



## El exilio en primera persona.

# Un análisis del film *Journal Inachevé* de Marilú Mallet

Exile in the first person. An analysis of *Journal Inachevé* by Marilú Mallet

PAOLA JUDITH MARGULIS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (ARGENTINA) paomargulis@yahoo.com

Paola Margulis es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del CONICET y del instituto de Investigaciones Gino Germani y docente en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, donde también codirige el área de Estudios sobre Comunicación y Documental Audiovisual. Es además autora del libro *De la formación a la institución: el documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*.

RECIBIDO: 1 DE NOVIEMBRE DE 2016

ACEPTADO: 5 DE DICIEMBRE DE 2016

**RESUMEN:** El presente trabajo aborda la relación entre documental y política a través del film *Journal Inachevé* de Marilú Mallet (1982), que registra la experiencia en el exilio de su directora, tras el golpe militar en Chile en 1973. Son dos los ejes principales del análisis: la interrelación entre espacio y subjetividad y la relación entre temporalidades. A partir de ellos, se tratará de aportar una mirada reflexiva en torno del modo en que el trauma es elaborado en forma subjetiva, atravesando distintas geografías y discursividades.

**ABSTRACT:** The present work approaches the relationship between documentary and politics through the film *Journal Inachevé* by Marilú Mallet (1982), which registers the experience of exile from the view of its director following the military coup in Chile (1973). There are two principal axes of analysis: the interrelation between space and subjectivity and the relationship between temporalities. This work provides a reflexive insight into the mode in which trauma is configured in subjective form, transcending different geographies and discursivities.

**PALABRAS CLAVE:** Cine, documental, exilio, dictadura, Chile.

**KEYWORDS:** Cinema, Documentary, Exile, Dictatorship, Chile.

Margulis, Paola Judith.

“El exilio en primera persona. Un análisis del film *Journal Inachevé* de Marilú Mallet”.

*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 8 (Diciembre 2016): 151-163.

DOI: 10.7203/KAM.8.9144 ISSN: 2340-1869

## Introducción

La mirada de Marilú Mallet elabora distintos itinerarios que cruzan el cine y la literatura.<sup>1</sup> La realizadora se formó como cineasta en Chile en los tiempos de la Unidad Popular, momento en que su padre fue Ministro de Educación y amigo cercano del presidente Salvador Allende. Los traslados en el espacio marcaron su experiencia de vida: de chica vivió por períodos en Francia e Italia, de joven recorrió Latinoamérica y vivió un año en Cuba (Marilú Mallet en Ramírez Soto y Donoso Pinto, 2016 b) antes de tener que abandonar definitivamente Chile luego del golpe de Estado en 1973, dando inicio a su exilio en Canadá. Estos desplazamientos han dejado una marca en su obra cinematográfica, como se observa en films como *Los Borges*<sup>2</sup> (1978), *Il n'y a pas d'oubli / No hay olvido*<sup>3</sup> (1975) y *Journal Inachevé / Diario inacabado*<sup>4</sup> (1982). Como parte de su mirada, sus obras crean una singular sensibilidad en torno del universo femenino, contemplando caminos que van desde la introspección hasta la construcción de subjetividades colectivas, en el marco más general de tensiones entre la esfera pública y la privada –como se advierte en films como *La cueca sola* (2003)-.<sup>5</sup> En su madurez autoral, *Au pays de la muraille enneigée / Geografía personal* (2016), su documental más reciente, vuelve una vez más sobre su propia biografía aspirando a revelar el Chile contemporáneo “a través de la búsqueda identitaria de una cineasta quebequense de origen chileno” (Ramírez Soto y Donoso Pinto, 2016: 26).

Más allá de abordar en muchos casos temáticas relativas a la esfera política chilena o latinoamericana, su cine ha tenido una restringida circulación en dicha región. Tal como notan Elizabeth Ramírez Soto y Catalina Donoso Pinto, influye en dicha circunstancia la cuestión del idioma –puesto que estos films no siempre fueron subtítulos- y los mecanismos de circulación de un cine que “...no tien[e] centro de producción, ni de lenguaje, ni de recepción; no tien[e], finalmente, una ‘audiencia natural’...” (Ramírez Soto y Donoso Pinto, 2016: 32).<sup>6</sup> Recientemente, la producción de Mallet ha comenzado a ser reunida y sistematizada por los estudios de cine y audiovisual con el objeto de integrarla a la historia del cine chileno, volviéndola accesible al público de dicho país a través de retrospectivas, proyecciones especiales y su puesta en disponibilidad en catálogos de archivos y universidades.

<sup>1</sup> Además de su extensa obra cinematográfica, Marilú Mallet es autora de las novelas *Les compagnons de l'horloge poiteuse* y *Miami Trip*.

<sup>2</sup> *Los Borges* aborda la experiencia de una familia que había emigrado a Montreal desde Portugal hacia fines de la década del sesenta.

