimiento frente a la circulación de otros relatos sobre violencias vividas por sujetos subalternizados -particularmente mujeres- en diversos contextos. Esto nos permite observar los modos en que se representan e insertan en

⁵ En Chile, pensamos en documentales tales como *En algún lugar del cielo*, de Alejandra Carmona (2003); *El país de mi padre*, de Carmen Castillo (2004); *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, de Lorena Giachino (2006); *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló (2010); *El eco de las canciones*, de Antonia Rossi (2010); *Partir*, de Cecilia Otero (2011); *Allende mi abuelo Allende*, de Marcia Tambutti (2015); *El pacto de Adriana*, de Lissette Orozco (2017); *Historia de mi nombre*, de Karin Cuyul (2019), *Solo unas fotos*, de Natalia Morales (2019); *Cuando el sol se esconde*, de Consuelo Delgado (2020); entre otras.

⁶ Nos referimos a relatos generacionales, no necesariamente filiales, tales como: *La hija de O'Higgins* (2001) dirigida por Pamela Pequeño; *Dear Nonna, a film letter* (2005) de Tiziana Panizza; *Hija* (2011) dirigida por María Paz González; *Locas mujeres* (2010) de María Elena Wood; *Médula* (2012) de Melisa Miranda; *Nos vemos a las 6* (2013) de Michelle Ribaut; *Descansa Zulema* (2013) de Tana Gilbert; *La once* (2014) de Maite Alberdi; *Aquí las cosas son así* (2015) de Isabella Jacob; *La mujer de atrás* (2017) de Catalina Juger; *Desierto no cierto* (2017) de Dubi Cano; *Hoy y no mañana* (2018) de Josefina Morandé; *La huella en el agua* (2019) de Carolina Acevedo; *Cuando el sol se esconde* (2020) de Consuelo Delgado y *Zoila* (2020) de Gabriela Pena.

el espacio público las memorias instaladas en la intersección entre el terrorismo de estado, la violencia patriarcal y la violencia colonial.

Genoveva: tensiones entre imaginarios colonialistas y autorrepresentación

Genoveva, es dirigido por Paola Castillo⁷, estrenado en 2014 y premiado en Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC, 2014) y en Pintacanes (2015). La película se exhibe en el contexto de las conmemoraciones por los cuarenta años del golpe de Estado en Chile (septiembre de 2013), el que se caracterizó por la apertura de temas y por la aparición de nuevas voces y actores al interior de los procesos de memoria, que hasta entonces se habían mantenido como ecos subterráneos y marginalizados, pero que cada año de manera más notoria reconstruyen y narran sus experiencias y las hacen circular por los espacios emergentes de la producción cultural dedicada a la memoria del pasado reciente.

Esta obra aborda desde un tono íntimo la problemática de la herencia familiar mapuche en el presente de la enunciación. Así, se suma a otros trabajos que, desde comienzos de los 2000, tematizaron la violencia ejercida en contra de las comunidades mapuche por parte del Estado de Chile, desde un tono de denuncia que acusa las vulneraciones a través de estructuras narrativas y recursos tradicionales⁸. *Genoveva*, por su parte, no descuida la denuncia de la mirada racista sobre los cuerpos mapuche, sin embargo, propone un punto de vista íntimo para su abordaje, pues se trata de una experiencia de discriminación heredada tras

⁷ Resulta importante destacar que Paola Castillo, en calidad de productora y/o guionista, es un personaje clave para la producción nacional de mujeres cineastas dedicadas a los temas de memoria; participando de importantes obras, como son *Reinalda del carmen, mi mamá y yo* (2006), de Lorena Giachino; *Allende mi abuelo Allende* (2015), de Marcia Tambutti; *JAAR el lamento de las imágenes* (2017), de Paula Rodríguez y *Haydée y el pez volador* (2019), de Pachi Bustos.

⁸ *Wallmapu* (2001), de Jeannette Paillán; *Üxiif Xipay y el despojo* (2004), de Dauno Tótoro; *El juicio de Pascual Pichún* (2007), de M^a Teresa Larrain; *Nación mapuche: donde se cultiva la palabra profunda* (2010), de Salvador Díaz; *By pass Temuco* (2011), de Esteban Villarroel; *Newen Mapuche* (2012), de Elena Varela; *Aniceto, razón de estado* (2012), de Guido Brevis; *Eluwun, el funeral de un guerrero. Homenaje a Rodrigo Melinao* (2013), de Vicente Montecinos. Para mayor información sobre este tema ver: Veres, Luis. "Terrorismo y criminalización: La defensa de los mapuche y el cine documental". *Fronteras*, 1(1), 2014, pp. 116-132.

generaciones al interior de una familia que no reconoce sus orígenes y, al mismo tiempo, de la elaboración de una memoria afectiva que, desde múltiples recursos de autorepresentación, se enfrenta a la imposibilidad de constatar el origen mapuche de la bisabuela de la protagonista. En este sentido, se trata de una obra que hace visibles las fracturas históricas de la memoria mapuche en Chile, expone las violencias a las que se enfrenta un cuerpo de mujer con rasgos indígenas y confronta la desmemoria colectiva, a través de una búsqueda que es personal y política, y en la que conviven afectos y memorias muchas veces contradictorios.

Esta película surge en medio de una persistente hostilidad y persecución política al pueblo mapuche por parte del Estado chileno y de civiles latifundistas y empresarios, concentrada en el sur del país. Solo en este periodo -desde la realización y hasta el estreno de la película- muere en circunstancias sospechosas Nicolasa Quintreman Calpán (2013) y son asesinados los comuneros activistas de la causa mapuche, Matías Catrileo Quezada (2008), Johnny Cariqueo Yáñez (2008), Jaime Mendoza Collío (2009), Rodrigo Melinao Lican (2013), José Quintriqueo Huaiquimil (2014) y Victor Mendoza Collío (2014). En este contexto, el documental de Castillo contribuye a visibilizar el prejuicio racista y discriminador, naturalizado y tolerado por la sociedad chilena, al mismo tiempo que interroga al campo cultural y cinematográfico en torno al rol que las imágenes juegan en la construcción de esta realidad.

