

una

MIR

EL CINE DE

ADA

VALERIA SARMIENTO

OBILI

BRUNO CUNEO y FERNANDO PÉREZ V. (editores)

CUA

COLECCIÓN DE ARTE
SERIE DISCUSIONES

Una mirada oblicua

El cine de Valeria Sarmiento

Bruno Cuneo y Fernando Pérez V.
Editores

UNA MIRADA OBLICUA

El cine de Valeria Sarmiento

Bruno Cuneo y Fernando Pérez V.

Editores

Ediciones Universidad Alberto Hurtado

Alameda 1869 - Santiago de Chile

mgarciam@uahurtado.cl - 56-228897726

www.uahurtado.cl

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.



ISBN libro impreso: 978-956-357-357-301-5

ISBN libro digital: 978-956-357-357-302-2

Coordinadora Colección Arte

Paula Dittborn

Dirección editorial

Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva

Beatriz García-Huidobro

Diseño interior

Verónica Vélez Canessa

Portada

Verónica Vélez Canessa, sobre propuesta de Gabriel Valdés E.

Corrección de estilo

Cecilia Bettoni

Diagramación digital: ebooks Patagonia

www.ebookspatagonia.com

info@ebookspatagonia.com



Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

COLECCIÓN ARTE

Una mirada oblicua

El cine de Valeria Sarmiento

Bruno Cuneo y Fernando Pérez V.
Editores

uah/Ediciones
Universidad Alberto Hurtado

Índice

Prólogo

Bruno Cuneo y Fernando Pérez V.

I. Estudios

Una mujer oblicua

Macarena García Moggia

“La naturaleza es una pose muy difícil de sostener”.

Sobre el primer cine de Valeria Sarmiento

Paz López

Valparaíso: imaginario transficcional

Francisca García

Símbolos, atmósferas y omisiones cromáticas en el cine
de Valeria Sarmiento

Paula Dittborn Orrego

Imágenes para el trabajo doméstico: el espacio en *La dueña
de casa*

Héctor Oyarzún Galaz

Visibilización de la mujer en *El hombre cuando es hombre*:
una mirada desde el feminismo y la perspectiva de género
Claudia Valdés Rojas

Habanera: de fragmentos y retornos inacabados
Elizabeth Ramírez Soto

La comunidad en el ver: el lente melodramático de Valeria
Sarmiento
Mónica Ramón Ríos

“Más héroes, menos cadáveres”: cine, pintura e historia
en *Las líneas de Wellington*
Josefina de la Maza y Fernando Pérez Villalón

II. Documentos

Discurso de recepción del Doctorado Honoris Causa
otorgado
por la Universidad de Valparaíso de Valeria Sarmiento

Mis dos mundos. Conversación con Valeria Sarmiento
Bruno Cuneo y Fernando Pérez V.

Filmografía comentada
Selección y edición de Bruno Cuneo

Álbum

[Autoras y autores. Reseñas biográficas](#)

[Bibliografía](#)

[Filmografía citada](#)

Prólogo

La obra de Valeria Sarmiento ha recibido un reconocimiento tardío pero unánime en los últimos años: muchas veces desplazada por la deslumbrante y cuantiosa producción de su esposo, el cineasta Raúl Ruiz, y de difícil acceso por las circunstancias del exilio, su filmografía aparece cada vez más como una creación consistente, original, aguda, caracterizada por un oficio cuidadoso, ciertas preocupaciones a las que regresa reiteradamente, y un modo muy peculiar de mirar que hemos querido caracterizar aquí como una “mirada oblicua”, ya que rehúye encarar los temas de manera frontal u obvia, buscando muchas veces un elemento más alejado como guía para abordarlos indirectamente. Sucede así con la política, el feminismo, el exilio, entre otros grandes temas que aparecen en su filmografía entreverados con historias aparentemente nimias, vidas mínimas y detalles insignificantes con los que ella va tejiendo discretamente su obra de cineasta. Varias retrospectivas dedicadas recientemente a su trabajo, tanto en Chile como en Francia, han permitido al público cinéfilo irse familiarizando con su filmografía, y han evidenciado la necesidad de estudiarla sistemáticamente. Este libro es el primero íntegramente dedicado a este propósito, y creemos que, aun sin ser exhaustivo, servirá de introducción

panorámica a las diversas facetas de su obra, para ponerla en diálogo con la de otros cineastas y discutir algunas de las problemáticas que ella abre, como la perspectiva feminista o una mirada crítica sobre la chilenidad, así como las particularidades de su estética, tanto en su exploración rigurosa del género documental como en su diálogo con la tradición del melodrama.

