

Artefacto *stasis*

Stasis Artifact

Alejandra Castillo
Departamento de Filosofía
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
alejandrabcastillov@gmail.com

Resumen

Con la figura de artefacto *stasis* me gustaría estudiar el diseño político que se despliega durante la Unidad Popular en lo relativo a sus objetos de proyección. En particular me concentraré en los documentales de las realizadoras Angelina Vázquez, *Crónica del salitre* (1971); Marilú Mallet, *Amuhuelai-mi* (1972); y Valeria Sarmiento, *Un sueño como de colores* (1972). Estos documentales registran los modos en que la política de la Unidad Popular se organiza alrededor de la producción socialista; su mirada es la de militancia y complicidad con el proceso de transformación que está teniendo lugar. Sin embargo, al mismo tiempo, estos documentales interrumpen la propia figuración del «trabajo» en las imágenes expuestas. En otras palabras, estos documentales interrumpen la idea de «producción». Esta interrupción de la imagen por la imagen, es lo que aquí se denomina artefacto *stasis*.

Palabras clave: Documentales, cineastas chilenas, Unidad Popular, artefacto *stasis*.

Abstract

With the figure of the *stasis* artifact, I would like to study the political design that unfolds during the Unidad Popular in Chile in relation to its objects of projection. I will focus on the documentary work carried out by Angelina Vázquez in the documentary *Crónica del salitre* (1971); Marilú Mallet in the documentary *Amuhuelai-mi* (1972); and Valeria Sarmiento with the documentary *Un sueño como de colores* (1972). These documentaries record the ways in which the Unidad Popular's politics is organized around socialist production, their gaze is one of militancy and complicity with the transformation process that is taking place. However, at the same time, these documentaries interrupt the very figuration of «labor» by the images themselves. In other words, they interrupt the idea of «production». This interruption of the image by the image is what could be called a *stasis* artifact.

Keywords: Documentaries, Chilean filmmakers, Unidad popular, *stasis* artifact.

Paralelamente, también están los otros problemas, que es cómo una, como mujer, podía ser invisible en el medio de los chicos que hacían cine. Éramos nosotras, las chicas, y ellos, los chicos.

ANGELINA VÁZQUEZ, «ANTES DEL GOLPE:
PRIMEROS PASOS EN EL CINE»

Ver un objeto antes de su materialización es diseñar. Un diseño es una figura que se piensa por adelantado. Antes de la existencia material de la figura pensada ya se ha dado contorno a un objeto, se ha establecido su función y descrito sus desarrollos y despliegues. Lo propio de un diseño es la prefiguración de algo que aún no es. Un diseño es un esquema o diagrama que hace ver, atrapa la mirada. Es por esa necesaria cercanía con la visión que un diseño siempre es ocularcéntrico, anuda mirada y técnica. Dicha centralidad óptica quiere indicar el predominio de la visión en lo que respecta a los otros modos de sentir de un cuerpo; la presuposición de un sujeto que registra su entorno mediante imágenes; y la capacidad de un sujeto de crear imágenes (Jonas). De modo tal que ocularcentrismo es la visión que se vuelve imagen, y esta artefacto. Lo ocularcéntrico se da en y por artefactos.

El diseño ocupa un lugar doble –y ambiguo– entre lo virtual y lo actual; lo que un diseño imagina no está por fuera de los objetos que permiten el propio diseño. No hay diseño sin objetos. Sin embargo, el diseño excede a los objetos que lo permiten. Ahí está la ambigüedad del diseño: es visible al mismo tiempo que se oculta en la multiplicidad de los objetos que lo proyectan. Una definición venida desde la escolástica medieval –y que tuvo la suerte de volverse uso cotidiano– dice que un «objeto» es un «problema» que se debe eludir, esquivar o enfrentar. De modo tal que un objeto es un asunto que impide, detiene o permite: es materia que se opone y frente a la que se debe reaccionar (Bodei). No obstante, habría que indicar además que los objetos son nudos de relaciones en las que el sujeto está implicado, aun cuando no tenga control sobre ellas. Por tal razón, un objeto siempre es eso, un objeto, pero también cosa, en otras palabras, causa y esencia de lo que se habla. La materialidad de los objetos es una que enlaza, relaciona y se constituye en y por el diseño.