<sup>3</sup> Dicho proyecto está integrado por tres cortometrajes de ficción sobre exiliados en Montreal: *Lentement / Lentamente* (Marilú Mallet, 1975), *J'explique certain choses / Explico ciertas cosas* (Rodrigo González, 1975), y *Jours de fer / Días de acero* (Jorge Fajardo, 1975) (Marilú Mallet en Ramírez Soto y Donoso Pinto, 2016 b).

<sup>4</sup> Este documental, en el que nos concentraremos, trata precisamente de la circunstancia del exilio, problematizando la reorganización de los vínculos, los afectos, los hábitos, el trabajo y la vida en general, a partir del desplazamiento que conlleva el destierro.

<sup>5</sup> *La cueca sola* aborda en forma coral la lucha de cinco mujeres por resistir en tiempos de dictadura y su respectivo rol político en tiempos de democracia.

<sup>6</sup> La reflexión de Elizabeth Ramírez Soto y Catalina Donoso Pinto está dirigida no solamente al cine de Marilú Mallet, sino también a la filmografía de Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez, cineastas chilenas exiliadas.

Considerando la importancia de esta filmografía en términos políticos y estéticos, el presente artículo se propone abordar el estudio del film *Journal Inachevé* tomando como uno de sus principales ejes de análisis la interrelación entre espacio y subjetividad. Dada la trascendencia del emplazamiento en un contexto de partidas y retornos, importará a los fines de este trabajo analizar la forma en la que la dimensión espacial es mostrada, habitada y problematizada; el impacto del destierro, el adentro y el afuera, y el modo en que la ubicación expresa o diluye la propia subjetividad. Dicha perspectiva resulta inseparable del modo en que se articulan las esferas pública y privada, así como las tensiones e interrelaciones que surgen entre ellas. Por otra parte, este estudio también pondrá un especial interés en la relación entre temporalidades: la modalidad en que el pasado es evocado y la utilización de imágenes de archivo, la puesta en diálogo de los presentes y pasados, sus continuidades y rupturas. A partir del recorrido por un film emblemático de una de las cineastas más trascendentes del documental político chileno, el presente ensayo aspira a aportar una mirada reflexiva en torno del modo en que el trauma es elaborado en forma subjetiva, atravesando distintas geografías y discursividades.

### **La búsqueda de una forma para narrar el exilio**

*Journal Inachevé* aborda el problema de la identidad en el exilio. El germen del film puede hallarse en un proyecto conjunto concebido por Marilú Mallet y Valeria Sarmiento, titulado *Cartas del exilio*, que buscaba entrelazar los trabajos de ambas cineastas exiliadas a partir de la organización de un intercambio de cartas filmadas. Esta modalidad pretendía recuperar cierta práctica habitual entre los exiliados, consistente en el envío de correspondencia, videocasetes, etc. (Entrevista a Marilú Mallet realizada por Zuzana Pick, citada en Pick, 1993: 162). La falta de financiamiento truncó dicha iniciativa, sirviendo, no obstante, de punto de inicio para el desarrollo de *Journal Inachevé*.

El film narra la búsqueda en primera persona que emprende la cineasta Marilú Mallet por reinscribir su subjetividad en una nueva relación espacio-temporal, signada por el extrañamiento de la propia experiencia. Tal como nota Michael Chanan, la misma noción de diario es un cronotopo que permite la mezcla fluida entre presente continuo con memorias del pasado (Chanan, 2007: 239). El concepto de diario contribuye a subrayar la dimensión conflictiva que articula espacial y temporalmente la búsqueda de la cineasta, diluyendo las distancias entre el mundo privado y el mundo público. Es precisamente esta decisión de hacer público el universo interior lo que destaca la dimensión política del documental, puesto que como señala la misma Mallet: “finalmente el mundo privado (...) si uno lo expone pasa a ser político” (Mallet en Pinto Veas, s/f). Según asume Mallet, “[l]as cartas, como también el diario de vida, fueron una de las primeras formas privilegiadas de expresión femenina en literatura” (Marilú Mallet en Ramírez Soto y Donoso Pinto, 2016 b: 259). Desde ese punto de vista, este universo privado, interior, conecta directamente con el mundo femenino, logrando poner en evidencia una serie de problemáticas vinculadas a la mujer (conversación con Marilú Mallet, 14-08-14).

En el marco del film, las prácticas cotidianas se vuelven políticamente significantes, del mismo modo en que lo es la difusa frontera que separa el espacio privado de la arena pública. En *Journal Inachevé* la vida privada de los personajes y, especialmente, su intimidad son habladas por distintas

lenguas –inglés, francés, español–, del mismo modo en que el texto fílmico es transitado por distintas inflexiones y materias de expresión ficcionales y documentales. Estos desplazamientos encuentran a la cineasta dirigiendo su discurso interior –la voz *over* inicial, que introduce el film–no en su lengua materna (el español), sino en la lengua de su asimilación, generando una particular vinculación con el público de la obra, pero también con el círculo más privado de sus afectos. Si su amiga de la infancia, Isabel Allende, se sorprende al notar que Mallet habla en su casa en francés con su propio hijo, el discurso interior de la realizadora también problematiza este mismo aspecto, preguntándose por el tipo de raíces que construirá Nicolás, como parte de la experiencia del exilio.