El volumen se organiza en dos grandes secciones. En la primera se incluye una serie de ensayos dedicados a diversos aspectos del cine de Valeria Sarmiento, varios de los cuales surgieron de ponencias presentadas originalmente en un coloquio titulado “Valeria Sarmiento: una mirada oblicua”, organizado el año 2018 por la Universidad Alberto Hurtado y que fue acompañado de una muestra de sus películas organizada por el Archivo Ruiz-Sarmiento de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso en el Centro de Extensión y Estudios Avanzados de esa casa de estudios. En la segunda sección, en tanto, se incluye una colección de textos y documentos, entre ellos una extensa conversación de la cineasta con los editores y una completa filmografía comentada que, creemos, será de enorme utilidad para futuros estudios de su obra, o simplemente para quienes quieran conocerla más.

Los ensayos comienzan por visiones más panorámicas de su cine, a partir de temas que atraviesan su poética, y luego incluyen una serie de trabajos destinados al examen de películas específicas, recorriendo su filmografía desde sus inicios hasta su producción más reciente. “Una mujer oblicua”, de Macarena García Moggia, articula en términos generales el modo de mirar del cine de Valeria Sarmiento,

caracterizado por ella misma como una “mirada oblicua”, examinando una fotografía de Robert Doisneau y algunas reflexiones teóricas que han abordado el tema de la mirada en el cine, en particular desde la teoría feminista. “‘La naturaleza es una pose muy difícil de sostener’”. Sobre el primer cine de Valeria Sarmiento”, de Paz López, aborda la obra temprana de Valeria Sarmiento, incluyendo su primer cortometraje *Un sueño como de colores*, su primera película de ficción rodada en Francia *La dueña de casa* y el documental *El hombre cuando es hombre*, en diálogo con el contexto de la producción teórica y fílmica feminista en la década del 70. “Valparaíso: imaginario transficcional”, de Francisca García, estudia la imagen de la ciudad de Valparaíso a lo largo del cine de Sarmiento, invocando las representaciones de esa ciudad en artistas como Joris Ivens, Aldo Francia y Sergio Larraín, para plantear luego que películas como *Amelia Lopes O’Neill* y *Maria Graham*, aunque “reconocen el imaginario histórico cosmopolita más oficialista, no consideran la ciudad como un ‘tema’, sino que como una plataforma de posibilidades”. Paula Dittborn, en “Símbolos, atmósferas y omisiones cromáticas”, explora la estética del cine de Valeria Sarmiento desde la perspectiva de su uso del color, centrándose en las particularidades de su cine de ficción y la relación que este mantiene con la tradición del melodrama, a partir de las declaraciones de la propia directora sobre la importancia del trabajo cromático en su obra.

Respecto a los ensayos que abordan películas específicas, “Imágenes para el trabajo doméstico: el espacio en *La dueña de casa*” de Héctor Oyarzún, estudia

la representación del espacio doméstico y del trabajo que en él se realiza a partir de un análisis comparado de esta película con *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman. “Visibilización de la mujer en *El hombre cuando es hombre*: una mirada desde el feminismo y la perspectiva de género”, de Claudia Valdés, se centra en el documental *El hombre cuando es hombre* a partir de la teoría fílmica feminista, deteniéndose sobre todo en la utilización del montaje como manera de construir sentido y proponer una mirada crítica implícita que no se manifiesta en el discurso verbal de una voz en off, sino que en imágenes que hablan por sí mismas al ser puestas en relación de una determinada manera. Elizabeth Ramírez, en “*Habanera*: de fragmentos y retornos inacabados”, aborda las complejidades de la obra de Sarmiento en el exilio, y su retorno y recepción recientes a partir de la película *Habanera*, un documental sobre Cuba que funciona como un comentario indirecto acerca de la situación de expatriada de su autora. Ramírez estudia esta película como parte del corpus documental de Valeria Sarmiento realizado por encargo para la televisión experimental europea, lo que permite revisar su obra desde un ángulo inusual y novedoso. Por su parte, Mónica Ramón Ríos en “La comunidad en el ver: el lente melodramático de Valeria Sarmiento”, se concentra en el diálogo de Valeria Sarmiento con la tradición del melodrama a partir de un análisis detallado de su película *Mi boda contigo*, una peculiar adaptación de una novela de Corín Tellado que muestra muy bien las complejidades y ambigüedades de su relación con este género. Por último, “Más héroes, menos

