



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

**CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS EN EL CINE DOCUMENTAL CHILENO
CONTEMPORÁNEO. UNA MIRADA COMPARATIVA HACIA EL
DOCUMENTAL ARGENTINO RECIENTE**

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

ANTONIA GIRARDI BUNSTER

Profesoras guías:
Alejandra Araya y Catalina Donoso

* Este trabajo ha sido parcialmente financiado por CONICYT / Magíster Nacional.

Santiago de Chile
2019

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer especialmente a mis profesoras guías, Alejandra Araya y Catalina Donoso, quienes desde sus diferentes campos disciplinarios supieron guiarme, a pesar de las dificultades, en la búsqueda de un espacio común a la hora de proponer y desarrollar esta tesis.

Agradezco al Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos por abrir y ofrecer constantemente espacios de discusión estimulantes, nutritivos para el proceso de gestación de esta tesis, por vocación viajera e interdisciplinaria.

Gracias a mi familia, amigos, profesores y en especial a Felipe, quienes me han acompañado durante el largo camino de esta tesis, ayudándome, cada uno a su manera, a persistir y cerrar el proceso.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
I. DELIMITANDO EL CAMPO	15
El cine como dispositivo de viajes	15
Mapas y diarios de viaje.....	26
II. GIROS E INTERSECCIONES	51
ALCANCES DEL GIRO ESPACIAL	53
Espacializar el pensamiento	54
Subjetivación del territorio.....	58
Otros paisajes	62
RESONANCIAS DEL GIRO AFECTIVO	73
Cuartos propios	75
El cuerpo como un espacio	79
La potencia de los afectos	82
Del mapa al atlas. Hacia una cartografía afectiva.....	92
III. IMAGINARIOS GEOGRÁFICOS DEL CINE DOCUMENTAL CHILENO.	101
Primeras exploraciones del territorio nacional. Imágenes del espacio de acá	101
Paisajes que queman de vivos, de la geografía al rostro.	124
Cuando la magnitud del desastre hace dudoso lo cierto.	131
IV. LA IRRUPCIÓN DE LA PRIMERA PERSONA. CHILE Y ARGENTINA, MAPAS IMAGINARIOS.	142
Del diario de viajes al mapa terremoteado.....	142
Tan cerca, tan lejos. Modalidades de la primera persona documental.....	154
Cuando el paisaje deviene personaje	164
Del mapa solar al mapa del recorrido	173
De la casa a la intemperie	190
CONCLUSIONES	206
BIBLIOGRAFÍA.....	214
FILMORGAFÍA.....	222

RESUMEN

Esta tesis propone la existencia de una tendencia particular en el cine documental chileno reciente (2000-2015) en la que se advierte la voluntad de representar el espacio geográfico desde un punto de vista afectivo y la necesidad de desplegar la propia subjetividad en forma espacializada, dando cuenta de un doble movimiento que dice relación con el giro espacial y el giro afectivo experimentados por las ciencias sociales, las artes y las humanidades desde fines del siglo XX. A su vez, a modo comparativo, la tesis se propone vislumbrar en qué medida esta tendencia puede aplicarse al panorama del cine documental argentino de las últimas décadas.

Hablamos de documentales cartográficos, provistos de una “conciencia cartográfica” cuando se trata de películas definidas por una intención de delimitar, recorrer, registrar y reinventar el territorio, que se estructuran en términos audiovisuales como la lectura de un espacio. Dicha lectura tendrá un enfoque afectivo, es decir, constará de una representación del territorio articulada en torno a la figura de una primera persona documental. Al explorar las diversas capas de su identidad personal, las realizadoras y realizadores incursionan en los perfiles del imaginario geográfico y arquitectónico de sus naciones, recolectando paisajes disímiles que van de la Antártida al desierto, de la tierra firme a las islas, de la naturaleza indómita al laberinto de la ciudad. En concordancia con la cada vez más frecuente disposición subjetiva y afectiva de las humanidades a la hora de abordar sus objetos de estudio, las películas que definen este corpus, tal como gran parte del cine documental latinoamericano contemporáneo, recurren al uso de la primera persona para vincularse con lo real. Lo particular es que en este caso, la indagación personal de la realidad excede la frontera de la propia biografía para abocarse a la lectura y la escritura de un espacio. De esta forma, lo que podría ser un autorretrato o un ejercicio ecográfico, de autoexamen, se transforma en un cine provisto de una fuerte conciencia cartográfica. Un viaje audiovisual por diversos paisajes latinoamericanos, en el cual la subjetividad del realizador parece encontrar en el espacio abierto una nueva superficie discursiva.

INTRODUCCIÓN

Al hablar de su película *El otro día* (2012), Ignacio Agüero señala que para él, “un documental es la lectura de un espacio central”¹. Utilizaré esta definición como punto de partida para pensar el cine documental chileno y argentino reciente en general. Agüero la esboza a lo largo de toda su filmografía, sin embargo sólo la descubre formalmente luego de realizar esta película, en la que mediante un relato en primera persona establece su propia casa y su propia historia familiar como centro estratégico para la lectura de un espacio mayor, que es la ciudad de Santiago. Esta tesis se propone entonces mirar el documental desde una perspectiva de registro cinematográfico eminentemente cartográfica –abocada a leer y escribir el espacio- ocupándose especialmente de cierta zona del documental chileno y por extensión argentino, recientes, (2000-2015). Usaré el término “cartografía afectiva”, para referirme a un tipo de películas que funcionan no sólo como mapas para leer la realidad circundante -actitud de registro que habría empezado a producirse tempranamente en la historia del documental chileno institucional y universitario- sino también como diarios de viaje, donde la escritura en primera persona crea un nuevo espacio que es a la vez *afectivo* y *efectivo*, en la medida en que asume el desarrollo del filme mismo como un viaje.

Ahora bien, una vez establecida la idea de que las cartografías afectivas operan al interior del cine documental producido desde el año 2000 en adelante, es necesario detenerse en los conceptos de cine documental, conciencia

¹ Ver *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*, de Valeria de los Ríos y Catalina Donoso (Ed. Cuarto Propio, Santiago, 2015) donde el propio Agüero escribe a modo de prólogo su autobiografía cinematográfica en la cual su casa de infancia es concebida como “la primera escuela cinematográfica”. En el epílogo, por otra parte, se hace referencia al documental de José Luis Torres Leiva *Qué historia es esta y cuál es su final* (2013) donde Agüero y su montajista Sofie França construyen la biofilmografía del realizador a partir de las fotografías de las casas donde éste vivió mientras hacía sus películas. Disponible en <https://vimeo.com/117421195> consultada el 23 de mayo de 2018, a las 16:44 hrs.

audiovisual cartográfica y cine autorreferencial. En primer lugar, el cine documental, más que un género cinematográfico, será entendido aquí como un tipo de cine en permanente metamorfosis, expuesto a múltiples contaminaciones, que lo hacen configurarse como un *cine-monstruo*, al decir de Jean Louis Comolli:

Quien recorra esa serie de luchas y batallas que llamamos “historia del cine” verá rápidamente que esta distinción es a menudo contradicha tanto en el sistema de obras cuanto en la práctica de los cineastas (...) lo más vivo de la energía cinematográfica circula entre los dos polos opuestos de la ficción y del documental para entrecruzarlos, entrelazar sus flujos, hacerlos rebotar el uno en el otro. Corrientes contrariadas de las que resultan bellos cine monstruos².

Habitualmente se distingue entre cine documental y cine de ficción, se los opone y se los fija en géneros determinados donde prima una determinada disposición hacia lo que se filma y se ve representado. Se trata de una *actitud documentalizante* que para los teóricos André Gaudreault y Francois Jost, anida principalmente en la recepción del espectador. De esta forma, los autores de *El relato cinematográfico*, señalan que si bien toda película tiene algo de ficción y algo de documental, “lo que permite que un género le tome la delantera al otro es la lectura del espectador”³. La imagen que produce un documental se concibe como la impresión de un momento *espaciotemporal* “real”, que funciona de manera indicial, como la huella efectiva de ese espacio-tiempo sobre el espectador:

La actitud documentalizante anima, pues, al espectador a considerar el objeto representado como un “haber-estado-ahí” (...) En tanto que, en cierto modo, la actitud ficcionalizante, y ésta es justamente la ficción primera a la que nos invita el cine, nos anima a considerar como “estando-

² Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires. Aurelia Rivera: nueva librería, 2007, p.212.

