SUBJETIVIDADES FEMENINAS DESDE LA DISTANCIA. UN EXAMEN COMPARADO DE TRES FILMS DE LAS DÉCADAS DE LOS OCHENTA Y NOVENTA DE CINEASTAS LATINOAMERICANAS

VIOLETA SABATER

INTRODUCCIÓN

Las problemáticas del exilio, las migraciones, y sus vínculos con la cultura y los ámbitos de la representación han sido abordados en diversos estudios académicos, así como la relación de estas experiencias con narrativas autobiográficas, debates sobre la identidad y sobre el género. Desde la perspectiva de los estudios culturales, se ha enfatizado, en relación con los discursos sobre el exilio, acerca del hiato producido entre el sujeto y su mundo y la conformación de una subjetividad fracturada, compleja (Fernández Bravo, Garramuño *et al.*, 2003), la dificultad de una postura conciliatoria de la identidad individual y lo nacional después del desplazamiento. En el cine, particularmente en el registro documental, comienzan a constituirse relatos autobiográficos producidos por cineastas que exploraban su condición de exiliadas/os o emigradas/os (Renov, 2004) y que tendrán un amplio desarrollo en las décadas posteriores. En algunos casos, se los denominó como documentales o narrativas «del retorno», los cuales presentaron de forma anticipada varios recursos y procedimientos que luego desplegará el documental en primera persona, en países como Argentina y Chile (Piedras, 2016; Ramírez Soto, 2014). Además, los documentales feministas desde la década de los setenta plantearon, en relación con estos temas, los vínculos entre el «yo» y la comunidad, los alcances y efectos políticos del realismo, su crítica y la experimentación en los modos de narrar (Mayer, 2011). En este artículo, se analizan tres películas de directoras latinoamericanas que figuraron diferentes formas del exilio y de la propia subjetividad: la chilena *Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vázquez, 1983) y las

argentinas *Desembarcos (un taller de cine en Buenos Aires)* (Jeanine Meerapfel, 1989) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993).

En los largometrajes mencionados, estos debates están presentes de diferentes maneras. Se abordarán comparativamente estos tres films, ya que comparten, tanto en el registro documental como en el ficcional, la conformación de una posición enunciativa desde la distancia; no solo con relación a lo geográfico, sino también en cuanto a lo subjetivo-identitario y a los procedimientos de reflexividad involucrados en ellas. La dimensión trasnacional de los largometrajes, en conjunto con la presencia de sujetos y personajes configurados a partir de diferentes formas del distanciamiento, y la articulación de una mirada desde «afuera», que se encuentra, a su vez, implicada y multiplicada en la narración, son rasgos constitutivos de las películas. Además, las tres están fuertemente vinculadas a su contexto político y social, al poner de relevancia la situación de las dictaduras, el exilio, y las tensiones entre la memoria y el olvido en el marco de los procesos de transición democrática.

La película dirigida por Vázquez se inserta en un contexto diferente de las argentinas, ya que la directora la realiza encontrándose en el exilio y con la dictadura de Augusto Pinochet aún imperante. Sin embargo, se propone volver a Chile para filmar la situación del país a partir de la recopilación de diversos testimonios, en un periodo en que comienzan a replicarse protestas contra la dictadura y gradualmente se rearticula el tejido social. En este periodo, varias/os realizadoras/es de Chile que se encontraban exiliadas/os elaboraron temáticamente films sobre esta situación y la realidad social durante el golpe de Estado[1], inaugurando un ciclo de cine chileno realizado en el exilio (Pick, 1987; Mouesca, 1988). Esta película tiene varias filiaciones con la de Meerapfel y menos con la de Stantic, pero interesa analizar las tres películas comparativamente desde una perspectiva regional, considerando un movimiento crítico producido en el marco del cine político de la época.

DESEMBARCOS. FIGURACIONES Y DESPLAZAMIENTOS

Jeanine Meerapfel es aún hoy una directora no muy estudiada y su filmografía permanece en cierta medida desconocida en Argentina. En 1964, por motivos personales, emigró a Berlín, donde estudió cine y desarrolló su trayectoria. Hija de inmigrantes alemanes, nació en Buenos Aires, en 1943, y, más allá de su residencia en Alemania, ha vuelto varias veces a su país de origen para reflexionar sobre su historia reciente. La realizadora filmó tanto documentales como ficciones. Muchas de sus películas se centran en historias de personajes femeninos que deben trasladarse geográficamente y, en ese proceso, redefinen sus identidades personales, familiares y también sus vínculos.

El documental que se analiza comenzó a filmarse en 1986, a raíz de un taller de realización cinematográfica que llevó a cabo Meerapfel en ese año en el Instituto Goethe en Buenos Aires, y, debido a ciertas trabas en su producción por parte del Instituto Nacional de Cinematografía, por fin pudo finalizarse en 1989[2]. El Goethe fue una institución que, en ese momento, contribuyó a la producción y exhibición de films no ficcionales en Argentina (Margulis, 2017), en un contexto en que resultaba muy difícil acceder a fondos para la producción documental. En el transcurso del largometraje, se van alternando principalmente registros del taller y del rodaje de los tres cortometrajes que se produjeron en ese marco, entrevistas que efectúa la directora a las/os talleristas sobre sus películas, con filmaciones de las marchas de la resistencia de las Madres de la Plaza de Mayo de 1986 y 1987, próximas a la sanción de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. La voz *over* de la directora hila estos materiales, con *travellings* de las calles de Buenos Aires y secuencias de barcos en el puerto.

