

La representación fílmica de Valeria Sarmiento y Angelina Vásquez: dos miradas desde el exilio (1973-1980)

The filmic representation of Valeria Sarmiento and Angelina Vásquez: two views from exile (1973-1980)

Noé Tovar Soto

 <https://orcid.org/0009-0001-8178-362X>

Universidad Autónoma del Estado de México, México
noetovarsoto85@gmail.com

Abstract

This paper analyzes two films shot during the Chilean exile: La dueña de casa (1975) by Valeria Sarmiento and Gracias a la vida (1980) by Angelina Vásquez. The film analysis studies the semiotic elements of cinematographic language, using Francesco Caseti and David Bordwell's analysis methodology, which consists of grouping the elements into three fields: mise-en-cadre, mise-en-scène and mise-en-scène en série. The result allows us to observe the narrative and dramatic construction of films from the perspective of women who suffered the ravages of the military dictatorship in Chile.

Keywords: women; exile cinema; dictatorship; Unidad Popular; Chile.

Resumen

Este artículo analiza dos películas filmadas durante el exilio chileno: *La dueña de casa* (1975) de Valeria Sarmiento y *Gracias a la vida* (1980) de Angelina Vásquez. El análisis fílmico estudia los elementos semióticos del lenguaje cinematográfico; para ello se retomó la metodología de análisis de Francesco Caseti y David Bordwell que consiste en agrupar los elementos en tres campos: puesta en cuadro, puesta en escena y puesta en serie. El resultado permite observar la construcción narrativa y dramática de filmes desde la perspectiva de las mujeres que padecieron los estragos de la dictadura militar en Chile.

Palabras clave: mujeres; cine del exilio; dictadura; Unidad Popular; Chile.

Introducción

Durante el periodo de exilio, Valeria Sarmiento, Angelina Vásquez, Marilú Mallet y Susana Zweig grabaron 17 filmes, cifra sobresaliente porque nunca en la historia del cine chileno las mujeres habían conseguido tal cantidad de filmes dirigidos.¹ De dicho universo fílmico se han escogido, para el análisis de este trabajo, dos películas que tienen como punto en común la violencia hacia las mujeres. La primera, *La dueña de casa* (1975), de Valeria Sarmiento, es una crítica a las acciones y al modo de vida de las mujeres opositoras a Allende, a quienes la directora representa como personas banales y sin un sentido de empatía por las causas sociales de la Unidad Popular (UP). En la segunda, *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)* (1980), de Angelina Vásquez, se representa el trauma por la violencia especializada que los militares utilizaron en contra de las mujeres que apoyaban las causas del socialismo en Chile; además, visibiliza a las mujeres torturadas y asesinadas durante la dictadura, tema que para aquellos años no tenía la relevancia que posee hoy en día.

Para analizar la representación cinematográfica, se vale de la propuesta teórica de Francesco Casetti y David Bordwell. Ambos plantean pasos para analizar los elementos semióticos que dan forma al lenguaje fílmico (Casetti y Di Chio, 1991), así como del medio cinematográfico (Bordwell y Thompson, 1995). Asimismo, enfatizan la importancia de entender los elementos formales usados para el relato fílmico y el desarrollo de un tema. Por un lado, Casetti propone tres estructuras para el análisis de lo que denomina *representación fílmica*: 1) puesta en escena, 2) puesta en cuadro y 3) puesta en serie (Casetti y Di Chio, 1991). Por su parte, aunque Bordwell coincide ampliamente con Casetti, agrupa en cuatro las técnicas cinematográficas que sirven como medio para la narración de la historia de una película: “dos técnicas de rodaje: la puesta en escena y la fotografía;

¹ Hasta antes del golpe militar tan solo dos mujeres habían dirigido algún tipo de trabajo cinematográfico: Gabriela von Bussenus y Valeria Sarmiento. La producción fílmica de mujeres en el exilio es la siguiente: de Valeria Sarmiento son cinco: *La dueña de casa* (1975), *La nostalgia* (1979), *Gente de todas partes... gente de ninguna parte* (1980), *El hombre cuando es hombre* (1982), *Encontré el árbol del pan* (1982); de Angelina Vásquez, seis: *Dos años en Finlandia* (1975), *Así nace un desaparecido* (1977), *Gracias a la vida* (1980), *Apuntes nicaragüenses* (1982), *Presencia lejana* (1982), *Fragmentos de un diario inacabado* (1983); de Marilú Mallet, cinco: *No hay olvido* (1975), *Los Borges* (1978); *El evangelio en Solentiname* (1978), *La música de América Latina* (1980), *Diario inconcluso* (1982); por su parte, Susana Zweig solo grabó *Manos a la Obra* (1983), codirigida con Jaime Barrios y Pedro Rivera (Pick, 1987).

la técnica que relaciona un plano con otro plano: el montaje, y la relación del sonido con las imágenes cinematográficas” (Bordwell y Thompson, 1995: 144). De tal manera, para este trabajo se retoman: de la puesta en cuadro, los planos bajo los cuales las directoras deciden capturar las acciones de la trama; de la puesta en escena, el decorado, diálogos, vestuario y banda sonora; y de la puesta en serie, el montaje yuxtaposición de las escenas. Asimismo, los análisis de cada uno contemplan una breve descripción del contexto bajo los cuales se produjo el filme.

La dueña de casa (1975) de Valeria Sarmiento

Rosa Valeria Sarmiento Martínez nació el 29 de octubre de 1948 en Santiago de Chile. En 1968 alternó sus estudios de filosofía con el aprendizaje del cine en la Universidad de Chile, poco después comenzó a trabajar como montajista en las películas de Raúl Ruiz, con quien estaría casada hasta 2011. En la actualidad es directora, guionista y montajista, y se le considera la cineasta chilena más importante de su país, así como una de las más significativas de nuestro continente.