³ Gaudreault, André & Jost, F. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona. Ed. Paidós, 1995, p.39.

ahí” esos “haber-estado-ahí” que son todos los objetos profílmicos que se han mostrado ante la cámara⁴.

Así, más que ficción y documental como dos antípodas, se distinguen dos actitudes, una *documentalizante* y una *ficcionalizante* que convivirían, por la naturaleza misma del cine -entendido como un dispositivo de viaje que nos transporta a un presente continuo-, en todas las películas. En esta misma línea, según el investigador de cine chileno Pablo Corro, antes que un género, el cine documental sería “una actitud específica de registro cinematográfico, de articulación narrativa, de divulgación y uso de la obra resultante”⁵. Si bien las películas documentales se distinguen tradicionalmente de las de ficción en virtud de su intención de representar el mundo histórico, estableciendo con él una relación directa y distanciada con respecto al realizador, esta relación ha sido problemática desde los inicios de la historia del cine. En la ficción, por el contrario, lo que se buscaría es la representación de un mundo imaginario a través de una relación de “intervención y modelaje intensivo del referente por parte del realizador”⁶.

El documental establece entonces desde sus inicios un lazo indeleble y extenso con lo real, un sentido de la responsabilidad que lo impulsa a cubrir la multiplicidad de lo real en sus diversos ámbitos y desde diferentes perspectivas, agotando en lo posible todos los flancos, tanto actuales como virtuales, tanto efectivos como imaginados. Definido como *actitud de registro cinematográfico, narración y divulgación*, el documental contiene en sí mismo una voluntad expansiva de representación, que al extrapolarse al ámbito del imaginario sobre el territorio chileno en permanente transformación, bien podríamos definir como

⁴ Gaudreault, André & Jost, F. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona. Ed. Paidós, 1995, p.40.

⁵ Corro, Pablo et al. *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Pontificia Universidad católica de Chile, 2007. p.29.

⁶ Corro, Pablo et al. *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Pontificia Universidad católica de Chile, 2007. p.29.

una *voluntad cartográfica*. Me refiero, sin embargo, a una actitud cartográfica del cine documental que poco a poco irá separándose del concepto de información. Paulatinamente, el cine documental chileno volcado a representar el espacio geográfico irá alejándose del paradigma de la información, reconocible en los noticiarios tipo *El mundo al instante* producidos por la UFA con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, que se proyectaban en los cines antes de las funciones. El mejor ejemplo chileno de este tipo de cine informativo es el *Noticiero Emelco*, que desde la década de los cincuenta, bajo la dirección de realizadores como Patricio Kaulen, registró los principales hitos geográficos, tecnológicos y noticiosos del país, dedicando capítulos a hospitales, minas, observatorios, eventos ganaderos y sucesos históricos como los funerales de Gabriela Mistral, el 10 de enero de 1957.

Buscando generar nuevos relatos paisajísticos y territoriales que redefinen el lazo con lo real en virtud, no de la verificación de un espacio-tiempo determinado, sino, de su potencialidad narrativa como trayecto y experiencia espacial envolvente, el documental chileno se acercará paulatinamente al territorio nacional como a un espacio en permanente metamorfosis. Sin ir en desmedro de este compromiso cartográfico y acaso político con lo real, el cine documental chileno comenzará a llenarse de mapas audiovisuales ambiguos, que como diría Jean Louis Comolli, son una suerte de “monstruos” que le hacen la guerra a la información. Esto, entendiendo como él, que el documental es justamente lo contrario de la información y de las informaciones. El documental, dirá Comolli: “es el reino de la ambigüedad, el territorio de la metamorfosis, el dominio del relato”⁷. De esta definición se desprende el componente de ficción o de actitud ficcionalizante incrustada en todo documental que se precie de serlo. Y entendemos la ficción en este caso como la fuerza que nos hace “salir de las

⁷ Comolli, Jean Louis. Los hombres comunes, la ficción documental, en *Ver y poder. La inocencia perdida, cine, televisión, ficción, documental*. Aurelia Rivera Nueva Librería. Buenos Aires, 2007, p.79.

casillas y pasar del otro lado del espejo narcisista en el que los medios nos encierran”⁸.

En el campo específico del cine documental chileno de principios del siglo XX, la obsesión por registrar las dimensiones admirables y edificantes del territorio nacional -sus hielos, montañas y desiertos-, así como la necesidad de sistematizar, normalizar y estructurar un conocimiento geográfico y cultural de Chile, dan cuenta tempranamente de una voluntad cartográfica que se vuelve problemática a medida que avanza el siglo.

En el tránsito desde un cine documental institucional concebido para acompañar a la empresa modernizadora del Estado en su esfuerzo por domesticar los paisajes agrestes y consolidar la industria mediante una operación sistemática de inventario audiovisual -característica del cine documental de principios de siglo encarnado en figuras pioneras como Salvador Giambastiani (*Recuerdos del mineral El teniente*, 1919)-, hasta el cine universitario de corte experimental que a fines de los cincuenta redefine la identidad nacional con un acercamiento más crítico y reflexivo, y luego hasta el documental político de denuncia que cristaliza a mediados de los setenta y sigue desarrollándose en dictadura y parte de la transición, la voluntad cartográfica del documental se transforma, oscilando entre el ámbito de la información y el de la fabulación y el relato. Redefiniendo en cada instancia el territorio, aventurándose a representaciones enrarecidas, poéticas, experimentales, irónicas e incluso paradójales del paisaje tradicional, cada obra documental construye un discurso espacial y afectivo sobre el territorio nacional, del mismo modo en que un mapa interpreta desde la figuración espacial la ideología de su localización y su tiempo. De este modo, en la medida en que el documental chileno se aleja de la empresa institucional y

⁸ Comolli, Jean Louis. Los hombres comunes, la ficción documental en *Ver y poder. La inocencia perdida, cine, televisión, ficción, documental*. Aurelia Rivera Nueva Librería. Buenos Aires, 2007, p.79.

estatal de construir una imagen país unificada, se da paso a un Chile concebido como un espacio permeable, abierto a las múltiples coexistencias y subjetividades que lo habitan.

Si el documental que se desarrolló en Chile hasta mediados de los cincuenta se caracterizó por explorar, inventariar y consolidar un imaginario geográfico de lo local desde una perspectiva institucional que confirmaba los discursos sociales, políticos y geográficos establecidos desde el Estado y la alta burguesía, en el documental concebido al alero de las escuelas de cine universitarias a fines de la misma década, esta relación con el territorio comienza a cambiar. Como señalan los investigadores Pablo Corro, Maite Alberdi y Carolina Larraín en *Teorías del cine documental chileno. 1957-1973*, la aparición del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, fundado por el sacerdote jesuita Rafael Sánchez, y del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, dirigido por el arquitecto Sergio Bravo y luego por Pedro Chaskel, marcan un hito en el itinerario de la conciencia territorial del documental chileno. Ya desde sus primeros documentales, *Mimbres* (Sergio Bravo, 1957) y *Las Callampas* (Rafael Sánchez, 1958), es posible advertir un compromiso con lo real que excede el cometido institucional, contemplando espacios y personajes situados en los márgenes de la ciudad, a partir de los cuales se desarrolla una lectura que ya no busca atestiguar su existencia para indexarla en el inventario de espacios posibles, sino que reflexiona sobre ellos desde un punto de vista que implica un vínculo existencial e ideológico por parte de los realizadores.

El cine experimental universitario de fines de los cincuenta representa, por lo tanto, un primer antecedente para reconocer la existencia de un documental contemporáneo chileno fundado en el principio de una cartografía afectiva, esto es, una operación cartográfica que no busca solamente representar el territorio nacional en su extensión, develando la magnitud y las características físicas de su geografía, como lo haría un mapa físico militar, sino

que lo aborda mediante la figura de una “primera persona documental”, dando cuenta, tal como lo hace habitualmente la ficción, de un modelaje intensivo del imaginario geográfico.