La película comienza con una voz *over* que sitúa inmediatamente a las/os espectadoras/es en contexto: explica que en septiembre de 1976 estaba filmando el amanecer sobre un puente con

una compañera, hasta que dos ametralladoras las apuntaron, debido a que su cámara se dirigía a una comisaría. Las dejaron ir tras detenerlas e interrogarlas, aunque en aquella época «era muy posible desaparecer por filmar una puesta de sol». Después de este breve fragmento, se da lugar a los créditos de la película, seguidos por una secuencia, ahora de día, sobre terrazas, edificios y barcos en la Ciudad de Buenos Aires, mientras que irrumpe la voz *over* de la directora: «Buenos Aires, 1986. Un taller de cine con estudiantes que van a hacer tres cortometrajes sobre el miedo que quedó después de la dictadura militar». Las/os estudiantes descienden de un barco, se presentan, comentan los lugares donde nacieron y sus edades y por qué decidieron estudiar cine. La temática de la dictadura y la memoria constituye un núcleo que es compartido por los tres cortometrajes del taller y por las entrevistas de la directora a las/os realizadoras/es. A su vez, la figura del viaje, del desplazamiento, se vincula con este núcleo temático metaforizando distintos conceptos que se describirán más adelante.

En primer lugar, es importante destacar los distintos grados que adquiere la presencia de Meerapfel en su película. Por un lado, a través de su voz *over*, pero también de su presencia dentro del cuadro, se manifiesta en reiteradas ocasiones en los registros de los ensayos de las escenas de los cortos, así como en varias de las entrevistas que realiza a las/os talleristas. En algunas de las entrevistas, se alternan primeros planos de ella haciendo preguntas y las/os realizadoras/es respondiéndolas. En otras escenas, la directora interroga al encargado de sonido y director Alcides Chiesa, que también se había exiliado a Alemania en 1982, y presta testimonio sobre sus vivencias durante la dictadura. En este último caso, Meerapfel comparte siempre el cuadro con él; en unas escenas, podemos ver sus expresiones y reacciones a las declaraciones de Chiesa, y en otras, aparece ella de espaldas y él de perfil. Hay, así, una intencionalidad de la directora de colocarse a la par de Chiesa, tanto generacionalmente (en oposición a la generación de realizadores jóvenes) como en lo discursivo. La presencia de Chiesa resulta fundamental para el desarrollo de la película, ya que durante el rodaje él mismo revela que fue detenido y torturado en el centro clandestino de detención conocido como Pozo de Quilmes, de modo que en varios momentos del film (sobre todo, en lo que respecta a la intencionalidad evocativa y comunicativa de la película) su figura adquiere una presencia central. Ejemplo de esto constituye una escena en donde Chiesa debate con estudiantes sobre la manera de representar algunas escenas de los cortos vinculadas a situaciones en espacios de detención. En toda esta secuencia, cuando la cámara encuadra a Chiesa, la directora aparece a su lado, mientras lo mira y escucha. Esta escena —y toda la película— presenta un carácter fuertemente reflexivo, siguiendo las categorías de Nichols (1997) sobre los modos de representación del documental, donde la representación del mundo histórico se convierte en el propio tema de la meditación cinematográfica. No obstante, también hay un cierto grado de performatividad, en la medida en que es posible apreciar el impacto que las declaraciones del realizador tienen sobre la directora, aunque sea de una forma indirecta, en cómo esta despliega su presencia dentro del cuadro (imagen 1).

Imagen 1. Jeanine Meerapfel (izquierda) y Alcides Chiesa (derecha) en *Desembarcos, un taller de cine en Buenos Aires* (Jeanine Meerapfel, 1986-1989)



HAY EN LA PELÍCULA UNA SUCESIÓN DE METÁFORAS EMPLAZADAS POR LAS FIGURAS DEL BARCO Y DEL DESPLAZAMIENTO, QUE IMPLICAN UNA INDAGACIÓN INDIRECTA EN LA IDENTIDAD DE LA REALIZADORA, DEBIDO AL FUERTE IMPACTO QUE TUVO EN SU VIDA —Y TAMBIÉN EN LA DE SU FAMILIA— LA MOVILIDAD GEOGRÁFICA.

