

Estrategias del desexilio: la marca de los objetos en la construcción de un relato común

Strategies of *desexilio*: the Trace of the Objects in the Construction of a Common Story

Catalina Donoso Pinto¹

Resumen

El presente trabajo analiza dos obras que reflexionan en torno a la experiencia del exilio: el documental *Fragmentos de un diario inacabado* (1983) de Angelina Vázquez y la muestra de artes visuales *De un país sin nombre* (2016) de Francisca Yáñez. La indagación busca enfocarse en la relevancia que determinados elementos materiales tienen en la construcción de un tipo de relato, intentando dar cuenta de un discurso que se articula desde el diálogo con otras voces. Para llevar a cabo el análisis se revisarán primero algunas de las estrategias narrativas desarrolladas por un documental en primera persona que es en verdad construido pluralmente, para luego detenerse en elementos paratextuales que dialogan con el universo diegético. La muestra de Yáñez se presenta como clave de lectura que permite organizar el estudio a partir de conceptos como el archivo, la experiencia subjetiva y la noción de comunidad.

Palabras clave: exilio, objetos, archivo, comunidad.

Abstract

This article analyzes two works that address exilic experiences: *Fragmentos de un diario inacabado* (1983), a documentary by Chilean filmmaker Angelina Vázquez; and *De un país sin nombre* (2016), an art exhibition by Chilean artist and illustrator Francisca Yáñez. The analysis focuses on the relevance of some objects in the narrative construction, where also other voices and experiences are fundamental to create the discourse. First of all, the text reviews narrative strategies developed by Vázquez in her first person documentary, that is constructed in plural. Then, the article

¹ Doctora en Lengua y Literaturas Hispánicas, Boston University. Académica Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Correo: catalina.donoso@uchile.cl.

examines some paratextual materials that dialogue with the intradiegetic universe of the film. Finally, Yañez' exhibition is used as a reading key that allows the text to articulate its perspective through concepts such as archive, subjective experience and community.

Key words: exile, objects, archive, community.

Antecedentes de un diario sin concluir

Antes de partir al exilio, Angelina Vázquez había sido una activa militante del MIR y una de las pocas mujeres cineastas que ya contaba con al menos una obra filmica de su autoría al momento del golpe militar de 1973. Que Finlandia fuera el país que la acogiera tras su expulsión tuvo que ver con los vínculos que estableció poco tiempo antes, cuando un equipo de filmación finlandés que se encontraba trabajando en Chile requirió de una traductora y la labor le fue asignada a ella. Una vez en Finlandia retomó lazos con la productora independiente que había estado en el país (Epidem) y en gran parte gracias a ello pudo continuar con su obra –no sin dificultades– en el territorio donde se desarrolló su exilio. Fue a inicios de los ochenta, tras haber realizado bajo su alero otras producciones filmicas, que propuso regresar a Chile de forma clandestina, para reencontrarse con el paisaje natural, cultural y humano de la tierra que había tenido que dejar a la fuerza y que le dolía a diario, y registrar ese viaje de manera que se convirtiera en su próximo proyecto audiovisual. Este fue el origen de *Fragmentos de un diario inacabado*, que para entonces no tenía tal título y que además de una obra documental en estricto, es un intento de desexilio desde el relato así como desde la experiencia concreta del retorno ilegal.

Durante las semanas que alcanzó a estar en el país, Angelina llevó un diario que quedó, como indica el nombre de su obra, inacabado, ya que su presencia fue detectada por los organismos de seguridad y se le expatrió por segunda vez, dejando la producción del film en otras manos, que siguieron las instrucciones que ella había dejado. Según aclara en una entrevista, el equipo ya había previsto que ella sería descubierta y probablemente no podría llevar a cabo el rodaje hasta el final, de modo que esta dirección subsidiaria, de la que se hace cargo Pablo Perelman, era ya en la etapa germinal del proyecto, parte sustancial de su propia concepción. En ese sentido la idea de fragmentación está dada desde el origen, por un relato que se construye desde múltiples voces, las entrevistadas y entrevistados que Angelina escoge como testimonios vivos y reflexivos de lo que ocurre entonces en el país, pero también a causa de esta mirada escindida que recoge las imágenes haciéndose cargo de una autora que no está, que ha sido deportada. Otra vez.

En este primer apartado intento indagar en algunas de las particularidades de esta obra filmica, enfocándome principalmente en la dislocación de la identidad que implicó en primer lugar el exilio (y que se materializa luego en la necesidad de entrar a filmar, aunque sea ilegalmente, buscando recomponer una biografía personal y colectiva) y más tarde en la entrada clandestina al país. La segunda expatriación da cuenta también del modo en que este proyecto personal, ya pensando en el inicio como uno que albergara distintas individualidades puestas en juego, recompone el cuerpo ausente de la autora a través del trabajo colectivo del

equipo de filmación, convirtiendo a este “diario” en uno cuyos fragmentos constituyen marcas de la fractura, pero también de su reparación.

Vayamos entonces al quiebre original, a la marca del exilio como primera fragmentación. Se suele entender esta vivencia de separación como una huella identitaria que marca definitivamente la experiencia. De alguna manera, el exiliado sigue siéndolo aún tras el fin de la diáspora, en cuanto la fractura opera ahora como lectura del mundo que ha modificado de manera determinante la perspectiva de quien ha padecido el destierro, y que estará ya por siempre en dos lugares. Me gustaría tensionar esta idea desde dos posiciones, la primera, proponiendo la noción de desexilio no como sinónimo de retorno, sino como reparación de la escisión que la partida implica, como anulación de la marca del destierro. Eso en primer término. En segundo término, recoger la concepción que en el apartado sobre migraciones desarrolla Edward Said en *Cultura e Imperialismo*, donde identifica las “energías sin hogar, descentradas y exiliadas” (510) que estarían cifradas por una suerte de virtud paradójica, en la medida que su capacidad de resistencia se fundaría en su flexibilidad y cualidad adaptativa. Lo exiliado es lo que se relaciona con lo otro de manera dialógica y por eso puede permanecer al adecuarse a la fluctuación de las identidades y las culturas. Me atrevo a sugerir que un modo de entender el desexilio sería el proponer una interpretación no estigmatizante del exilio en primer lugar, sino recoger aquello que pueda implicar una ganancia en términos de perspectiva y relaciones con los otros. Esto no negaría la violencia ni los costos emocionales, físicos, materiales y sociales asociados a ciertos tipos de emigración, pero pondría atención a las estrategias de quienes lo han padecido y para potenciar este aspecto de la experiencia diaspórica que busco enfatizar aquí. Tal aproximación, concebida desde lo propuesto por Said, puede muy bien asociarse con la idea que desarrolla Leonor Arfuch en torno a un artículo de Doreen Massey (“Living in Whythenshawe”), donde explora la rupturas del espacio-tiempo a partir de la “coexistencia de las diferencias” (280) como lo sintetiza Arfuch. La investigadora argentina elabora su argumento recurriendo a las reflexiones postestructuralistas que enfatizan las nociones de desterritorialización, nomadismo o devenir-otro, como ideas centrales para comprender un modo de ser contemporáneo; y que para mi interés en el presente trabajo, pone atención en la posibilidad de entender los exilios o migraciones como dimensiones simbólicas de una experiencia que se construye en el intercambio y la pluralidad.

Significantes que suponen justamente el desplazamiento, el espaciamiento –que impide el volumen homogéneo del espacio y la linealidad del tiempo–, la suspensión, la multivocidad y por ende un metafórico “alejamiento del hogar” –llámese a este “origen”, sentido “literal”, univocidad, dominio específico– en pro de las interacciones, las hibridaciones, las fronteras indecisas, el juego de las diferencias (Arfuch 281).