Lo que nos ofrecen estas películas que registran lo real desde una actitud afectiva y cartográfica, son mapas personales e imprecisos del territorio nacional. Mapas audiovisuales que reinterpretan esa supuesta relación directa, inmediata y transparente entre el realizador documental y lo real, arrojándonos la imagen de una geografía que –contrariamente a lo que esperaríamos al analizar un mapa tradicional- es confusa, fragmentaria, matemáticamente inexacta y desterritorializada; en fuga hacia territorios que mezclan permanentemente el imaginario geográfico con paisajes íntimos.

Películas como *El otro día*, más allá de pertenecer a una generación del cine chileno, que según diferentes líneas teóricas podríamos caracterizar como “intimista”, “centrífuga”, “autobiográfica”, vinculada al desarrollo de una *postmemoria*⁹, o definidas por una primera persona documental, tienen la particularidad de hacer dialogar la variable espacial y la dimensión afectiva, de modo de construir nuevos territorios discursivos. Se trata de documentales narrados en primera persona, articulados desde la experiencia íntima, que sin embargo abordan la figura del yo de manera indirecta, buscando su reflejo en el espacio exterior mediante la lógica de los afectos. Vemos paisajes y escuchamos voces. La voz reflexiva, poética, confesional, epistolar o anecdótica de quien se embarca en la aventura de contar una historia personal sobre su propia identidad, pero para hilvanar un relato hecho de vistas postales, lugares, espacios y paisajes donde rara vez accederemos a la imagen del cuerpo del que habla.

⁹ Consideremos acá los trabajos desarrollados respectivamente por investigadores de cine chileno Carlos Saavedra, Carolina Urrutia, Michelle Bossy y Constanza Vergara, Claudia Barril, Catalina Donoso, entre otros, desde 2000 en adelante.

A propósito de la afición enciclopédica que acompañó a sus orígenes, cuando el cinematógrafo recorría el mundo para inventariar con estatuto de verdad sus distintas dimensiones, el documental ha sido históricamente asociado al discurso formal y sobrio¹⁰ que puede provenir de disciplinas como la historia, la geografía o la ciencia. El cine documental contemporáneo al que nos referimos se sitúa en estos mismos discursos que explican y definen lo que hoy consideramos *real*, pero para proponer nuevas formas de transitar por ellos. Un tránsito que, sin dejar de dar sentido y hacerle justicia al mundo cultural y natural que nos rodea, no pretende tanto *decir la verdad*, como crear en cada caso un lugar de enunciación que no es abstracto, y que se corresponde con un espacio físico visible, registrado y construido para ser recorrido. Se trata de documentales que funcionan como entramados de sentido posibles para leer y escribir las múltiples dimensiones de lo real, tal como un mapa se aboca a inscribir sobre el papel la inmensa extensión del territorio geográfico, intentando acotar lo infinito y volver medible lo inimaginable a través de la lectura y escritura, siempre provisional, de un espacio dado. Películas articuladas en torno a una primera persona particular cuyo discurso no se despliega frontalmente, sino que en su relación con el espacio circundante. Como consecuencia de esta aproximación subjetiva, surge una noción de cartografía cinematográfica paradójica, de mapas inútiles, sin escala, que priorizan lo discontinuo, la concatenación de espacios acotados, singulares, por sobre la visión hegemónica del mapa total que tendemos a asociar a la cartografía física militar.

Ahora bien, analizar el cine documental chileno reciente a través de la lente de una cartografía afectiva supone necesariamente entender esta operación bajo la lógica de un *concepto viajero*, vale decir, un entramado conceptual fabricado mediante sucesivos viajes entre los estudios culturales y la

¹⁰ Según Bill Nichols (1997) éstos incluyen los discursos de las ciencias, la economía, la política y la historia, que afirman describir lo real con pretensiones de verdad respecto a su referente.

teoría del cine, en la encrucijada del giro espacial y los alcances del giro afectivo en las humanidades. Los capítulos que siguen buscarán las zonas en que dicho andamiaje conceptual produce teorías fructíferas para leer, escribir y en definitiva crear audiovisualmente un nuevo espacio, desde el territorio particular del cine documental chileno contemporáneo. Un territorio discursivo del que paulatinamente han desaparecido las fronteras que separaban lo interior de lo exterior, lo íntimo de lo colectivo y lo privado de lo público, el autorretrato del paisaje, la ficción del documental. Un lugar audiovisual hecho de situaciones ópticas y sonoras, donde la escritura de la propia vida converge necesariamente con el trazado a mano alzada de la geografía circundante, pero esta vez fuera del plano cartesiano.

El amplísimo corpus de documentales que podrían considerarse en esta categoría, decantará para efectos de esta tesis en un espacio muestral acotado temporalmente (2000-2015) que no buscará en ningún caso representar la totalidad de la tendencia, sino entregar un juego de herramientas conceptuales para transitar hermenéuticamente por ella. A su vez, utilizando la lógica fragmentaria de un atlas geográfico, también incurriremos en cortes geográficos artificiales, dados netamente por cercanía y, acaso, por afinidades electivas. De este modo, cabe anticipar que esta tesis, si bien se abocará en su mayor parte al análisis del cine documental chileno visto a la luz de su devenir cartográfico y afectivo, intentará por extensión esbozar un análisis comparativo con el cine documental argentino reciente. Una mirada especular, donde como en un espejo, como países contiguos que son, lo argentino se refleje en lo chileno y viceversa. Una mirada viajera, que nos permita en consecuencia ampliar el campo de estas 'cartografías afectivas' fuera de lo puramente chileno, para explorar así en lo alterno la posibilidad futura de unas cartografías afectivas del cine latinoamericano contemporáneo.

El recorrido, si bien como todo viaje estará permanentemente expuesto a atajos y desvíos, para efectos de esta tesis pretenderá acotarse a los siguientes

hitos. La serie *Cofralandes, rapsodia chilena* (2002) de Raúl Ruiz, surge en primera instancia como un hito inaugural o más bien obsolescente del cine documental chileno, como una suerte de deconstrucción del concepto mismo de documental, tal como si este mismo hubiese sufrido los efectos de un gran sismo. Haciendo estallar la estructura clásica del documental por encargo que hasta mediados del siglo XX dominó el panorama cultural local, Ruiz propone una cadena de artificios retóricos para aprehender la idiosincrasia y la territorialidad chilenas, no como un discurso verdaderamente aprehensible, sino como un viaje fragmentario y paradójal que no tiene término. Como un “mapa telúrico” donde la figura del yo, consciente de su devenir infausto, intenta constantemente redefinirse desde cero. Esta posición discursiva de un territorio en permanente desajuste, en el que el capítulo correspondiente a la Antártida termina tratándose del Valle de Elqui, abre paso a una subjetividad que ensaya a buscarse a sí misma aprovechando las derivas físicas del viaje. Así, las geografías paradójales propuestas por Ruiz juegan con el paradigma del viaje ilustrado por excelencia, el del europeo en tierras exóticas, trayendo a escena a tres personajes, un francés, un inglés y un alemán, que como en un chiste llevan consigo un mapa y un diario de viajes donde construir un relato periodístico, científico y pictórico, que repasa diversos tópicos de la idiosincrasia chilena, a través de los museos, los clubes, el paisaje y los estudios lingüísticos, haciendo burla de las coordenadas geográficas. En la misma línea la película *Balnearios*, del argentino Mariano Llinás, será presentada como la primera piedra de un nuevo cine documental argentino disidente, que se aventura a retratar la idiosincrasia y la geografía, desde una variante afectiva. El resultado, tal como en el caso de *Cofralandes*, más que una enciclopedia de balnearios, es una narración vertiginosa y disruptiva. Un relato episódico e hipernarrativo movilizado por diversos narradores que pasando por lo ensayístico, lo policial, lo turístico y lo paródico, inventariando los elementos reales de cada balneario seleccionado, construyen con imágenes de archivo, fotografías y secuencias

filmadas, ficciones delirantes que empujan al cine documental argentino a empujar sus límites.

Realizando la operación de espejo inversa, para intentar catalogar las diferentes emergencias de una primera persona documental dentro del panorama del cine chileno contemporáneo, recurriremos al análisis del investigador Pablo Piedras relativo al cine documental argentino en primera persona. Acá, las paradas marcadas en el mapa incluyen el emblemático film de Andrés Di Tella *Fotografías* (2007) y, por otro extremo el film experimental *Viaje sentimental* (2010) de Verónica Chen; ambos caracterizados por construir a su modo una nueva variante de primera persona, que acá nombraremos como una 'primera persona viajera'.