Antes que suturar un sentido, *Journal Inachevé* se interesa por la perplejidad de lo inconcluso, el estado de búsqueda, la experimentación. El film destaca su misma condición de fragmento, un estado transicional que no termina de resolverse. En lo que refiere a su estructura, el documental constituye tan solo un acercamiento a un momento puntual de la vida de los personajes. En términos de planificación, esta idea es materializada en el comienzo y desenlace de la película a través del uso del *zoom*. El documental comienza con la reproducción de imágenes fijas –a modo de una proyección de diapositivas– tomadas a distancia, de una Montreal nevada y desierta, para focalizar luego, por medio de un movimiento de acercamiento de cámara, en el interior del edificio residencial de departamentos en el que se desarrolla la vida familiar del matrimonio de realizadores Rubbo-Mallet.<sup>7</sup> La construcción del film mantiene esta simetría en lo que respecta a la relación cercanía-lejanía también hacia el final. En el desenlace del documental, la cámara que va siguiendo a Marilú Mallet, Michael Rubbo y su hijo Nicolás mientras caminan llevando un trineo por un paisaje blanco de invierno comienza gradualmente a alejarse hasta perderlos en la inmensidad de la postal. De esta forma, la historia queda abierta, dejando suspendido el conflicto o, al menos, planteando una continuidad que seguirá siendo problemática en su desarrollo (ya fuera del lente de la cámara). El film constituye tan solo una verdad contingente en medio de este gran desplazamiento que es el exilio. Mediante este fragmento del proceso, el documental subraya las tensiones que emergen cuando la condición de exiliado deja de ser un estado transitorio para convertirse en una instancia permanente.

### **Las capas superpuestas del pasado**

El diario del exilio, como cronotopo, tensiona y articula distintas capas tempo-espaciales. Confluyen en el presente del film al menos dos tiempos pasados, que se interrelacionan de distinto modo con los conflictos presentados en pantalla. Por un lado, está el pasado más próximo en términos espaciales, aquel que remite a la experiencia subjetiva de la protagonista durante los primeros tiempos de exilio en Canadá. Este pasado próximo es evocado, principalmente, a partir del discurso interior de Mallet, enfatizando las distancias culturales respecto de sus vivencias en Chile:

Al principio, me hubiera gustado que alguien me explicara este lugar tan limpio y bien organizado. Al comienzo, antes de que mi hermano llegara con su guitarra, antes de que mi madre desplegara sus pinturas por todos lados, antes de que comprásemos esta casa y nos

---

<sup>7</sup> A partir del ingreso al inmueble, la previa fragmentación de imágenes fijas es reemplazada por un continuo desplazamiento a partir de un punto de vista subjetivo, por medio del cual se nos invita a recorrer la vida interior del hogar en el exilio.

instaláramos, yo estaba sorprendida por la tranquilidad, por el silencio de la gente, o por la calma de las tardes de domingo...

Conviven en el documental este pasado cercano junto a otro lejano –también en términos geográficos– situado en Chile, que funciona como causa original de su exilio. Este pasado histórico chileno irrumpe fragmentariamente en el relato a través de imágenes de archivo, fotos y recuerdos compartidos con amigos de la infancia, pero también a partir de imágenes ficcionalizadas. En ese sentido, el film complejiza el registro de la memoria colectiva e individual al alternar imágenes reales de archivo junto con otras construidas. Luego de la voz *over* inicial de Mallet, que acompaña el recorrido por su departamento en el comienzo del film, la primera vez que aparece la cineasta en pantalla es a través de un fragmento muy breve de archivo recreado. Anticipado por un audio que permite reconocer una ráfaga de disparos, vemos a la documentalista de espaldas contra un muro, junto a otras dos personas que, al igual que ella, tienen los brazos en alto. Tal como puntualiza Brenda Longfellow, a partir de la primera secuencia queda introducida una división entre la voz y la imagen: “...el monólogo poético interior y la mirada <idiosincrática> de la cámara” (Longfellow, 2016: 66). Por otra parte, estas dos dimensiones en las que se desagrega Marilú Mallet en la presentación del documental –imagen y palabra– generan un gran contraste entre sí: mientras que el tono apacible de su voz poética alude y se vincula con la tranquilidad y el orden imperantes en su nuevo estilo de vida en Canadá, su corporalidad se inscribe en el violento imaginario del golpe de Estado en Chile, en un contexto en el que el peligro acecha. Al desdoblarse estas dos dimensiones –voz interior y cuerpo exterior; calma y violencia– el film expone la complejidad que encierra la confluencia de ambas contingencias en una misma mirada subjetiva.