En ese sentido, resulta productivo considerar algunas conceptualizaciones propuestas por Pablo Piedras (2014) sobre el documental argentino en primera persona. El autor lo especifica como un concepto que «permite distinguir un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación del «yo» del cineasta en su entramado significante, como responsable y autor del discurso audiovisual» (2014: 22). De este modo, la exposición e inserción de la subjetividad como elemento principal de la narrativa modificó de modo sustancial a la «posición epistémica» de los discursos audiovisuales documentales sobre lo real, reformulando los pactos comunicativos entre la obra y las/os espectadores. El autor identifica tres modalidades en las que se plasma la intervención del cineasta en el documental, de las cuales interesa retomar la de *experiencia y alteridad*. En esta modalidad «se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto del discurso, percibiéndose una contaminación entre ambos niveles» (2014: 78), operación que consiste en «vincular algo ligado a la experiencia personal del realizador con el devenir de otro, de una instancia inicialmente ajena al sujeto, pero que, por diversas razones, lo construye y lo determina, aunque también lo excede» (2014: 79). Si bien Piedras sitúa estas modalidades como sistemáticas y recurrentes en el documental contemporáneo a partir de los 2000, considera que, en los documentales de los ochenta, es posible hallar los primeros indicios de sus líneas expresivas y modelos de representación. Realizados por argentinos radicados en el exterior o recientemente retornados al país, «el móvil de estas obras es el exilio, la emigración o el reencuentro con los orígenes culturales, sociales, nacionales y familiares» (2014: 46). En ese sentido, el documental de Meerapfel constituye, desde la visión de la presente investigación, un antecedente del documental en primera persona, en la modalidad mencionada. La vinculación y afectación personal de Meerapfel con la temática del film, al igual que con los diversos testimonios involucrados, es innegable en cuanto a la historia familiar de la directora y a su propia migración hacia Alemania en su juventud. A su vez, esta experiencia la excede y Meerapfel delega el espacio enunciativo a las/os estudiantes del taller en sus testimonios, así como a Chiesa, y también a las Madres de la Plaza de Mayo, en una serie de discursos registrados por la directora que se intercalan con el resto de los materiales.

Hay en la película una sucesión de metáforas emplazadas por las figuras del barco y del desplazamiento, que implican una indagación indirecta en la identidad de la realizadora, debido al fuerte impacto que tuvo en su vida —y también en la de su familia— la movilidad geográfica. En diversos momentos, se suceden filmaciones de barcos donde la voz *over* de Meerapfel recita algún texto que metaforiza lo visto anteriormente y genera una nueva imagen significante en función de la combinación de ambas instancias. La voz de la directora, en conjunto con la utilización de la música, adquiere un carácter marcadamente poético. En general, se trata de alusiones a los viajes en relación con el barco: al comienzo del film, la directora cita un poema del brasileño Thiago de Mello sobre los barcos; más avanzada la película, inmediatamente después de un discurso de Hebe de Bonafini en la Plaza de Mayo, aparecen tomas en el puerto del comienzo, y la directora afirma: «Los barcos son auroras, zarpan de un manantial de aguas oscuras, no obstante, llegan siempre de

mañana. Unos llegaron antes [...] hay los que no llegaron y se hundieron en la infancia del río». Así, esta asociación de ambos fragmentos implica una figuración del barco sobre las/os desaparecidas/os a quienes hacía referencia Hebe en su discurso. Un momento significativo consiste en la propia interpelación por parte de la directora hacia las/os estudiantes sobre el significado atribuido a la acción de desembarcar. Las respuestas de ellas/os varían, afirman que lo asocian con «poder tomar contacto con la realidad concreta [...] inmigración, llegar a... bajar... tocar tierra... Es poder volver a hablar de cosas que teníamos clausuradas, cerradas... Es encontrarnos con una historia nueva, emigrar a nuestra propia patria».

El desembarco, el traslado, toma, así, el lugar de un agenciamiento que implicaría entrar en contacto con una realidad previamente obturada, vinculada a la lucha de las Madres de la Plaza de Mayo, pero también a la exploración de una identidad propia en mutación. Rossi Braidotti plantea, acerca del sujeto nómada y la identidad, la potencia de la traslación con relación a «una conciencia crítica que resiste instalarse dentro de modelos codificados de pensamiento y comportamiento» (Braidotti, 2004: 31). El nomadismo, en esta línea, se desplaza en los intervalos, en las fronteras de la estructuración del espacio, y su poder radica en su movilidad. Para Braidotti (2004: 165) «el horizonte nómade o intensivo es una subjetividad múltiple, no dualista, interconectada [...] en constante flujo. No fija». El desplazamiento adquiere entonces una potencia, a modo de conciencia crítica, que es capaz de distanciarse y volver sobre sí misma. Este movimiento también está dado a lo largo de toda la película, en su carácter reflexivo y autoconsciente, y en la exposición del film mismo como proceso. La manifestación de una conciencia sobre la propia identidad y sus consecuentes mutaciones o derivas, a la par de situaciones de movilidad como las del exilio, es también un eje fundamental para el abordaje de la película de Vázquez, que seguirá a continuación.