Luego, pasaremos por *El tren del desierto* (1995) de Cristián Leighton y *Sueños de hielo* (1994) de Ignacio Agüero, dos películas previas que irrumpen en el panorama del cine chileno de la transición como dos objetos móviles extraños, no identificados, que se adelantan a su tiempo. Se trata de documentales atípicos para su época, narrados en primera persona como diarios de viaje, en los que los protagonistas son tragados por el paisaje. Épica y fantasmal, ya sea en barco o en tren, la travesía en la que se embarcan los personajes termina por tensionar el estatuto de realidad objetiva, para ofrecernos una idea del cine como viaje hacia lo desconocido, que a su vez descubre nuevos paisajes del territorio. En este mismo sentido, la aparición desfasada del telefilm *Pablo Dacal y el misterio del Lago Rosario* (2008) del realizador y montajista argentino Ignacio Masllorens, resulta particularmente interesante. Se trata de un capítulo de la serie "Fronteras Argentinas", realizada con el encargo de abordar en cada capítulo una de las fronteras argentinas. Masllorens, recurriendo al espíritu aventurero de *Sueños de Hielo* y *El tren del desierto*, despliega sobre la mesa de montaje un mapa a la vez real y fabulado, donde el personaje protagónico va desplazándose desde la figura del viajero o investigador, hacia el retrato del paisaje mismo en el que la película nos arroja.

A modo de desvío, en *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán, nos enfrentaremos a un modo diferente de abordar la relación entre cartografía y primera persona. Acá, utilizando a la luz como una figura alegórica consigue establecer un vínculo entre las investigaciones que realizan los astrónomos del norte de Chile, al escrutar estrellas que están a distancias inimaginables y la incansable búsqueda de los familiares de detenidos desaparecidos que recorren el desierto de Atacama en busca de sus seres queridos. Guzmán plantea una hipótesis brillante que desarrolla de principio a fin, con la ayuda de diversos personajes y testimonios que no hacen más que reafirmar su discurso. En este sentido, si bien asumimos su obra reciente como excepcionalmente cartográfica¹¹, es decir, abocada a leer en primera persona los territorios emblemáticos que definen la identidad geográfica, cultural y política de Chile, vale la pena reparar en que la voz que estructura las relaciones de sentido dentro de sus filmes adquiere otros matices. En efecto, la voz en *off* en la filmografía reciente de Patricio Guzmán será fundamental para analizar una suerte de retorno hacia el relato central, construido desde una voz hegemónica resistente a las narrativas dispersivas características del período. A modo de elemento disruptivo, *Nostalgia de la luz* (2010) nos servirá en este itinerario para percibir que la lectura espacial perseguida en esta tesis no solo habla de los afectos, religando la propia historia con la gran historia, sino que funciona de manera afectiva. Esto es, logrando disolver lo interior de lo exterior, entendiendo la figura de la primera persona como una construcción frágil y provisional, permanentemente expuesta al concepto de *deriva*. Acá, la aparición intempestiva de otra película argentina, *Radiografía del desierto* (2013) del mendocino Mariano Donoso será fundamental. A través de su análisis rasante descubriremos en la práctica, que el criterio fundamental para seleccionar las

¹¹Nos referimos a *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y el rumor de una tercera película por venir que abordaría, al igual que las otras dos, la reflexión sobre historia política de Chile y la memoria, al retratar la cordillera de Los Andes.

películas que integran esta muestra es su disposición al viaje. No sólo el viaje temático, que acá bien se ve representado por el personaje de un cartógrafo que persigue las huellas coloniales del explorador español Francisco de Hoces por el desierto argentino, narrando como un diario de viajes su experiencia, sino la verdadera disposición a abrirse al viaje que supone el contacto con lo real, traicionando si es necesario sus propios dispositivos retóricos con tal de hacer entrar la vida en el cine, con todos los riesgos narrativos que esto supone.

Finalmente, en *El otro día* la noción de cartografía afectiva termina de fraguar al ofrecer una teoría espacial sobre el documental que se despliega a partir de los recorridos físicos y mnémicos del sujeto que narra y ve desde su lugar central, desde su casa en este caso, la realidad. Esta película se plantea como un dispositivo para administrar el azar que traza una serie de relaciones espaciales que entretengan la intimidad de la casa del cineasta con lo incontrolable del afuera. Agüero instala la cámara al interior de su casa y mientras nos cuenta una larga historia familiar que por metonimia entendemos como la historia de Chile, espera que los otros, con sus propias casas y lugares centrales, irruman dentro de su espacio doméstico para obligarlo a emprender múltiples viajes que irán construyendo un retrato explosivo y poroso de la ciudad. El resultado, al final, será un nuevo mapa de la ciudad de Santiago, una imagen física plagada de líneas rojas, enmarañada de experiencias vitales, lugares e historias proliferantes donde como una isla, ya no será tan fácil distinguir lo interior de lo exterior, la tierra del agua, el yo de la alteridad. Justamente como islas, aparecerán en este apartado los análisis de *La casa* (2012) y *El rostro* (2013), dos películas relevantes en lo que a una mirada cartográfica y afectiva se refiere, ambas del argentino Gustavo Fontán, quien a lo largo de su extensa filmografía ensaya y profundiza las relaciones entre intimidad y geografía, personaje y paisaje, casa e intemperie.

La tarea será distinguir en cada caso cómo la obra propone nuevas formas de hacer mapas donde lo que se busca no es tanto la determinación de

unas coordenadas geográficas o geopolíticas determinadas, sino una nueva relación con el espacio definida por lo afectivo. Diversas maneras de cartografiar en las que la representación del espacio geográfico y arquitectónico ya no se define tanto por lo institucional, como por un proceso existencial – biográfico, afectivo, mnémico, sensorial y mental- que ensaya a reconfigurar la consistencia de los límites del territorio nacional desde la potencialidad de los afectos.

Mi hipótesis, en suma, es que las películas citadas responderían a una necesidad contemporánea, compartida por la cinematografía contemporánea del cono sur, de hacer e interpretar mapas, que retoma el proyecto compartido por diversos intelectuales latinoamericanos del siglo XX de ofrecerle al continente una imagen representativa de sí mismo. Una imagen propia, una cartografía viva, que sustituya la cartografía abstracta de los geógrafos abocados a la representación geopolítica del territorio. Una cartografía poética, sensorial y afectiva en la que convergen lo íntimo y lo político, lo visceral y lo sideral, lo singular y lo plural. Tal como el mapa con sus grafías, tal como el diario de viajes que intenta fijar la experiencia del recorrido, las películas a las que me referiré ensayan trazar las líneas que delimitan y definen el espacio geográfico, existencial, político y biográfico que habitan sus realizadores. Dibujando territorios diversos, contiguos y coexistentes, sin importar si se encuentran al oeste o al este de la Cordillera.

I. DELIMITANDO EL CAMPO

El cine como dispositivo de viajes

Los viajes no son siempre un mecanismo unidireccional en los que el arquitecto se desplaza hacia una realidad lejana o soñada. También es posible que aquellos lugares y momentos, estáticos, se desplacen “físicamente” hacia el espectador. En ese tránsito, la arquitectura se filtra o idealiza, asumiendo la categoría de ideal o ícono. Esas realidades se convierten en algo quizás más real y cierto que lo tangible, haciendo incluso innecesario el viaje en el sentido común del término. (Alcolea, Rubén A y Tárrago, Jorge. *Los viajes de los arquitectos*. Barcelona, 2011).

Desde su origen a fines del siglo XIX, íntimamente ligado a la industrialización y a los primeros medios de comunicación y transporte, el cine se emparentó con los viajes. La vista fantasmagórica del tren llegando a la estación de los hermanos Lumière prefiguraría la intensidad del encuentro. Luego del terror físico que provocara la visión de esa máquina de fierro abalanzándose a todo vapor, los espectadores del cinematógrafo pudieron pisar por primera vez el continente africano, conocer las pirámides de Egipto, recorrer los exóticos paisajes de oriente, o asistir con el mismo extrañamiento a escenas cotidianas del trabajo o de la vida privada, todo sin despegarse de su silla.