Como anticipa el fragmento recién aludido, el trabajo que el film emprende sobre los materiales de archivo resulta complejo. El pasaje recién evocado se reitera en otros momentos posteriores del documental, alterando el encuadre o el valor de plano. En uno de esos fragmentos, la cámara panea de derecha a izquierda siguiendo de cerca los tres rostros contra la pared, sin eludir el encuentro con los ojos de Mallet, quien desafiando todo posible registro de una situación como esa se muestra consciente de la filmación y mira abiertamente a cámara. La interpelación de la mirada de Mallet desde dicho “falso” material de archivo tiende a invertir el orden lógico que impera cuando uno se enfrenta a materiales de este tipo, puesto que en este caso es la mirada anclada en el pasado –o en la recreación de dicha instancia temporal– la que nos mira e interroga como espectadores y no solo a la inversa.

Por otra parte, mientras que en el pasaje recién analizado se apela a materiales de archivo recreados acompañándolos de un audio realista, en otros momentos del film (aunque no en todos) este mecanismo se invierte, presentando metraje de archivo sobre la violencia tomado efectivamente de las calles chilenas, acompañado por audios que no guardan una necesaria relación de contigüidad con dichas imágenes. Este metraje que irrumpe abrupta y fragmentariamente desde el pasado tematizando la violencia funciona generalmente como transición narrativa. En algunos casos, estas remisiones al pasado ayudan a explicar el presente de la narración y, en otros, ese pasado pareciera retornar precisamente porque no logra ser explicado.

Otras evocaciones del pasado destacan la vinculación personal entre Mallet y la historia pública de Chile. Tal como nota Zuzana M. Pick, la visita de su amiga de la infancia, Isabel Allende, destaca el

impacto de los eventos históricos en los vínculos familiares (Pick, 1993: 164). En *Journal Inachevé*, la amistad entre los padres de ambas es evidenciada por medio de fotografías. Al referirse Isabel Allende a la última conversación que mantuvo con su padre el 11 de septiembre, la planificación del film incorpora imágenes de la quema del Palacio de la Moneda. Siguiendo a Pick, mediante estos recursos se desplaza la memoria de la historia colectiva a la personal; el material de archivo es recuperado en la historia personal de Isabel Allende, adquiriendo el valor afectivo de una instantánea en un álbum de fotografías familiar (Pick, 1993: 164). Tal como nota la autora, la utilización de imágenes de archivo trasciende su inscripción histórica para focalizar también en la biografía personal de estos personajes.<sup>8</sup>

Esta subjetivación de la memoria histórica de Chile a partir de la intervención sobre los materiales de archivo que marcaron una época –operación que también incluye la ficcionalización de metraje sobre el pasado– se complementa con la recreación de imágenes que remiten al universo interior de Mallet. Por momentos, el film pareciera dejar en suspenso aquello que la realizadora no puede volver discurso –el pasado traumático, su situación personal– a través de imágenes visuales y sonoras que condensan una gran carga personal. Corresponden a este registro las recreaciones y evocaciones y la recurrencia a la imagen visual y sonora del organillista callejero, que aparece reiteradamente en *Journal Inachevé* y que también tendrá una presencia en films posteriores de Mallet.<sup>9</sup> Se trata de una serie de *inserts* que Mallet asocia a su infancia (diálogo con Marilú Mallet 14-08-14), y que podrían interpretarse también como una evocación de ese Chile perdido (Ramírez, 2010: 57). Estos momentos imponen un salto en la diégesis a través de imágenes visuales y auditivas circulares: el sonido acompaña los giros de la manivela del organillo, encontrando una continuidad en los movimientos de la madre de la cineasta haciendo rotar la rueda de una prensa en su taller, los paseos en calesita de Nicolás, etc. En la medida en que funcionan en otro registro, estos momentos circulares parecieran poner en suspenso aquellas situaciones dolorosas que no logran aún ser procesadas. Mediante este recurso, el film evidencia las dificultades para avanzar con la narración, señalando su propio límite en la representación.

### La construcción de una subjetividad en el exilio

Adoptando el formato de un diario filmado, *Journal Inachevé* se ubica en un *espacio biográfico*<sup>10</sup> complejo (Arfuch, 2002), que mezcla biografía y ficción. Este giro subjetivo que resulta una marca habitual en el documental contemporáneo contribuyó hacia comienzos de la década del ochenta –momento de finalización del film de Mallet– a poner en jaque las características más

<sup>8</sup> Esta percepción se invierte, veinte años más tarde, cuando la realizadora incorpora este mismo metraje correspondiente a su diálogo con Isabel Allende en el film *La Cueca sola*. La re-utilización de esta conversación en un nuevo contexto tenderá a reforzar el valor de documento histórico de algunos pasajes personales de las vidas de Marilú Mallet e Isabel Allende. En ese sentido, esta re-apropiación destaca el componente informativo y el valor político de estos testimonios desde el exilio, resaltando su inscripción como patrimonio histórico de la memoria de Chile.