El documental relata la búsqueda que su directora, Paola Castillo, hace sobre su bisabuela a partir de algunos recuerdos y de la revisión de escasos documentos que sugieren su origen mapuche: una única fotografía grupal donde aparece la imagen de cuerpo completo de dicha mujer y un antiguo documento escrito, que describe la relación del abuelo de Paola con Genoveva.

El foco de este análisis se centra en el uso y construcción de la imagen propia como mecanismo de inscripción del yo en la película. Desde las primeras secuencias, la directora plantea los conflictos que ha experimentado en relación con la imagen de su cuerpo, que ella reconoce mestizo. El documental comienza con



una escena en la que se presenta la apreciación que la hija de la directora-protagonista tiene sobre su cuerpo y el de su madre, a partir de lo cual señala no parecerse a ella por las diferencias en sus colores de cabello y piel. La secuencia siguiente abre la problemática del racismo y su consecuente impacto en el cuerpo y la autopercepción de la autora, lo que es traído a la película mediante imágenes filmadas en 8 mm y el uso de la voz en *off* que narra cómo un hombre la increpó en España al asumir que ella era una empleada migrante al cuidado de una niña europea. Esta secuencia se completa con otro recuerdo en el que la realizadora relata la ocasión en que su abuelo le contó que su madre “era una india”. Así, la directora plantea la búsqueda central de esta historia, que la conduce a una reconstrucción identitaria -individual y social- a través del trabajo con las imágenes: "Junté esos recuerdos lejanos y quise construir una imagen".

Para elaborar esta imagen, la directora utiliza fotografías y dispositivos que sirven a diferentes propósitos. A lo largo de la película se presentan, de diversas maneras, tanto fotografías familiares, como históricas que este análisis organiza en niveles; en un primer nivel, que denominamos “de exposición”, se exhiben fotografías familiares, imágenes y grabaciones de mujeres mapuche en distintos contextos, antiguas ilustraciones de personajes mapuche históricos, registros audiovisuales y portadas de prensa en las que se observan comuneros mapuche, entre otras. En un segundo nivel, que llamamos “de interacción”, Paola muestra algunas de estas fotografías a sus entrevistados -familiares y expertos-, tanto para recoger apreciaciones con respecto a estas, como para estimular la memoria en relación con los sujetos retratados: Genoveva, el abuelo, la misma directora, mujeres mapuche, entre otros. En un tercer nivel, que denominamos “de construcción de la imagen”, la realizadora emplea diferentes dispositivos performativos que se disponen para lograr objetivos narrativos variados. Uno de estos dispositivos corresponde a las "recreaciones", en las que una actriz -la cantautora Ana Tijoux- posa para la cámara, mientras la directora y otras asistentes ajustan su vestuario y dirigen sus gestos para representar, a través de diversas puestas en escena, algunas de las imágenes anteriormente mencionadas junto con

otros imaginarios sociales que pesan sobre los sujetos mapuche. Esta operación pone en evidencia el punto de vista de la realizadora con respecto a las imágenes como constructos visuales subjetivos. Al respecto, señala en una entrevista: "Una capa que tiene el documental [...] es que todo es una construcción, que todo es una puesta en escena, que lo que nosotros sentimos como real, finalmente es la construcción de la mirada de alguien".⁹ Este recurso viene a escenificar y demostrar los prejuicios -visuales, sociales y políticos- que existen con respecto al pueblo mapuche, lo que, a su vez, se relaciona con la revisión que, desde el presente, podemos hacer de aquellos retratos históricos de sujetos mapuche que, en su momento, fueron construidos, montados y escenificados por la mirada colonial¹⁰. Si bien, estas recreaciones expresan un cuestionamiento respecto a las temáticas de la película, existen otras operaciones, que llamamos "de construcción de la imagen propia", en las que es posible identificar ciertas estrategias de autoexposición que exhiben el "yo afectado" por la violencia racista y colonialista.

Destacamos el recurso del mural fotográfico que se elabora a lo largo de la película y que sirve de lienzo para la "construcción de una imagen propia". Se trata de un dispositivo performativo de autoexposición, en el que Paola configura una imagen de sí misma, a partir de una composición visual, conformada por múltiples imágenes de archivos biográficos e históricos que apelan a la identidad mapuche. La primera de las fotografías que las manos de Paola ubican sobre este cuadro mural es su retrato de cuando era una niña, el mismo que le muestra a su hija en la escena

⁹ *Directora de Genoveva y su reflexión sobre la identidad originaria*. CooperativaFM, 2017. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=PuL4Idu6YRo>

¹⁰ Gran parte de las fotografías de "lo mapuche" que existen de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX fueron hechas por fotógrafos que llegaron a instalarse en la zona de la Araucanía. Entre ellos se encontraban Christian Enrique Valck, Gustavo Milet Ramírez y Odber Heffer Bissett. Estas imágenes se han configurado como un referente de la identidad mapuche por su amplia circulación y sobre-exhibición, sin embargo, en el presente son miradas de manera crítica. En ellas, es posible leer los montajes y manipulaciones que estos fotógrafos ejercían en sus retratos y en sus retratados. Margarita Alvarado señala que estas prácticas develan la mirada que existía en la construcción de estas imágenes: "no son individuos retratados, son 'indígenas' retratados" (25); es decir, una mirada acorde a los paradigmas estéticos europeos de la época, y funcional a la ocupación del territorio.

que abre el documental. A medida que avanza la historia, la protagonista va agregando nuevas fotografías que son el resultado de la investigación que se narra y que representan los conflictos abordados en cada secuencia. A la derecha de su retrato de niña, la realizadora ubica la fotografía de su bisabuela Genoveva. Debajo de esta, y por medio de la selección de una imagen entre muchas fotografías dispuestas sobre una mesa, la directora posiciona un retrato en el que su abuelo aparece vestido con terno y corbata. En otro momento de la película, se observa que este retrato en particular representa, para la directora, el silenciamiento que el abuelo hace de su identidad mapuche, y permite reflexionar en torno a las motivaciones de apariencia y las problemáticas de autenticidad que existen en la construcción que hacemos de nuestra imagen propia.