En ambos casos lo que se plantea es una articulación del componente diaspórico como una celebración de las diferencias y su encuentro en un territorio no delimitado. Mi supuesto, entonces, es que *Fragmentos de un diario inacabado* implica un desexilio en ese sentido, una apertura a la idea del exilio como confinación obligada a otro territorio, y donde el desexilio opera como contracara del exilio, y cuya ganancia es la posibilidad de entenderse siempre en transformación y constituido por los desplazamientos hacia otros territorios e individualidades. Angelina no solo se pregunta y se responde a través del documental cómo están las cosas en esa tierra suya que tuvo que dejar, sino que

desafiando la prohibición, ingresa con su pasaporte español y se enfrenta a ese lugar del que ha sido expulsada, aun sabiendo que las consecuencias serán una segunda expatriación. Me parece central entender, por otra parte, que todo el entramado narrativo del documental se basa en la construcción dialógica de ese espacio a través de los testimonios de sus protagonistas. Este es un diario que se escribe a varias manos y que no solo se describe como inacabado porque debe suprimirse la redacción efectiva de un cuaderno destinado a esos efectos, sino porque las conversaciones y los cruces entre subjetividades no pueden nunca clausurarse, continúan y se superponen en la distancia. La energía exílica descrita por Said, operaría aquí como la capacidad para reconocer lo diferente como propio. En el apartado acerca del dolor, en *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed reflexiona acerca de la caracterización de este fenómeno (en parte, sensación; en parte, emoción) como una experiencia individual y solitaria. Y si bien admite la imposibilidad de sentir el dolor de otro, propone que este hecho no implica que ese dolor ajeno no tenga nada que ver uno. Más bien elabora una potencial ética en la que podemos sentirnos afectados o involucrados en algo que no podemos sentir o conocer directamente. Más adelante, mediante la descripción de la enfermedad de su madre, explica la relevancia de un otro “testigo” para la elaboración y la socialización del propio dolor. En este sentido, el dolor del exilio de Angelina se transpone a una experiencia compartida que quiere explorar las heridas de aquellos que se quedaron. *Dos años en Finlandia*,² su primera producción fuera de Chile, sea quizás una versión preliminar de ese intento por hurgar en las vivencias de otros a fin de comprender la propia.

Para profundizar en este asunto me interesa centrarme en dos aspectos: por una parte, la personificación del cuerpo ausente de la directora en otros personajes (algunos de ellos dentro de la escena, y otros haciéndola posible, como el caso de Pablo Perelman), y la figuración de la escritura como ortopedia textual de esa ausencia.

Cuerpo ausente y escritura

Tanto Elizabeth Ramírez como José Miguel Palacios, en sus respectivos trabajos acerca de este documental, han enfatizado la personificación vicaria de la autora a través de la aparición de otras voces y miradas.³ Enfatizo este último aspecto en la medida que Ramírez lo hace destacando la aparición de Tito Noguera, quien no solo entrega el testimonio de su trabajo como actor y docente durante los duros días de la dictadura, en una conversación con el equipo de realización, sino que también regala la única cámara subjetiva que representa el punto de vista de su personaje, desde un auto en movimiento, en un travelling sobrecogedor que nos pasea brevemente por las calles de la capital. Es también el único, como bien puntualiza Ramírez, que se dirige directamente a Angelina, como si esa cámara fuera la puerta de entrada a un viaje temporal y espacial en el que pueden encontrarse. Por otra parte, Palacios ubica a Perelman como esa posición especular en que la ausencia de Angelina se asienta, tomando él la cámara y la dirección del proyecto inconcluso. Pero la argumentación que desarrolla para explicar esta relación no solo se basa en

² En este, su primer documental fuera de Chile, entrevista y acompaña a otras chilenas y chilenos en sus reflexiones acerca de su traslado forzado a ese país.

³ Ver Elizabeth Ramírez, “Journeys of Desexilio. The Bridge Between the Past and the Present”. *Rethinking History*, 18:3 (2014): 446; y José Miguel Palacios “Passages of Exile: Chilean Cinema 1973-2016”. Nueva York, Universidad de Nueva York, 2017. 160.

esta sustitución, podríamos decir, práctica, de otro director a causa de la expulsión de la autora original, sino que también la sostiene en relación a una de las cartas dirigida a Perelman, pero nunca enviada, que Palacios determina como un diálogo establecido a la vez consigo misma.

Estos dos ejemplos sirven para situar de qué manera la autoría de la obra se construye 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. En este caso particular invito a leer este reemplazo a través del personaje de Irma, la madre de Jorge Müller, que abre el archivo de su pérdida solo a partir de esta participación en el documental. Así mismo lo explica en la obra: “pasaron casi nueve años que yo no tenía el valor para sacarlas (las fotografías)”. Angelina Vázquez conserva ella misma un acucioso y extenso archivo relativo a su trayectoria como cineasta. Es una mujer que conserva cartas, fotografías, material de difusión y otros variados documentos. El valor que la autora otorga a la conservación de objetos puede muy bien analogarse con el poder atribuido al archivo clausurado que la madre de Jorge Müller posee, y que solo reactiva cuando es invitada a hablar ante cámara. Su discurso se elabora en gran parte alrededor de la mutación que su propia personalidad ha vivido; esta “transformación” (que el personaje de Isabel Aldunate también refiere), puede generar intensas conexiones con la propia mutación que ha sufrido Angelina como exiliada. Son contextos y situaciones distintas, pero que pueden encontrarse en ese modo de ser “otro”. Irma nos dice: “mi vida, antes de que mi hijo desapareciera, era como una dueña de casa de clase media acomodada, común y silvestre, yendo a tecitos, yendo a té-canastas [...], porque después me di cuenta de que un ser humano no necesita que uno le entregue un poco de plata, que le entregue una chaqueta, sino que le entregue su mano, que le entregue un poco de uno misma”.

En la escena inmediatamente anterior a esta entrevista, vemos a Irma cantando con el grupo folclórico, y una carta que replica la escena que su voz en off nos relata. En este fragmento vemos no solo la introducción del personaje a partir de su mutación (la nueva Irma en la que se transforma tras la pérdida de su hijo) y su incorporación a un colectivo, sino también la importancia de la escritura como extensión de la individualidad. Las notas del diario de Angelina se exponen de la misma manera, como imágenes cruciales para entender las otras, las icónicas, con las que dialogan en un mismo estatuto. Iván Pinto lee esta relación imagen/escritos, desde dos perspectivas: como recreación del clima “epistolar” del exilio, basándose en los propios dichos de la directora, y también “la escritura como parcialidad, como apunte provisorio, borrador, corregible, mutable, en movimiento” (Pinto 222). Yo diría también como elaboración de la escritura en cuanto otro cuerpo y otro territorio, un espacio utópico donde reconocer los encuentros entre distintos individuos, donde cada individualidad es también múltiple, y la escritura da la posibilidad de fijar, temporalmente, una de sus mutaciones. En “Cronotopías de la intimidad”, Leonor Arfuch revisa cómo la noción de intimidad tomó el carácter que hoy le concedemos a partir del siglo XVIII, y de qué manera la escritura tuvo un rol gravitante en la transformación de ese lugar imaginado como interior (y adosado al espacio doméstico, al “hogar” como interior y como interioridad) a una materialidad concreta: “La intimidad fue entonces, primariamente, *escritura*,

palabra, decir performativo que construía su objeto, en contraposición con el espacio de lo público, ya dilatado hacia la gran ciudad” (Arfuch 241).