En sus películas es habitual ver que las protagonistas son mujeres, a quienes ha representado desde diferentes ópticas sociales, políticas y culturales, por lo que ella define su cine como una *mirada oblicua* del mundo femenino (Cuneo y Pérez, 2021). La necesidad de representar en su cine el universo femenino se debe a que, tal como menciona, ella misma ha experimentado la minimización por ser mujer. Afirma que en los años sesenta no se creía que las mujeres fueran capaces de manejar una cámara de filmación.

En plena efervescencia del cine político durante los años de la Unidad Popular (UP), Sarmiento menciona que junto con Marilú Mallet y Angelina Vásquez eran las únicas mujeres en Chile que hacían cine, de igual manera señala que ella y Mallet militaban en el Partido Socialista, mientras que Vásquez era considerada como *mirista*² (Pinto, 2013). Esta afirmación de Sarmiento revela que, en principio, comulgaban con las ideas de la fracción radical de la izquierda chilena.

En este periodo, la gran mayoría de la producción del cine chileno se caracterizó por ser de carácter propagandístico en favor de las ideas de la UP. En el caso específico de Sarmiento, hay dos orientaciones visibles en su producción fílmica. La primera está vinculada a Raúl Ruiz, con quien trabajó en

² El término *mirista* se refiere a que era simpatizante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

la realización de documentales militantes para la editorial estatal Quimantú, de los cuales logró concretar tres: *Poesía popular, la teoría y la práctica* (1972), *Los minuterios* (1972) y *Nueva Canción Chilena* (1973). La segunda es más personal y sale de la narrativa militante y de propaganda propias de la época, pues en *Un sueño de colores* (1972), su primer filme dirigido, aborda las condiciones laborales y humanas de las mujeres *strippers*. Este trabajo fue presentado a Joris Ivens³ durante su visita a Chile Films. Sarmiento cuenta que “empezaron a mostrarle todos los cortos, que eran súper políticos, y él venía de un país socialista, así que estaba harto de todas estas cosas, y de repente vio mi documental y dijo: ¡Ah, por fin! Ese fue un apoyo así completamente indirecto” (Pinto, 2013: 3). El filme no fue bien recibido por los cineastas chilenos, quienes consideraban que el proceso político-social que se vivía con la UP era el tema que tenía que prevalecer en sus filmes; pese a esta situación, Sarmiento afirma que su único móvil claro en ese momento era hacer algo sobre la condición de las mujeres (Mouesca, 1985).

Tras el golpe, Sarmiento se refugió en Alemania y posteriormente se trasladó a Francia, donde comenzó a desempeñarse como montajista en los filmes de su esposo, oficio que contribuía a la estabilidad económica de matrimonio, que para ella en esos momentos era también un encierro creativo del cual deseaba escapar (Mouesca, 1985). La rebeldía de Sarmiento por dejar de ser la montajista de su esposo la condujo a dirigir cinco películas durante el periodo de exilio: *La dueña de casa* (1975), cortometraje de ficción, *La nostalgia* (1979), cortometraje documental, *Gente de todas partes... gente de ninguna parte* (1980), largometraje documental, *Encontré el árbol del pan* (1982), cortometraje documental, y *El hombre cuando es hombre* (1982), largometraje documental.

Una vez restaurada la democracia, Sarmiento no regresó a vivir a Chile; se quedó en Francia desde donde desarrolla su obra cinematográfica, aunque visita su país con frecuencia. A Chile volvió en 1990 para filmar *Amelia Lopes O'Neill*, largometraje de ficción rodado en Valparaíso que cuenta la historia de dos hermanas que se enamoran del mismo hombre. Esta película es muy significativa para la autora, pues su rodaje coincidió con el fin de la dictadura (Ulloa, 2013).

³ Joris Ivens fue un reconocido director holandés de cine documental. Entre sus reconocimientos más destacados se encuentra el León de Oro Honorífico del Festival de Cine de Venecia por su trayectoria fílmica. En Chile realizó tres filmes: *A Valparaíso* (1963), *El circo más pequeño del mundo* (1963) y *El Tren de la Victoria* (1964).

Actualmente, el cine de Sarmiento es valorado tanto por la crítica y las instituciones como por estudios académicos que reconocen sus aportaciones estéticas e ideológicas. Así, es frecuente encontrar retrospectivas de su trabajo filmico en la Cineteca Nacional de Chile y en la Cinemateca de Francia. La figura de la cineasta va más allá de lo cinematográfico; trasciende, por su determinación, a un plano social. Es, sin duda, un ejemplo de la verdadera vocación artística.

Contexto del filme

La dueña de casa es la primera obra cinematográfica que Valeria Sarmiento escribió y dirigió desde el exilio. Las condiciones económicas francesas hicieron posible rodar este filme de apenas 23 minutos. La propia Sarmiento cuenta que para filmarlo recibió el apoyo de la institución francesa GREC (*Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques*), la cual financió con 10 mil francos la película; también sostiene que eso “más la ayuda de amigos que tenían una cámara, otro un Nagra [equipo de audio portátil], amigas actrices, un departamento prestado” pudo realizar el filme (Valeria Sarmiento, comunicación personal, 13 de octubre de 2022).

Sinopsis

La historia trata sobre un grupo de mujeres de la clase media y su ayudante en el servicio de la casa. Todas ellas viven en un departamento en los días previos al golpe de Estado. El contacto de las protagonistas con el mundo exterior que plantea la directora es distinto en las mujeres de clase media que en la trabajadora doméstica de nombre María; en el caso de las mujeres de clase media mirar la televisión y ver por la ventana son las principales formas de enterarse de lo que sucede afuera, mientras que la trabajadora doméstica abandona la casa y sale. De hecho, el filme transcurre en su totalidad al interior del departamento. El planteamiento de Sarmiento por montar la puesta en escena en el interior de la casa es metafórico, pues ella misma consideraba que las mujeres de clase media y alta que apoyaron el derrocamiento de Allende no veían más allá de las paredes de su casa.