cadáveres': cine, pintura e historia en *Las líneas de Wellington*", de Josefina de la Maza y Fernando Pérez, estudia la presencia de diversas imágenes del siglo XIX en dicha película, desde la historia del arte y las relaciones intermediales entre cine y artes visuales. Estas imágenes funcionan como fuentes iconográficas e históricas, como indicios de vida doméstica cotidiana en medio del caos de un conflicto bélico y como reflexión sobre las paradojas de la memoria histórica y la gloria póstuma. (Algunas autoras de esta selección de ensayos optaron por utilizar lenguaje inclusivo en sus textos, una decisión que como editores hemos respetado porque nos pareció coherente con los problemas que abordan y con las perspectivas políticas que abren, pero que no quisimos imponer al libro en su conjunto).

La segunda sección consiste en una serie de textos y documentos, que incluyen el discurso de recepción del "Doctorado Honoris Causa" concedido a la cineasta por la Universidad de Valparaíso el año 2019; una extensa conversación con los editores de este libro, en la que revisa gran parte de su vida y obra, entregando claves fundamentales acerca de su trabajo y de su visión del arte cinematográfico; una filmografía comentada que ordena y revisa la totalidad de su producción fílmica; y, finalmente, un álbum de fotos comentadas por la propia directora. Esta segunda sección se nutre principalmente de los materiales que alberga el Archivo Ruiz-Sarmiento del Instituto de Arte de la PUCV, una institución que ha vuelto accesibles gran cantidad de filmes y documentos de la obra de ambos cineastas para los investigadores chilenos.

Para concluir, quisiéramos agradecer a las personas e instituciones que han hecho posible este libro: a la propia Valeria Sarmiento, quien generosamente respondió muchas preguntas de las y los investigadores y editores que participan en él, al Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado, al Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, así como a la Cineteca y Centro de Extensión y Estudios Avanzados de esta casa de estudios, representados respectivamente por Verónica Muñoz y Manfred Wilhelmy.

Bruno Cuneo y Fernando Pérez V.

I. Estudios

Una mujer oblicua

MACARENA GARCÍA MOGGIA

No me veo a mí misma mientras miro un cuadro.
Siri Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*

En una entrevista con Iván Pinto, el año 2013, Valeria Sarmiento define su primer largometraje, *El hombre cuando es hombre*, como “una película que es más bien para enfocar el tema de la mujer, pero a través del hombre”. “Eso es lo que me parecía entretenido”, añade, “porque yo siempre he intentado tratar temas que me interesan pero nunca en forma frontal, sino que en forma oblicua”¹. Vuelve a ocupar el término en una entrevista a *El Mercurio*, algunos años después, refiriéndose a las mujeres de sus melodramas: “Siempre me ha interesado una mirada oblicua sobre el mundo, y creo que esas mujeres la tienen. Oblicua porque no es la mirada de una persona que está llevando la acción, sino que más bien la padece”². En ambos pasajes, la artista identifica su mirada, marcada por la voluntad de tratar temas de su interés “nunca en forma frontal, sino en forma oblicua”, con la mirada de las mujeres de sus melodramas, mujeres que, como Amelia Lopes, Rosa la China o Fefa en *Mi boda contigo*, o incluso aquellas que indirectamente expresan su punto de vista en

El hombre cuando es hombre, “padecen la acción”, dice Valeria Sarmiento, ubicando tanto su mirada como la de sus protagonistas en un lugar tercero, a primera vista, respecto a las construcciones discursivas y sus efectos pasionales.