El mismo segmento antes descrito nos sirve para ilustrar una idea matriz que recorre toda la obra y en la que describe el folclore no como una tradición anclada, sino como una posición crítica que promueve la idea de una identidad colectiva que se nutre de voces disímiles, cambia y se alimenta también de silencios. Si todo texto es un tejido de ecos, como escribiera Roland Barthes, la idea de rumor que descansa aquí, promueve una noción de discurso que no pertenece enteramente a nadie: “el folclore es un rumor que va de casa en casa”, se destaca en intertítulos en el documental (figura 1). Entrevistada sobre esta obra en particular y el ejercicio de reflexión y elaboración al que sometió a sus entrevistados, Angelina comenta: “Cuando te conectas con lo que haces y te conectas con los demás, y en ese instante en que estás hablándole a otro te das cuenta de que estás hablando sobre ti mismo”. Podríamos decir que este documental en su totalidad es un cuestionamiento radical de los límites entre el yo y los otros y un modo de romper con el estigma del exilio a partir del gesto de la entrada clandestina buscando intensificar los lazos que protegen su relación con otros: los que la sustituyen, la escritura que la inviste y los testimonios que la ayudan a comprender su propia experiencia: distinta pero equivalente.

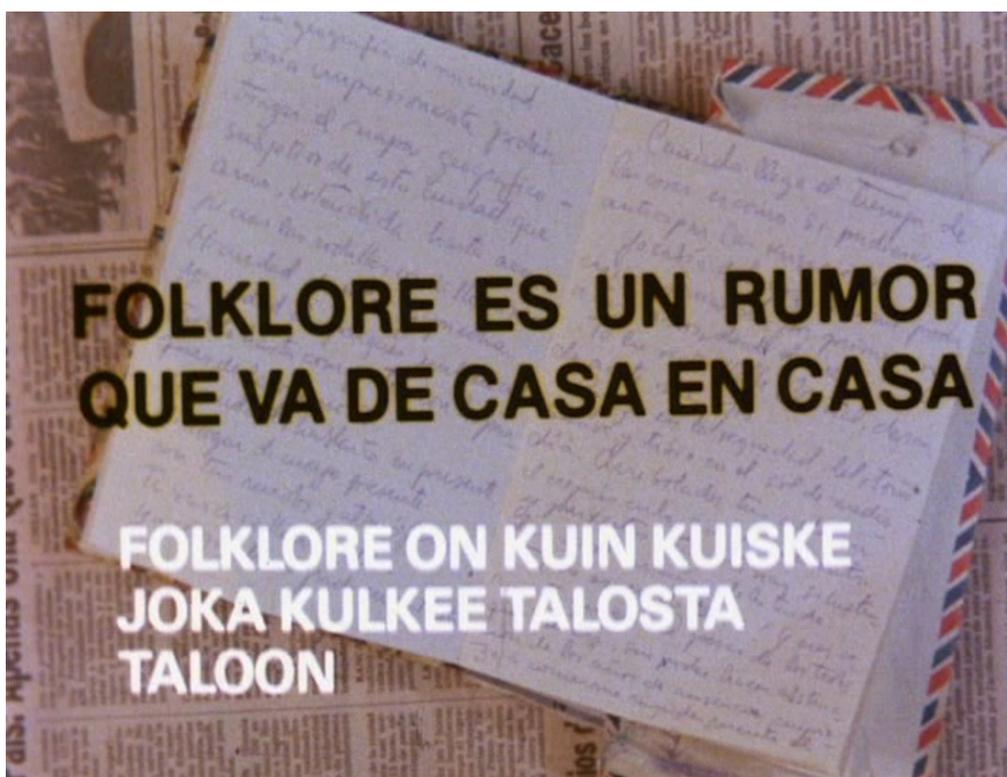


Figura 1

Las cartas: la escritura como objeto

Como hemos visto, dentro del texto filmico se refuerza esta construcción de un yo que se instala y se comprende desde su relación con otros, y donde la escritura del diario que forma parte de los elementos representados, aparece como elemento central en esa disposición de un cuerpo ausente que se reconstruye en el afuera. En este apartado me interesa incluir dos cartas escritas durante las etapas que dieron

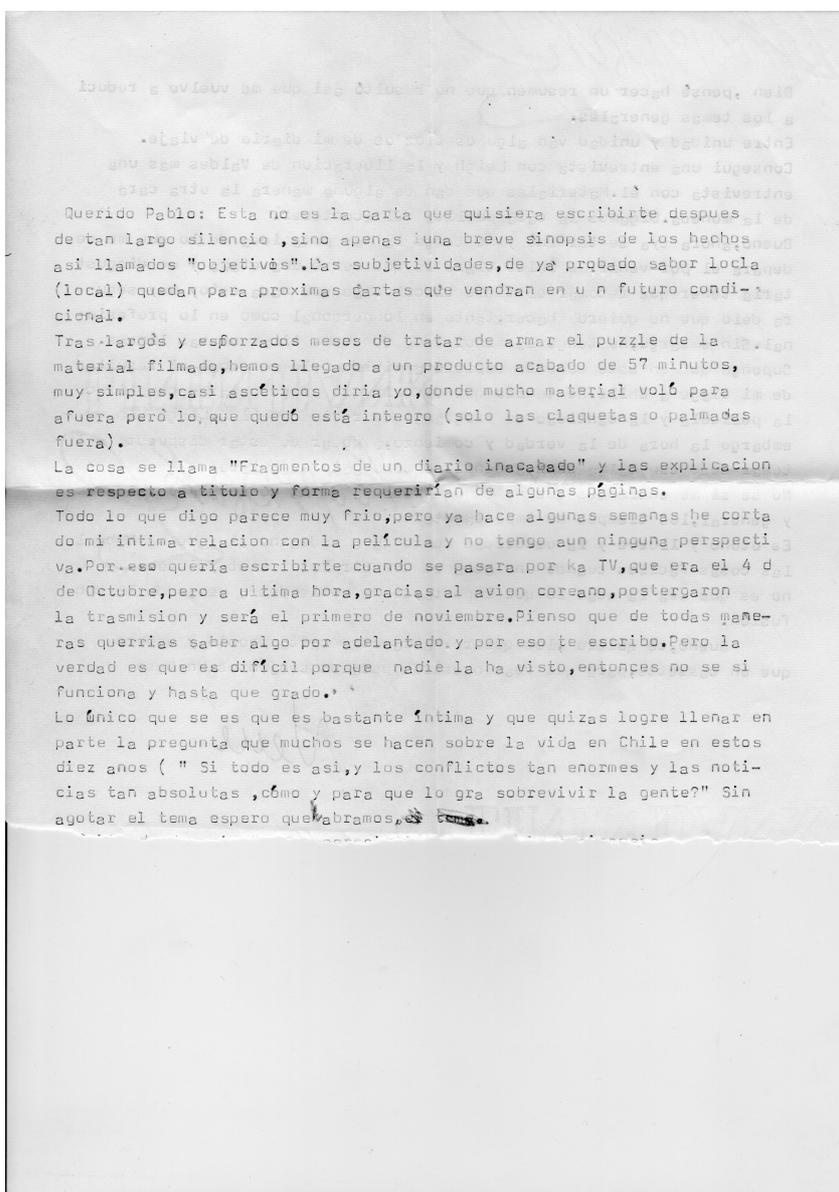
por finalizada la realización y más tarde la edición del material. Estos elementos paratextuales, pero que dialogan intensamente con el relato intrafílmico, ponen en relevancia los dos aspectos que acabo de mencionar: por una parte, la búsqueda de una instalación del yo narrador en relación con un otro (donde el ejercicio epistolar encuentra su razón de ser), y la escritura como ortopedia que sostiene esa individualidad enunciadora, dispuesta para encontrarse con la figura de su destinatario (aunque no sea más que simbólicamente, como veremos ocurre en una de las cartas).