El filme, acorde con la postura favorable de Sarmiento a la UP, critica a las mujeres que se opusieron a la política de cambio propuesta por Allende, a quienes la directora vincula con la clase media, y las representa como triviales,

egoístas y cuyos intereses se limitaban a su comodidad y a las paredes de su hogar. Por otra parte, a la mujer afín a la ideología de Allende la representa como trabajadora y libre. Con ello, establece, por un lado, la confrontación de las mujeres de clase de media contra la UP y, por otro lado, a las mujeres de clase media contra mujeres de la clase trabajadora.

Puesta en cuadro: planos utilizados

Este filme de Sarmiento está filmado con planos cerrados y abiertos; muy rara vez se mueve la cámara que, al estar fija por largos periodos, brinda al espectador la posibilidad de observar detenidamente todos los elementos que aparecen a cuadro. Esto permite relacionarlos con los diálogos o con las frases escritas que se incluyen entre escenas, las cuales son la parte más explícita de la crítica que la directora hace a las mujeres que apoyaron el derrocamiento de Allende.

En cuanto a esto, la directora recurre a los planos cerrados para enfatizar la relación entre imagen y sonido; por ejemplo, cuando la dueña de la casa limpia su hogar, la cámara encuadra los movimientos de la mano al tiempo que expresa verbalmente su descontento con las políticas socialistas que la han orillado a realizar las labores domésticas. Es de destacar que la mayoría de los planos de la película son cerrados, pues están filmados al interior del departamento donde suceden las escenas. En cambio, el plano abierto es utilizado en la escena final y este simula la mirada de la dueña de la casa que observa por su ventana cuando sucede el bombardeo a La Moneda.

Puesta en escena: decorado, diálogos, vestuario y banda sonora

Al tiempo que señala una mente cerrada en este tipo de mujeres, Sarmiento también las representa como personas superficiales. Para ello se vale del decorado y del vestuario; en el primero coloca elementos de utilería para mostrar el nivel económico y con el segundo representa el contraste entre las mujeres que apoyaban el socialismo de Allende y las que no. Las mujeres que estaban en contra de la UP están vestidas con ropa elegante y joyería, en contraste con la forma discreta de la vestimenta de la trabajadora doméstica. El conflicto en el interior del departamento es constante, pues la dueña de la

casa grita y ofende a la trabajadora doméstica con regularidad; en varias ocasiones la llama “perla” (en Chile este término es utilizado para referirse a las personas que no se esfuerzan y que se aprovechan de la situación para obtener un beneficio). De igual manera, tanto la dueña de casa como su hija tienen constante desconfianza de las acciones de María; incluso, piensan que les miente para salir del departamento:

Hija de la dueña de casa:	¿Por qué estás haciendo tú las cosas?
La dueña de casa:	Me pidió permiso “la perla”, dijo que tenía al papá enfermo.
Hija de la dueña de casa:	¡Enfermo!, curado [borracho] andará. Si nació curado como todos los rotos [persona mal educada] (Sarmiento, 1975).

Al final del filme, la trabajadora doméstica decide abandonar sus labores para sumarse a las manifestaciones en defensa del gobierno allendista, por lo que la dueña de la casa asume el rol de las labores domésticas. Precisamente, con estos dos personajes Sarmiento representa los sistemas ideológicos en conflicto durante el gobierno de la UP: el capitalista y el socialista.

Imagen 1

Contraste en la representación formal de la mujer de clase media con la mujer trabajadora domestica



Fuente: fotogramas extraídos de *La dueña de casa* [Película] (Sarmiento, 1975).

Sarmiento muestra al tipo de mujeres que estaban en contra del gobierno de la UP como personas de contradicciones, pues, por un lado, manifiestan su

nacionalismo y espíritu religioso y, por otro lado, manifiestan su egoísmo al negar la ayuda a sus vecinos: “[La dueña de casa] el café guárdalo porque si lo ven los vecinos me van a pedir. No estoy como para andar regalando cosas” (Sarmiento, 1975). Estas mismas mujeres se alegran de la violencia con la que fue derrocado el gobierno allendista, tal como aparece en la escena final de la película, mientras que la mujer de la clase obrera es representada como un ser humano libre de elegir entre seguir trabajando para la clase media y alta o apoyar al gobierno socialista.

En el filme Sarmiento solo escenifica una confrontación verbal entre las dos ideologías en disputa. En dicha escena, dos mujeres de la misma clase social defienden su postura, y, en su caso, la mujer afín a la UP sostiene que con el gobierno de Allende todos son tratados por igual sin importar la clase social o su afinidad política. La mujer que no es partidaria del modelo socialista acusa al gobierno de beneficiar a sus simpatizantes y con ello, de manera implícita, da cuenta del sentimiento de opresión que existía entre los que no apoyaban a la unidad Popular.

- La dueña de casa: ¿Qué le pasó que está sin azúcar?
 Vecina: Estaba haciendo la torta [pastel] para el cumpleaños de la niña que es mañana y entonces me falta una tacita para el merengue. Mañana se la devuelvo, porque mañana llega la azúcar a la Jap [Juntas de Abastecimiento y Control de Precios], así que es solo por un día.
- La dueña de casa: [Con gesto irónico] Pero usted debería de tener su saquito guardado, pues siendo del gobierno...
- Vecina: Tenemos igual que lo que tiene todo el mundo. No tenemos más que ninguno; todo el mundo tiene lo mismo ahora.
- La dueña de casa: No, todo el mundo no, vecino. Su marido debería preocuparse más, ya que entra y sale tanto de La Moneda.
- Vecina: Va a trabajar, no más; es lo que hace, ¡trabajar! (Sarmiento, 1975).

Imagen 2

La dueña de casa realizando labores del hogar ante la ausencia de su trabajadora doméstica



Fuente: fotogramas extraídos de *La dueña de casa* [Película] (Sarmiento, 1975).