<sup>9</sup> Las imágenes del organillista callejero también aparecen en *La cueca sola* (Marilú Mallet, 2003).

<sup>10</sup> Entendemos el concepto de espacio biográfico como una “...confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa...”. En la concepción del espacio biográfico se articularían el momento y la totalidad, “...la búsqueda de identidad e identificación, la paradoja de la pérdida que conlleva la restauración, la lógica compensatoria de la falta, la investidura del valor biográfico” (Arfuch, 2002).

convencionales del documental clásico. Tal como nota Michael Chanan, dicho desplazamiento habría formado parte de un quiebre epistemológico, a partir del cual la antigua noción de objetividad en el documental tendió a tornarse ingenua y demodé, siendo reemplazada por la afirmación de la identidad subjetiva del cineasta (Chanan, 2007: 241). Según explica Pablo Piedras,<sup>11</sup> el destierro y la situación de emergencia impulsan la manifestación explícita de la subjetividad; precisamente por ello, en el cine documental "...la inscripción del yo autoral solo puede plasmarse en una zona inestable o ajenamente propia, en la que la identidad se negocia en primera persona" (Piedras, 2014: 58). El autor retoma la conceptualización de Michael Renov quien observa que los primeros documentales de corte autobiográfico fueron realizados por cineastas que deseaban examinar su identidad de exiliados o emigrados, para sostener que la manifestación de la primera persona en el documental surge del "... contacto con un territorio cultural y afectivo que alguna vez les perteneció y, tras la ausencia, se ha vuelto extraño sin dejar de resultar familiar" (Piedras, 2014: 59). En estos casos, pareciera destacarse el *extrañamiento* como marca de la mirada subjetiva, como una perspectiva de acercamiento de estos films a su objeto.

En ese y tantos otros sentidos, el documental de Marilú Mallet se despega de las convenciones más habituales del documental chileno y latinoamericano de la época (Pick, 1990: 122; Pick, 1997: 436) para fundirse con otras tradiciones y referentes.<sup>12</sup> Esta distancia es enfatizada por la propia Mallet:

...*Diario inacabado* es una película extremadamente emocional, porque es a la primera persona, y no está en nuestra cultura de chilenos y de latinoamericanos mostrarse, es púdico mostrarse, es púdico hablar de uno, porque venimos de una cultura de la familia, el grupo, la ideología, priman ante el individuo entonces también está haciendo una ruptura enorme, está tomando una forma de expresiones más anglosajonas, que latinoamericanas... (sic) (Mallet en Pinto Veas, s/f)

Antes que delegar la representación de ciertos conflictos que hacen a su propia subjetividad como mujer cineasta exiliada, Mallet opta por desarrollar una estrategia de auto-representación, de reafirmación del propio yo en un momento signado por la vulneración de sus aspectos identitarios primordiales como consecuencia del destierro. Puesta en contexto, la misma estrategia enunciativa del documental resulta política, en la medida en que su formato es causa y consecuencia del exilio. Tal como plantea Bill Nichols, la modalidad encarnada y corporal de autorepresentación que adopta Mallet bien podría ser leída como una práctica de resistencia (Nichols, 1993: 181-182). De esa forma, la pregunta por la identidad del exiliado, que debe reconstruir su subjetividad a partir del despojo de distintos pilares fundamentales de su existencia -el espacio, los afectos, la cultura, etc.-, encuentra un correlato en la misma estructura del film. Al tiempo que desnuda la condición particular de una cineasta exiliada -las tensiones y transformaciones de alejarse de lo propio y fundirse con lo *otro*-, el proyecto de Mallet examina a su vez el mismo estatuto del documental, interrogando sus bases constitutivas identitarias, el horizonte de previsibilidad que lo vuelve identificable como género

<sup>11</sup> Si bien Pablo Piedras se está refiriendo aquí al documental argentino en primera persona, consideramos que muchas de sus observaciones son aplicables al cine documental latinoamericano subjetivo en general.

<sup>12</sup> En dicho marco, señala Zuzana Pick, ciertos cineastas chilenos asumieron el rol de intermediarios culturales, reafirmando su compromiso con la vocación política del documental latinoamericano, aun cuando sus films hayan sido producidos en Europa o América del norte (Pick, 1990: 122).

y como lenguaje. De ese modo, si la propia identidad de la cineasta debe re-armarse en un nuevo espacio-tiempo, mezclando lenguas y tradiciones, también la misma estructura del documental tradicional debe reconsiderarse para poder capturar la esencia de esta historia, articulando elementos ficcionales y documentales.