Una de ellas es un texto escrito a máquina, que Angelina dirige desde Finlandia a Pablo Perelman una vez que el trabajo de edición había terminado, pero que nunca envía. La otra, una carta manuscrita remitida por Perelman a Vázquez (figura 3), contándole las novedades del trabajo de relevo en el que se había embarcado a fin de que el rodaje del film pudiera llegar a término (figura 2). Estas cartas son parte de un considerable acopio personal que la directora mantiene y, que como vimos, es un acucioso y extenso archivo relativo a su trayectoria como cineasta pero engarzada siempre con las vivencias personales. Las cartas que menciono se emparentan con la otra escritura presente en el documental como imagen –el diario–, pero a la vez lo superan, porque son objetos que se desprenden más radicalmente de su pura traza escritural para vincularse con su dueña como distintos y propios a la vez. Cuando Ana María Guasch reconoce fundamentalmente dos máquinas de archivo que articulan nuestra relación contemporánea con este, destaca del segundo modelo una coexistencia paradójica entre la organización y catalogación propios del ejercicio archivístico, y la condena al acaecer caótico de un material asediado por el olvido y la desaparición (Guasch 15). Lo importante es comprender que este modelo contiene ambas pulsiones, y en su intento por conservar y preservar reconoce también las fuerzas de la destrucción.

En este sentido, tal propuesta se entronca muy bien con lo desarrollado por Jacques Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Recogiendo la idea del block mágico propuesta por Freud para graficar el funcionamiento de la psiquis en los procesos de memoria y olvido, Derrida crea una analogía entre el archivo material y nuestra relación con él, y las operaciones psíquicas en las que construimos una suerte de archivo inmaterial que constituye nuestro ejercicio memorístico. En ellas, el “mal de archivo” explica la “pulsión de muerte que amenaza toda principalidad, toda primacía arcóntica, todo deseo de archivo” (Derrida 20). En el caso del acervo material conservado por Vázquez, la inscripción doméstica y familiar refuerza a la vez que complejiza este estatuto. En primer lugar, porque su posición de arconte no se erige desde la univocidad, sino que se instala en los territorios cambiantes de la identidad, y el espacio del hogar como lugar de articulación del discurso que ese archivo convoca. Así, lo que allí se encuentra, se ve resignificado por el modo de almacenarlo, que no puede separarse de la experiencia particular de Vázquez como mujer realizadora exiliada (entendiendo además esta última calificación en el sentido que quiero darle desde el inicio del texto). En “The Space of Memory: in an Archive”, Carolyn Steedman además de resaltar la importancia de considerar el espacio concreto del archivo como relevante para el estudio del mismo (donde la idea de casa u hogar es central), refuerza la noción ya contenida en los escritos de Derrida en relación a que cualquier objeto archivado se ve modificado por el acto mismo de conservarlo. Steedman lo plantea desde la búsqueda del objeto, que se ve transformado por esa

pesquisa: “Buscamos un objeto perdido que no puede ser encontrado. Este objeto ha sido alterado por su propia búsqueda” (77) (la traducción es mía).

Podemos decir que en el caso de Angelina, su deseo de archivar está ligado a la certeza de que algo se ha modificado para siempre, desde el momento mismo en que dejó el país como exiliada. No hay reparación, pero sí hay relato, y ese relato, como en su documental, tiene que escribirse desde sus fallas y sus contactos con otros y otras que abran el diálogo. Las cajas resguardan distintos tipos de documentos que no se encuentran férreamente catalogados o designados, sino que nadan, mezclándose, en un mar de recuerdos materiales e inmateriales. Estos objetos –me interesa desplazar su concepción desde la idea de documentos escritos o impresos a su valor objetual- constituyen no solo piezas claves para reconstruir una historia del cine chileno, sino que lo hacen desde la constitución misma de la intimidad de su arconte interpretante: “Objetos que, por la investidura de la representación –visual, gestual, escritural- constituyen el ‘núcleo duro’ de la intimidad, resistentes a la tipología y a la teorización por ser ‘singulares’ y, entonces, expresivos de la singularidad de cada uno en cuanto tal” (Arfuch 256).



Bien, pensé hacer un resumen que no resultó así que me vuelvo a reducir a los temas generales.
Entre unidad y unidad van algunos trozos de mi diario de viaje.
Conseguí una entrevista con Leigh y la liberación de Valdes mas una entrevista con él. Materiales que dan de alguna manera la otra cara de la moneda. Digamos la cara pública del acontecer.
Bueno, ahora ya se terminó y no tengo la mas puta idea de lo que me depara el por-venir. Lo único claro es que cerré una etapa y me disgustaría tener que retomar el mismo círculo. Más que nada estoy muy segura de lo que no quiero hacer, tanto en lo personal como en lo profesional. Sin embargo, no tengo la menor idea de como tirar nuevas líneas. Supongo que en este momento empiezo a vivir en lo personal el resultado de mi viaje a Chile. Me tenido que diferir ese proceso para cumplir con la película y la cantidad de programas de radio que hice. Llegó sin embargo la hora de la verdad y comienzo, a pesar de estar dispuesta a tomar todo con calma xxx, a sentirme como gato enjaulado.
No se si me entiendes que no es un problema de x corto plazo, sino muy general, los tiempos no importan tanto.
Es otoño y llueve y la oscuridad comienza a rodearnos, lo que no hace las cosas fáciles cuando uno acaba de cumplir los treinta y cinco... y no es que sea la edad lo que importa, si me entiendes a pesar de la confusión.
Bueno, te quiero, los quiero. Habra otra carta pronto y espero que un cassette, para que veas nuestros pecados conjuntos. Un beso.

Nené

Figura 2

Nene.

Puras instrucciones. y retenciones. Todo fue demasiado rápido, no sé si funcionará lo que te filmé en tu película. Tú verás. Esto lo hice hoy, y hoy es horas antes de que parta tu mamá => no está revelado el material. ¡qué desperdicio! Estoy forzado... de trabajo (¡oh!) pero del malo, del de sobrevivir. Aunque cumpliras. Oiga, esto está inconexo.

Conexo: 1 Carta 7247 ... 70 us
1 Arriendo cámara ... 25 us.

Esto es grave porque todo fue prestado, y ya notará

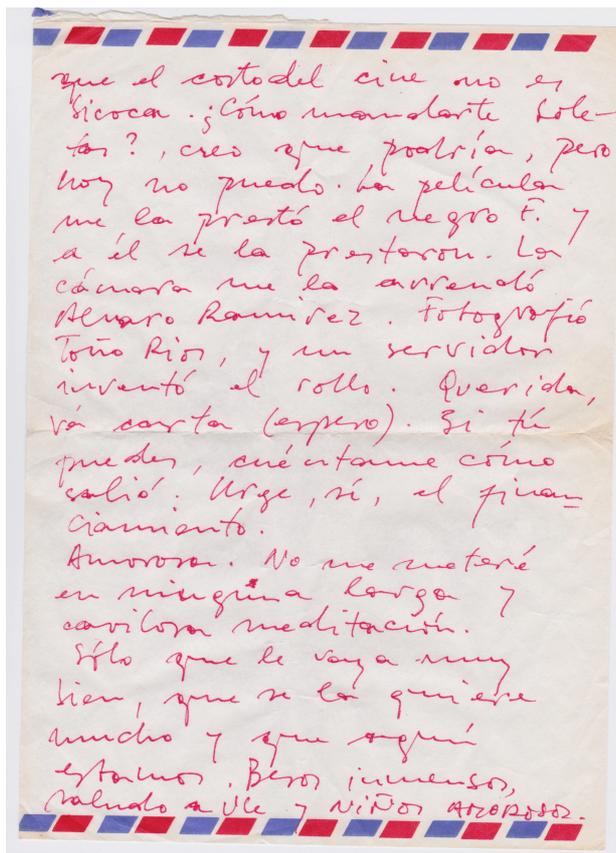


Figura 3

Las cartas que aquí reviso formaban parte de ese magma documental y, entre otros materiales, fueron escaneados el día que la visitamos en su casa junto a otro investigador. Podríamos decir que en ese momento estas piezas iniciaron una nueva inscripción simbólica, siguiendo también las reflexiones de Derrida en torno a la importancia del soporte y las posibilidades tecnológicas a la hora de pensar un archivo psíquico. No voy a profundizar en este asunto, pero me parece necesario al menos mencionar que esta acción concreta pudo dar espacio a la exhibición de las cartas en un seminario académico⁴ y luego a nueva revisión a la luz de la escritura de este artículo. En las cartas algo ha mutado también por mi propio interés en interrogarlas y nombrarlas como archivo valioso.