Sarmiento en su filme hace especial énfasis en el enojo que causaba el desabasto de alimentos entre las mujeres que no compartían la ideología socialista; por el contrario, muestra la complacencia de las mujeres que simpatizaban con la UP, las cuales, según el filme, asimilaban las carencias y no se quejaban por la falta de productos. No hay que perder de vista que se trata de una obra militante que exalta el espíritu socialista y combate a quien no piensa igual que ella. En este sentido, Sarmiento intenta enaltecer el trabajo de las Juntas de Abastecimiento y Control de Precios (Jap) y no menciona los problemas que estas organizaciones tuvieron incluso en el interior de sus estructuras, como ejemplo el comentario que la protagonista hace referente a las Jap: “Lo que me costó en el mercado negro este pollo es un asco. Los de la Jap sí que han de estar más gorditos. Qué escasez hay de todo” (Sarmiento, 1975).

La banda sonora de la película enfatiza las voces de los personajes, pero también representa de manera somera la reacción de las clases media y alta para derrocar al gobierno allendista. Aunque visualmente no recrea el bombardeo a La Moneda la directora se vale del sonido indirecto para introducir en la puesta en escena el ruido de los aviones Hawker Hunter y las detonaciones de bombas sobre el palacio de gobierno. La puesta en cuadro que propone Sarmiento es con una mujer asomándose por la ventana al escuchar el sobrevuelo de los aviones y el ruido de las bombas.

Imagen 3

Vecina de la dueña de la casa asomándose por la ventana mientras suena el estallido del bombardeo a La Moneda



Fuente: fotograma extraído de *La dueña de casa* [Película] (Sarmiento, 1975).

Por otro lado, el sonido indirecto (*off*) sobrepuesto en las imágenes también sirve para representar el conflicto. Un ejemplo es la escena en la que la hija de la dueña de casa grita desde su balcón ofensas a los manifestantes que apoyaban a la UP; a cuadro solo aparece la mujer que desaprueba al gobierno socialista, pero se escuchan voces y ruidos de manifestantes que gritan al unísono: “Allende, Allende, el pueblo te defiende” (Sarmiento, 1975), pero visualmente nunca aparecen a cuadro.

Puesta en serie

Sarmiento incluye frases escritas en el montaje de la película, las cuales son el hilo conductor en la temporalidad del conflicto que plantea. La primera, del general Leigh, “La mujer nos dio a los demás hombres una verdadera lección: se mostró impávida y dispuesta a defender lo correcto. Ella demostró resistencia a cualquier prueba” (Sarmiento, 1975), refiere las acciones femeninas previas al golpe. La segunda frase corresponde a Teresa Donoso Loero: “Sin suplantar a sus hombres y menos a sus soldados, ellas fueron solo la antorcha de la noche y el clarín de la batalla” (Sarmiento, 1975), la cual refiere la satisfacción de las mujeres al momento del golpe de Estado. La tercera cita es de Lucía Hiriart, esposa de Augusto Pinochet, “creo que Dios está presente en nuestra vida tanto en las cosas grandes como en las pequeñas, en el fracaso del gobierno de la Unidad Popular veo la mano de Dios” (Sarmiento, 1975), con ella pretende justificar desde un punto de vista moral y religioso la violencia de los militares. Esta frase no solo aplica para definir el pensamiento de las mujeres en relación con el actuar de los militares, sino que también presenta lo violento que era el discurso oficial tras la instalación de la Junta Militar en el poder: “extirpar de raíz los focos de infección [comunista] que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria” (Junta Militar de Chile, 1974: 37). Con la frase de Hiriart termina la película.

Cabe apuntar que el fotograma que la directora coloca previo a la aparición de esta frase amalgama aún más el sentido religioso y refuerza su crítica hacia la doble moral de las mujeres que no creían en el modelo socialista de Allende, quienes desde el punto de vista de la rectora pregonaban valores de amor, paz y libertad y al mismo tiempo se regocijaban con la violencia ejercida por la Junta Militar para reprimir y someter a los allegados a la UP. En dicho fotograma se observa a una mujer que apunta hacia el cielo, gesto que es irónico, pues con él

hace referencia a los aviones que se dirigen a bombardear La Moneda y, al mismo tiempo, tal como lo precisa la frase de Hiriart, indica que los actos de los militares son la justicia divina que está por acabar con la UP. Asimismo, Sarmiento señala de nuevo la cerrazón de este tipo de mujeres, pues caracteriza al personaje femenino con lentes oscuros dentro de su oscuro departamento. Así, es que en la última imagen de la película la directora emplea la puesta en escena (personajes, vestuario, actuación) y la puesta en serie (la yuxtaposición del fotograma con la frase de Hiriart) para enfatizar su crítica a las mujeres que querían por cualquier medio imponer su visión política, social y cultural en Chile.

Imagen 4
Vecina de la dueña de casa que señala hacia el cielo cuando escucha pasar los aviones de ataque rumbo a La Moneda



Fuente: fotograma extraído de *La dueña de casa* [Película] (Sarmiento, 1975).

En este filme Sarmiento no solo critica a las mujeres de clase media de Chile, de manera implícita también las acusa de ser causantes de la inestabilidad social que predominaba durante la disputa ideológica entre socialistas y capitalistas, pues en uno de los fotogramas de la película centra la atención de la cámara en la bandera chilena, la cual es colocada por la dueña de casa al revés, con la estrella hacia abajo. Esta imagen es yuxtapuesta antes de la frase escrita del general Jorge Gustavo Leigh, miembro de la Junta Militar durante la dictadura, con lo cual la imagen adquiere mayor sentido, pues la frase alude al heroísmo que los militares atribuían a las “mujeres burguesas” que defendieron la patria del marxismo: “la mujer nos ha dado a los hombres una verdadera lección. Ella era infatigable y estaba dispuesta a defender lo que era correcto. Ella ha demostrado resistencia a todas las pruebas” (Sarmiento, 1975).

Imagen 5
La dueña de casa ayuda a la hija a elegir su vestimenta para la participación en una actividad cívica



Fuente: fotograma extraído de *La dueña de casa* [Película] (Sarmiento, 1975).