La sala oscura, como el estómago de un gran barco, cobijará desde ese momento toda clase de sueños, pesadillas, utopías, ambiciones y deseos. El deseo de recorrer y conquistar el mundo, estudiarlo, capturarlo en toda su amplitud y diversidad geográfica; pero también el deseo de inventar otros mundos, como el arquitecto que proyecta ciudades sobre la naturaleza indómita: espacios paralelos fantásticos provistos de sus propias leyes a los cuales es posible transportarse¹². Esta primera distinción entre visión técnica e

¹² Acá es importante situar la figura de Georges Méliès en el devenir del cine fantástico que se transformaría en una de las raigambres fundamentales del cine de ficción. Pensemos específicamente en una obra como *Viaje a la Luna*, de 1902, donde el cine como espectáculo mismo se transforma en esa nave de hojalata que nos lleva lejos, hasta los parajes insondados

imaginación, voluntad científica y espectáculo quimérico, fijará el límite difuso entre ficción y documental que la historia y la geografía del cine se encargarán de construir y desmontar.

Al registrar palmo a palmo los distintos ecosistemas del globo, el cinematógrafo descubrirá a su vez la intensidad afectiva de cada uno de esos lugares, transformándolos en rostros, paisajes cargados de emoción, envueltos por una atmósfera fantasmal que sirve de refugio perfecto a la imaginación y el conocimiento. El filósofo y antropólogo francés Edgar Morin señala en 1957 en su libro *El cine o el hombre imaginario* que el cine no sólo refleja la realidad, sino que se comunica con la esfera de los sueños, deseos, temores y utopías que habitan la cultura. Comparando al cine con el avión, que al intentar dominar el cielo no huye de la tierra sino que la acorta, transformándose en herramienta práctica para el comercio y las guerras, el cine -y acá Morin se refiere tanto a las quimeras de Méliès como a las vistas de los Lumière- no se limita a redoblar la impresión de realidad descubierta por la fotografía, sino que *crea* una nueva vida. Una vida espectacularizada y fascinante, al retratar geografías desconocidas o escenas de la vida cotidiana que al ser filmadas se revelan como un paisaje paralelo.

El filme se ha lanzado cada vez más alto hacia un cielo de sueño, hacia el infinito de las estrellas -de las strars- bañado de música, poblado de presencias adorables y demoniacas, escapando de la tierra de la que debía ser, según todas las apariencias, servidor y espejo¹³.

Más que crear un mundo completamente nuevo como lo haría un cine ligado al ilusionismo heredero del imaginario fantástico de la ciencia ficción literaria, el cinematógrafo se embarca a registrar y representar el mundo del cual forma parte, reconquistando lo conocido y domesticando los nuevos territorios indexados por el colonialismo, transformando la vida misma en un

de la luna, donde el espectador accede a establecer un pacto donde suspende su sentido de lo verdadero, para ingresar al orden de la verosimilitud.

¹³ Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, Buenos Aires, 2001. p.14

espacio hecho de imágenes. De este modo, los primeros documentales se ofrecen al espectador bajo la forma de paisajes postales coleccionables, fragmentos geográficos para acariciar con la mirada, tal como se hacía girar entre los dedos el globo terráqueo de bolsillo del siglo XVIII. La principal diferencia es que las imágenes del cinematógrafo evidencian una suerte de excedente de realidad, un valor suplementario: la fotogenia o como dirá Edgard Morin, "lo fantástico que irradia del simple reflejo de las cosas reales"¹⁴. En el caso del cine este reflejo fantástico es además una experiencia colectiva, desmaterializada e impalpable; una suerte de espacio real e imaginario al mismo tiempo, que se proyecta sobre el espacio físico de todos los días, invitándonos a recorrerlo.

El mundo, esa superficie inabarcable, estriada, provista de mesetas, llanuras, montañas, mares, trazados hidrográficos, ciudades, campos labrados y desiertos a los que sólo se podía llegar en tren o en barco, se redibuja ante la evidencia cinematográfica al alcance de la mano y el cuerpo, que al verse enfrentado a estos nuevos lugares quiméricos y reales, viaja con los sentidos dentro de la sala oscura.

Vívida y en movimiento, la geografía deja poco a poco de ser una dimensión abstracta o fantástica a la que sólo la razón científica y la imaginación desbordada pueden acceder. Capturada y cercana en tanto huella visible y audible de lo real, la geografía se despliega como un reservorio de imágenes y sonidos dispuestos para su inventario en la retina y el imaginario, archivados en ese espacio de lo cinematográfico que poco a poco irá robándole a la biblioteca -con sus antiguos mapas y libros- el privilegio de ser el espacio que contendrá toda la memoria del mundo¹⁵. De esta forma, el cine se transforma en un nuevo tipo de archivo, que al compartir los males del archivo

¹⁴ Ibid, p.24

¹⁵ Véase *Toute la mémoire du monde* (Alain Resnais, 1956), cortometraje sobre la Biblioteca Nacional de Francia, que aborda la titánica misión enciclopédica, de organizar, domesticar, conservar y definir la que será el patrimonio, la memoria del mundo.

clásico, se constituye como un espacio físico que no sólo nos permite conocer y delimitar el mundo, sino habitarlo, proyectarlo hacia el futuro, acceder a él.

La lectura que hace el teórico y crítico de cine Serge Daney en los años setenta desde su participación en *Cahiers du Cinéma*, propone la imagen de un cine de autor que es a su vez *casa* para combatir la intemperie y punto de partida para volcarse a recorrer el *mundo*. Parafraseándolo, el cine se concibe como casa de las imágenes expuestas a la intemperie de la historia y el mundo, pero a su vez, como punto de partida desde donde se levantan los vientos de la imagen que vuelven a relanzar al cine hacia un eterno viajar¹⁶. El cine como tensión productiva entre casa e intemperie, domesticidad y espacio abierto, puesta en escena y azar, nos habita, nos transporta y nos regala el mundo, enseñándonos a mirar lo real por partida doble a través de mutuas contaminaciones. Tras sucesivos viajes ida y vuelta entre estos dos polos caracterizados a fin de cuentas por la clásica oposición cultura/naturaleza, la ficción con su puesta en escena ayuda a descryptar el azar del documental y viceversa. Diremos en suma que el cine contemporáneo -documental, ficción o el que crece como la mala hierba entremedio de los dos-, no sólo presenta imágenes sino que “las rodea de un mundo”¹⁷. Más que de mimesis, se trata de un ejercicio cartográfico de construir relaciones espaciales de ubicación que permiten no sólo ver retratado el mundo, sino que habitarlo, situarse dentro de él.

Ahora bien, no hablaremos en esta tesis de un cine abocado a situar o localizar en abstracto, sino de películas que intentarán en cada caso ubicarse, ponerse en relación al espacio que recorren, tomando el propio cuerpo como lugar de referencia. Un primer punto de partida a la hora de delimitar el corpus de películas a analizar será el hecho de que estas películas no se estructuran

¹⁶ Daney, Serge. *La maison-cinéma et le monde. Les années des Cahiers*. P.O.L éditeur. Paris, 2012.

¹⁷ Deleuze, Giles. *Estudios Sobre Cine 2. La imagen-tiempo*. Paidós, Buenos Aires, 2002.

en base al concepto de información comúnmente asociado al cine documental, sino que privilegian la categoría de la experiencia vinculada a una concepción subjetiva o incluso *postsubjetiva* de la realidad, donde la obra en cuestión tiene más rasgos de ensayo o de diario de apuntes, que de documento objetivo.

A principios del siglo XX, la teoría crítica encabezada por Walter Benjamin define la modernidad bajo el signo de una verdadera catástrofe de la experiencia en la cual los acontecimientos traumáticos de la época se traducen en una sobreabundancia de información y en una pobreza de experiencias comunicables o susceptibles de ser narradas. En el cine mundial esta catástrofe se vive de manera estética y política, comprometiendo la retórica de las películas. Así, el cine contemporáneo emerge en las inmediaciones de eso que Georges Sadoul llamó “La crisis del cine burgués”, que en la nomenclatura del filósofo Gilles Deleuze sería una “crisis de la imagen-acción”. Sadoul y Deleuze coinciden en que hasta antes de la Segunda Guerra Mundial, la industria del cine había estado dominada por las estructuras de la imagen-acción, es decir, por la capacidad de actuar de sus personajes, siguiendo estos, modelos dialécticos de acción-reacción orientados a la resolución de un conflicto central al que todos los elementos visuales y sonoros estarían supeditados.