En otro sector del mural, Paola ubica dos postales con imágenes de mujeres mapuche en el campo; una lleva escrito "Reunión de indias" y, la otra, "Cosecha de mapuches". Luego, con la intención de poner en relación los cuerpos de las distintas mujeres, la directora dispone el retrato de una mujer mapuche, víctima de los llamados "jardines humanos",¹¹ a la izquierda de la figura de Genoveva, cubriendo al grupo de personas que aparece junto a ella. Al lado contrario, junto a Genoveva y también sobre la fotografía grupal, posiciona un recorte en el que puede verse a una mujer mapuche en el contexto de la llamada "migración temprana"¹² a Santiago.

El siguiente dispositivo de autoexposición consiste en una operación autorreflexiva, en la que la autora evidencia los mecanismos de construcción de su película y muestra a cámara el visionado de entrevistas, archivos audiovisuales y recreaciones filmadas que realiza en equipos de edición y en su computador. Con

¹¹ Los "jardines humanos" fueron, según lo que señala Margarita Alvarado en la película, exhibiciones, que se hicieron en Francia y en otros países a fines del siglo XIX, en las que se expusieron en jaulas a grupos de indígenas que fueron llevados hasta allá por europeos, en el contexto de la ocupación militar del territorio mapuche. (minuto 16)

¹² Sobre este periodo que comprende las décadas entre los 1920 y 1940, Alvarado explica: "Es la época en que el mapuche llega a la ciudad y subsume su identidad, prácticamente desaparece porque hay que sobrevivir y en ese momento no es adecuado aparecer como indígena". (Minuto 32)

este recurso, revela una nueva figuración de sí misma, en la que su cuerpo se vislumbra, en varias ocasiones, sobre las imágenes que revisa. Es decir, podemos ver en el monitor su rostro reflejado -tenuemente y fuera de foco- junto a los rostros de sus familiares entrevistados o superpuesto a la actriz que interpreta a su bisabuela en las recreaciones. Esta estrategia de autoexposición performa el cuerpo afectado de la directora protagonista de manera sutil y elabora visualmente las posibles vinculaciones identitarias que existen entre los cuerpos exhibidos simultáneamente en el plano. La última vez que se utiliza esta operación en la película, es después de que un lonco¹³ entrevistado por Paola, lee en su rostro, varias señales de mestizaje. Así, este dispositivo resulta relevante para comprender las características de una afectación que se despliega al menos en dos sentidos: por una parte, se trata de un rostro afectado/impactado por la violencia racista -juzgado como migrante o "poco bonito"-; y, por otra, de un rostro/cuerpo que elabora mecanismos de resistencia frente a la discriminación vivida, mostrándose, entonces, afectado/conmoverido por esta experiencia y movilizad o en pro de su reparación y transformación.

En este *collage* de relaciones visuales, percepciones y símbolos, que la directora construye, se observa el mecanismo de autoexposición que Pablo Piedras (2014) denomina "figuración del cuerpo" (88), y que, en este caso, se trata de un cuerpo colectivo o de una genealogía de mujeres. Así, la primera imagen que la autora ubica en este mapa general es la de su propio cuerpo infantil, que, en un evidente parecido con el de su hija, la nombra y así evoca una historia de larga duración marcada por la violencia y el racismo. Lo mismo ocurre con la figura de Genoveva, quien aparece en este relato, a propósito de la búsqueda identitaria, en tiempo presente, de Paola. Esta aparición disfrazada o enmascarada (88) de un yo, que se fusiona con los cuerpos de otras mujeres, revela la naturaleza compleja que existe en la construcción de la identidad propia, tanto en este tipo de películas en

¹³ Autoridad del pueblo mapuche.

primera persona, como en la elaboración y reconocimiento de la identidad mestiza que la directora se propone buscar.

Genoveva, en tanto, propone una serie de estrategias de autoexposición - que van desde la inscripción de la imagen propia en un mapa visual de relaciones, como es el caso del diario mural, hasta la figuración del cuerpo enlazado con otros cuerpos afectados- con la finalidad de reconstruir la historia familiar y así dar sentido a las experiencias propias. Dicha elaboración se traduce en un proceso de subjetivación que lleva a la protagonista a reconocerse como mujer mapuche. Al mismo tiempo, el documental enfatiza las consecuencias de la violencia racista, especialmente en relación con la difícil construcción de un lugar de enunciación - individual y colectivo- en un contexto social de silenciamiento y opresión de "lo indígena". De este modo, los mecanismos de autorrepresentación en este documental restituyen una genealogía de violencias estructurales -coloniales y patriarcales- que pesan sobre las historias y los cuerpos de las mujeres mapuche. Estos mecanismos materializan un gesto de resistencia por medio de la encarnación o puesta en cuerpo de una trama de percepciones y afectos incómodos, conflictivos y contradictorios, que también son parte de las luchas históricas por el reconocimiento de la identidad mapuche.