Es importante destacar, y aquí cabe un desvío en el argumento, que la definición de diseño que se avanza difiere de aquella desarrollada en el campo del arte en la que se sitúa su definición, o bien en la relación entre arte y revolución, o bien en la relación entre imagen y reproductibilidad técnica (Groys, *Devenir obra de arte*). Lo que está en el centro del debate en el primer par relacional puede ser graficado por la siguiente pregunta: ¿qué es la revolución en el arte? Una posible respuesta pondría atención a la alteración máxima de las propias formas y reglas del arte. No hay que prestar mucha atención para advertir que esta respuesta aleja al arte de las necesidades escópicas y programáticas de cualquier revolución. De tal modo, y en un efecto contrario, cuando el arte se pone al servicio de la revolución se vuelve diseño, repetición y eficacia. El segundo par relacional

plantea otra pregunta: ¿es posible lo nuevo en el arte en el tiempo de la iteración técnica? Una posible respuesta es la negación, la propia relación entre arte y reproductibilidad técnica no haría sino transformar el arte en diseño. Más aún, la era de la reproductibilidad técnica llevaría al arte hacia el terreno de las imágenes, primero analógicas y luego digitales. En el espacio de las imágenes digitales –y de plataforma– el diseño se extendería como posibilidad de creación y alteración de toda imagen, incluso, y sobre todo, de la imagen del propio sujeto, abriendo con ello la posibilidad del autodiseño de sí (Groys, *Volverse público*). Sin la aceleración de los cambios de la técnica, advierte Hal Foster, no hay era del diseño. Esta se inicia con el siglo xx, con el enlazamiento entre estética, confort y utilidad. A diferencia de estas definiciones, se entenderá por diseño, en este texto, a los modos en que se organiza lo sensible en una época determinada.

El diseño y sus objetos lumínicos describen un orden centrado en la imagen, sin duda. Tres han sido las palabras con las que se suele nombrar la relación entre diseño y objeto de proyección: dispositivo, aparato o artefacto. Cada una de estas palabras remiten al artificio y la maquinación. Un dispositivo es un conjunto de piezas que permiten el funcionamiento de un diseño mayor. Un dispositivo, dice Gilles Deleuze leyendo a Michel Foucault, es un ovillo, una madeja cuyas hebras se han enredado lo suficiente como para desalentar la búsqueda de la hebra de origen que permitiría desovillar las hebras siguiendo la trayectoria de una sola hebra. Un dispositivo se organiza multilinealmente, es un conjunto de líneas que describen un funcionamiento que organiza espacios, tiempos y subjetividades. Los dispositivos son máquinas para hacer ver y hablar (Deleuze). Los dispositivos articulan zonas de producción de saberes, de establecimiento de instituciones y la constitución de subjetividades, los reenvíos de unas a otras son móviles y no predeterminados.

Distinto a un dispositivo, un aparato es un objeto. Un objeto en piezas. Un aparato contiene en sí una multiplicidad de partes aisladas que permiten el desarrollo de una función. La ausencia de una de ellas detiene la operatividad de él. Lo propio de un aparato es el desarrollo de una tarea. De acuerdo con tal definición, se podría pensar en una máquina como un objeto muy similar a un aparato. Y, sin embargo, habría que decir que una máquina no es un aparato. Francis Ponge describe un cuerpo como una máquina que en su fatiga va perdiendo cada una de sus piezas, se descarrila, se vuelca, pierde sus ruedas y su energía. Tal vez ahí está la clave diferencial entre máquina y aparato: la energía. El funcionamiento de una máquina necesita de energía, esta genera la magia del movimiento autónomo. Gabriela Mistral no se equivoca cuando vincula a la máquina con la producción fabril: «La máquina es ella también muy señora, en cierto orden nuevo, asimismo de señorío. Ella es exacta, a menos de que la descuiden; parsimoniosa y rápida, según lo pide la necesidad que sirve y que dicta el ritmo: ella es veraz en su producto, aventajando en ello muchísimo a la máquina humana». Un aparato puede o no necesitar energía.