Esta tensión entre distintos modos de entender la práctica documental resulta inseparable del conflicto narrativo del film, siendo incluso problematizada en una de las escenas más destacadas de *Journal Inachevé* (nos referimos a la escena de la cocina, sobre la cual volveremos más adelante). La confrontación entre dos formas de entender la vida, el trabajo y el entorno, sostenida por el matrimonio de realizadores Michael Rubbo y Marilú Mallet, tiene su correlato en la divergencia de modos de concebir el documental: como una forma de acercamiento “a las cosas reales que suceden” (en el primer caso) o como una forma de acercamiento subjetivo, de narrar “la propia verdad” (en el segundo). En forma reflexiva, las incompatibilidades que ponen en crisis el matrimonio son resaltadas y puestas en discurso a partir de las propias elecciones formales del film. Dicho de otro modo, la misma estructura de funcionamiento del documental expresa y forma parte del conflicto, enfatizando las decisiones y la identidad de los personajes.

### **La forma autoconsciente del exilio**

Posiblemente sea viable leer en el carácter reflexivo de *Journal Inachevé* una relación entre la autoconciencia del lenguaje y el exilio. Tal como explicita Luis Roniger, el exilio implica un proceso de transformación personal y colectiva que a menudo es secuela de la derrota de proyectos políticos (Roniger, 2009: 84). Si bien el exilio lleva implícito el instinto vital más básico y esencial -la pulsión de supervivencia-, no en menor medida la situación del exiliado también involucra una decisión intelectual, una *conciencia disidente* (Abellán, 1987) como continuidad de un compromiso político. En ese y otros sentidos, el individuo exiliado tiene un nivel de autoconciencia muy grande, dado que se reconoce como sujeto social. *Journal Inachevé* pone de manifiesto este componente autoconsciente, trasladándolo a su estructura narrativa y a la construcción de personajes. Al proponerse problematizar su esfera privada en tanto exiliada, el trabajo de Mallet se muestra abiertamente consciente y reflexivo en torno del problema del estatuto del personaje autobiográfico y juega con los límites de representación del propio yo. El carácter ficcional de los personajes es destacado por la secuencia de créditos del film, al presentar a los protagonistas a partir de su función narrativa: Marilú Mallet como “la cineasta”, Michael Rubbo como “el marido”, Nicholas Rubbo como “el hijo”, etc. Tal como nota Pick, estas decisiones tienden a distinguir el yo autoral (Mallet como productora y directora) del yo performativo (Marilú como la protagonista) (Pick, 1993: 163). Es precisamente en esta zona borrosa en la que se produce la “alteración de la semejanza” (Rancière, 2011: 28) entre el mundo histórico y su representación, donde se alcanza la mayor distancia reflexiva.

Este factor autoconsciente que impera en *Journal Inachevé* tiene un correlato en el agudo control sobre la puesta en escena y el trabajo sobre los diálogos y los personajes, aspectos que tienden a acentuar la dimensión ficcional en un film (Choi, 2013: 68). En el caso de *Journal Inachevé* estos elementos resultan inseparables de la búsqueda de Mallet por delimitar su propia verdad. La ajustada planificación del documental se observa, entre otros aspectos, en la organización y presentación de la



dimensión espacial. En el marco del film, el crudo invierno canadiense, y, en particular, el blanco de la nieve funcionan como condensadores narrativos de las diferencias en las prácticas cotidianas y en el estilo de vida en el exilio, aspectos que no aparecen desvinculados de las dificultades que encuentra la cineasta para participar más activamente de la vida pública, viéndose en cambio constreñida y anestesiada por la vida en interiores. La vía pública es presentada, en el grueso de los casos, como un puro transcurrir, materializado en los desplazamientos de Mallet en su vehículo (un característico “escarabajo” Volkswagen) y, fundamentalmente, en los *travellings* que recorren carreteras y calles nevadas. Estas imágenes se ajustan a la forma en que la cineasta vislumbra su propia vida –según le explica a su marido–, “como un largo viaje en auto” en el que solo se ve el blanco de la nieve alrededor. La planificación del documental articula recurrentemente estas imágenes de espacios públicos congelados, vaciados de gente, con las voces *over* de Mallet y Rubbo, exponiendo sus puntos de vista, creencias, miedos y desacuerdos; elementos todos correspondientes a su entorno más privado.<sup>13</sup> La gran mayoría de estos diálogos no están situados corporalmente y la subjetividad de los personajes –materializada a través de sus voces *over*– pareciera diluirse en el paisaje despoblado. Estos elementos contribuyen a construir el cronotopo del exilio como un encierro interior y exterior en el que se dificulta el re-establecimiento de lazos sociales y en el que los vínculos cercanos se tornan problemáticos.