Cuerpo fragmentado e imagen táctil en *Visión nocturna*

El largometraje documental *Visión nocturna* (2019), ópera prima de Carolina Moscoso comienza su circulación en medio de una crisis social y política inminente y a solo meses de haber tenido lugar el llamado “mayo feminista” (Zerán; Gálvez et. al) o “tsunami feminista” (Varela) de 2018 en el país. Su estreno tuvo lugar en octubre de 2019 en el Festival de Cine de Valdivia, después de cinco años de realización.¹⁴ Se trata de un trabajo en el que destaca la colaboración creativa de

¹⁴ Mostrador, El. «Cineasta chilena ganó el Gran Premio de la Competencia Internacional del Festival de Marsella». *El Mostrador*, 28 de julio de 2020, <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/07/28/cineasta-chilena-gano-el-gran-premio-de-la-competencia-internacional-del-festival-de-marsella/>.

distintas mujeres del ámbito artístico y cinematográfico, como son Macarena Aguiló, en la producción; María Paz González, en la escritura del guion; Camila Moreno, en la banda sonora y Marta Andreu, en laboratorios internacionales de larga duración. El impacto de su estreno en la escena cinematográfica nacional e internacional fue inmediato, lo que se reflejó en el Gran Premio de la Competencia Internacional del Festival de Marsella y en numerosos reconocimientos e instancias de difusión a los que la directora y su equipo fueron convocados.

La película se inscribe en una genealogía de producciones culturales nacionales que han abordado el abuso sexual en su temática. En primer lugar, destacamos un conjunto de documentales que han incorporado testimonios sobre la violencia político sexual ejercida durante la dictadura cívico militar en Chile: destacan en los noventa e inicios de los 2000 los documentales *La flaca Alejandra* (1994) y *Calle Santa Fe* (2007), ambos dirigidos por Carmen Castillo; así como también *La venda* (2000), dirigido por Gloria Camiruaga, en el que diez mujeres ofrecen su testimonio sobre lo vivido durante su aprisionamiento. Por otra parte, entre las numerosas entrevistas de *El caso Pinochet* (2001), dirigido por Patricio Guzmán, emerge también un potente relato sobre tortura sexual, que resulta inédito en su contexto. Hechos similares se narran en *Lumi Videla* (2015), documental biográfico sobre la estudiante y militante del MIR asesinada en 1974, dirigido por Paz Ahumada; por su parte, *Haydeé y el pez volador* (2019), dirigido por Pachi Bustos, narra la larga lucha por justicia de su protagonista, quien busca una condena para quienes asesinaron al hijo que llevaba en su vientre durante la tortura. Asimismo, el cortometraje *La memoria viva* (2021), dirigido por Valentina Durán, tiene como protagonista a una sobreviviente de este tipo de violencia que, en el presente, y junto al colectivo “Urdiendo memorias”, decide compartir su historia. Más recientemente, destacamos el último largometraje de la documentalista Verónica Quense, en el que se incorpora el testimonio de Beatriz Bataszew, militante del MIR y sobreviviente del ex centro de detención y torturas *Venda Sexy*, y se pone en relación su vivencia con las violaciones a los derechos humanos y la

violencia político-sexual ejercida por Carabineros y militares en el contexto del estallido social de 2019. Vale la pena destacar que esta autora ha desarrollado una línea temática en la que destacan los relatos de la violencia sexual y de género ejercida más allá del Terrorismo de Estado, con trabajos como *Santas Putas* (2010), *La vieja está en la Cueva* (2011) y *El cajón* (2012).

Esta genealogía cinematográfica, a su vez, dialogan con diversas producciones culturales y literarias -en su mayoría realizadas por mujeres- que han abordado de múltiples formas el tema de la violencia político-sexual.¹⁵

Nos interesa inscribir a *Visión nocturna* en esta trayectoria de producciones y señalar que identificamos en esta trama cultural dos etapas importantes: una primera -que se extiende hasta hoy- en la que el cine documental chileno, en diálogo y al alero del documental de memoria impulsado desde finales de la dictadura, pudo iniciar un proceso de puesta en evidencia de la violencia político sexual ejercida durante la dictadura cívico militar en Chile, habilitando su discusión pública, aunque con escasa difusión. Un segundo momento tendría lugar a partir de la existencia de este cine contextualizado en dictadura, y se caracterizaría por el surgimiento de contados ejemplos que, desde el presente, eligen hablar de la violencia sexual en un espectro que involucra a otros agresores que van más allá del Estado. En la actualidad, advertimos que además de ofrecer espacios para hablar de estas violencias, estos documentales, de manera incipiente, han priorizado formas íntimas de enunciación -relatos autobiográficos, documentales subjetivos, adaptaciones de testimonios personales, etc.- para favorecer el despliegue de

¹⁵ Entre estas encontramos los testimonios *Un día de octubre* (1980), de Carmen Castillo; *El infierno* (1993), de Luz Arce; *Una mujer en Villa Grimaldi* (1986, 2011), de Nubia Becker y *Mujeres en el MIR des-armando la memoria* (2017), de varias autoras ex militantes y prologado por Carmen Castillo. Destacamos también el trabajo que ha desarrollado en Chile la investigadora Tamara Vidaurrázaga, autora del libro *Mujeres en rojo y negro. Reconstrucción de memoria de tres mujeres miristas 1971-1990*, y el activismo de los colectivos “Mujeres sobrevivientes siempre resistentes” y “Memorias de rebeldías feministas”, que en conjunto han publicado el libro *La violencia político sexual es terrorismo estatal*. Consideramos también como parte de esta trama, las ficciones de teatro y literarias: *La muerte y la doncella* (1992), de Ariel Dorfman; *El daño* (1997), de Andrea Maturana; *Carne de Perra* (2009), de Fátima Sime y el montaje teatral *Irán 3037* (2019), dirigido por Patricia Artés.

experiencias privadas de difícil elaboración, como es el caso de *Visión nocturna* y de *Julieta y la luna* (2020), dirigida por Milena Castro Etcheberry.¹⁶

Visión nocturna narra en primera persona la experiencia vivida por la directora cuando una noche es violada por un hombre que conoce durante un paseo a la playa. En adelante, relata el curso de un áspero proceso judicial mientras, en paralelo, registra encuentros con sus vínculos más cercanos y se aconseja por una guía espiritual mapuche, como vías de elaboración traumática. Es así como, mediante acciones que comprendemos como esfuerzos por agenciarse aun en medio de la vulnerabilidad que se vive (Martínez), Carolina reconfigura su universo subjetivo y expone, a través de la imagen, las sensaciones de extrañeza, aislamiento y disociación que esta experiencia le dejó.