MIRADA(S) DISTANTE(S): UNA POSTURA CRÍTICA

Angelina Vázquez realizó su primer cortometraje, *Crónica del salitre*, en 1971, en el marco del cine político documental producido en Chile durante la Unidad Popular. En 1975, a través de contactos de una productora finlandesa en la que trabajaba, se exilió a Finlandia, donde desarrolló la mayor parte de su carrera cinematográfica. *Fragmentos de un diario inacabado* es uno de sus últimos largometrajes. A partir de principios de los ochenta, comenzaron a crecer en Chile las protestas contra la dictadura, y Angelina Vázquez decidió volver al país de forma clandestina para filmar la situación de quienes resistían al golpe desde distintos sectores, con el objetivo de establecer «una suerte de reflexión personal sobre mi reencuentro con el país [...] la cotidianeidad de esa irrupción/violación que significó el 11 de septiembre [...] el estado de ánimo, el alma de Chile» (Pinto, 2012: 220). Tras dos semanas en las que logró permanecer en el país, los servicios de inteligencia detectaron su presencia y fue expatriada nuevamente, de modo que la finalización de la película estuvo a cargo del cineasta Pablo Perelman, con instrucciones que le había dejado Vázquez. La intención de la directora, además de registrar la realidad del país diez años después de instalarse el golpe militar, se centró en dar testimonio de la situación de aquellas/os que se quedaron, en contraposición y a la vez en paralelo a su exilio. La directora se sabe en una posición alterna a quienes documenta, al mismo tiempo que su propia situación de exiliada le permite vehiculizar de un modo específico las experiencias de las/os entrevistadas/os.

A diferencia de *Desembarcos* y de otros documentales del periodo, como *Diario inacabado* (1982), de Marilú Mallet —con una similitud en su título y en la concepción del proyecto—, en el caso de *Fragmentos de un diario inacabado* en ningún momento aparece el cuerpo de la directora dentro del plano, aspecto que tuvo que ver con su expa-

triación, pero no se limita a este punto. En otros documentales que realizó en el exilio, como *Dos años en Finlandia* (1975), tampoco inscribía su cuerpo en la escena, aunque en ese caso sí incorporó su voz *over* y se deja oír durante las entrevistas. En el film que nos ocupa, la voz en *off* que articula la narración es una voz femenina en finlandés, a cargo de una actriz, lo que pone de manifiesto la lejanía de Vázquez con su país natal y la distancia desde la cual enuncia, ya que su «voz autoral» habita otro cuerpo; podemos afirmar, en ese sentido, que se trata de una forma de figurar su subjetividad. Ella misma sostiene, en una conversación sobre la película:

> *Fragmentos de un diario inacabado* es *mi* diario inacabado, y, en este caso, es literalmente un diario inacabado porque yo vine a Chile a hacer una película por la cual tuve que finalmente abandonar el país, porque ingresé clandestinamente [...] mi visión íntima... no tan íntima, en el sentido de que yo no me hice personaje, como aquella desnudez que asumió Marilú en su película, la cual admiro profundamente, porque creo que es muy valiente. Yo entregué más bien la intimidad de mi reflexión en el reencuentro con el paisaje, con la gente de mi país, después de ocho años de estar fuera. Y en ese proceso, creo que los que me acompañaron también crecieron, sienten que crecieron (Donoso Pinto, Ramírez Soto, 2016: 262-264).

La voz en *off*, presente en la película y en las páginas del diario personal de Angelina, es la marca específica y propiamente subjetiva y, al igual que sucede en la película argentina, confiere al documental una cadencia poética (imagen 2). En los primeros planos, aparece la imagen de un diario personal y palabras escritas en papel bajo la fecha del día. Aunque las palabras aparecen recortadas, la voz que oímos repone las frases que, de manera fragmentaria, podemos leer en pantalla, en un tono confesional. Después de esta breve secuencia, donde se intercalan planos de las calles de la ciudad de Santiago, el intertítulo «La situación» da lugar al testimonio de una mujer que relata la violencia ejercida por el gobierno militar. Se alteran planos de recortes de diarios con títulos de detención y asesinato de personas en diferentes poblaciones. La siguiente escena, anunciada con el título «Las estrategias de sobrevivencia. Olla común», registra el trabajo cotidiano de un grupo de mujeres a cargo de ollas populares que reclaman porque no reciben comida. Así, se constituye la construcción narrativa de la película, alternando testimonios de diferentes individuos (anunciados con intertítulos sobre fondo negro con sus nombres) y su entorno cotidiano con la voz *over* que reflexiona sobre lo filmado y algunos materiales de archivo personal, como fotografías de las/os entrevistadas/os. Si bien en las dos primeras situaciones no se particulariza sobre una persona en especial, a partir del tercer testimonio, se focaliza sobre experiencias concretas de sujetos con nombres y apellidos que denuncian lo que se está viviendo desde diferentes sectores: la cultura y el teatro, la música, el sindicalismo, las/os familiares de desaparecidas/os. Estas secuencias consisten mayormente en planos medios de las personas entrevistadas en diferentes escenarios, en algunos casos con fundidos en ne-



Imagen 2. Fotograma de la secuencia inicial de *Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vázquez, 1983)