Antes que sostener el efecto de realidad, *Journal Inachevé* se interesa por problematizar la misma noción de verdad, presentándola como una dimensión que se construye en base a la experiencia. Precisamente por ello, aquellos momentos en los que más fuertemente se juega la construcción de la subjetividad de los personajes son aquellos que más lejos están de delimitar un “efecto de realidad”. Según establece Jean-Louis Comolli refiriéndose al dispositivo documental, la “inscripción verdadera”, ligada al efecto de realidad, se apoya fundamentalmente en la ubicuidad de la cámara y el cuerpo filmado en el mismo espacio y lugar, siendo la temporalidad “la dimensión mayor”, puesto que “la inscripción verdadera es la inscripción en el tiempo” (Comolli, 2007: 261-262). Avanzando en sentido contrario a este postulado, la gran mayoría de los procesos de problematización de la propia subjetividad en el film tienden a disgregar cuerpo y temporalidad. En ellos, la subjetividad de los personajes, apoyada simplemente en la materialidad de su voz, tiende a diluirse en el paisaje.

Esta forma de presentar la subjetividad disuelta en el espacio (Pinto Veas s/f) tiene un contrapunto en la ampliamente analizada escena de la cocina, en la que el reconocido realizador Michael Rubbo se trenza en una discusión con la protagonista. Lo que comienza siendo un enfrentamiento en torno a cómo concebir el documental –cómo definir su verdad– termina evidenciando diferencias más profundas, que concluyen por re-situar la misma condición del exiliado y también su propia situación sentimental. Como parte de dicha discusión, Rubbo se interesa por el fuera de campo, aquellos hechos que por ser “demasiado reales” estaban quedando fuera de la planificación del guion. En este pasaje, el realizador hace alusión a la situación vivida la noche anterior, cuando Nicolás no había podido integrarse al intercambio de payas entre exiliados chilenos

---

<sup>13</sup> Una de las pocas veces en las que la planificación del film ancla estos intercambios en imágenes de los protagonistas se puede ver que algunos de estos diálogos pertenecen a una conversación de alcoba. Las imágenes nos presentan a los protagonistas acostados en su cama, dejando en claro el carácter privado y personal del diálogo. Estas charlas encuentran una continuidad en las muchas otras conversaciones que son presentadas fragmentariamente a lo largo del documental.

por no comprender el idioma ni la situación. Esta escena expone también –desde la perspectiva del realizador- cómo el fracaso de su matrimonio es también parte de la experiencia del exilio. En palabras de Rubbo:

vienes de Chile, no tienes amigos, te sientes sola, nos conocemos, nos casamos (...) Eso es el exilio: te casaste con la persona equivocada. Cometes un error, eso es el exilio. Eso es la verdad, eso es lo que debería estar en la película.

Estos momentos en los que la cineasta pareciera perder, en parte, “el control sobre su objeto, la representación de su imagen” (Longfellow, 2016: 78), son los que generan un mayor efecto de realidad (Comolli, 2007), no solo por el alto contenido emocional, y por el hecho de que los personajes expliciten que están improvisando y se están saliendo del guion, sino también debido a que el conflicto se encuentra corporalmente situado y la cámara logra capturar el desarrollo en el tiempo de la escena (con escasos cortes de edición). El inestable punto de vista de la lente, que no logra hacer un uso cómodo del escaso espacio de la cocina –encontrándose por momentos de costado, angulada en picado-, como el desborde emocional de los cuerpos, tornan evidente el lugar *voyeurístico* del espectador, como testigo del universo más privado de estos personajes.

Pero más allá de la rigurosa planificación, del control sobre la puesta en escena y de la reflexión sobre el estatus construido de los personajes, el film, contemplado como un todo, no hace sino señalar aquel borroso sitio en el que la autobiografía –hablada por la ficción- exhibe su cuota de verdad. Según observa Efrén Cuevas refiriéndose al retrato biográfico, en estos casos el carácter de construcción del relato documental biográfico no es incompatible con su condición de género no ficcional ni con su comprensión como “real” por parte del público (Cuevas, 2005: 222). Tal como queda explicitado en el trabajo de Nichols, las escenas de la película de Mallet no son sobre *un* matrimonio sino sobre *su* matrimonio; no son sobre una vida sino sobre su vida (Nichols, 1993: 183, resaltado corresponde al original). Estos factores resultan intransferibles y evidencian la verdad que inevitablemente habita toda búsqueda subjetiva.

### **A modo de cierre**

El recorrido organizado por este artículo pone en evidencia el abanico de problemáticas que se abren a partir de la exploración de la subjetividad en el exilio. *Journal Inachevé* asume el riesgo de exponer aspectos biográficos como parte de la búsqueda por construir la propia subjetividad en el destierro, proponiendo un camino de experimentación que desafía las convenciones más habituales en el documental chileno de su época. El diario personal, como cronotopo, se presenta como un formato adecuado para problematizar el impacto del desarraigo en la vida propia, evidenciando también los conflictos que emergen cuando el exilio deja de ser un estado transitorio para volverse una instancia permanente.