Este análisis se centra en los usos del cuerpo en la película, expresado este a través de ocultamientos, fragmentaciones y progresivas develaciones, las que, por una parte, dan cuenta del devenir del relato íntimo, que se entrecruza con el proceso judicial y con un relato social sobre la violación; y, por otra parte, despliegan un uso sensorial de la imagen que posibilita la afectación y activa participación por parte del espectador.

La película comienza con una grabación realizada con una cámara en mano dirigida al sol que ya se esconde en un atardecer, levemente fuera de foco. Sobre la imagen se inscribe un texto que explica: "Esta historia tiene tres tipos de luces. Una que encandila, una oscura que no deja ver y una en penumbra"; en este punto la imagen de fondo ha cambiado a un cuadro negro. Esta propuesta formal, semántica e ideológica, es la que prevalece a lo largo de la obra, por medio del uso del texto escrito sobre material de archivo personal de la directora. A partir de allí, Carolina narra cronológicamente la noche en que ocurrió su violación; cómo llegó hasta la playa con un grupo de amigos; el momento en que se separó de ellos para conocer

¹⁶ Vale la pena destacar que, de un corpus de 88 documentales chilenos realizados por mujeres en las últimas dos décadas, las únicas películas que incluyen en su temática el abuso sexual o la violación son *Visión nocturna* (2019) y *Julieta y la luna* (2020).

otro grupo; el instante en que pareció incomodar a un joven llamado Gary; cómo este mismo hombre la invitó a fumar y se encontró finalmente en un lugar oscuro y apartado. Cuando el relato de Carolina llega al momento preciso en el que señala “ahí me violó”, el texto aparece sobre un fondo negro. Este tratamiento es el que acompaña en adelante la narración relativa al proceso legal y judicial, a la que también se suman documentos como notificaciones e informes presentados como imágenes fijas en pantalla.

Es a partir de este último tratamiento que hacemos una distinción entre ese tipo de secuencias y planos centrados en el relato del evento traumático y el proceso judicial -el lugar de lo público, lo oficial-, y entre las secuencias dedicadas a narrar el proceso de elaboración personal de la protagonista; es decir, su historia desde su mirada subjetiva y en el espacio íntimo. El primer grupo de secuencias hace uso de imágenes planas con fondo negro y de recortes de archivos judiciales fijos en pantalla, mientras que la voz de la protagonista aparece sólo en la forma de texto escrito en el plano. Diremos que estas imágenes estériles, “sin cuerpo”, difieren del segundo grupo “con cuerpo”, en el que los afectos emergen como imágenes táctiles o hápticas (Marks), mediante recursos visuales y sonoros de autoexposición y de aparición del cuerpo. Esta distinción resulta útil para el análisis, sin embargo, es importante destacar que no pretende escindir ambos tratamientos o líneas narrativas dentro de la película, pues es precisamente a través del tejido de estos que emerge su sentido profundo.

Reconocemos la figuración del cuerpo en tres grupos o tipos de escenas. En el primero, el cuerpo se muestra frontal frente a cámara mediante la autograbación que Carolina hace de sí misma. Para esta operación, se utiliza una cámara digital semi profesional instalada en un trípode y dirigida por Carolina hacia sí misma o se filma a través de su reflejo proyectado en un espejo. En estas secuencias registra escenas de su vida cotidiana como sentarse a estudiar, cenar, cocinar y otras situaciones como la lectura de un poema de Nicanor Parra para la cámara o el ejercicio de esculpir un autorretrato de sí misma en greda. Un segundo grupo de escenas se caracteriza por un cuerpo que aparece a través de la voz en *off* (o voz

over). Este recurso sólo figura desde la segunda mitad de la película, pues antes la voz/palabra de Carolina sólo es perceptible como escritura. La primera vez que la oímos dice: “Cuando conocí a María Quiñalén apenas podía hablar”, y a partir de entonces, intercala el relato que describe el encuentro con una guía espiritual mapuche con frases escritas: un texto sobreimpreso confiesa, “Tengo miedo de tener SIDA”. En adelante, la protagonista utiliza este recurso para relatar su proceso de elaboración personal a través de narraciones de sueños, reflexiones en torno a la psicoterapia y evocaciones emanadas a partir de los encargos de María Quiñalén, que se materializan en dibujos de animales y el ejercicio de colorear *whipalas*. Finalmente, un tercer grupo, incluye escenas y planos en los que la figuración del cuerpo está fragmentada en lo visual y lo sonoro, lo que otorga a estas imágenes un acceso privilegiado a una mirada íntima y subjetiva, que es a la vez difusa y extrañada (Marks). Estas escenas están construidas a partir de material de archivo personal de la directora, en gran parte grabado con aparatos *amateur*, como lo son un teléfono celular o una cámara *handycam*. En estas grabaciones podemos percibir el cuerpo de la directora a través del movimiento del plano que es producto de la cámara en mano, de los sonidos que se producen por esta manipulación, de su respiración y su voz detrás de cámara. Junto con eso, vemos su mirada a través del plano, como si se tratase, casi siempre, de un plano subjetivo. Usualmente estas secuencias registran a sus amigas y amigos o aquello que miran en conjunto. En ocasiones se graba a sí misma al dar vuelta la cámara, lo que permite ver su rostro en un plano cerrado o sus pies sumergidos en un lago.