En *La época de los aparatos*, Jean-Louis Déotte describe los aparatos como objetos necesarios para el despliegue de un orden temporal en el que se enlazan políticas,

estéticas, técnicas y subjetividades. Los aparatos, para Déotte, son la materialidad que hace posible el despliegue de un régimen estético. No puede ser pasado por alto que los aparatos a los que el autor alude son sensoriales, su función es la amplificación de los sentidos de la visión, la audición y/o el tacto. Los aparatos de la modernidad amplifican la visión. No parece exagerado decir, por ello, que la modernidad se constituye en y por sus aparatos ópticos: la perspectiva, la cámara oscura, el museo, el cine (Déotte). Los aparatos, cuando son ópticos, son lumínico proyectivos.

Un artefacto es artificio, es hacer con arte, es un objeto creado con un fin específico. Sin embargo, lo propio de un artefacto es la posibilidad de alteración debida a su propia intervención. Pier Paolo Pasolini llama «artefactos» a los textos que escribe por encargo. Sus artefactos de escritura son respuestas a la contingencia, a las urgencias del día a día. La respuesta a esos encargos es indirecta, siempre en desvío, descentrada. Con vocación polémica avanza en una escritura que quiere para sí la destreza del artificio. En cada artefacto detiene, interrumpe el continuo fluir de la cotidianidad. No habría que olvidar que la etimología de la palabra artefacto se enlaza con la de arte y la de fabricación. Hay veces que un artefacto no asiste, no ayuda. Su cualidad es otra muy distinta: la de hacer colapsar. He ahí la diferencia con los aparatos cuya funcionalidad y eficiencia es su signo distintivo. Por el contrario, un artefacto puede ser también explosivo, hace saltar por los aires aquello que se tenía por seguro y firme. En complicidad con esta acepción, Nicanor Parra define artefacto como lo que está a punto de explotar en el antipoema. El artefacto es lo que hace colapsar el sentido. De tal modo, un artefacto es *stasis*, interrupción.

Es con la figura de artefacto *stasis* que me gustaría estudiar el diseño político que se despliega durante la Unidad Popular en lo relativo a sus objetos de proyección. En particular, me concentraré en las piezas documentales realizadas por Angelina Vázquez, *Crónica del salitre* (1971), Marilú Mallet, *Amuhuelai-mi* (1972), y Valeria Sarmiento, *Un sueño como de colores* (1972). Si un artefacto es realidad creada, los documentales de estas cineastas chilenas registran los modos en que la política de la Unidad Popular se organiza alrededor de la producción socialista, su mirada es la de militancia y complicidad con el proceso de transformación que está teniendo lugar. Sin embargo, al mismo tiempo, estos documentales no dejan de interrumpir la propia figuración del «trabajo» en las propias imágenes expuestas, en otras palabras, no dejan de interrumpir la idea de «producción». A esa interrupción de la imagen por la imagen se podría llamar artefacto *stasis*.

La voz *stasis* es disyunción, contraposición de lugares, tiempos, funciones y sujetos. Adoptando la definición otorgada por M. I. Finley, la historiadora helenista Nicole Loraux indica que la definición primaria de *stasis* es oposición (*La ciudad dividida*). Habría que indicar que la oposición que la palabra *stasis* señala no es la simple división de las partes, sino que implica, principalmente, tomar partido por una u otra parte. La forma de la *stasis* no es la de la neutralidad. Los sujetos están obligados a tomar parte. La *stasis* es también la separación máxima figurada en la forma de la guerra

civil. No habría que olvidar que la definición de *stasis* que ofrece Nicole Loraux no es etimológica, sino histórica, remite a la Guerra Civil en Atenas en el año 403 a. C. Es una interrupción que toma la dramática forma de una guerra intestina. Todavía habría que decir más, *stasis* es una oposición primaria al interior del cuerpo de la política, es la suspensión del pacto masculino, entendido este como una comunidad de hermanos, esto es, una particular manera de describir el parentesco y la filiación. No es casual que los nombres de las Erinias, las Euménides, Medea y Antígona sean femeninos. Ellas vuelven explícita la suspensión de la partición básica de la política: la diferencia sexual (Loraux, «La guerre dans la famille»). La *stasis* de la imagen visibiliza cuerpos y representaciones, pero a su vez pone en evidencia un dispositivo de género.