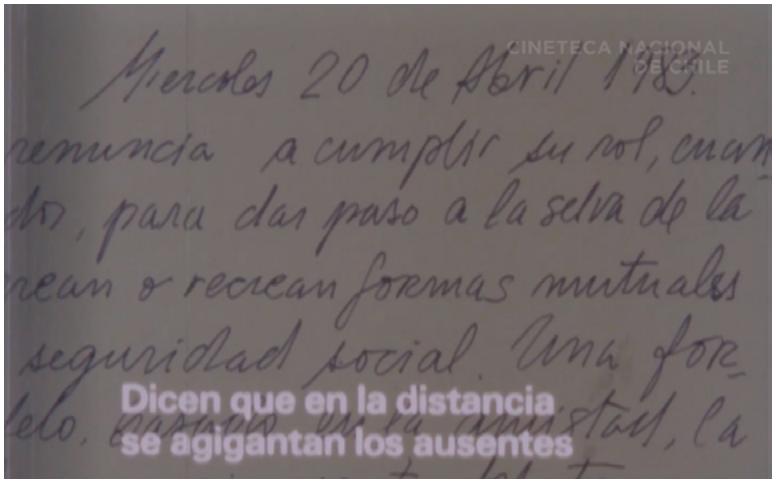


Imagen 3. Fotograma de la secuencia inicial de *Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vázquez, 1983)

gro y primeros planos sobre sus rostros, mientras despliegan sus relatos. Los testimonios adquieren un carácter confesional, cercano a las/os espectadoras/es, casi en un estado meditativo. Catalina Donoso Pinto (2018: 38) sostiene que estas intervenciones funcionan como un modo de construir la autoría de la obra «a partir de múltiples voces y experiencias, y todas ellas pueden intercambiarse y vincularse con la de la propia directora como piezas clave de su mirada personal sobre el país que había dejado. Podría proponerse un ejercicio en que se rastreara la manera en que cada individualidad sustituye y complementa la presencia faltante de Vázquez». Coincidimos con esta lectura, en la medida en que la posición distante de Angelina sobre aquello que forma parte del objeto de su discurso, debido a la situación de exilio y expatriación de su país, es a la vez lo que permite y habilita la superposición de voces y los diálogos establecidos entre estas, la directora y las/os espectadoras/es. Con relación a este aspecto, entonces, es posible afirmar que la primera persona se encuentra más atenuada y oculta que en el documental argentino analizado en el apartado anterior, pero está activada y resignificada a través de las intervenciones de las/os otras/os y las modificaciones que operan en estas personas, a causa de su participación en la película[3] (imagen 3).

Interesa retomar, particularmente, dos de los testimonios presentados. Uno de ellos es el de Irma, la madre de Jorge Müller Silva, cineasta detenido desaparecido en 1974. Luego de observarla en un tren cantando junto a un grupo de música folklórica y la aparición del título «Irma», esta comenta que su nieto le preguntó por qué tocaba la guitarra si era «abuela»: la pregunta, y su posterior testimonio, son centrales para pensar la construcción de identidad planteada en la película. Irma afirma: «Antes de que mi hijo desapareciera era una dueña de casa de clase media acomodada, común y silvestre, yendo a tecitos, a té canastas, reuniones sociales. [...] Después de perder a alguien que uno quiere como su vida misma ves las cosas de otra forma, totalmente diferente». La toma de conciencia de Irma aparece como arco narrativo en toda la secuencia, desacomodando ciertos lugares preestablecidos en su propia vida, en cuanto a su rol de madre y mujer dentro de la sociedad. Minutos después de esta instancia reflexiva, Irma cuenta que, a partir de su participación en el documental, se animó por primera vez en nueve años a ver las fotografías de su hijo desaparecido, y algunas de estas fotografías son montadas sobre su discurso. Este relato de un cambio en la identidad de Irma y del efecto mismo del proceso de filmación de la película sobre su persona, resalta su subjetividad de modo preponderante y dialoga fuertemente con la de Angelina.

Una operación similar sucede posteriormente con el testimonio de la cantante Isabel Aldunate. Al principio, Isabel es retratada por la cámara cantando en un café. La cámara se sitúa a la altura de las mesas, emparentándose con el público. Luego de un breve fragmento del concierto, y del intertítulo que la nombra «Isabel», se la encuadra en un plano medio, y la cámara se acerca progresivamente a su rostro. Se presenta a sí misma como cantora, con 33 años, también abogada, todo lo cual «se vio interrumpido el 11 de septiembre». Co-

menta que «en ese tiempo tuve tres hijos. Fueron cuatro o cinco años que me dediqué a criarlos [...] a hacer comida, lavar pañales. En cierto modo, fue una época muy inconsciente. Cuando ese periodo pasó [...] yo me vi enfrentada a tener que plantearme nuevos proyectos, eso era el año 78». En este momento, se alternan fotos de Isabel cantando en diferentes contextos y escenarios y fotos de ella con sus hijos. Ella relata que comienza a cantar en poblaciones donde la gente estaba cesante, termina su relación de pareja, se separa dos veces y rompe «absolutamente con todo». «Había estado muchos años encerrada y tenía que hacerlo», señala.

Vuelve a aparecer aquí una toma de conciencia a nivel personal que motiva a Isabel a desplazarse de aquellos lugares que ocupaba, a una emigración de su propio mundo. Las intervenciones de estas dos mujeres se fundan sobre un corrimiento identitario y remiten al espacio propio, confesional, de la interioridad, aspecto que no está presente en el resto de los testimonios de la película. Es así que mantienen un vínculo estrecho con la subjetividad de Vázquez, en la medida en que asumen una postura crítica sobre su propia identidad, a partir de una toma de distancia.