Para adentrarnos en esta interpretación, retomamos la noción de “visualidad háptica” de Marks quien propone que tanto el celuloide como el video logran el carácter háptico a través de cambios focales, el grano de la imagen y la sobreexposición o subexposición (171), recursos que, en lugar de invitar a identificar un objeto o una narrativa, potencian una “relación corporal entre espectador e imagen” (164).

Algunas de las figuraciones del cuerpo antes mencionadas, junto con la potencia de la visualidad háptica, se concentran en dos escenas que se destacan por ofrecer un acceso profundo a la intimidad y la afectación de la protagonista. Una de ellas corresponde a las imágenes del parto de una amiga de Carolina. La secuencia está precedida por textos en los que Carolina le manifiesta a un abogado su intención de reabrir el caso, seguidos por imágenes submarinas de lobos de mar que nadan y se acercan a quien graba, acompañadas de una música etérea y esperanzadora. La escena siguiente comienza con planos inclinados en *zoom* y con el modo de visión nocturna activado, de una mujer embarazada que baila en una habitación. Luego, la cámara se sostiene fija sobre un trípode en un plano abierto que permite ver a más personas bailando alegremente al son de una música que no escuchamos y que es reemplazada por un leve zumbido eléctrico. Entre las personas podemos distinguir a Carolina, quien se acerca a la cámara a hacer ajustes y vuelve al cuadro para seguir bailando. Luego de un corte, la mujer embarazada está recostada dando a luz mientras la asisten dos mujeres, una de ellas mapuche, y su compañero. Quien registra íntegramente el momento es Carolina con cámara en mano de manera frontal, haciendo un acercamiento al momento del alumbramiento. La escena termina con dos primeros planos, uno de la bebé y otro del padre quien mira a la cámara riendo emocionado para luego acercar su rostro al de la madre quien mira sonriendo a la recién nacida. La segunda de estas escenas corresponde a la secuencia final de la película y consiste en el viaje que Carolina emprende para visitar nuevamente el lugar donde fue agredida sexualmente. Registra con cámara en mano el viaje en auto y el recorrido por las calles de la ciudad costera hasta llegar al sector donde se encuentra el terreno baldío. Una vez allí, graba el cerco del sitio, el piso de tierra, el pasto seco y una panorámica del lugar, mientras dice detrás de la cámara: “no sé por qué pienso que voy a encontrar la billetera y mi banano que se me perdieron ese día, pero no”. El plano siguiente consiste en una imagen sobreexpuesta y fuera de foco del sol que se esconde detrás de unos árboles lejanos, mientras la cámara se mueve sin estabilidad hacia el cielo, de vuelta al sol y hacia el suelo con un efecto ralentizado.



En ambas escenas descritas el acceso a una imagen completa está impedido. La primera está grabada en un soporte de video casero, sin detalle, con los píxeles amplificados en la pantalla cinematográfica, con el modo de visión nocturna activado, que ilumina un escenario en penumbras, pero que aplanan la saturación sin permitir ver los colores de la escena. Esta secuencia, además de incluir la figuración frontal y fragmentada de Carolina detrás de cámara, es táctil y corporal en términos de la visualidad háptica de Marks. Permite encarnar la escena y su afectación en la narrativa de la película, ya que está montada a continuación del momento en el que la protagonista, en medio de su proceso de elaboración, ha decidido “hablar” (es decir, denunciar) y acompaña ese tránsito con imágenes de aquello que la ha sostenido emocionalmente desde el comienzo del relato: sus vínculos afectivos más importantes, amigos y amigas. De este modo, nos ofrece acceso a su experiencia, íntima y colectiva a la vez. Finalmente, en la última escena, el plano de cierre fuera de foco, en movimiento y sobreexposición de una puesta de sol con figuras indistinguibles, pone en cámara -de manera fragmentada- un cuerpo afectado por una vivencia extrema y, al mismo tiempo, encarna el final de una historia en la que ni el relato de lo judicial, ni el de lo personal están resueltos.

Es así como interpretamos que esta película va más allá de las dificultades impuestas por el orden político y de género, en tanto relata la sobrevivencia, es decir, el tiempo transcurrido “con” el dolor y “a pesar” de él, a partir de lo cual es posible presenciar la elaboración y el agenciamiento en distintos planos: comunitarios, afectivos y espirituales. Este potente gesto de “resistencia” frente al estado de vulnerabilidad se inscribe en un contexto especialmente sensible en la trayectoria de los movimientos sociales y en la historia de las últimas décadas en Chile, particularmente para el movimiento feminista que ya había anticipado la fuerza y la radicalidad de las protestas en 2018 con su propio “estallido”. Las protestas de este periodo cuentan con la más alta convocatoria a nivel nacional desde las manifestaciones del movimiento de resistencia en contra de la dictadura durante la

década de los ochenta¹⁷. Este movimiento ciudadano se caracterizó por la actualización de un repertorio simbólico que utilizó múltiples dispositivos como soportes de memoria y difusión ideológica, entre los que destacó notoriamente el discurso promovido, de manera creativa, abierta y masiva, por los movimientos de mujeres y feministas en su más reciente aparición pública, acelerada durante la última década (Iglesias). Dicen Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera:

Las genealogías feministas, en medio de todos los avatares del existir social, se han enriquecido en el transcurrir de las últimas décadas, nutriéndose sus elaboraciones conceptuales y expresiones culturales, sus acciones y prácticas contestatarias. Multiplicadas en sus procedencias con referentes raciales, territoriales, culturales, sociales, políticos, etéreos, sexuales, de capacidades diferenciadas, que complejizan y densifican las maneras en que se generan los vínculos materiales y simbólicos entre mujeres feministas. (6)

Es en este escenario de ebullición creativa a nivel social, político y cultural que *Visión nocturna* ingresa con una propuesta audiovisual relevante e inédita en el panorama nacional, como es el tratamiento en primera persona de la experiencia de violencia radical que significa una violación.