El documental como artefacto *stasis*

Hay ciertas afirmaciones que van constituyendo el relato feminista chileno. Su insistente recitación las transforma en apretados nudos inobjetables. Una de esas afirmaciones es la que indica que una vez que las mujeres chilenas alcanzan el derecho al sufragio universal, en el año 1949, comienza un rápido decline de la acción e invención feminista, señas ambas del feminismo durante la primera parte del siglo xx. Esta afirmación reduce su argumento en una certera frase: silencio feminista. La autora de esta afirmación no es otra que Julieta Kirkwood. Sin duda, Kirkwood logra dar con una fórmula que a pesar de su brevedad pone de manifiesto una singular marca del feminismo en Chile.

Un silencio feminista es la juntura de opuestos. Dos opuestos que expresan de inmediato su distancia. Nada parece estar más alejado del reclamo del feminismo que el silencio. El reclamo feminista es voz y presencia, la intervención de un cuerpo que en su exposición pone en evidencia la injusticia de un orden determinado. Reclamo, exposición y movimiento, rumor de palabras e invención de formas de alteración política. Contra la afirmación de un «silencio feminista», es posible advertir una política de mujeres en la imagen que –luego de alcanzado el derecho a sufragio universal– se intensifica. Ese es el caso en el trabajo del cine documental realizado por mujeres que comienza a tomar lugar a partir de la década de 1950.

De habitual se piensa la política de mujeres en la conformación de movimientos sociales o en la organización de modos y estrategias para la incidencia político-institucional. Esta perspectiva restringida –a la hora de historiar dichas políticas– excluye de antemano todas las otras formas de intervención que excedan a ese recorte epistemológico.

Así ocurre con el trabajo con las imágenes. La historia de la política de mujeres y feminista pone atención, por ejemplo, en la publicación periódica *Acción femenina* (1922-1939), órgano de difusión del Partido Cívico Femenino; sin embargo, no concede relevancia alguna a la revista *Ecran* (1930-1969), dedicada a la crítica de cine y artes escénicas. Es importante indicar que la revista *Ecran* se definirá como un seminario para la mujer y los aficionados al cine; a partir del año 1939 será dirigida por María

Romero (Santa Cruz). Esta misma perspectiva restringida –y que parece organizar dos líneas paralelas– permite apreciar la intervención feminista de Amanda Labarca en textos como *¿A dónde va la mujer?* (1934), pero no logra advertir su participación como libretista de la película *Flor del Carmen* (1944) dirigida por José Bhor. En esa trayectoria doble y paralela, la historia de políticas de mujeres otorga un lugar a Eloísa Díaz, primera médica chilena, pero ninguno a Gabriela Bussenius, la primera directora de cine, quien dirige la película *La agonía de Arauco* en el año 1917 (Esteves). Este orden de visibilidad de la política de las mujeres oculta toda acción asociada al artefacto proyectivo del cine, pero, sin embargo, ilumina la acción de asociaciones de mujeres conservadoras como la Liga de Damas Chilenas, sin observar que son las encargadas de la difusión de un incipiente consejo de censura cinematográfica. Este consejo tendrá en las páginas de *El eco de la Liga de Damas Chilenas* su órgano de difusión.

¿A qué se debe esta narración que visibiliza un modo de participación de las mujeres, pero que oculta toda participación vinculada a la producción de imágenes? Una primera respuesta sería destacar el sesgo patriarcal de las historiografías de comienzos de siglo. No obstante, la historiografía de la participación política de las mujeres ha sido escrita por las propias mujeres. No habría que olvidar que el guion principal de esa participación se lo debemos a la socióloga, socialista y feminista Julieta Kirkwood. De tal modo, la primera respuesta no es válida. Una segunda respuesta a la paradójica invisibilidad de la producción de imágenes de las mujeres durante el siglo xx podría advertir una narración marcada por el antagonismo de clase, estableciendo una distinción entre mujeres feministas y populares, y las mujeres del cine y burguesas. Esta respuesta, sin embargo, no permitiría entender por qué Amanda Labarca es libretista de la película *Flor del Carmen*. Una tercera respuesta nos llevaría a interrogar el propio diseño de la política y los artefactos en los que se constituye. De modo más específico, debería hacernos interrogar el diseño de la política de la emancipación, en general, y las políticas de la emancipación de las mujeres, en particular.