A través de la puesta en serie, la película de Sarmiento, a pesar de su corta duración, logra describir de forma resumida tres temas del contexto social y político que llevaron al conflicto hasta su punto de violencia máximo: a) el temor de la clase media al *comunismo*, b) el desabasto de alimentos y c) las protestas de las mujeres de la clase media contra el gobierno. Asimismo, Sarmiento utiliza elementos propios del lenguaje cinematográfico para representarlos principalmente mediante la puesta en escena. En ella coloca a *la dueña de casa* realizando las labores domésticas que le correspondían a su trabajadora, con lo cual indica el temor a perder los privilegios propios de la clase media y alta a causa de las ideas de la revolución social que promovía la vía chilena al socialismo. En estas mismas puestas en escena la directora incluye diálogos que reflejan el temor a que los socialistas los despojaran de sus pertenencias; la dueña de casa: “Lo que pasa es que no hay respeto de nada. ¡Y si ella [la trabajadora doméstica] fuera revolucionaria, también! Luego querría tomarnos la casa, como lo hacen con las fábricas, la tierra, con todo” (Sarmiento, 1975).

***Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada)* (1980) de Angelina Vásquez**

Angelina Vásquez Riveiro cursó ingeniería en la Universidad de Chile y después comenzó su formación filmica cuando la Escuela de Cine, fundada por Aldo Francia en Valparaíso, inició sus labores a finales de la década de 1960, época en la cual, como se ha señalado, el cine y sus creadores asumieron roles de propaganda política en favor del movimiento socialista que encabezaba Allende. Ella misma ha indicado que tanto en la Escuela de Cine de Valparaíso como en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica aprendió la teoría y la técnica cinematográfica; también menciona que al igual que muchos de los directores de su generación, una vez instaurado el gobierno de la UP, ingresó a trabajar a Chile Films (Festival Internacional de Cine de Iquique, 2021).

En Chile Films, Vásquez consiguió el apoyo para rodar su primer trabajo filmico de manera profesional; se trató del corto documental *Crónica del salitre* (1971), en el que, en apego a las ideas socialistas de su directora, se reflejan las condiciones de explotación laboral y de desigualdad social de los obreros de las minas de salitre al norte de Chile. Así también, este primer trabajo manifiesta su postura política, pues enaltece la lucha de clases entre mineros y patrones y alienta con ello el discurso de la revolución armada como solución al conflicto ideológico en Chile (Centro Cultural La Moneda, 2021). Por aquellos años la postura política de Vásquez era considerada por sus propios colegas cineastas como mirista, es decir, como simpatizante de la parte más radical de los socialistas chilenos (Pinto, 2013).

Durante su paso por Chile Films, Vásquez colaboró con otros cineastas en diferentes labores del quehacer cinematográfico, tradicionalmente consideradas para los hombres, como ser camarógrafa en el documental *La respuesta de octubre* (1972), dirigida por Patricio Guzmán (Cine Chile, 2022). Sobre este periodo, Vásquez menciona que la brecha de desigualdad, por cuestiones de género, entre hombres y mujeres cineastas era una constante; afirma que, aun cuando ella fue invitada y premiada en festivales, los organizadores no le daban el mismo tratado que a los cineastas hombres (Cineteca Nacional de Chile, 2021).

Tras el golpe de Estado, Vásquez no abandonó de inmediato su país; por el contrario, se unió a la resistencia política en clandestinidad. Al respecto, ella menciona que vivir durante la dictadura en Chile le permitió saber y conocer “muy profundamente” la represión de los militares. Partió a Finlandia en marzo de 1975 (Vásquez, 2021). Durante su exilio en Finlandia filmó los documentales *Dos años en Finlandia* (1975), *Así nace un desaparecido* (1977), *Presencia lejana* (1982) y *Apuntes nicaragüenses* (1982). La única película de ficción de su carrera también la filmó en Finlandia: *Gracias a la vida* (1980), medimetro de apenas 48 minutos de duración (Centro Cultural La Moneda, 2021).

La película de Vásquez es una denuncia hasta esos momentos poco abordada sobre la violencia de los militares especializada en las mujeres cuya afinidad política coincidía con la UP. Por un lado, visibiliza los abusos sexuales de los que eran objeto las mujeres y, en paralelo, muestra el rol de las mujeres en el movimiento político de Chile durante la UP, pues implícitamente su película manifiesta “la importancia de las mujeres en los actos de resistencia sociales y políticos” (Ramírez y Donoso, 2016: 204-205), motivo por el cual eran perseguidas, torturadas, asesinadas o violadas, como lo denuncia Vásquez.

La directora define la concepción creativa de esta película como un acto de rabia por la violencia especializada contra las mujeres que la dictadura militar ejerció (Vásquez, 2021). También señala que la historia que cuenta la película está inspirada en la propia experiencia de vida de ella y de los actores, de quienes, por cierto, refiere que no eran profesionales sino exiliados y sobrevivientes de tortura: Silvana, quien interpreta a Silvia, había sido encarcelada y torturada; Tulio, quien interpreta al esposo de Silvia, había sido condenado a muerte y durante su encarcelamiento había sido testigo de las violaciones sexuales a una mujer presa, quien, al igual que el personaje principal de la película, resultó embarazada de sus violadores. Además, Vásquez afirma que el rodaje de esta película fue gracias al fondo finlandés para el cine y a los aportes en especie de la televisión finlandesa, la cual aportó material virgen, el laboratorio para revelado y para montaje, pero sobre todo garantizó que la película se transmitiera por televisión (Vásquez, 2021).

Contexto del filme

Vásquez en su película representa, por un lado, de forma explícita, la violencia especializada y directa en las mujeres a través de las violaciones sexuales de Silvia a manos de los militares durante su encarcelamiento y, al mismo tiempo, las dificultades que enfrentaba ante el proceso de adaptación social y cultural, al igual que los demás exiliados. A pesar de que Vásquez también representa esas dificultades cotidianas en el proceso de adaptación de Silvia, la trama principal de la película tiene como tema central la denuncia de la violencia especializada en las mujeres por parte de la Junta Militar, tema que en aquellos años no era tan abordado en la cinematografía de los exiliados; los protagonistas en las películas que denuncian las violencias de la dictadura que sufren tortura son hombres, como sucede en el filme de Sebastián Alarcón. Por ello, en este apartado se ahonda de manera particular en la representación audiovisual de la violencia sexual en las mujeres simpatizantes de la unidad popular.