Un aspecto que me interesa de ambos elementos es que en su contenido establecen vínculos con lo concreto de la realización y también con los aspectos más personales y emotivos. Entran y salen del relato estricto que da cuenta del estado de avance, para ingresar a veces a otras zonas, relacionadas con el trabajo filmico solo tangencialmente, pero a la vez dándole sentido y espesor. En la carta de Perelman a Vázquez:

Neneita:

Puras restricciones y reticencias. Todo fue demasiado rápido, no sé si te funcionará lo que te filmé en tu película. Tú verás. Esto lo hice hoy, y hoy es horas antes de que parta tu mamá. No está revelado el material. ¡Qué

⁴Seminario “Imágenes Políticas”, organizado por la Universidad de Chile en septiembre de 2016.

despelote! Estoy tapado... de trabajo (¡jole!). Pero del malo, del de sobrevivir.

El tono entre ambos es íntimo. A los hechos concretos e informativos se cuelan constantemente menciones a su privacidad, a su modo de situarse en el mundo. Así, el espíritu de estas cartas es el mismo que habita la película, donde se habla del Chile dictatorial tomando en consideración los diversos y particulares modos de estar en el país en esos años. En ese sentido es una película que rompe con el estereotipo del film político, para movilizar desde las experiencias y las emociones la posibilidad de situarse políticamente.

En ese mismo sentido es necesario encontrar no solo en el contenido de las misivas, todos esos residuos de emocionalidad que permean sus relatos, sino también interrogar su materialidad en términos de la presencia del cuerpo y su prolongación en la escritura. De alguna manera, cualquier carta es un gesto de acercamiento entre dos individualidades separadas. La palabra busca el encuentro a partir de sus significados, pero también plasma en la materia del significante la presencia ausente, que luego la carta reconstituye. En la correspondencia remitida por Perelman es mucho más fácil rastrear esa presencia por tratarse de un texto escrito a mano. La traza deja en evidencia las huellas de ese cuerpo en la letra. La letra imprenta estandariza los vaivenes de la escritura manuscrita. Angelina escribe a máquina un texto que conserva para sí. Sin embargo, a pesar de la mediación, apenas más sofisticada que el lápiz, también podemos encontrar esa presencia/ausencia del que escribe en la prolongación del cuerpo que la máquina de escribir articula. A diferencia de la posibilidad escritural de los sistemas actuales, que permiten corregir errores sin dejar rastro de los mismos, e incluso a veces toman sus propias decisiones en cuanto a reparar un texto supuestamente errado, la máquina de escribir conserva esas fallas como marcas de su propio acontecer. En el caso de documentos oficiales, marcas de este tipo eran descartadas y reemplazadas por un texto nuevo, o reparadas con sistemas bastante precarios. La carta de Angelina conserva sus errores, sus reescrituras e instala así la presencia del instante particular en el que escribe:

Querido Pablo:

Esta no es la carta que quisiera escribirte, después de tan largo silencio, si no apenas una breve sinopsis de los hechos así llamados “objetivos”. Las subjetividades, de ya probado sabor locla [local] quedan para próximas cartas que vendrán en un futuro condicional.

Este párrafo inicial nos deja saber que una individualidad se posó en el tiempo-espacio de la escritura y desde allí alargó su alcance al del otro a quien va dirigida. “Locla” es “local” y “un” es “un”, junto a las inexactitudes de una línea que zigzaguea levemente en el mismo sendero de hacerse texto. Es interesante también que el mensaje se inicie con su negación (“Esta no es la carta que quisiera escribirte”), disculpa que también se deja deducir del tono en la de Perelman. Ambos parecieran querer decir más que aquello que dicen, sin embargo la marca de la escritura, tanto de la letra manuscrita como de la máquina de escribir, refuerzan eso no dicho, habitante de las porciones inexpresables de su existencia física y emocional.

Figuras de papel, historias compartidas



Figura 4

Cuando estaba trabajando en un texto preliminar sobre *Fragments de un diario inacabado*, se inauguró en Santiago una exposición relacionada también con la experiencia del exilio. *De un país sin nombre*, de Francisca Yáñez, montada en el Instituto Italiano de Cultura en agosto de 2016, se enfrenta al modo de elaborar el desarraigo desde la perspectiva infantil (figura 4). Para este trabajo me parece aún más pertinente enfatizar los vínculos entre ambas obras, sobre todo por el valor simbólico otorgado a ciertos objetos, que van decantando un sentido respecto de la vivencia personal de hechos que son, a la vez, colectivos. Me permito reproducir unos fragmentos del único texto escrito por la artista incluido en el espacio de exhibición, y que ayuda a comprender las características de la obra:

El 18 de enero de 1974, cuando mi padre fue expulsado del país, tomamos un vuelo desde Santiago de Chile a Alemania. Como equipaje de mano mi madre me dio una maleta pequeña, de plástico, para que guardara lo que quisiera llevar conmigo. La llené con lo que a los dos años y medio era mi pertenencia más importante: las figuritas de papel que coleccionaba. En el aeropuerto nos escoltaron militares armados hasta el avión y la indicación era abordar rápido. Al subir la escalera, no sé si por una ráfaga de viento o porque se me cayó, la maleta se abrió y las figuritas salieron volando. Pensé que había hecho algo muy malo porque si no subíamos rápido los militares se podían enojar, pero no me importaba que los militares se enojaran, me importaba más que mis padres me retaran. Cuando me di vuelta, mis padres y mi hermano estaban bajando la escalera y comenzaron a

recuperar todas las figuras que pudieron y guardaron en la maleta. Conservé esas figuras muchos años en todos los desplazamientos que vinieron por los próximos 17 años con status de refugiada otorgado por ACNUR. Como artista también he transitado por distintas disciplinas: artes visuales, diseño gráfico y la ilustración de libros. Siento que en todas hago lo mismo: hacer visibles los relatos y juntar figuritas de papel. En esta muestra reúno y confronto esos mundos: el de los desterrados y el de los que reciben, el de los que recuperan y se aferran a sus tesoros para seguir viviendo y el de aquellos que no lo consiguen. Hacer visible la fragilidad del despojo y la ternura del que intenta recuperar los pedacitos de papel o, simplemente extiende una mano para recibir.