Hay un conjunto de fotografías a las que he vuelto insistentemente durante este último tiempo, acaso queriendo expresarle a ellas una pregunta que creo me han formulado a mí estas películas de Valeria Sarmiento. Se trata de una serie que el fotógrafo francés Robert Doisneau realiza en 1948 —mismo año del nacimiento de la cineasta, dicho sea de paso— como resultado de un gracioso experimento para la revista *Life*. Pasándose sin ningún problema de las tomas de la Resistencia a la moda o la publicidad, el proyecto de Doisneau consistía en “cazar” la mirada de la gente ante la imagen de un desnudo en la vía pública, recurriendo a la estrategia siguiente: el escaparate de la galería de arte Romi, en la parisina Rue de Seine, exhibía un cuadro bien centrado, expuesto completamente a la mirada directa de los viandantes, mientras que en una de las paredes laterales de la vitrina se da a ver el cuadro de un desnudo que resulta tanto más atrayente, chocante, escandaloso, excitante o extraño —según se lea en el gesto de quien observa— que el cuadro que ocupa la posición central. Doisneau retrató a los paseantes observadores desde el interior de la galería con una cámara Rolleiflex escondida bajo una silla, provista de un disparador que se accionaba por medio de un cable. Una de las fotografías acuñaría el alusivo título de “Un regard oblique” (Una mirada oblicua).

En esta fotografía, una pareja pequeño-burguesa se detiene frente a la vidriera del marchante mientras el espectador ocupa la posición de incógnito *voyeur*. La mujer observa el cuadro que nos da la espalda disponiéndose, acaso, a comentarle algo al varón que, imaginamos, es su esposo, pero él, sin que ella al parecer lo advierta, está mirando en otra dirección: hacia las contorneadas nalgas de la figura femenina desnuda representada en el cuadro que está oblicuo al frontis de la vidriera, cuestión que permite que el fotógrafo, como también el espectador, pueda ver lo mismo que ve el hombre y que, aparentemente, se sustrae a la mirada de la mujer. De esta forma, es la mirada del personaje masculino la que, incluso si ocupa un lugar marginal en el extremo derecho de la imagen, estructura el argumento narrativo de la fotografía, delineando con claridad lo que algunas teorías feministas de la imagen han pensado como una política sexual de la mirada.



Robert Doisneau, *Le regard oblique*, impresión en gelatina de plata (1948)

Mary Ann Doanne, por ejemplo, se vale de esta fotografía de Doisneau para ilustrar una discusión sobre la negación de la mirada femenina³. Lo que la autora sostiene es que la mirada del hombre define la problemática de esta fotografía conforme borra a la mujer, cuya mirada no se dirige hacia nada que tenga algún significado para el espectador. La broma, entonces, solo funcionaría a costa de una doble negación de su mirada, ya sea porque no se la reconoce como objeto de la mirada y el deseo, que se orienta en cambio hacia el desnudo; ya sea porque se vuelve ella misma incapaz de representar su propio deseo, puesto que incluso si se presenta como una mujer que mira activamente en lugar de responder y confirmar la mirada del espectador, se le niega la representación de su objeto al

dirigirse su mirada hacia un lugar ciego, “vacío”, como es el cuadro, o bien al devolverse a través de su reflejo en la vidriera. En esa línea, y a propósito de la misma fotografía de Doisneau, Griselda Pollock en su artículo “Modernidad y espacios de la feminidad” observa cómo “aunque la mirada femenina es central desde el punto de vista espacial, se la niega en la triangulación de miradas entre el hombre, la imagen de la mujer fetichizada y el espectador, quien sería arrojado a una posición de visión masculina”⁴, subordinada la fotografía a la repartición política de una mirada dividida entre activo/masculino y pasivo/femenino, donde lo masculino proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella, mientras lo femenino es a la vez mirado y exhibido en su apariencia violentamente codificada para causar un impacto visual que sostiene la mirada y, de paso, pone en representación el deseo masculino. Me estoy sirviendo, como se ve, de las palabras de Laura Mulvey, quien en su famoso artículo “Placer visual y cine narrativo” ha definido las estructuras placenteras básicas de la mirada en la situación cinematográfica tradicionalmente hollywoodense de acuerdo a dos grandes derroteros: la escopofilia, que surge del placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la mirada; y el narcisismo, que surge de la identificación con la imagen vista⁵.

Creo, sin embargo, que la oblicuidad propuesta por esta imagen en particular rebasa el marco de tales análisis, desestabilizando al menos los lugares prefijados por la convencional triangulación de miradas entre el hombre, la imagen de la mujer fetichizada y el espectador. Sospecho