La sensibilidad de Mallet se materializa en una mirada capaz de destacar el factor subjetivo de los acontecimientos históricos. El modo en que el documental articula y superpone capas de recuerdos, materiales de archivo de los sucesos de la historia reciente e imágenes recreadas del mundo interior de la realizadora tiende a complejizar el modo de evocación del pasado. A su vez, la

cercanía de Mallet respecto de los acontecimientos del golpe de Estado –a través de su propia historia, pero también de sus vínculos familiares y relaciones personales- tiende a ubicar las imágenes de archivo al nivel del trauma individual, exponiendo el modo en que las esferas de lo público y lo privado confluyen a través del dolor. Desde ese lugar, el film evidencia cómo las imágenes de archivo se integran a la historia de vida personal de la cineasta, resultando indisociables de aquellas otras visiones recreadas que evocan su mundo interior como parte de la experiencia del exilio.

En términos generales, la formación como arquitecta de Marilú Mallet ha dejado su huella en el fuerte componente narrativo que caracteriza la organización espacial en el film. En él, la construcción del entorno trasciende la mera referencialidad para pasar a ocupar un rol decisivo en la búsqueda de los personajes, delimitando y atravesando universos privados y públicos como parte de su camino de exploración. En dicho devenir, el espacio funciona como un escenario que ratifica o pone en crisis la propia subjetividad, sirviendo de terreno para evocar, transitar y volver a construir la identidad en el exilio. En el contexto de *Journal Inachevé*, la vida de la pareja de cineastas es actuada por los personajes que ellos mismos encarnan, articulándose a un entorno que juega un papel dramático fundamental.

Tal como fue expuesto a lo largo de este texto, la propia estructura del film forma parte del conflicto principal que la obra aborda. En este devenir, se destaca la curiosidad de la mirada extrañada de Mallet, su perpetuo estado de búsqueda y su capacidad para dejar registro de nuevos mapas territoriales organizados en base a preguntas subjetivas.

## Bibliografía

- Abellán, José Luis. “El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas”. *Cuadernos Americanos Nueva Época* 1 (1987).
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chanan, Michael (2007). *The politics of Documentary*. Londres: British Film Institute.
- Choi, Domin (2013). “Elogio de la dificultad: notas sobre realismo y narración en el cine argentino contemporáneo”. Andermann, Jens y Fernández Bravo, Álvaro (comps.) *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue: 65-75.
- Comolli, Jean-Louis (2007). *Ver y poder: La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera – Nueva Librería.
- Cuevas, Efrén (2005). “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”. Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra: 219-250.
- Longfellow, Brenda (2016). “El lenguaje feminista en *Journal Inachevé* y *Strass Café*”. Ramírez Soto, Elizabeth y Donoso Pinto, Catalina (eds.) *Nomadías: el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago de Chile: Metales pesados: 65-86.
- Mallet, Marilú; Fajardo, Jorge; y González, Rodrigo (1975). *Il n’y a pas d’oubli*. Canadá: National Film Board of Canada (NFB).
- Mallet, Marilú (1978). *Los Borges*. (s/d).
- Mallet, Marilú (1982). *Journal Inachevé*. Canadá: Les Films de l’Atalante Inc., Radio-Quebec, L’Institut Québécois du Cinéma.
- Mallet, Marilú (2003). *La cieca sola*. Canadá: Les Films de l’Atalante, National Film Board of Canada (NFB).
- Mallet, Marilú (2016). *Au pays de la muraille enneigée*. Canadá: Les Films de l’Atalante.
- Nichols, Bill (1993). “<Getting to Know you...>: Knowledge, Power, and the Body”. Renov, Michael (ed.) *Theorizing Documentary*. Londres – Nueva York: Routledge: 174-191.
- Pick, Zuzana (1990). “Chilean Documentary: Continuity and Disjunction”. Burton, Julianne (ed.) *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press: 109-130.
- Pick, Zuzana (1993). *The New Latin American Cinema: a Continental Project*. Austin: University of Texas Press.
- Pick, Zuzana (1997). “Chilean Cinema in Exile, 1973-1986”. Martin, Michael (ed.) *New Latin American Cinema*, v. 2. Detroit: Wayne State University Press: 423-440.
- Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Pinto Veas, Iván (s/f). “Marilú Mallet: El error es lo propio tuyo y eso es lo único que hay que preservar”. *La Fuga*, Entrevistas.

- Ramírez, Elizabeth (2010). “Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura”. *Aisthesis. Revista chilena de Investigaciones estéticas* 47 (2010): 45-63.
- Ramírez Soto, Elizabeth y Donoso Pinto, Catalina (2016). “Introducción”. Ramírez Soto, Elizabeth y Donoso Pinto, Catalina (eds.) *Nomadías: el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago de Chile: Metales pesados: 13-37.
- Ramírez Soto, Elizabeth y Donoso Pinto, Catalina (2016 b). “Conversaciones con las cineastas”. Ramírez Soto, Elizabeth y Donoso Pinto, Catalina (eds.) *Nomadías: el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago de Chile: Metales pesados: 245-288.
- Rancière, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Roniger, Luis. “El exilio y su impacto en la reformulación de perspectivas identitarias, políticas e institucionales”. *Revista de Ciencias Sociales* 125 (2009): 83-101.