Sinopsis

Gracias a la vida cuenta la historia de Silvia, una mujer que sobrevivió al encarcelamiento, a la tortura y a las violaciones sexuales de los militares. Tras salir de su encarcelamiento, se exilia en Finlandia donde se encuentra con su pareja sentimental, de nombre Julio. El trauma de la tortura acompaña a Silvia en sus intentos por rehacer su vida en un país ajeno al suyo. Derivado de las violaciones sexuales, Silvia queda embarazada. La película se desarrolla en el último mes de su embarazo, periodo en el que cuestiona su maternidad.

El filme de Vásquez está construido a partir del dilema de Silvia, quien además de su embarazo y de su trauma tiene que enfrentarse como todos los exiliados, a un país nuevo, con la diferencia de que debe lidiar con el dilema de que traerá al mundo a un hijo no deseado, cuyo padre es parte militar. La directora aplica la puesta en cuadro, la puesta en escena y la puesta en serie para representar de manera audiovisual la violencia sexual, el trauma y el dilema de Silvia.

Puesta en cuadro: planos utilizados

La puesta en cuadro que utiliza Vásquez muestra los sentimientos de los personajes, en especial los de Silvia a quien filma con enfoques cerrados que enfatizan los gestos de dolor, de incertidumbre o desesperación, todos ellos derivados de los recuerdos de la tortura y principalmente del trauma de las violaciones sexuales durante su encarcelamiento. A lo largo del filme se pone a la vista diferentes sentimientos con los que la protagonista tiene que lidiar, en estrecha relación con el dilema de dar a luz y de criar a un hijo no deseado.

Imagen 6

Encuadres cerrados que muestran los estados de ánimo de Silvia usados generalmente cuando habla sobre su maternidad



Fuente: fotogramas extraídos de *Gracias a la vida* (o *pequeña historia de una mujer maltratada*) [Película] (Vásquez, 1980).

El enfoque de los encuadres de las escenas permite apreciar todos los elementos que aparecen y con los encuadres donde no hay fuera de foco observar, en el caso de las escenas filmadas en exteriores, el contexto que rodea a los personajes; la película de Vásquez exhibe las condiciones urbanas y climatológicas de Finlandia. Nótese que los encuadres son planos abiertos, donde los personajes aparecen de cuerpo entero en acciones que representan el proceso de adaptación a través de actividades cotidianas.

El mismo principio es aplicado para los encuadres de las escenas que transcurren en interiores, con la diferencia de que están filmadas a partir de planos medios en vez de planos abiertos, y también se distinguen nítidamente todos los elementos dentro del encuadre, lo que permite relacionar al personaje con los objetos que lo rodean. Este principio de la puesta en escena Vásquez lo utiliza en algunas escenas para mostrar los rasgos ideológicos de los personajes. A través de ciertos objetos que se aprecian en el encuadre, la directora muestra la postura política en favor de la UP de Silvia y de su esposo, su afinidad ideológica al socialismo como la principal causa de su exilio y de las violencias de las que fueron víctimas; además estos elementos están dentro de la recámara de los protagonistas, que es el sitio que más veces aparece en el filme.

Imagen 7 Escenas en exteriores e interiores



Fuente: fotogramas extraídos de *Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada)* [Película] (Vásquez, 1980).

Puesta en escena: decorado, diálogos, vestuario y banda sonora

Vásquez vincula a los personajes con las UP mediante el decorado de la habitación de Silvia y de su esposo, pues en la escena se aprecia el retrato de Allende y la bandera chilena. La vinculación de este matrimonio con la ideología socialista es reforzada por sus diálogos, que cuentan explícitamente su

militancia política; también expresan y narran las violencias de las que fueron objeto, fruto de su militancia política. En el caso de Silvia, el trauma de su violación se manifiesta en el desamor por el hijo que espera a pesar de contar con el apoyo de su pareja y con la sororidad de su cuñada:

- Cuñada: Cuando la liberaron tenía ocho meses de embarazo ya era imposible el aborto.
 Médico: Esto nos pone frente a dos alternativas de acción...
 Silvia: Estos momentos no sé qué voy a decidir. No sé si seré capaz de tener una relación con el niño como es normal, como una madre...
 Médico: Entiendo que la visita a este servicio SOS es para tratar de pensar conjuntamente en las alternativas posibles y sus detalles, pues la situación es muy difícil... ¿Cuántos meses de embarazo tienes?
 Cuñada: [Traduce la pregunta del médico] ¿Cuántos meses de embarazo tienes?
 Silvia: 8 meses.
 Cuñada: [Traduce la pregunta del médico] Quiere saber si este conflicto te ha causado ciertos síntomas como, por ejemplo, que no puedes dormir, que no puedes pensar claramente, tienes mente dispersa, que estás deprimida.
 Silvia: Por supuesto, en esos momentos no sé qué hacer.
 Médico: Si ella considera la alternativa de dar al niño en adopción el mejor contacto sería la Organización Salvar a los Niños, en la ciudad de Helsinki. Ellos tienen, por ejemplo, los hogares *Matti* y *Maija* en los que cuidan al niño desde el nacimiento. Y allí la madre puede visitarlo (Vásquez, 1980).

En la película, Silvia está en constante conflicto con ella misma, pero también con quienes la rodean, en especial con su pareja, pues en ellos son constantes las discusiones, como ejemplo el siguiente diálogo:

- Silvia: El hijo... ¿El hijo de quién?
 Julio (esposo): Nuestro, por supuesto.
 Silvia: Por supuesto. Es muy fácil decirlo. Y cuando crezca y no sepamos a quién se parece. ¿Vas a decir todavía por supuesto?
 Julio (esposo): Pero, chica, cómo quieres que te lo diga, es nuestro, es de los dos. Es la historia de los dos.
 Silvia: Es lindo decirlo, pero... a mí nadie me preguntó nada y está aquí.
 Julio (esposo): Ahora estamos juntos. Ya no nos pueden separar.
 Silvia: Quizás ya lo hicieron (Vásquez, 1980).