Los personajes del cine de posguerra, en cambio, interiorizan los efectos físicos y espaciales de la catástrofe embarcándose en la exploración de situaciones ópticas y sonoras puras en las que se expone, al modo de un paisaje, su propia subjetividad perturbada. Asimismo, con la consiguiente pérdida de confianza en los valores modernos y la razón técnica, la concepción del espacio y el tiempo en el cine también se remueve, dando lugar a nuevas corrientes como el Neorrealismo Italiano, donde se rompen las coordenadas espaciales y el antiguo realismo de los lugares.

Los personajes se encontraban cada vez menos en situaciones sensoriomotrices “motivantes”, más bien se hallaban en un estado de paseo, vagabundeo o errancia que definía situaciones ópticas y sonoras puras. La imagen-acción tendía entonces a estallar, mientras que los lugares determinados se difuminaban dejando emerger unos espacios

cualesquiera en los que se desplegaban los afectos modernos de miedo, despreocupación, pero también de frescura, velocidad extrema y espera interminable¹⁸.

Ante la precariedad del entorno y la fragilidad de la experiencia subjetiva, el cine aprovecha la catástrofe para explorar los límites de su propia conciencia retórica, de forma que no sólo padece los embates de la modernidad, sino que como un caleidoscopio, crea imágenes a través de sus residuos, recolectando objetos encontrados y lugares cualesquiera. De manera no muy diferente, el cine neorrealista sale de los estudios de filmación a recorrer las ciudades en ruinas, utilizando actores no profesionales para representar a personajes debilitados en sus vínculos sensorio motrices (desempleados, niños, mujeres solas, refugiados, locos) que más que moverse de un punto A a un punto B en pos de la resolución de un conflicto, deambulan por la ciudad tal como el escritor de un ensayo deambula por su texto trazando un recorrido de hipótesis y conceptos. Así como sucede en la música atonal, donde los sonidos dejan atrás la premisa de la armonía, aventurándose a nuevas zonas sin retornar a su centro, en estas películas el melodrama servirá de telón de fondo al despliegue de múltiples pequeñas acciones, que, actualizando la temática del vagabundeo surrealista, serán cada vez menos dialécticas y más digresivas. Menos acción, más percepción y más afección; menos estudios, actores y puesta en escena y más desborde de la naturaleza.

Como señala Deleuze, los personajes se transforman en videntes: sujetos sensorialmente afectados por lo que los rodea, dispositivos narrativos a través de los cuales podemos ver y sentir el espacio en primer plano. De esta forma, al seguir el recorrido espacial y afectivo de los personajes del cine contemporáneo por estos *lugares cualesquiera*, más que a su propia subjetividad accedemos a una experiencia en crisis, que ya no se atribuye tanto

¹⁸ Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine 1. La imagen-movimiento*. Paidós, Buenos Aires, 2002. p. 175.

a una persona particular como a un espacio de tránsitos, flujos y contaminaciones en el que los límites entre lo interior y lo exterior comienzan a ser permeables.

Pensemos en ciertas películas del neorrealismo italiano en las cuales la geografía se activa, transformándose en un personaje protagónico que deja de ocupar el segundo plano que históricamente le había correspondido al espacio abierto en el cine. En *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, el paisaje indómito de la isla siciliana funciona en principio como escenario reflejo de las contradicciones existenciales de la protagonista, que ha llegado hasta ahí para casarse con un prisionero de guerra escapando de un campo de concentración. De pronto, el volcán -que presta el nombre a la película y a la isla- erupciona y llena con sus efectos todo el universo dramático, relegando a la periferia la historia humana. Desde ese momento *Stromboli* deja de ser un drama amoroso de posguerra para transformarse en drama geológico y telúrico donde lo real irrumpe de manera irrefrenable, haciéndonos sentir la violencia de la naturaleza que se desenvuelve a su propio ritmo, como si ésta nos hablara en primera persona.

De este modo, así como el foco se desplaza de Ingrid Bergman a la cambiante fisionomía de la isla bajo los efectos del volcán, pareciera que la noción de subjetividad misma se pone en crisis, al escaparse de los confines del sujeto para salir a recorrer un espacio geográfico que a la luz de la catástrofe adquiere un nuevo estatuto de realidad. De manera similar funciona *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), opera prima de Glauber Rocha, precursor del Cinema Novo brasileiro, donde una tormenta azota una pequeña localidad costera ofreciendo a través de la metáfora del maremoto, la imagen global de la crisis experimentada por los personajes. De acuerdo al investigador brasileiro Ismail Xavier, Rocha concibe la vida social como un enfrentamiento de crisis que incluye rupturas, ascensos, caídas, actos de dominación y resistencia. En consecuencia, el cineasta representa audiovisualmente las turbulencias de la

vida social prestando atención “a lo que en el mundo es desequilibrio, juego de fuerzas, un dinamismo que requiere una figuración dramática que esté a su altura y un estilo visual apto para absorber las tensiones ahí vividas”¹⁹. Las convulsiones de la naturaleza sintetizan para Glauber Rocha la imagen global de esa gran crisis política y social en la que se ven sumidos los personajes, oprimidos por la naturaleza, transportando al espectador mediante radicales decisiones de lenguaje cinematográfico, a través de imágenes y sonidos enrarecidos, a una experiencia sensorial y afectiva de ese estado de cosas. En este contexto, no es trivial que para Rocha, uno de los principales méritos del *Cinema novo* dentro del panorama cinematográfico de la época, fuera “su contribución afectiva al conocimiento de Brasil, pues con la experiencia viva de la imagen y del sonido discutió lo que antes era estadística”²⁰. Un conocimiento vivo, encarnado, visual, sonoro, palpable y hasta gustativo del territorio nacional, que bajo el paradigma de una *estética del hambre*, encarnó problemáticas cotidianas de Brasil y del continente, que hasta entonces sólo figuraban como datos abstractos o representaciones caricaturizadas y exotistas.

Así, las acciones devastadoras de la historia y de la naturaleza, sus guerras, rupturas, ocupaciones, colonizaciones, exterminios, tormentas, terremotos y volcanes se hacen sentir a cielo abierto, devolviéndole al espacio geográfico su lugar en el cuadro, configurándolo como un verdadero eje dramático que excede la noción teatral de escenario. Tal como sucede en la pintura, al dejarse encuadrar por la cámara la porción de territorio en cuestión se transforma en un paisaje; una imagen que, como superficie, por sus medios expresivos, se transforma en un nuevo territorio, provisto de autonomía formal y narrativa.

¹⁹ Xavier, I. (2011). Glauber Rocha: crítico y cineasta. *La Fuga*, 12. [Fecha de consulta: 2016-11-30] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457>

²⁰ Xavier, I. (2011). Glauber Rocha: crítico y cineasta. *La Fuga*, 12. [Fecha de consulta: 2016-11-30] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457>

A pesar de que el documental se ha definido históricamente por la relación de fidelidad o devoción que entabla con lo real, convocando los distintos discursos de sobriedad a los que apela Bill Nichols²¹ (la ciencia, el estado, la familia, la política, la pedagogía) a fin de hacer cognoscible el mundo de lo social, el peligro estaría en asumir que esta propensión al conocimiento decanta necesariamente en el paradigma de la información. Como señalan Catalina Donoso y Valeria de los Ríos, la idea de constituirse en un *discurso sobre lo real*, lleva erróneamente a pensar que el documental es registro objetivo -y verificable- de lo que representa. Esta antigua confusión, señalan las autoras, vendría de la condición análoga del cine y la fotografía, de su carácter indicial²². De este modo, intentando despejar el campo de malos entendidos, asumiré de entrada, como ellas, que el documental es eminentemente un lugar de oposición y de cambio, donde el discurso institucional nunca puede controlar plenamente al objeto de estudio; donde lo real, como la historia, como la naturaleza, siempre se escapa y se subleva. De esta forma, la responsabilidad del documental de describir e interpretar el mundo se configura como residual, desde los excedentes de sentido, las opacidades, las expresiones involuntarias, las ruinas y los bordes.