Un diseño hace ver y se despliega en y por artefactos. El diseño de lo político de la emancipación que se comienza a gestar durante la segunda parte del siglo xix, y que toma lugar en las políticas de izquierda desde comienzos del siglo xx, tiene en el Gobierno de la Unidad Popular su punto más intenso de desarrollo, contradicciones y concreción. El diseño de la política de la emancipación presupone el ingreso a lo público político en la gradualidad y jerarquización prevista en el aparato escolar. Es un diseño pedagógico. Mientras más visible se es en el dispositivo pedagógico, más invisible se vuelve el cuerpo de quienes no son narrados por el orden dominante. La ciudadanía, a pesar de abogar por la universalidad del *cual-sea*, privilegia a hombres y propietarios. El privilegio se organiza siguiendo la trayectoria de círculos concéntricos que giran alrededor del hombre blanco y propietario. Este cuerpo-eje o cuerpo-centro se amplía y se extiende al círculo de las familias oligarcas; este cuerpo o centro extendido genera la ficción del cuerpo de la nación chilena. Lo en común, entonces, es narrado a través del predominio y del dominio de un cuerpo sexuado, en la afirmación de los intereses

de esos hombres, quienes capitalizan valor a partir del control del trabajo y la reproducción. El diseño es androcéntrico y elitista, y organiza e interrelaciona educación, progreso y trabajo. Es un diseño productivista. Este orden de la producción lo es en un sentido doble, enlazando trabajo y cuerpo. La organización de un orden económico y fabril implica la formación continua de un cuadro de trabajadores relativamente dócil y eficiente. Y, a su vez, presupone un tipo de filiación y de diferencia sexual. El diseño es heteronormado. El diseño de la emancipación tendrá en el dispositivo letrado su artefacto de proyección principal. Es por tal razón que las políticas de las mujeres descritas en y desde la imagen no serán, paradójicamente, visibles para la narración de la historiografía feminista en Chile. Es por esa invisibilidad que Julieta Kirkwood cree ver un decaimiento de la política de mujeres a partir de la segunda mitad del siglo xx. Distinto a ello, es posible advertir un trabajo visual de mujeres que busca interrumpir el diseño de la emancipación desde un particular artefacto: el documental.

Nieves Yankovic, junto a Jorge di Lauro, dirige el documental *Andacollo*.¹ Durante 28 minutos, este documental registra la ferviente procesión hacia la Virgen de Andacollo entre los días 23 y 27 diciembre, en la región de Coquimbo, durante el año 1958. Nada más propio de las mujeres que la cercanía a la religiosidad. Bien podría pensarse que el cambio de artefacto, el desplazamiento de la letra por la imagen –del documento al documental– no implica, en este caso, un cambio significativo en los modos en que las mujeres relatan su cotidianidad. Y, sin embargo, también podría decirse que el ejercicio visual que se despliega junto al registro de la procesión es el intento de dar contorno a un nuevo sujeto para la política: el sujeto popular. No parece ser casual que la música del documental esté a cargo de Violeta Parra. En un laborioso trabajo en y contra el diseño, y de una manera similar al modo en que las políticas de mujeres durante la primera mitad del siglo xx se afanan en la desorganización del mandato androcéntrico y elitista de la emancipación social, Nieves Yankovic descentra al individuo propietario que presupone el relato de la emancipación, dirige la mirada hacia la vida de los trabajadores que suspenden su labor diaria en una danza que se regala a la Virgen. El descentramiento de la imagen del individuo posesivo ocurre en una operación visual que, por un lado, recurre a un escenario tradicional de la religiosidad latinoamericana y, por otro, es intervenida por la imagen del minero nortino que suspende la producción, la fatiga del trabajo, en una actividad no propia del reparto de lo masculino: la danza. En ese mismo gesto de impropiedad o desestabilización de roles y lugares, es una voz de mujer –la de Nieves Yankovic– la que narra y da cuerpo a la geografía de la religiosidad, del trabajo y su suspensión. Este entre dos de lo productivo e improductivo de la imagen, en algún sentido, es antecedente crucial para la figuración y narración del sujeto popular necesario para la constitución de la política que vendrá con el Gobierno de Salvador Allende.