La música y el sonido son parte fundamental de las escenas de esta película. A través de estos elementos, la directora refuerza las imágenes sobre el estado de ánimo de Silvia, los cuales van desde la añoranza por su país de origen, o bien cuando recuerda la tortura y los abusos sexuales de los militares durante su encarcelamiento. La misma Vásquez refiere que la música en esta película es una entrada y salida de los sentimientos que desarrollan los protagonistas (Vásquez, 2021). En una de las escenas Silvia menciona la

canción *El barco de papel*, la cual cantaban cuando una de las mujeres presas salía de la cárcel:

Psicólogo: Tú estuviste más de un año en la cárcel, ¿era dura la vida?
 Silvia: Por supuesto, dura. Pero a veces es mejor tener el enemigo de frente a frente y poder mirarlo y uno realmente se da cuenta ahí de la solidaridad entre los compañeros. Un día llegó la monja que nos cuidaba en la cárcel y me dice que tome mis cosas. Entré con mis compañeras, ellas se pusieron muy alegres porque estaba en libertad ya. Nos abrazamos; ellas comenzaron a cantar una canción muy linda que era *El barco de papel*, trata de cuando las compañeras están en libertad, hacia el exilio (Vásquez, 1980).

En el caso del sonido, Vásquez sobrepone en las imágenes de la violación sexual de la protagonista una narración de partido de fútbol, la cual no permite escuchar ruidos ni voces de los implicados, incluso dicha narración es más fuerte en intensidad sonora que la música de guitarra que también la directora sobrepone a dichas imágenes; con eso nos indica la magnitud que tiene en el trauma de Silvia la narración del partido de fútbol.

Puesta en serie

La secuencia de imágenes con las que la directora narra el episodio traumático de Silvia está filmada con un alto contraste de luz y sombra que refuerza la parte expresiva de las imágenes. La penumbra existente en estas escenas no permite ver mayores detalles del lugar donde se realizaban las violaciones sexuales, por lo que pudiera ser cualquier lugar: una bodega, un dormitorio, una cárcel, un sótano; en todo caso lo que le importa a la directora es representar la violencia que causó el trauma a Silvia.

Con la puesta en serie Vásquez muestra los recuerdos tanto de la violencia directa de la protagonista como de la vida dejada atrás de los exilados. En la primera, la directora yuxtapone una serie de escenas donde predomina la oscuridad; ahí se ejecuta la tortura y los abusos sexuales a Silvia. En la segunda, las imágenes que yuxtapone están llenas de luz y muestran la vida cotidiana en Chile a principios de la década de 1980; estas imágenes aparecen en forma de recuerdos en Silvia, mientras suena la canción *Otra historia de amor*, interpretada por Ramón Aguilera.

Imagen 8
Secuencia de escenas y tomas que representan el recuerdo de la tortura y de la violación sexual de la protagonista



Fuente: fotogramas extraídos de *Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada)* [Película] (Vásquez, 1980).

Imagen 9
Secuencia de imágenes de recuerdos de Silvia: su tortura-violación y recuerdos de su vida en libertad



Fuente: fotogramas extraídos de *Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada)* [Película] (Vásquez, 1980).

Conclusiones

De los dos filmes analizados se concluye que las directoras mostraron, desde su mirada fílmica e ideológica, los abusos y las violencias que las mujeres simpatizantes de la UP vivieron previo al golpe de Estado y durante la dictadura militar en Chile. En el caso de *La dueña de casa* (1975), el relato de Valeria

Sarmiento se desarrolla en el periodo de gobierno de Allende, lo que permite una perspectiva, a partir de la mirada de las mujeres, de la polarización en el conflicto ideológico antes de la toma violenta a La Moneda, mientras que en el filme *Gracias la vida* (1980) Angelina Vásquez sitúa la historia de su protagonista en pleno periodo de exilio: muestra situaciones muy específicas de una mujer que fue violada sexualmente por los militares durante su encarcelamiento en Chile, quien, pese a haber logrado su libertad explícita, tiene que cargar con el trauma de la violencia ejercida sobre ella. Ambas películas coinciden en representar la visión femenina en el conflicto ideológico en Chile, acción que para la época en que se filmaron era poco habitual, pues en la mayoría de los casos los protagonistas solían ser hombres, lo cual relegaba a la mujer a un sitio de olvido.

En *La dueña de casa* (1975), la directora expone de forma clara el comportamiento de las mujeres que no estaban de acuerdo con el gobierno allendista, a quienes representa como banales, egoístas y extremistas, que exigían y creían que la intervención militar era la única solución para derrocar al modelo de la UP. Dentro de este tema principal, Sarmiento de manera implícita expone uno de los sucesos sociales más controversiales en el gobierno de Allende: el desabasto y escasez de alimentos. Para los simpatizantes de la UP era el resultado de la conspiración entre sus opositores y fuerzas extranjeras; para los opositores de la UP, resultado de la política económica e industrial socialista. Lo cierto es que ambos planteamientos son parcialmente ciertos, pues este problema se derivó a raíz de múltiples factores que intervinieron en el conflicto, además de que, si bien no es exclusiva, sí tocó en particular a las mujeres, pues eran ellas quienes, por los roles de género tradicionales en la época, administraban y preparaban los alimentos como parte de las labores de cuidados.

En *Gracias a la vida* (1980) Angelina Vásquez representa claramente la violencia especializada contra las mujeres por parte de la dictadura de Pinochet. Los elementos cinematográficos que emplea Vásquez tienen como principal intención mostrar y denunciar los abusos, violaciones y traumas provocados en el cuerpo y la mente de las mujeres socialistas chilenas. Esta película es quizá la única manifestación artística de la época que centra su denuncia en la violencia especializada en las mujeres por parte del régimen militar.