Definido como un modo de acceso a lo real propiamente cinematográfico que hace estallar el *estatus quo* de la representación, arrojándonos a fragmentos y a dimensiones desjerarquizadas de la realidad social, el documental se entenderá así por oposición a la información, como una forma de narración sustancialmente subjetiva y fragmentaria, que promueve un renovado acceso a la experiencia donde esta deja de estar anclada al sujeto para experimentarse como una superficie de flujos sensoriales, mnémicos y

²¹ Nichols, Bill. Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

²² De los Ríos, Valeria de los Ríos y Catalina Donoso. *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2015.

afectivos. Esto, al articular un tejido de sentido que más que reflejar lo real, será manifestación vívida, encarnada y topográfica de su complejidad.

Lo interesante para efectos de esta tesis, será abordar la figura de la primera persona que guía la narración de estos filmes fuera del marco exclusivo del panorama crítico del cine “subjetivo”, “intimista” o “autobiográfico” que comúnmente se ha utilizado para leer esta zona de la producción cinematográfica chilena. Esto, al poner la atención en la forma en que la voz autorreferencial dialoga con el espacio geográfico y cultural que excede el ámbito de lo íntimo, dando cuenta de una renovada crisis de la experiencia donde, como diría Blanchot, el *yo* ya no es sujeto de su pensamiento, sino su medio. Desde los estudios culturales el filósofo Martin Jay alude a la era *postsubjetiva* como un momento en el que el paradigma de sujeto cartesiano entra en crisis, “una crisis cuyas múltiples causas sería imposible enumerar en este contexto, pero que significó que ya no quedaba claro quién, si acaso había alguien, podía vivir las experiencias”²³.

Quizás porque ya no queda claro *quién* puede vivir la experiencia, será sintomática la aparición del eje espacial a la hora de abordar el *dónde* ocurre esta, considerando que el arte y la cultura visual contemporáneos optan por presentar los vestigios de la subjetividad moderna trasvasijada desde la cabeza todopoderosa del sujeto cartesiano, hacia un espacio que como diría Gastón Bachelard está poblado de *calidades*. Así, los procesos de *espacialización* del pensamiento y la subjetividad propios del llamado *giro espacial* en las artes, las ciencias sociales y las humanidades, pueden entenderse como un desplazamiento que va desde el eje de la historia hacia la geografía, así como del paradigma del sujeto hacia un mundo donde objetos, sujetos y espacios se relacionan a través de múltiples agencias que transforman al espacio en una realidad heterogénea y en permanente transformación. Lo mismo sucedería con

²³ Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Ed. UDP. Colección Pensamiento Contemporáneo. Santiago de Chile, 2003. p.32.

los influjos del giro afectivo, que tienden a poner en cuestión la relación entre el espacio abierto y el sujeto, debilitando las fronteras entre lo interior y lo exterior.

En el caso del cine contemporáneo, y en especial en el cine documental del que se ocupa esta tesis, pareciera que el paisaje que miramos no sólo está filtrado por la mirada del realizador, sino que nos devuelve la mirada, como si fuese el espacio abierto el verdadero protagonista. Siguiendo con el imaginario marino de pueblo pesquero de *Stromboli* y de *Barravento*, donde enormes peces o el agua de la tormenta se abalanzan con violencia a la cámara, es interesante la aparición en el panorama del documental contemporáneo mundial, de películas como *Leviathan* (Véréna Paravel y Lucien Castaing, 2012), donde esta reflexión sobre la subjetividad del espacio circundante -y en definitiva la subjetividad de las cosas-, es llevada a un extremo. En dicho largometraje, producido por el *Sensory Ethnography Lab* de la Universidad de Harvard, un barco pesquero recorre el océano ejecutando las típicas labores de la pesca industrial. Pero lo que vemos no es la descripción de una práctica, sino un entramado de puntos de vista imposibles para el ojo humano, puestos a funcionar como una gran máquina perceptual que intenta emanciparse de la perspectiva. Un centenar de cámaras *GoPro* dispuestas en determinados puntos del barco interactúan con el movimiento propio de las marejadas y el azar para ofrecernos imágenes filmadas “por nadie” que sin embargo nos transportan a la experiencia vívida de viajar en ese barco, tal como si compartiéramos la condición existencial de un pez o de cualquiera de las especies animales y vegetales que allí aparecen, y que incluso figuran en los créditos de la película reafirmando su condición de “actores”. Mediante ese particular mecanismo espacial, el paisaje marino se emancipa de su antigua condición de escenario que el documental “documenta”, para transformarse en un personaje que actúa tanto o más que los tripulantes humanos del barco, hasta el hecho de poner en entredicho la noción de una subjetividad exclusivamente humana.

En la historia del documental chileno no pocas películas se aventuran por esa senda viajera, atravesando mares y desiertos, construyendo relación a partir del espacio circundante con el ánimo de los primeros exploradores. Poco a poco, tras la irrupción de las escuelas de cine experimental de fines de los años cincuenta, o bajo el influjo de cineastas *viajeros* en lo que a mezclar la ficción con el documental se refiere, como Raúl Ruiz, aparecen en el mapa películas en primera persona, donde la inmensidad del paisaje y la ambigüedad del personaje principal tienden a fundirse en una sola presencia, una potencia narrativa proliferante que nos transporta hacia mares insondados. De esta forma surgen obras como *Histoires de glace* (Raúl Ruiz, 1987) *Sueños de hielo* (Ignacio Agüero, 1994) o *El tren del desierto* (Cristián Leighton, 1995), donde tres personajes algo fantasmales, caracterizados por una voz en off dispersiva que sobrevuela las imágenes de registro de las respectivas expediciones marítimas o en tren, que transportan al espectador lejos de sus parámetros cognitivos y narrativos habituales. Ensayando un cine documental que se transforma en un verdadero dispositivo de viajes, en permanente búsqueda, abierto tanto a las derivas de la ficción como al riesgo de lo real. Finalmente, para recorrer este itinerario audiovisual por las cartografías afectivas del cine documental contemporáneo, es necesario preparar el viaje. Ir a buscar, en la encrucijada de los estudios culturales y la teoría del cine, los artefactos necesarios para guiarnos, sortear tormentas y divisar tierra cuando sea el momento.

Mapas y diarios de viaje

Mapa antiguo. En un amor, la mayoría busca una patria eterna. Otros, aunque muy pocos, un eterno viajar. Estos últimos son melancólicos que tienen que rehuir el contacto con la madre tierra. Buscan a quien mantenga alejada de ellos la melancolía de la patria. Y le guardan fidelidad. Los tratados medievales sobre los humores saben de la apetencia de viajes largos de este tipo de gente. (Walter Benjamin, *Dirección única*, 1928).

Para viajar, ya sea en la práctica o en la imaginación, hacen falta *mapas*: dispositivos mnemotécnicos que nos permitan ordenar el territorio y ubicarnos dentro de los diversos discursos políticos, sociales, económicos y culturales que batallan dentro de un espacio. Junto con el mapa y la conciencia cartográfica que lo genera, el *diario de viajes* se transforma en un aliado a la hora de recorrer un espacio, abriendo el campo, el territorio de la subjetividad y la ambigüedad a disposición del que se desplaza físicamente y del espectador que se transporta a otras latitudes al acceder a su relato.

En la dedicatoria de su novela *Jemmy Button* (1950), el escritor chileno Benjamín Subercaseaux, pionero en insuflar de psicologismo y poesía la geografía²⁴, anuncia que “nada es verdadero aquí y todo lo es”²⁵, instalando el texto en un espacio problemático donde conviven la realidad histórica y la ficción. Entremedio de los tripulantes del barco que debe trasplantar a tres indígenas fueguinos secuestrados hacia Inglaterra, irrumpen las voces “documentales” sacadas del diario de Fitz-Roy y de Darwin, junto con la voz omnisciente de un mega narrador ávido de aventura, y las anotaciones menos esperanzadas de Bynoe, personaje de ficción que comienza a escribir un diario para combatir la soledad y la monotonía de la navegación. En la continuidad de los días y las millas que se acumulan bajo el estómago del inmenso buque, el diario de Bynoe construye un espacio de intimidad transportable para habitar la intemperie. En lo que sigue intentaremos investigar de qué modo puede utilizarse la figura del mapa y del diario de viaje para precisar qué entendemos por cartografía afectiva.