1 Documental *Andacollo* (1958), duración 28 minutos, formato 16mm, color. Dirección, guion, producción y montaje a cargo de Nieves Yankovic y Jorge di Lauro. Dirección de fotografía a cargo de Andrés Martorell, Jorge Morgado y Hernán Garrido. Música a cargo de Violeta Parra.

Crónica del salitre, documental dirigido por Angelina Vázquez durante el año 1971, es la crónica visual del conflicto por la producción.² La minería es el objeto o el nudo de problemas que describe el régimen económico chileno desde comienzos del siglo xx. Es un nudo problemático para el diseño del capitalismo, así como también para un proyecto político socialista. La explotación del salitre es la condensación visual de ese nudo en este documental de 9 minutos de duración. A pesar de la brevedad de la filmación, la temporalidad que recorre es amplia. En 9 minutos transcurren 70 años que toman cuerpo y política en los nombres de Luis Emilio Recabarren y Salvador Allende. El salitre es recurso, apropiación, explotación y lucha de los trabajadores.

En un interesante juego de artefactos y temporalidades, la primera imagen que captura la mirada es la de una imprenta. La imprenta como artefacto que tuerce el despliegue del diseño decimonónico de la emancipación y sus contradicciones, para desviarlo desde la producción al trabajo, y de este al trabajador y sus formas de organización. La prensa obrera, distinta al aparato escolar, desorganiza el diseño de dominio y, a su vez, organiza otros modos de ver, de ser visto, de afectar y afectarse. El trabajo no es más la sola cuantificación de la ganancia de los dueños, sino que principalmente el lugar para la subjetivación política de los trabajadores. El documental de Angelina Vázquez hace de la letra una imagen que inscribe en sí el antagonismo de clase. La imagen hace ver dos formas enfrentadas en la producción y el trabajo: los dueños y los trabajadores. Es en ese enfrentamiento en que *Crónica del salitre* se vuelve un artefacto *stasis*, un conjunto de imágenes que en su artificio de duplicación de la lucha de los trabajadores hace ver la crisis del diseño productivista de la economía del capital. La *stasis* es guerra civil, es la suspensión de un orden.

El artefacto *stasis* suspende en la propia imagen el diseño de la política. Suspensión que toma su momento máximo en la última aseveración que se deja escuchar en una voz masculina que simula la voz de un trabajador: «Vamos a tener que ir apretándole las clavijas y en el momento que la burguesía quiera hacer algo en contra, entonces vamos a ser los trabajadores los que vamos a levantar las armas» (09:16-09:28).

Debe ser indicado que dicha suspensión detiene las piezas del artefacto en lo que tiene ver con la producción en el guion antagonico «la burguesía contra los trabajadores». No obstante, el diseño de la política de la emancipación en su dimensión androcéntrica queda intacta. No hay ficción en la narración del cuerpo en la *Crónica del salitre*, el productivismo es masculino. Muchos años después del estreno del documental *Crónica del salitre*, luego del golpe militar y el exilio de Angelina Vázquez, ella hará notar que la partición inicial del orden político de la Unidad Popular en lo que tiene que ver con el trabajo, en general, y con el colectivo de cineastas, en particular, no es otra que la de la diferencia de los sexos: «Una, como mujer, podía ser invisible en el medio de los chicos que hacían cine. Éramos nosotras, las chicas, y ellos, los chicos» (Vázquez 248).

2 Documental *Crónica del salitre* (1971), duración 9 minutos, formato 35 mm, blanco y negro. Dirección y guion a cargo de Angelina Vázquez. Producción de Jaime Morera. Dirección de fotografía a cargo de Jorge Müller. Montaje de Carlos Piaggio.