EL PUNTO DE GIRO DE *UN MURO DE SILENCIO*

Diferentes relaciones y tensiones entre memoria y subjetividad están también presentes en *Un muro de silencio*, la única película dirigida por Lita Stantic, quien desarrolló una extensa trayectoria cinematográfica en el área de la producción. El largometraje aborda de manera inédita la temática de la dictadura en Argentina. Eseverri y Peña (2013: 11) sostienen, en esa línea, que el film representa «uno de los hitos del cine argentino postdictatorial, y un punto de giro con relación al modo en que las películas argentinas han practicado la memoria de la militancia política antes del golpe y el terrorismo estatal». Se presentan, desde el comienzo, dos dinámicas de espacio-tiempo diferentes que transcurren a lo largo de toda la película. Una es la vida de algunos personajes en Buenos Aires, en 1990 y 1976. Y la otra consiste un espacio-tiempo ficcional (dentro de la ficción representada en el interior del film). La trama gira, por un lado, en torno a la filmación que se propone dirigir Kate Benson, una cineasta inglesa[4] que viaja a Argentina para realizar una película sobre la última dictadura cívico-militar, basada en el guion de Bruno, un intelectual y profesor de izquierdas que escribe el libro en referencia a las vivencias de esa época de quien fuera una alumna suya, Silvia (cuyo nombre en la película a filmar es Ana)[5]. Por otro lado, se sigue el presente de Silvia y su confrontación con lo vivido en la dictadura, luego de años en que negara esta parte de su pasado. La configuración espacial y temporal en capas es la que establece desde el principio una construcción discursiva distanciada, en la medida en que el tratamiento del pasado que propone Stantic es a partir de la ficción dentro de la ficción, lo que pone en crisis la univocidad que caracterizó a varios films de corte realista/naturalista de la década anterior (Cuarterolo, 2011).

La primera vez que aparece la metaficción en el largometraje es en una de las tomas de una escena que están realizando la actriz y el actor que personifican a Ana y Julio, una pareja que mantiene una conversación sobre la situación que viven en el contexto dictatorial. La cámara toma a ambos en un plano general en el que se observan los decorados de una puerta y una pared a medio terminar. Esta presentación del espacio indica que se trata de un ensayo, aunque no es una información comprobada por las/os espectadoras/es, pero acentúa el carácter de artificio de una ficción dentro del film. Julio entra en escena a través de la puerta y le dice a Ana que le prepare un bolso, que tiene que irse; ella, después de un silencio, le contesta: «Te van a matar». Se escucha un «corte» fuera de campo, y entra en plano Kate, la directora, quien comienza a darles sugerencias y marcas de actuación. Al dirigirse a Julio, le explica: «Ne-



Imagen 4. Silvia y su hija, María Elisa en *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993)



Imagen 5. Silvia y su hija en la escena final de *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993)

cesitas estar convencido de que tu vida no corre peligro, para poder seguir adelante». Luego, Ana le pregunta: «¿Ana se siente culpable… por no haber acompañado a Julio en su lucha?». En función de estos intercambios, la construcción de ambos personajes que comienza a articular la película y en la que se profundizará en el desarrollo de la narración, se aleja de la composición de una víctima «ignorante» o desvinculada de su realidad, y expresa su conciencia sobre la situación y el involucramiento político que compromete al personaje de Julio. Esta perspectiva coincide en los primeros diálogos del largometraje con la pregunta inquisidora de Kate: «¿La gente sabía lo que estaba pasando aquí?», en un espacio que hace referencia a un excentro clandestino de detención. A lo que se agrega la respuesta de Bruno «Y si no lo sabían, lo sospechaban», contestación que en la escena final del film asumirá de modo categórico el personaje de Silvia afirmando «Todos sabían» (imagen 4).

El segundo momento en que toma lugar el relato metaficcional se presenta, esta vez, identificado, trasmutado con la imagen cinematográfica de la película en sí. Aparece, con letras blancas, un subtítulo que dice «Buenos Aires, 1976», mientras los personajes de Ana y Julio están acostados en su habitación. A partir de este momento, el relato de la metaficción se alterna con el de la ficción constantemente y de forma indiferenciada, narrando la historia desde el punto de vista de Ana. Este representa otro corrimiento, si se quiere, en cuanto a lo temático: la película dentro de la película (y *Un muro de silencio* en sí misma) no se centra en la historia de Julio, sino en la de Ana/Silvia, en su situación tras el secuestro de él y su vida después de la dictadura. El debate principal que se aglutina en este personaje, que funciona de modo alusivo a la tensión imperante en la estructura social, está centrado en el rechazo a recordar y, a su vez, en la imposibilidad de olvidar. La resistencia al reencuentro con su pasado se sostiene desde un comienzo, ya que se niega a encontrarse con Kate, quien le pide entrevistarse con ella. La idea de que «la gente no quería hablar de ese tema» está expuesta por varias escenas a lo largo de la película, y supone en la situación del personaje de Silvia un «exilio interno», un extrañamiento de su propia mirada y su modo de habitar la realidad que le es ajeno a su historia. En la escena final con su hija, en el espacio del mismo edificio abandonado del comienzo, la capacidad de afirmar «Todos sabían» sintetiza el proceso de reconocimiento y compresión de su propio pasado. A partir de un largo plano general de ambas de espaldas, la cámara se acerca con un *travelling* hacia adelante (imagen 5). Primero, Silvia se coloca de perfil, luego lo hace la hija, que le pregunta si nadie sabía