¹⁷ La revuelta o estallido social de 2019 se caracterizó por la articulación de luchas sectoriales que, como ya señalamos, desde inicios de los 2000, desarrollaron discursos críticos al modelo político y económico, encontrando en aquel momento un espacio de confluencia y representación pública. Sin embargo, el movimiento no reconoció representación alguna en el marco institucional vigente y fue reconocido como inorgánico y acéfalo. Una parte importante de este movimiento se pliega al proceso constituyente y a la campaña presidencial de Gabriel Boric (presidente electo en diciembre de 2021), encontrando allí representación y, en su mayoría, sosteniendo un apoyo crítico y vigilante frente a las decisiones del nuevo gobierno electo. Para mayor información sobre este tema ver: Kneuer, M. y Mlynarz, D. *El Pueblo en Movimiento. Del Malestar al Estallido*. Editorial Catalonia, 2020; Farfán, C. et al. *Crónicas de la revuelta de octubre*. Cinco Ases, 2021; M. Folchi (ed.) *Chile despertó. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre*. Universidad de Santiago, 2019; Peña, G. C. *Pensar el malestar: La crisis chilena y la cuestión constitucional*. Taurus, 2019; Ruiz, E. C. *Octubre chileno: La irrupción de un nuevo pueblo*. Taurus, 2021.

Conclusiones

Los documentales analizados ofrecen distintos tratamientos estéticos para abordar las memorias y violencias narradas. En todos los casos, nos centramos en el uso del cuerpo, entendido como una mediación que, a través de la performatividad de los afectos y del documental, se vuelve política. Así, tal como el cine porta la inscripción de un conjunto de efectos, comportamientos y relaciones sociales que despliegan una tecnología política compleja (*Alicia ya no* 8), el cuerpo también puede *hablar por sí mismo* de las historias que ha vivido a través de ciertos mecanismos de puesta en lenguaje. En este sentido, fuimos identificando las diferentes estrategias de autoexposición de los cuerpos o de autorrepresentación, que permiten la elaboración de experiencias de violencia vividas por las protagonistas/narradoras/directoras de estos documentales y, en consecuencia, estimulan el contacto sensorial y afectivo con el espectador.

Nos parece importante destacar que este proceso contribuye al surgimiento de “memorias generizadas” (Troncoso y Piper; Galaz et al), que dan cuenta de relatos de memoria atravesados por la experiencia de género y que en cada película se expresan de modos diferentes. En este sentido, la dificultad que significa para las mujeres “tomar la palabra”, “decir” su dolor y nombrarse a sí mismas a través de narrativas y medios que históricamente las han excluido, es confrontada desde la búsqueda creativa y la potencia política de las imágenes visuales y sonoras que el cine pone en circulación, pero sobre todo a partir de la “puesta en cuerpo” de sus vivencias, memorias, afectos y reflexiones.

En relación a esto último, en *El edificio de los chilenos* esta elaboración de memoria y el esfuerzo por la autorrepresentación a través de la “puesta en cuerpo-voz” de la directora, involucra, por una parte, la visibilización de profundas zonas del daño transgeneracional producido por la violencia del terrorismo de Estado; y también, por otra parte; un fuerte cuestionamiento a las memorias hegemónicas relacionadas con el heroísmo, la resistencia, el adultocentrismo y aquello que Bernardita Llanos denomina “identidades autoritarias patriarcales legitimadas en la

utopía revolucionaria” (93). En el caso de *Genoveva*, la directora hace frente a la violencia colonial y racista que se ha ejercido por largo tiempo contra los pueblos indígenas en Chile, enunciándose como parte de una genealogía de cuerpos vulnerados que resisten desde la defensa de su autonomía, su capacidad de autodeterminación y el esfuerzo por reconocerse/decirse mapuche y mestizos en un contexto que invisibiliza su historia y niega su existencia. Por último, *Visión nocturna* presenta la “toma de palabra” de una mujer agredida - no sólo por la experiencia de la violación sino también por un sistema revictimizante- que elabora su experiencia a partir de recursos personales como su archivo casero y su propio cuerpo utilizado como materia de memoria. Así, pone en cuestión tanto la tradición cinematográfica patriarcal, como las nociones normativas frente a la agencia y el trauma, ofreciendo un relato que no se resuelve en lo concreto, pero que exhibe múltiples modos de agenciamiento vinculados con la exploración de afectos complejos, el trabajo elaborativo y la búsqueda de lo colectivo como espacio de cuidado.

Así, estos análisis revelan un proceso de exploración de lenguajes que facilitan la inscripción de la catástrofe íntima y social, lo que posibilita la autorrepresentación y permite la circulación de un relato que va desde lo personal -la toma de palabra y la elaboración consciente de las vivencias- a lo colectivo -la puesta en circulación y el encuentro creativo con otros/as- a través del quehacer cinematográfico.

En este sentido, estamos frente al desarrollo de una *política de la autoexposición de los cuerpos*, que se proyecta hacia el colectivo en la medida en que resignifica críticamente el pasado desde el presente y produce una elaboración de experiencias de violencia inscritas en órdenes de poderes, transformándose la obra en una práctica performativa, corporal y gestual con fuerza de rito íntimo y social. Esto resulta clave para la política feminista de la autorrepresentación, pues ofrece herramientas de lenguaje para ejercer la palabra y convocar la potencia vital y transgresora del deseo, en tanto sobrevida y gesto de resistencia frente a los órdenes del poder político y de género; pero, además, en el plano ideológico o

pragmático del análisis, esta *palabra/cuerpo* sirve como soporte material que da sentido y sitúa la experiencia de vulneración en un marco de opresiones, definiendo así el gesto de resistencia como tal. Es así como este corpus se inscribe en una amplia trayectoria de prácticas performativas y de protesta en Chile y América Latina, que han basado su quehacer en la acción de “poner el cuerpo” en el espacio público en contextos represivos como un gesto que apunta a politizar la vulnerabilidad y la precariedad a la que estos cuerpos se ven expuestos. De este modo, la práctica documental se propone como un ejercicio de auto-observación y toma de conciencia que conduce al ejercicio político. Al dar lenguaje/imagen/sonido a estas experiencias, por una parte, se produce un reencuentro afectivo con la comunidad, y por otra, se visibiliza el malestar y la extrañeza derivados del quiebre de la experiencia, de la palabra y del sentido de colectivo que la violencia produjo.