El diseño de la emancipación hace ver un cuerpo: el cuerpo dominante. Marilú Mallet, en su documental *Amuhuelai-mi* (1972), desplaza la mira de la cámara desde ese cuerpo en dominancia hacia aquellos cuya visibilidad es negada.³ El registro documental comienza con una imagen detenida, es un dibujo, al parecer del pintor colombiano Fernando Botero. El dibujo representa a un hombre rico cuyo exceso se hace notar en las exuberantes redondeces de su cuerpo. Mientras la imagen está detenida se escucha a un hombre de un partido político de derecha que se queja de la insubordinación del pueblo mapuche debido a las ideas marxistas. Antes, dice el hombre, el pueblo mapuche trabajaba en tranquilidad; para luego agregar que el problema es la flojera y la falta de honradez. Luego se sustituye esa voz por la de una mujer mayor cuyo canto en mapudungun va enhebrando uno a uno los hechos de la invisibilización del pueblo mapuche y la violencia del Estado chileno contra él: expropiación de sus tierras, falta de hospitales, falta de escuelas, falta de instituciones que conozcan la lengua mapuche, falta de trabajo. Se sustituye nuevamente la voz, pero esta vez por un tema instrumental de Santana. Esta sustitución sustituye, a su vez, el paisaje rural sureño por rapidez de trenes y bullicio de ciudad. La respuesta de la revolución socialista del Gobierno de Salvador Allende está en la producción, en el trabajo y la migración a la ciudad. El ritmo de Santana va acompañado por la voz de un dirigente social que narra una a una las penas de los trabajadores mapuche en la ciudad: bajísimos sueldos, falta de habitación, falta de seguridad social, falta de programas de salud, despidos injustificados, prejuicios. La simple migración a la ciudad no resuelve nada, la voz del dirigente social llama a organizarse, a ser parte de los sindicatos de obreros y trabajadores: el trabajo no altera el orden de desigualdad sin organización.

La organización interrumpe al productivismo. Esta interrupción va señalizada con el cambio de ritmo del tema de Santana, se vuelve más rápido, más intenso, el cambio de ritmo es también la vuelta al campo, a la organización laboral de hombres y mujeres mapuche anudando vida, política y lucha para la recuperación de sus tierras. En ese trabajo comprometido –y que sigue un plan distinto al de la mera productividad– es donde se interrumpe el cuerpo del hombre blanco y propietario. Esta interrupción que hace visible al pueblo mapuche es consecuencia de otra que la antecede: la de la lengua. La voz *Amuhuelai-mi* (Ya no te irás) busca apropiarse lo que le ha sido sustraído por la lengua dominante: experiencias, saberes y prácticas. Si el diseño de la emancipación es uno que enlaza la nación a una lengua, su alteración está en la visibilidad de la multiplicidad de lenguas y modos en que narrar otros cuerpos y geografías.

Una voz en *off* narra la memoria de un sueño, moviliza un recuerdo inmemorial en el presente. La voz es de una mujer y dice haber soñado cuando aún era una niña que se desnudaba y bailaba ante el público. Dice que le causa miedo la exposición, pero le fascina su propia desnudez. Con el tiempo el sueño se ha vuelto revelación y

3 Documental *Amuhuelai-mi* (1972), duración 10 minutos, formato 16 mm, blanco y negro. Dirección, guion y dirección de fotografía a cargo de Marilú Mallet. Montaje de Carlos Piaggio.

justificación de su trabajo como vedete en el *Bim Bam Bum* o el *Picaresque*, dos de las compañías de revistas que existían durante el gobierno de la Unidad Popular. Con el relato de este sueño comienza el documental *Un sueño como de colores*, dirigido por Valeria Sarmiento en el año 1973, pero estrenado, sin embargo, 49 años más tarde por la Cineteca de la Universidad de Chile.⁴

Un sueño como de colores es un documental sobre el trabajo, pero en un desvío. Este desvío vuelve completamente visible lo que el trabajo oculta: el cuerpo, la diferencia de los sexos, las ocupaciones, la maternidad, la sexualidad. En muchos sentidos, el cuerpo de la Unidad Popular reproduce el cuerpo masculino de la emancipación cuya figuración es voluntariosa, heroica y siempre bajo la luminosidad de lo público. La mirada de Valeria Sarmiento, si bien se dirige hacia el trabajo, lo hace improductivamente: interrumpe en y con la imagen del trabajo de estas vedetes la figuración androcéntrica de la política de la emancipación.