Figura 5

La exhibición⁵ está constituida fundamentalmente por cuatro espacios, de los que me interesan principalmente tres: un muro donde habitan nuevas versiones de esas figuras de papel perdidas, resignificadas ahora desde el relato de la emigración/inmigración (figura 5); una zona donde se exhiben pasaportes

⁵ La muestra se exhibió en tres espacios, pero su montaje constituyó cuatro zonas. La primera sala con la que el espectador se encuentra despliega, en sus dos muros, una serie de figuras de papel que grafican experiencias migratorias imaginadas por la artista. En el segundo espacio conviven un monitor que muestra registros de los talleres sobre migración realizados por Yáñez con niños y niñas de distintas ciudades. En ese mismo espacio se presenta una suerte de pequeña instalación que expone una pequeña maleta y su hipotético contenido. El último espacio corresponde a la exhibición de los pasaportes intervenidos (por la artista y por niños que asistieron al taller en Santiago de Chile).

intervenidos (tanto en la dislocación del lenguaje oficial e institucional, como en la incorporación de imágenes estampadas en el papel) (figura 6); y un video que muestra los talleres realizados por Yáñez en escuelas de pequeñas ciudades de Europa donde se invita a niños y niñas a llenar una maleta imaginaria con aquello que llevarían consigo si tuvieran que abandonar el país donde habitan.



Figura 6

En *El retorno de lo real*, Hal Foster interroga buena parte de la producción artística contemporánea, para proponer un regreso a las vinculaciones más primarias (no por menores sino por fundamentales) entre la representación y su referente, y cómo la instalación de esta presencia “real” podría hacerse cargo de problemáticas culturales y sociales desde una óptica distinta a la que pudo caracterizar una suerte de transparencia del dispositivo, asociada a un realismo mimético. En uno de los apartados se refiere a la concepción lacaniana de lo *real*, y la preponderancia de la repetición en la elaboración del trauma:

En este seminario Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido. De hecho, debe ser repetido [...] Esto puede pasar también por epítome de mi argumento: la repetición en Warhol no es reproducción en el sentido de representación (de un referente) o simulación (de una imagen pura, un significante desvinculado). Más bien la

repetición sirve para tamizar lo real entendido como traumático. Pero su misma necesidad apunta asimismo a lo real, y en este punto la repetición rompe la pantalla-tamiz de la repetición. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto tocado por una imagen. (Foster 136)

En la muestra de Yáñez la repetición opera en la elaboración de las figuritas de papel que conmemoran la primera pérdida. Las figuras que vuelan desde su maleta son el objeto perdido modificado en la búsqueda y son también la encarnación de un destierro que no termina en el regreso al país de origen. En *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Luz Horne propone una concepción de realismo que supera una propuesta estilística de fidelidad convencional con el objeto representado, y se piensa más bien como una preocupación acerca del presente: “ya no se busca *representar* lo real sino más bien señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella, y al mismo tiempo, producir una intervención *en* lo real” (15). Así, la proliferación de figuras de papel, que ya no solo habitan el espacio de la muestra, sino que pueblan su propio hogar como parte de un ejercicio constante de creación, no pueden entenderse sin las otras secciones de la exhibición: los pasaportes como diálogo de la experiencia afectiva con una institucionalidad que la demarca, pero que al mismo tiempo se ve desbordada por ella, y por los talleres realizados con niños, donde cualquier posibilidad de representación cede lugar a la acción en concreto; donde el encuentro con otros y otras es una obra que se renueva radicalmente en cada actualización.

En este sentido, las conversaciones con los niños y niñas y la creación en conjunto con ellos, se desprenden de su propia vivencia como exiliada-hija,⁶ pero cobran existencia propia como paralelos necesarios y fundantes de un proceso individual.

Cómo contar una historia compartida

Para establecer un diálogo entre la obra de Vázquez y la muestra de Yáñez he propuesto tres aspectos o niveles en los que distintos elementos pueden entenderse de manera análoga.

De algún modo, es el trabajo de Yáñez y su disposición en el espacio de exhibición lo que me ayuda a desglosar también los niveles en que opera *Fragments*, superando su estatuto filmico en estricto. En primer lugar distingo los objetos, representados por las cartas y las figuras de papel. Ambos cuerpos, hechos de este material frágil pero corpóreo, superan su función básica (el juego, la comunicación con otros) y se invisten de una carga simbólica que conmina a conservarlas (e incluso a no desprenderse de aquella misiva que fue inicialmente pensada para enviarse). En segundo término, el viaje forzado se desarrolla dentro de un marco oficial que imprime sus propios códigos en los cuerpos y las vivencias.

Dentro de su archivo personal, Angelina guarda los pasajes que emitió el estado chileno al deportarla a ella y a sus hijos (figura 7). Los cataloga entre sus

⁶ Tomo la expresión del trabajo desarrollado por Eva Alberione en torno a las experiencias de exilio de niñas y niños en Argentina.

posiciones valiosas, y la violencia del timbre que declara su estatuto legal se ve apaciguada por el gesto de resignificarla en ese archivo biográfico. En *De un país sin nombre*, el lugar y el modo cómo se exhiben los pasaportes nos da la posibilidad de observarlos con detención y ver que las señas de identidad tradicionales se ven trastocadas por otras: la pertenencia máspreciada, las cosas que nos dan alegría o una palabra favorita (figura 8).

Los pasaportes que Francisca Yáñez expone fueron intervenidos por ella, pero luego reintervenidos por niños y niñas que asistieron a una actividad especial el día que se conmemoraba un año de la muerte de Aylan Kurdi, el niño que fue encontrado muerto en 2015 en las costas de Turquía intentando emigrar de su país. Angelina también conserva entre su colección de documentos, los pasaportes que pertenecieron a sus hijos pequeños.



Sukunimi Siktname Surname BEAGMAN		Henkilötunnus Personbeteckning Social security number 290776-0696	
Etunimet Förnamn Given names KARL SIMON		Syntymäaika Födelsedatum Date of birth 29.07.1976	
Kotipaikka Hemort Residence SIPOO SIBBO		Pituus Längd Height cm	
Syntymäpaikka Födelseort Place of birth SIPOO SIBBO		Hiukset Hår Hair <input checked="" type="checkbox"/> vaaleat blond <input type="checkbox"/> ruskeat brun <input type="checkbox"/> mustat svart <input type="checkbox"/> kalju skallig bald <input type="checkbox"/> harmaat grått <input type="checkbox"/> punaiset rött <input checked="" type="checkbox"/> siniset blå <input type="checkbox"/> harmaat grå <input type="checkbox"/> ruskeat bruna <input type="checkbox"/> vihreät gröna <input type="checkbox"/> green	
Eriyisiä tuntemerkkejä Särskilda kännetecken Distinguishing marks A No 892534		Viimeinen voimassaolopäivä Sista giltighetsdag Date of expiry 06.04.1988	
Passinhaltijan nimi Kirjoitus / Passinnehavarens namnteckning Signature of bearer TIIMO LOMAN			
Lasten nimet Barnens namn Names of children Syntymäaika Födelsedatum Date of birth			
Antopaikka Uttärdat i Issued at SIPOO SIBBO		Antopäivä Uttärdat Date 06.04.1983	
Viranomainen Mynghölet Issued by SIPOO DISTRIKT		Allekirjoitus Underskrift Signature TIIMO LOMAN	