Bibliografía

- Alvarado, Margarita, et al., editores. *Mapuche: fotografías siglos XIX y XX : construcción y montaje de un imaginario*. Pehuén Editores, 2001, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9632.html>.
- Bruzzi, Stella. *New documentary*. 2nd ed, Routledge, 2006.
- Castillo, Alejandra. *Julieta Kirkwood: políticas del nombre propio*. Ed. Palinodia, 2007.
- Chion, Michel. *La voz en el cine*. Cátedra, 2004.
- Ciancio, Belén. *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género*. Editorial Biblos, 2021.
- de Lauretis, Teresa. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Cátedra, 1992.
- _____. «Repensando el cine de mujeres Teoría estética y feminista». *Debate Feminista*, vol. 5, 1992, pp. 251-77. <https://www.jstor.org/stable/42624050>
- Depetris Chauvin, Irene, et al., editores. *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplina*. Prometeo Libros, 2019.

- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C., 2014.
- Espeleta, Mariana. *Subalternidades femeninas: la autorrepresentación como resistencia*. Universidad de Barcelona, 2015.
- Galaz Valderrama, Caterine, et al. «La construcción de sujetos generizados en las memorias de las violencias políticas en la transición chilena». *Quaderns de Psicologia*, vol. 21, n.º 3, 3, diciembre de 2019, pp. e1539-e1539. www.quadernsdepsicologia.cat, <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1539>.
- Gálvez Comandini, Ana, editora. *Históricas: movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. Primera edición, LOM Ediciones, 2021.
- García Catalán, Shaila, et al. «De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres». *Atalante*, enero de 2022, pp. 7-24. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=articulo&op=view&path%5B%5D=990>
- García Díaz, Noemí. *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona. Una casa (2016-2019)*. 1era ed., AARS, 2019, https://files.cargocollective.com/c481580/UNA_CASA_PRIMERAS_PELICULAS_2016-2019_WEB.pdf.
- Grau, Olga, et al., editores. *Escrituras feministas en la revuelta*. Primera edición, LOM Ediciones, 2020.
- Gregg, Melissa, y Gregory J. Seigworth, editores. *The affect theory reader*. Duke University Press, 2010.
- Henríquez Ortiz, Valentina. «El cuerpo como propuesta de análisis fílmico en dos documentales chilenos de post-dictadura de segunda generación». *ANIIV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n.º 9, septiembre de 2021, p. 25. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.4995/aniiv.2021.14943>.
- Iglesias, Mónica. "Nos afirman muchas mujeres: el movimiento feminista y las luchas de las mujeres en la última década (2011-2020). En V. Bravo Vargas, & C. Pérez Silva (Eds.), *Huelgas, marchas y revueltas. Historias de la protesta popular en Chile, 1870-2019*. Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Jara, Daniela. *Children and the afterlife of state violence: memories of dictatorship*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores : Social Science Research Council, 2002.
- Lebow, Alisa, editora. *The cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary*. Wallflower Press, 2012.
- Llanos, Bernardita. «Memoria, afectos y género en documentos argentinos y chilenos.» *Revista de Historia - IHNCA*, n.º 27, 27, junio de 2012, pp. 93-101.
- Macón, Cecilia, y Mariela Solana, editores. *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. 1era ed., Título, 2015.



- Marks, Laura U. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press, 2000.
- Martínez, María. «Una (breve y no muy sistemática) aproximación a la noción de agencia desde la vulnerabilidad». *Papeles del CEIC*, marzo de 2019, p. 1-9. <https://doi.org/10.1387/pceic.20616>.
- Mulvey, Laura. «Feminism, Film and the Avant-Garde». *Framework*; Tomo 0, N.º 10, Spring 1979.
- Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. 2nd ed, Indiana University Press, 2010.
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Paidós, 2014.
- Pinto, Iván. *Gestos performativos en el documental chileno: Ningún lugar en ninguna parte (2004), El corredor (2004) y El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos (2004)*. 2021. <https://doi.org/10.25768/21.04.02.30.04>.
- _____. «Imágenes que importan: movimientos sociales, malestar y neoliberalismo en documentales chilenos post 2011». *Revista Humanidades*, n.º 39, junio de 2019, pp. 349-78. <https://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/8162>
- Pinto, Iván, y María Paz Peirano. «Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental». *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, n.º 19, 2020, pp. 103-22. , <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.7>.
- Pinto Veas, Iván, y Carolina Urrutia Neno. *Estéticas del desajuste: cine chileno 2010-2020*. La Fuga/ Metales pesados, 2022.
- Ramírez, Elizabeth. «De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la post-dictadura». *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, editado por Mónica Villarroel, LOM Ediciones, 2016.
- Renov, Michael. *The subject of documentary*. University of Minnesota Press, 2004.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?* Editado por Manuel Asensi. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2009. <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/pueden-hablar-subalternos>
- Troncoso Pérez, Lelya Elena, e Isabel Piper Shafir. «Género y memoria: articulaciones críticas y feministas». *Athenea digital*, vol. 15, n.º 1, 1, 2015, pp. 65-90. <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/292075>
- Varela, Nuria. «El tsunami feminista». *Nueva sociedad*, n.º 286, 2020, pp. 93-106.

Zerán, Faride, editor. *Mayo feminista: la rebelión contra el patriarcado*. Primera edición, LOM ediciones, 2018.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System, University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).