que uno de los principales efectos de desestabilización que ofrece esta fotografía tiene que ver con este último elemento, el espectador, quien viene a formar parte de la escena toda vez que se encuentra representado o encuentra al menos un eco al interior de la imagen misma: ese eco, pienso, ese “espectador secundario”, como lo llamaría Stoichita⁶, podría ser la mujer que dirige su mirada hacia una imagen que desconocemos, una imagen que, aunque permanece invisible para nosotros, que solo vemos su reverso, en vez de representar el vacío, como sugiere Mary Ann Doanne para argumentar su teoría de la negación, bien podría representar la fotografía misma, a modo de un cuadro dentro del cuadro de una escena costumbrista como es, en parte, aquella que esta imagen nos revela, activando un elemento reflexivo que es, al mismo tiempo, un fuera de campo interno a ella, puesto que el mismo cuadro, al encontrarse invertido, se vuelve un punto ciego que funciona como un nuevo vértice de la imagen, como punto que la articula sin aparecer en ella. Pensada de ese modo, el triángulo que conformaría la imagen revertiría la situación de exclusión a la que parece relegada la mujer, convirtiendo al espectador en espectadora, pero sobre todo poniendo en movimiento el triángulo de miradas del que depende, eventualmente, el placer visual masculino, triángulo que podrá imaginarse ahora representado de modo reflexivo al interior de la imagen misma, en su negatividad. Al respecto, resulta de una elocuencia algo abismante el segundo plano de la imagen, donde un instante decisivo hizo que la misma figura del primer plano se repita, aunque torcida: una

mujer, ahora, y dos varones, acaso una pareja heterosexual más un hombre que camina distraído: él, que parece dirigir su mirada hacia lo que podría ser su reloj; ella que, en cambio, dirige su mirada hacia un punto cercano, pero no igual. Y finalmente la del paseante, a cuya altura se inicia una línea que se extiende hacia arriba, en diagonal, sugiriendo compositivamente la formación de un segundo... o tercer triángulo.



Afiche promocional de la película *Amelia Lopes O'Neill* de Valeria Sarmiento (1990). Fuente: Archivo Ruiz-Sarmiento Instituto de Arte PUCV.

Pensaba que triángulos de la mirada como estos, marcados a menudo por una posición femenina oblicua que, al mismo tiempo que ocupa un lugar de percepción no frontal, ostenta una inquietante aura de pasividad, de un

cierto padecimiento de la acción, se repiten insistentemente sobre todo en el primer cine de Valeria Sarmiento. El ejemplo paradigmático que se me ocurre es el lugar que la misma realizadora ocupa en las principales tomas de *El hombre cuando es hombre*, donde parece formarse un triángulo perfecto entre los varones que brindan su testimonio, el hombre tras la cámara o “espectador”, y la directora, quien desde fuera de campo, a un costado de la cámara, realiza unas cuantas preguntas, sin apenas intervenir, sin juzgar en ningún caso. Solo escuchamos su voz e imaginamos una mirada femenina que acaso observa pasiva, oblicuamente, como en esta fotografía, las formas en que un discurso articula las representaciones que ella misma convoca y que a ella misma, indirectamente, la definen. Un efecto de triangulación similar podría observarse en cada uno de los melodramas tempranos de Valeria Sarmiento: *Mi boda contigo*, del 84; *Amelia Lopes O’Neill*, del 89, y *Rosa la China*, de 2002. Basta con detenernos, por lo pronto, en algunos de los afiches que fueron realizados para la promoción de estas películas, observándolos de acuerdo con lo que Raúl Ruiz llamaba la “función alegórica” de ciertas imágenes, de las que se sirven especialmente los “expertos en comunicación”, decía, quienes se dedican “a ver las películas de comienzo a fin, poniendo especial atención en alguna toma que pueda ser utilizada como símbolo de la obra entera”, una toma, en suma, que “debiera representar una idea concentrada de la película, para provocar en los potenciales espectadores ganas de ir a verla”⁷. El caso es que en los afiches de las películas que

menciono parecen repetirse, efectivamente, estos triángulos de miradas; en cada uno figura alguien que imaginamos padeciendo la acción, dando lugar a una mirada oblicua que, identificada con la del espectador, lo vuelve cómplice, testigo de lo que allí se sustrae a la visión, invitado a participar y al mismo tiempo a activar una mirada crítica, siempre en movimiento, de las relaciones de poder adheridas a los más diversos ropajes de la pasión.



Afiche promocional de la película *Notre mariage* de Valeria Sarmiento (1984). Fuente: Archivo Ruiz-Sarmiento Instituto de Arte PUCV.

Con ocasión del encuentro que dio lugar a este libro, Andrés Nazarala le hizo a Valeria Sarmiento una entrevista donde le pregunta por esto de la mirada oblicua, y ella le contesta: “Creo que, siendo mujer, uno nunca ve de frente.