lo que pasaba en ese lugar. Después de la respuesta de Silvia, la cámara se mueve hasta encuadrar en primer plano el rostro y la mirada de su hija, seguido de lo cual la imagen se congela y se cierra el film. Se despliega en esta escena un trayecto y una superposición de miradas, desde la mirada de la cámara (Stantic) hacia la mirada de Silvia, desembocando en la mirada de su hija, última destinataria de la asunción de ese pasado. Siguiendo las ideas de Laura Mulvey (1975), acerca del sistema de miradas que confluyen en el aparato cinematográfico (la de la cámara, la de las/os espectadores y la de los personajes dentro de la trama de la ficción), se puede sostener que la mirada de la cámara en la película —es decir, ejercida por la directora— se desplaza hacia la de los personajes femeninos, cuyas miradas también se intersectan y modifican sus percepciones de sí mismas y de la realidad.

CONCLUSIONES

En este texto, se han analizado aspectos de tres películas latinoamericanas dirigidas por mujeres y sus modos de elaborar las diversas formas de exilio, migraciones, los pasados traumáticos de las dictaduras y la forma en que estos elementos se enhebran con una dimensión autobiográfica y la configuración de subjetividades femeninas. En las películas, se observa un desplazamiento identitario, tanto por parte de las directoras como de los sujetos (personas reales y personajes) involucrados en ellas, fundado en el acto de poner en palabras aquello de lo que no se podía hablar o se encontraba clausurado. Este desplazamiento está íntimamente imbricado con una indagación indirecta en términos autobiográficos de las tres directoras: la migración de Jeanine Meerapfel y su vuelta a un país en reconstrucción después del golpe de estado, el exilio de Angelina Vázquez y las propias experiencias de Lita Stantic en la dictadura, en las que están basadas varias escenas y personajes de la película. De modo que múltiples subjetividades presentes en los films —particularmente aquellas referidas en los análisis de cada uno— dialogan y se superponen con las de las cineastas.

Los tres largometrajes construyen, así, una posición enunciativa desde la distancia a través de procedimientos que involucran altos grados de reflexividad y distanciamiento. A su vez, suponen una serie de innovaciones respecto al tratamiento de su temática en función del cine político y social precedente.

Consideramos relevante el análisis de estas películas de forma articulada, contribuyendo a la conformación de estudios comparados (Lusnich, 2011) del cine latinoamericano y, particularmente, de aquellas mujeres cineastas que comenzaron a desplegar una trayectoria cinematográfica en el continente, apelando a la construcción de formas y temáticas propias. ■

NOTAS

1 Ejemplo de esto son los films *Chile, no invoco tu nombre en vano* (Gaston Ancelovici, 1983), *Acta general de Chile* (Miguel Littin, 1986) y *En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, 1987), entre otros.

2 Este dato fue aportado por el investigador de cine argentino Fernando Martín Peña, antes de la proyección de la película en su programa *Filmoteca, temas de cine*, emitido por la TV Pública argentina.

3 En el texto de Ramírez Soto (2014), citado previamente, la autora juzga la película como un antecedente del documental autobiográfico chileno actual, y considera que, a diferencia de otros films chilenos de retorno de la década de los ochenta, el de Vázquez incluye su propia experiencia del exilio de modo directo en su configuración formal.

4 La construcción de este personaje está ligada a la película como coproducción entre Argentina, México e Inglaterra. En palabras de la propia directora, debido a la ausencia de una política de créditos en aquel momento por parte del Instituto Nacional de Cine, la realización de proyectos audiovisuales dependía absolutamente de la posibilidad de conseguir capitales en el extranjero (Eseverri y Peña, 2013).

5 En este punto, es importante tener en cuenta que, si bien se trata de una película ficcional, tiene un carácter fuertemente autobiográfico, y el personaje de la directora inglesa funciona como un *alter ego* de Stantic. Además, hay un cambio de paradigma temporal respecto de este film, en un contexto de políticas de la memoria que entran en crisis en Argentina en la década de los noventa en relación con la década anterior y la sanción de los indultos a los militares.

REFERENCIAS

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

Cuarterolo, A. (2011). La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989). En A. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)* (pp. 339-363). Buenos Aires: Nueva Librería.

Donoso Pinto, C. (2018). Estrategias del desexilio: la marca de los objetos en la construcción de un relato común. *Estudios Avanzados*, *28*, 34-55. Recuperado de https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/152676

Eseverri. M., Peña, F. (2013). *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Buenos Aires: Eudeba.

Fernández Bravo, A., Garramuño, F., Sosnowski, S. (eds.) (2003). *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Madrid/Buenos Aires: Alianza.