Desde su visión militante, Sarmiento representa en *La dueña de casa* (1975) el contexto político y social del momento previo y del golpe de Estado, pues

en su filme no solo critica el comportamiento y las actitudes de las mujeres de la clase media sino también, de manera implícita, las responsabiliza del derrocamiento del gobierno allendista por medio de la violencia. Este filme no plantea una violencia explícita o directa hacia las mujeres; por el contrario, centra su representación en criticar a un tipo de mujer que por definición ideológica estuvo en contra del modelo socialista de la UP, en tanto que Vásquez en *Gracias a la vida* (1980) representa los sentimientos y pensamientos de una mujer víctima de múltiples formas de tortura, entre ellas la violación sexual. A pesar de que la denuncia de la violencia hacia las mujeres ocupa la mayor parte de la trama de este filme, Vásquez también muestra su postura socialista para derrocar a la dictadura, en este caso representada por la decisión de la protagonista de regresar a Chile para sumarse a la resistencia revolucionaria, en compañía de su esposo y su hija recién nacida, producto de las violaciones sexuales que los militares cometieron contra ella.

Además, los hechos representados en *Gracias a la vida* (1980) corresponden a vivencias reales, que hasta ese momento eran poco denunciadas. La directora utiliza elementos propios del lenguaje cinematográfico para dramatizar la violencia sexual de la que es víctima la protagonista, de tal forma que la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie enfatizan, a lo largo del filme, tanto la violencia sexual como el trauma causado; como ejemplo está el recurso sonoro en diferentes momentos, es decir, la música y cantos que las mujeres prisioneras y violentadas entonaban desde sus lugares de detención. Por su parte, el filme *La dueña de Casa* (1975) Sarmiento refiere dos direcciones del mundo de las mujeres de la época: por un lado, representa que las mujeres de clase media sentían violentadas sus libertades con las medidas socialistas del gobierno de la UP, argumento que fue muy utilizado por los adversarios de la Unidad Popular para intentar justificar la violencia de los militares. Por el otro, muestra las conductas y reacciones violentas de las mujeres de clase media que se sentían amenazadas por las políticas socialistas de la UP que exigían y avalaban la intervención militar como única salida al conflicto.

Ambas películas retoman un hecho histórico: el periodo de exilio motivado por la dictadura de la Junta Militar en Chile, al cual representan a partir del lenguaje cinematográfico, lo que convierte a estas películas en una especie de documento histórico de ese periodo, aun cuando son narradas como ficción y no como

documental. Con el análisis propuesto en este artículo se puede abreviar la representación del hecho histórico y paralelamente observar como cada directora emplea el lenguaje cinematográfico para transmitir su visión de los sucesos ocurridos sin que en este documento se pretenda calificar a estas visiones como correctas o incorrectas, como buenas o malas, o como pertinentes o no.

Fuentes consultadas

- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995), *El arte cinematográfico*, Paidós.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991), *Como analizar un film*, Paidós.
- Centro Cultural La Moneda (2021), *El cine de Angelina Vázquez*, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, <https://lc.cx/2KmA0X>
- Cine Chile (2022), “Angelina Vázquez”, Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, <https://short.do/pXmWgo>
- Cineteca Nacional de Chile (2021), *Clínica con Cineasta. Angelina Vázquez Riveiro*, [Facebook post], 2 de octubre, <https://acortar.link/5YYdeC>
- Cuneo, Bruno y Pérez, Fernando (2021), *Una mirada oblicua. El cine de Valeria Sarmiento*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, <https://acortar.link/p1QqsT>
- Festival Internacional de Cine de Iquique (2021), *Conversatorio con Angelina Vázquez* [Video de Youtube], 11 de diciembre, <https://acortar.link/qoIT6J>
- Junta Militar de Chile (ed.) (1974), *Política Cultural del Gobierno de Chile*, Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno.
- Mouesca, Jaqueline (1985), “Una cineasta que no quiere ser transparente. Conversación con Valeria Sarmiento”, *Araucaria*, 31, 113-124.
- Pick, Zuzan (1987), “Cronología del Cine Chileno en el Exilio”, *Literatura Chilena Creación y Crítica*, 27, 15-21, <https://lc.cx/YQBRbV>
- Pinto Veas, Iván (2013), “Valeria Sarmiento”, *laFuga*, 15, <https://lc.cx/qSg1YU>
- Ramírez Soto, Elizabeth y Donoso Pinto, Catalina (2016), “Nomadías: El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez”, *Journal of Latin American Studies*, 52 (3), 685-687.
- Sarmiento, Valeria (Dir.) (1975), *La dueña de casa* [Película].
- Ulloa Inostroza, Carla (2013), “El cine de Valeria Sarmiento”, *Occidente*, 434, 55-60.

Vásquez, Angelina (2021), *Conversatorio con Angelina Vásquez* [Facebook post], 11 de diciembre, <https://lc.cx/MQg0yB>

Vásquez, Angelina (Dir.) (1980). *Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada)* [Película], Lehmuskallie INC.

Reseña curricular

Noé Tovar Soto. Doctor en Humanidades: Estudios Latinoamericanos por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), México. Profesor de la Escuela de Artes Escénicas en la Licenciatura de Estudios Cinematográficos de la UAEMéx. Se desempeñó como director de la Cineteca Mexiquense de 2019 a 2024. Sus líneas de investigación son procesos culturales y políticos en Latinoamérica, análisis y teorías cinematográficas, gestión y política cultural. Entre sus publicaciones recientes destacan, como autor: “Centro Universitario de Cine experimental de la Universidad de Chile: antecedente del Nuevo Cine Chileno de los años sesenta”, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, 17, (2023); “Política cultural en Chile: de la dictadura militar a la actualidad”, *Memorias del Congreso Internacional de Investigación Académica Journals Hidalgo* 2019, 11 (8), 2929-2941 (2019).