Siempre observamos el mundo a escondidas. Eso siempre está en mis películas”⁸. Recordé entonces un breve texto que hace poco le había leído a Juan Forn a propósito de la figura del hombre oblicuo: “El hombre oblicuo se mueve de manera transversal por la vida; por eso tendemos a no verlo si no prestamos especial atención. Es como si no llegara caminando hasta nosotros sino traído por una corriente de aire, y así se moviera por la vida, nunca por la puerta, siempre por la ventana: ahora está, ahora no está”⁹.

El hombre oblicuo, que en realidad es la mujer oblicua, sale y entra por una ventana, diría Forn, al igual que el viento, como una suerte de maga voyerista o silenciosa delincuente cuya mirada, sin embargo, no cesa de organizar el campo de la visión, desnaturalizando y multiplicando los puntos de vista. A contrapelo de la mirada unívoca, centralizada, fálica, la mujer oblicua —que en realidad es Valeria Sarmiento— construye historias como pinturas anamórficas¹⁰, donde basta que nos desplazemos un poco del lugar que nos asigna la pantalla y agucemos levemente la mirada para que aparezca otra cosa, algo que despierta, sin duda, el deseo, algo que nos cautiva y regocija porque nos vuelve, acaso, parte de un eje de fuerzas invisibles que trabajan, desde dentro, lo visible.

“La naturaleza es una pose muy difícil de sostener”. Sobre el primer cine de Valeria Sarmiento*

PAZ LÓPEZ

Durante la década de los setenta del siglo recién pasado, el golpe maestro que el cine feminista de vanguardia se había propuesto dar tenía que ver con liberar la mirada de una serie de ortopedias visuales y convenciones narrativas que el cine comercial había ido construyendo a punta de exclusiones: de género, de raza, de clase. Se trataba, en última instancia, de producir un trabajo riguroso y formal sobre el propio medio, sobre el aparato cinematográfico entendido como tecnología social. El año 1972 es rotundo: se crea en California la primera revista de crítica feminista de cine *Women and Film*, se funda en Londres el Grupo de mujeres cineastas y se realiza el primer Festival de cine de mujeres en Nueva York y Edimburgo. Unos años después, en 1975, la directora francesa Viviane Forrester escribe un texto titulado *Le regard des femmes* y en 1976, Laura Mulvey publica en la revista *Screen* su influyente ensayo “Placer visual y cine narrativo”, un texto que alentó una oleada de experimentos fílmicos como los de Marguerite Duras, Chantal Akerman, Sally Potter, Susan Pitt o Yvonne Rainer.

En esa misma década, específicamente el año 1972, Valeria Sarmiento realiza en Chile su primer documental, un corto de un poco más de veinte minutos titulado *Un sueño como de colores*. No era un documental sobre la máquina onírica de la Unidad Popular que habría tenido su violento despertar con el Golpe de Estado del 73, como más de alguno estaría tentado de pensar. Se trataba de otro sueño, uno más limitado, humilde y pequeño, el de la vida de las estriptiseras del Bim Bam Bum. No tenemos más noticias sobre ese documental, nunca alcanzó a ser exhibido en público y terminó finalmente desaparecido. Lo que sí sabemos, gracias al testimonio de su autora, es que quienes lo vieron en privado lo acusaron de ser él mismo un sueño o un sopor en la frescura y la vigilia que exigía el proceso revolucionario de Allende. Sarmiento sabía que su gesto era un gesto rebelde, un gesto al menos tres veces rebelde: el documental no suscribía la ortodoxia militante de izquierda; el documental no adhería completamente a la idea de que toda mirada es indefectiblemente masculina; el documental no era proporcional a las expectativas de la intelectualidad culta y su idiolecto de clase. La cineasta lo recuerda del siguiente modo:

Me acuerdo que tuve la suerte que vino Miklós Jancsó (realizador neerlandés de cine documental) y lo llevaron a Chilefilms, y empezaron a mostrarle todos los cortos, que eran súper políticos, y él venía de un país socialista así que estaba harto de todas estas cosas, y de repente vio mi documental y dijo: “¡Ah, por fin!”. Ese fue un apoyo completamente indirecto, pero que me sirvió mucho¹¹.

Que *Un sueño como de colores* sea recordado por Sarmiento como un desvío o una anomalía cuyo efecto