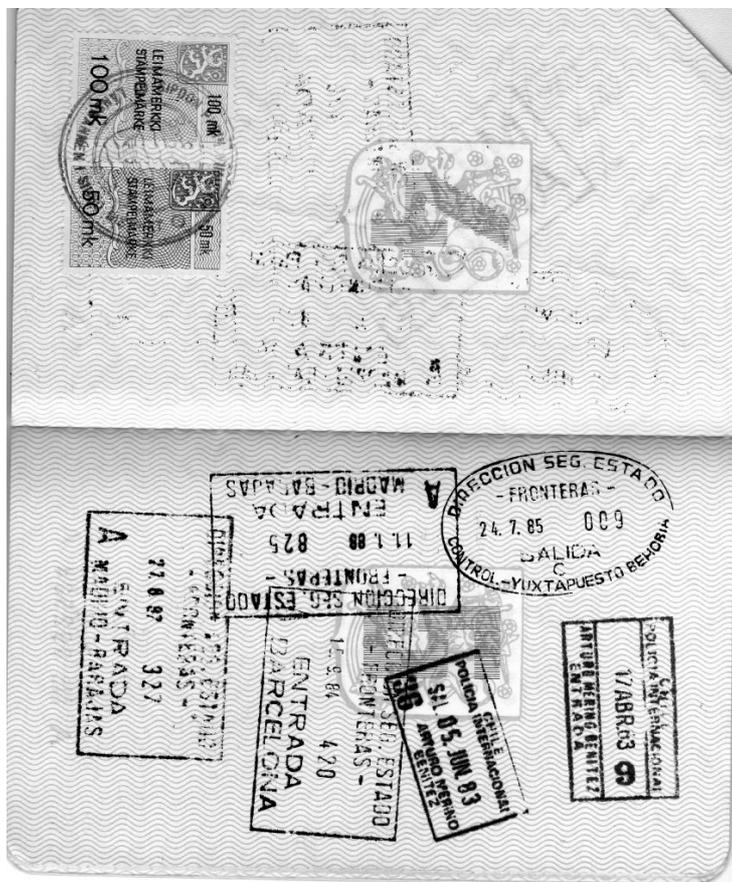


Figura 7

La frialdad y estaticidad del instrumento oficial, adquiere otra lectura desde el paradigma que propone Yáñez, aunque su conservación por parte de Angelina ya echaba ciertas luces acerca del intento por poner en evidencia la carga biográfica contenida en los papeles inmigratorios. A partir de aquello que en la muestra de Yáñez se hace evidente y es parte del proceso de creación, en Vázquez se puede rastrear en la conservación de ciertos materiales extradiegéticos que se relacionan con la vivencia exílica, por una parte, y con el universo intrafílmico del documental. De esta manera, tanto las cartas como otros objetos preservados por la documentalista en su archivo doméstico, nutren también un modo de comprender la experiencia que la densifica por su constante alusión a otro equivalente.

Esta última referencia nos lleva entonces a un tercer nivel, ya que todos estos elementos no pueden entenderse sin el vínculo que establecen con otro proyecto: la película en el caso de Vázquez, y los talleres, en el caso de Yáñez. En este tercer aspecto se despliega la evidente necesidad de compartir con los demás una experiencia dolorosa, de poner fuera a un testigo que es a la vez protagonista y que por eso encarna la posibilidad de estar en ese lugar de agonía que no necesariamente nos pertenece. Así, los objetos que aquí destaco son cuerpos ajenos, engarzados en el propio, y que apelan a la necesidad de mirar fuera para comprender y de desaprender los límites tal como están instaurados por acuerdos o desacuerdos políticos. En una entrevista realizada a Francisca Yáñez, esta comenta: “creo que eso tiene mucho que ver con la forma en que ve el mundo un migrante: los mapas geográficos se dibujan de otra manera. Las distancias y dimensiones adquieren otras escalas muy personales. Si un niño pequeño tiene a sus abuelos en México y a su tío en Dinamarca, para él es un mismo lugar: lejos. Un migrante va construyendo su geografía y no se parece necesariamente a cómo está dibujado en los mapas”.

Ahora, es importante establecer una diferencia entre los discursos de la realizadora y la artista, que ayuda también a comprender una particularidad del trabajo de esta última. Yáñez pertenece a lo que se ha dado en llamar “segunda generación” respecto de quienes vivieron la violencia política durante los años de la dictadura militar. Por su parte, Vázquez formaría parte de una primera generación que habría vivenciado de modo más directo estos hechos y en su etapa de adultez. Me interesa entonces destacar la mirada infantil como óptica relevante en la revisión de sus propios recuerdos que realiza la artista y que se inscribe en una tendencia que ha permeado en los últimos años la literatura y sobre todo la producción documental, no sólo en Chile (figura 9). Estos ejercicios de memoria han puesto atención en la relevancia de la perspectiva infantil para renovar los ejercicios de memoria, y desestabilizar ciertos modos de abordar el pasado político. Trabajé bastante tiempo en torno a la representación de la infancia y la construcción de un discurso infantil en el cine y la literatura, y sólo me gustaría enfatizar de qué modo ese discurso, tradicionalmente subalterno, ha sido relevado en los últimos años para convertirse en una posición autorizada en la construcción de la memoria colectiva. Así, las experiencias de la llamada segunda generación son tan válidas y necesarias como las de la primera.

En este sentido, hay también una temporalidad que se disloca en ambos trabajos, ya que Vázquez realiza el documental en el presente de los años ochenta, elaborando en el hoy de su enunciación un intento por comprender la experiencia del exilio. Por otro lado, Yáñez, como todos quienes fueron niños durante la dictadura, no puede sino reconstituir esa misma experiencia desde el presente, en

un viaje al pasado que siempre estará cifrado por alguna suerte de fracaso. De los trabajos que se inscriben en esta tendencia, me interesan sobre todo los que no buscan reforzar una posición previa declarada desde la adultez que recuerda, sino que permiten a la voz de la infancia cuestionar aquello que ha sido asumido o acordado previamente. Creo que desde ese punto de vista, la realización de los talleres es fundamental para comprender una obra que asume su yo adulto en diálogo con las conversaciones y acciones desarrolladas juntos a niños y niñas de hoy.