Una mujer baila al ritmo de la canción «Sayonara... amor!» de Roberto Vicario. Con estudiados giros y movimientos, la mujer va despojándose de su ropa con lentitud. Describe su baile y desnudez en la ambigüedad y, quizás contradicción, de las palabras profesión y creación. No siempre el estudio va en cercanía de la imaginación que crea, y sin embargo, así la mujer que baila anuda trabajo y desnudez. Sin escenario ni lentejuelas, una segunda mujer, también vedete, habla de su trabajo en el living de su casa, donde es acompañada por su madre y sus dos hijas pequeñas. Esta mujer narra su trabajo como cualquier otro. Dice que no hay nada de qué avergonzarse con la desnudez, siente orgullo de lo que ha logrado con su trabajo a pesar de las largas jornadas laborales que muchas veces terminan en la madrugada. La madre dice que su hija estudió en un colegio de monjas hasta que se casó a la edad de catorce años. La secuencia de las imágenes nos lleva al colegio de monjas, la antigua estudiante –ahora vedete– conversa con la que fuera su profesora. La monja la interroga sobre su vida, quiere saber si ha tenido una buena vida, le pregunta si ha criado a sus hijas en cercanía de Dios, ella lo confirma. A pesar de no quitarse la ropa, el desnudo de la segunda mujer es total. La primera sueña, la segunda se confiesa. El sueño de la desnudez de la primera y su espectáculo la hace establecer un límite entre su trabajo y la pornografía, advirtiendo los prejuicios que rondan al cuerpo cuando se expone desnudo: su desnudez no es pornográfica, sino arte. La confesión de la segunda reconoce que por su trabajo debe lidiar con prejuicios y malos tratos, y debido a ello le gustaría que sus hijas estudiaran y buscaran ocupaciones muy distintas a la de ella, a pesar del orgullo que le provoca.

El documental no solo registra, sino que inadvertidamente su imagen también hace estallar los límites del cuerpo de lo visible. Así ocurre con los documentales aquí estudiados. *Crónica del salitre*, *Amuhuelai-mi* y *Un sueño como de colores* son documentales que registran el proceso de alteración política que se lleva a cabo durante el gobierno

4 Documental *Un sueño como de colores* (1973), duración 11 minutos, 16 mm, color. Dirección a cargo de Valeria Sarmiento. Dirección de fotografía a cargo de Jorge Müller. Montaje de Carlos Piaggio. Sonido a cargo de José de la Vega.

de la Unidad Popular, la perspectiva de ellos es la de la militancia y compromiso con el proceso político. No es casual que sea el «trabajo» el centro de la narración visual que despliegan. Y, sin embargo, y quizás no advirtiéndolo del todo, cada uno de los documentales de estas cineastas proponen un «trabajo improductivo», es ahí donde el documental deja de ser el registro de una realidad mediada por la imagen para volverse un artefacto *stasis*: interrupción del cuerpo visible de la política.

Referencias

- Bodei, Remo. *La vida de las cosas*. Amorrortu, 2015.
- Deleuze, Gilles. «¿Qué es un dispositivo?». *Michel Foucault, filósofo*. VV. AA. Gedisa, 1990.
- Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Metales Pesados, 2012.
- Esteves, Antonella. *¿Por qué filmamos lo que filmamos?* La Pollera, 2020.
- Foster, Harold. *Diseño y delito*. Akal, 2002.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, 2014.
- . *Devenir obra de arte*. Caja Negra, 2023.
- Jonas, Hans. «Homo pictor: la libertad de la imagen». *El principio de la vida*. Trotta, 2000, pp. 217-245.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*. Cuarto Propio, 1990.
- Loroux, Nicole. *La ciudad dividida*. Katz Editores, 2008.
- . «La guerre dans la famille». *La Grèce hors d'elle et autres textes*. Éditions Klincksieck, 2021.
- Mistral, Gabriela. *Recados completos*. La Pollera, 2023.
- Parra, Nicanor. *Artefactos*. Editorial Universitaria, 1972.
- Pasolini, Pier Paolo. *Poesía en forma de rosa*. Visor, 2005.
- Ponge, Francis. *Antología*. Traducción y notas de Waldo Rojas. LAR Ediciones, 1991.
- Santa Cruz, Eduardo. *La máquina de las multitudes. Ilusión y cine en Chile, 1900-1950*. Palinodia, 2022.
- Vázquez, Angelina. «Antes del golpe: primeros pasos en el cine». *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Editado por Elizabeth Ramírez Soto y Catalina Donoso Pinto. Metales Pesados, 2016.