Lusnich, A. (2011). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *Comunicación y medios*, *24*, 25-42. Recuperado de https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19892

Margulis, P. (2017). Volver a filmar: un abordaje del «documental del retorno» a través del caso de *Desembarcos (un taller de cine en Buenos Aires)* de Jeanine Meerapfel. *Fotocinema*, *15*, 261-282. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3517

Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En S. Mayer y E. Oroz (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 12-46). Pamplona: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, *16*(3), 6-18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Piedras, P. (2016). Lo transnacional como expresión de cuestionamientos identitarios en los documentales de Edgardo Cozarinsky y Alberto Yaccelini. En R. Lefere y N. Lie (eds.), *Nuevas perspectivas sobre la trasnacionalidad del cine hispánico* (pp. 104-118). Leiden/Boston: Brill Radopi.

Pick, Z. M. (1987). Chilean Cinema in Exile (1973-1986). The Notion of Exile: A Field of Investigation and Its Conceptual Framework. *Framework*, *34*, 39-57. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/44111135

Pinto, I. (2012). Lo incompleto. Desajuste y fractura en dos diarios fílmicos del exilio chileno. En W. Bongers (ed.), *Prismas del cine latinoamericano* (pp. 216-232). Santiago de Chile: Cuarto Propio.

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

Ramírez Soto, E. (2014). Journeys of Desexilio: the bridge between the past and the present. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, *18*(3), 438-451. http://dx.doi.org/10.1080/13642529.2014.898421

Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SUBJETIVIDADES FEMENINAS DESDE LA DISTANCIA. UN EXAMEN COMPARADO DE TRES FILMS DE LAS DÉCADAS DE LOS OCHENTA Y NOVENTA DE CINEASTAS LATINOAMERICANAS

Resumen

En el presente trabajo, se analizan, de modo comparado, tres películas de las décadas de los ochenta y principios de los noventa dirigidas por cineastas latinoamericanas: *Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vázquez, 1983), *Desembarcos (un taller de cine en Buenos Aires)* (Jeanine Meerapfel, 1989) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993). Aunque las dos primeras consisten en documentales y la última es un film de ficción, los tres largometrajes abordan diversas situaciones de exilio, migración y enunciación del «yo», en cuanto a subjetividades femeninas. Este lugar enunciativo habilita discursos y fisuras sobre la identidad, que se constituye desde lo múltiple, y se define, en mayor o menor medida, en términos de género (*gender*) a través de la puesta en práctica de relaciones intersubjetivas entre los personajes protagónicos (las directoras o sus *alter ego*) y otras personas significativas dentro de la narración. En el escrito, se examinan los distintos grados de reflexividad presentes en los films, la presencia autoral de las cineastas y las formas que adquiere el distanciamiento en su concepción geográfica, subjetiva y narrativa.

Palabras clave

Cine latinoamericano; Documental autobiográfico; Exilio; Identidad; Estudios de género.

Autora

Violeta Sabater (Buenos Aires, 1993) es licenciada en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y se encuentra realizando el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma universidad, con una investigación sobre cine político de Argentina y Chile dirigido por mujeres. Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) y socia de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Integra la Comisión de Géneros y Sexualidades de la misma Asociación. Se desempeña, además, como docente en el Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Contacto: violeta.sabater16@gmail.com

Referencia de este artículo

Sabater, V. (2025). Subjetividades femeninas desde la distancia. Un examen comparado de tres films de las décadas de los ochenta y noventa de cineastas latinoamericanas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 85-96.

FEMALE SUBJECTIVITIES FROM A DISTANCE: A COMPARATIVE STUDY OF THREE FILMS OF THE 1980S AND 1990S BY LATIN AMERICAN WOMEN FILMMAKERS

Abstract

This article offers a comparative analysis of three films directed by Latin American women filmmakers in the 1980s and early 1990s: *Fragmentos de un diario inacabado* [Fragments from an Unfinished Diary] (Angelina Vázquez, 1983), *Desembarcos - When Memory Speaks* (Desembarcos, un taller de cine en Buenos Aires, Jeanine Meerapfel, 1989) and *A Wall of Silence* (Un muro de silencio, Lita Stantic, 1993). Although the first two are documentaries and the third is a fiction film, all three explore various situations of exile, migration and the enunciation of the self in terms of female subjectivities. This enunciative position facilitates discourses and subversions of identity, which is constructed as multiple and defined to differing degrees in terms of gender through the establishment of intersubjective relationships between the protagonists (the directors themselves or their alter egos) and other significant characters in the story. The study examines the different levels of reflexivity present in the films, the authorial presence of the filmmakers and the forms of geographical, subjective and narrative distancing.

Key words

Latin American cinema; Autobiographical documentary; Exile; Identity; Gender studies.

Author

Violeta Sabater holds a degree in Combined Arts from Universidad de Buenos Aires (UBA) and is currently completing a PhD in History and Theory of Arts at the same institution, with a study on political cinema in Argentina and Chile directed by women. She is a researcher at Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) and a member of Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisua (AsAECA), serving on its Genders and Sexualities Commission. She also teaches in the Audiovisual Arts Department of Universidad Nacional de las Artes (UNA) in Buenos Aires. Contact: violeta.sabater16@gmail.com

Article reference

Sabater, V. (2025). Female Subjectivities from a Distance: A Comparative Study of Three Films of the 1980s and 1990s by Latin American Women Filmmakers. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 85-96.

recibido/received: 31.05.2024 | *aceptado/accepted:* 16.11.2024

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com