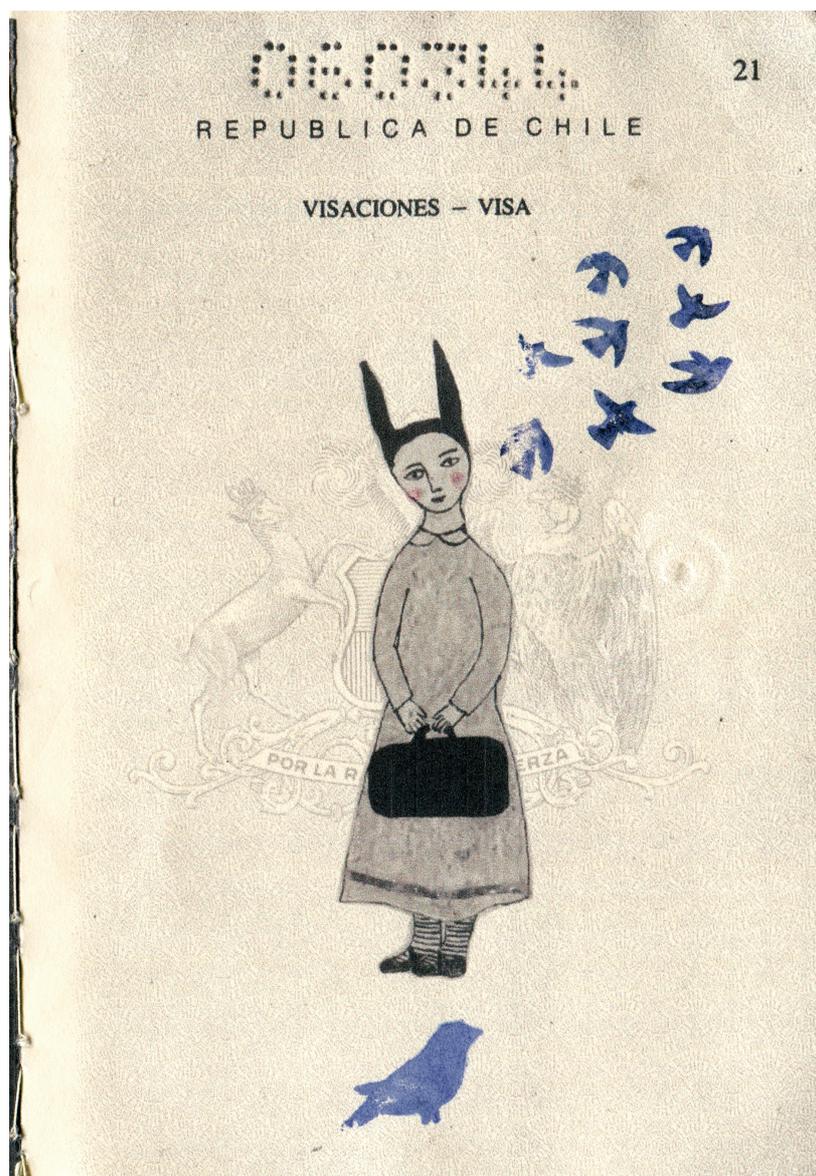


Figura 8

Sin embargo, esta distinción en las obras en relación a un determinado cronotopo fundante, se disipa en mi propuesta de vincular el documental de Vázquez con su propio archivo. En ese gesto, la pieza audiovisual se transforma también en archivo (el registro de imágenes tiene siempre la potencialidad de este doble estatuto: utilizar el archivo como material o volverse archivo en sí mismo) que dialoga con el extradiegético que Angelina Vázquez conserva. Y allí el

archivo, que es siempre un cruce temporal –un objeto conservado y catalogado en el pasado pensando en un futuro que sólo se activa en determinado presente– entabla ese diálogo con su memoria a partir de los objetos. En palabras de Zuzana Pick: “el archivo es a la vez memoria y resistencia, testimonio y desafío al desarraigo propio del exilio”.⁷



Figura 9

A modo de cierre: luces como destellos

Para terminar, me gustaría establecer algunas consideraciones sobre el lugar desde donde estos discursos se elaboran. En primer término, recoger lo planteado por Valeria Durán en “Ciudad marcada. Las huellas (in)visibles de la dictadura en Buenos Aires”, donde revisa los ejercicios de memoria realizados en Argentina a partir de locaciones concretas de memoriales. Si bien su trabajo se concentra en estos sitios topográficos (algunos de ellos más ligados a acciones que a ubicaciones geográficas), quiero enfatizar la reflexión que la autora desarrolla para situar una suerte de memoria viva o en construcción, anclada en las discusiones y debates que los memoriales abren en lugar de zanjar:

La mayor visibilidad, junto con el progresivo involucramiento vecinal, hace que estos lugares dejen de estar puertas adentro para vincularse con su entorno y con otros barrios. En esa apertura, en esa vinculación, y más

⁷ Durante el Seminario “Imágenes Políticas: sujetos, territorios y relatos”, organizado por la Universidad de Chile en septiembre de 2016, se realizó un homenaje a la investigadora canadiense Zuzana Pick, quien había donado su archivo personal relativo al cine chileno del exilio en 2014, quien además ofreció una charla en la que reflexionó en torno al proceso de recolección de los materiales y su posterior donación.

allá de la ardua y sensible tarea de diseñar monumentos – y contra-monumentos–, el diseño informal, juega, como vimos, un papel protagónico, con su carácter disruptivo, desafiante, cuestionador, con su poder de interpelación y conmoción, con su aptitud para reacentuar creativamente formas y giros de lo popular invistiéndolos de profundos contenidos éticos y políticos. (Durán 120)

Desde su punto de vista, el valor de levantar un espacio determinado tiene que ver con generar diálogos y reforzar la importancia de lecturas abiertas y porosas de la historia. En el trabajo de Francisca Yáñez esta búsqueda es evidente, y lo es también en el documental de Vázquez por su carácter polifónico, pero me interesaba traer esa misma reflexión al presente en el que esta obra en particular se vuelve archivo y así dialoga con el resto de su archivo personal, que no necesariamente forma parte del metraje y ayuda a entender la obra terminada.

En *La supervivencia de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman pone atención en las voces que no se articulan de manera concertada, pero permiten echar luces sobre realidades aisladas a través de discursos no aglutinantes ni definitorios, y que por el contrario, permiten leer la realidad a través de sus destellos: “Comprendemos entonces en qué medida una experiencia interior, la más ‘subjetiva’, la más ‘oscura’, puede aparecer como un resplandor para otro a partir del momento en que encuentra la forma justa de su construcción, de su narración, de su transmisión” (104). De algún modo, la articulación de estas experiencias en un tipo de discurso va creando redes seminales entre ellas, aunque parezcan casi imperceptibles: “Todas estas experiencias clandestinas se dirigen –tanto más imperiosamente cuanto que en principio se han visto impedidas– a los pueblos que quieran, en uno u otro momento, oírlas. Todas son actos políticos basados en ‘la comunidad que queda’” (116). Creo que las obras que analizo aquí pueden inscribirse en ese paradigma, según lo que he querido destacar de ellas y en su especificidad pueden definirse desde la noción de “intimidad diaspórica” que plantea Leonor Arfuch, donde los objetos cobran un rol preponderante al momento de sondear su densidad significativa. Al ponerlas en relación en este artículo, me parece que recojo la propuesta que ellas mismas diseñan, en su interés por exponer sus individualidades fracturadas por la experiencia exílica siempre dispuestas en la escena de un diálogo con otro. Son historias comunes, historias compartidas, que trazan vínculos con otras experiencias por alejadas que parezcan. En ese ejercicio, los objetos que utilizan –muchos de ellos papeles que valorizan no por su escritura como contenido- sirven de puente para establecer tales acercamientos.

En resumen, ambas obras muestran las estrategias de desexilio de sus autoras, engarzadas en una búsqueda de contacto con el afuera, donde incluso sus pertenencias son a la vez que una extensión del yo, una posibilidad de ser otra. El desexilio funcionaría entonces como la radicalidad de la energía exílica descrita por Said, que rompe con los límites establecidos arbitrariamente, que se abre a la posibilidad de cambio y de establecer relaciones con los demás, siendo a veces el que llega y otras el que recibe.

Recibido: 15 marzo 2017

Aprobado: 19 junio 2017



Obras citadas

- Ahmed, Sara. *The cultural politics of emotion*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Arfuch, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- Durán, Valeria. “Ciudad marcada. Las huellas (in)visibles de la dictadura en Buenos Aires”. *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Leonor Arfuch y Verónica Devalle (comp). Buenos Aires: Prometeo, 2009. 105-122.
- Ferrada, María José. “Francisca Yáñez. Un país sin nombre”. [Fundacionlafuente.cl](http://www.fundacionlafuente.cl). Fundación La Fuente. 12 de septiembre, 2016. Web. 20 de septiembre de 2016. <http://www.fundacionlafuente.cl/francisca-yanez-un-pais-sin-nombre/>
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2011.
- Palacios, José Miguel. “Passages of Exile: Chilean Cinema 1973-2016”. Universidad de Nueva York, 2017.
- Pinto, Iván. “Lo incompleto. Desajuste y fractura en dos diarios filmicos del exilio chileno”. *Prismas del cine latinoamericano*. Wolfgang Bongers, ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.
- Ramírez, Elizabeth. “Journeys of Desexilio. The bridge between the past and the present”. *Rethinking history* 18.3: 438-451.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Steedman, Carolyn. “The Space of Memory: in an Archive”. *Dust. The Archive and Cultural History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002. 66-88.
- (dir.). *Fragmentos de un diario inacabado*. Act.: Carmen Aldunate, Héctor Noguera. Epidem, 1983. Filme.
- Vázquez, Angelina (dir.). *Dos años en Finlandia*. TV1/Ajankohtaistoimitus, 1975. Filme.
- Yáñez, Francisca. *De un país sin nombre*. Instituto Italiano de Cultura. Santiago: agosto 2016. Muestra artes visuales.