Para Gilles Deleuze y Félix Guatari, la relación del mapa con el territorio y con el campo de lo real, si extendemos el concepto a otros ámbitos, es un

²⁴ Recordemos que Benjamín Subercaseaux escribe en 1940 *Chile o una loca geografía*, un texto inaugural a la hora de pensar la cartografía como un ejercicio metafórico, donde, como señala Gabriela Mistral en su prólogo, el país aparece como una figura palpitante, que alienta y quema de vivo.

²⁵ Subercaseaux, Benjamín. *Jemmy Button*. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1953.

vínculo productivo. En oposición al calco, que reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, el mapa es una experimentación que actúa sobre lo real, una nueva disposición de líneas y planos de consistencia que en definitiva construye lo real. De este modo, tal como un mapa no se produce sólo por la destreza de la mano que traza los signos del territorio sobre el papel -como un simple calco- sino que intenta dar a conocer el espacio en sus múltiples relaciones de ubicación, el cine documental chileno contemporáneo tampoco se conforma con entregar imágenes del territorio, ni solamente los relatos del sujeto que se embarca en ese “eterno viajar” de los que rehúyen la patria que menciona W. Benjamin en su texto “Mapa antiguo”²⁶, sino que construye un mundo de redes y relaciones de sentido. Rizomático, el mapa, según Deleuze y Guattari no reproduce un territorio dado, sino que crea nuevas imágenes y territorios discursivos.

El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación [...] Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de performance, mientras que el calco siempre remite a una supuesta compétanse²⁷.

Al asumir que las películas seleccionadas por el doble criterio de lo autorreferencial y lo cartográfico funcionan como máquinas de producir sus propias teorías espaciales y crear nuevos espacios, buscamos entender cómo es que estas obras navegan por las aguas turbulentas del documental chileno contemporáneo, al abordar la espacialidad como principal anclaje a la realidad, que se constituye a su vez como la más importante línea de fuga. Esto,

²⁶ Benjamin, Walter. *Calle de Dirección única*. Alfaguara, 1987, p.57

²⁷ Guattari, Félix G. Deleuze. “Rizoma” en *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia II*. Pretextos, 2012, p.18.

concibiendo la dimensión espacial dentro del cine como la nueva orilla donde recalca la subjetividad contemporánea, al evidenciar que esta ya no cabe en las cuatro paredes del cuarto, ni bajo la piel que define los límites del propio cuerpo, donde habitualmente se suele encasillar el yo.

Antes de recorrer esa zona del documental contemporáneo que hemos distinguido afectiva y cartográfica, se precisa desplegar sobre la mesa el mapa todavía impreciso del territorio en que nos situamos. Lo que abordaremos acá será un corpus diverso de documentales chilenos recientes que por distintas razones asociamos a las figuras del mapa y del diario de viaje. Esto, postulando, no que las películas consideradas sean efectivamente “mapas” y “diarios”, ni que tengan el aspecto de estos dispositivos mnemotécnicos para capturar el espacio geográfico y el espacio íntimo, sino simplemente que funcionan como tales. En otras palabras, se trata de películas que nos transportan a un territorio físico localizable donde al mismo tiempo, en la medida en que el sujeto viaja y se desplaza, asistimos al despliegue de un yo que el realizador nunca logrará apresar ni expresar del todo.

De esta manera lo que proponemos es un escenario donde el movimiento extensivo que implica recorrer y construir audiovisualmente un espacio, es correspondido por un movimiento intensivo, a través del cual la experiencia del territorio se “encarna” afectiva, emotiva y sensorialmente, y es transformada en una superficie de flujos e intensidades²⁸. Una primera pista para leer el conjunto de relaciones que permite la emergencia de esta tendencia audiovisual referida simultáneamente al espacio geográfico y el espacio íntimo, será la figura del viaje: el viaje en barco, en tren, en avión o a pie, como motor de esta manera de ser del documental volcada tanto al espacio abierto como a la configuración de un espacio interior, y el espacio interior/exterior que se teje entre estos dos.

²⁸Gilles Deleuze y Félix Guattari trabajan estos conceptos en su libro *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* a propósito de la figura del “devenir intenso”.

A mediados de los años setenta, en Francia, Serge Daney señaló que Alain Resnais y Jean Rouch -cuyas poéticas audiovisuales circulan con fluidez entre la ficción y el documental- eran unos “enamorados de la geografía”. Cineastas especialmente proclives a pensar y experimentar la espacialidad, para quienes todo filme es una forma de viaje, un eterno vaivén entre las ideas y los sentimientos, entre el mapa y el territorio, donde lo real es la tierra prometida y lo concreto, ese espacio por conquistar²⁹. Estos cineastas no sólo abordan el viaje como temática. Se trata de verdaderos viajeros, que al entender la película misma como una aventura, siempre están en los últimos preparativos, en “la fiebre de la partida”, abiertos a los desvíos posibles que surjan en el camino.

Lo que propondrá esta tesis es que el amor a la geografía proclamado al interior de este cine de viajes, apela a una transformación del concepto mismo de cartografía, donde la experiencia sensible y existencial del territorio vuelve a instalarse como una dimensión privilegiada. A través del análisis retórico de las obras que conforman esta muestra buscaremos identificar en cada caso de qué manera el cine puede entenderse como gesto, operación, o efecto cartográfico. En virtud de lo anterior deberemos delimitar qué entendemos primero por cartografía y mapa, y luego, por mapa y cartografía en el cine.

Las películas aquí estudiadas exceden el concepto tradicional de un cine documental definido por su capacidad de dar cuenta de la realidad brindando testimonio como “documento” audiovisual de algún suceso, práctica o proceso, de la misma manera en que los mapas realizados por la población indígena durante la colonia, exceden el encargo institucional de registrar la construcción de un territorio, para venir a transformarse en un nuevo género, que más que representar un territorio determinado, crea un universo de imágenes provisto de su propio sistema retórico.

²⁹ Daney, Serge. La mort sure ou éloge de la géographie. *La maison cinéma et le monde. Le temps des Cahiers 1962-1981*. p.O.L Éditeur, Paris, 2001. p. 67.

Ahora bien, ¿qué condiciones “atmosféricas” del pensamiento contemporáneo latinoamericano permiten estos movimientos? ¿Cómo un documental puede funcionar cartográficamente -como un mapa- y de manera autorreferencial -como un diario de viajes-? ¿De qué manera una misma película puede servir de hoja de ruta para movernos dentro de un espacio localizable, y al mismo tiempo, entenderse como una superficie afectiva, hecha de partículas de anotaciones diversas, experiencias íntimas y colectivas? ¿Qué contexto cultural permite que un documental proponga un modo de representar el espacio, inscribiendo ahí mismo la ruta biográfica de un yo-realizador-personaje que al explorar un territorio, y relevar los rasgos que configuran un paisaje se dibuje a sí mismo? ¿Qué marcos teóricos hacen posible la emergencia de este tipo de lecturas, donde el cine se transforma en un dispositivo de viaje, y a la vez, en una máquina generadora de mapas? Para abordar estas y otras preguntas que irán surgiendo sobre la marcha recurriremos a esa zona de desplazamientos y contaminaciones entre territorios disciplinares que llamamos estudios culturales.

La historiadora del arte, antropóloga y realizadora audiovisual Mieke Bal señala en *Conceptos viajeros en las humanidades*, que los conceptos son herramientas de la *intersubjetividad*, esto es, que facilitan la conversación, el diálogo entre subjetividades, apoyándose en el lenguaje común. De disciplina en disciplina, de comunidad académica en comunidad académica (pensemos acá en variables culturales, geográficas, ideológicas y de género), de sujeto en sujeto incluso, estas teorías en miniatura que son los conceptos, se desplazan acuñando a su paso nuevos territorios del conocimiento. Así como sucedía con las antiguas expediciones geográficas al embarcarse por mar hacia las antípodas -tierras del fin del mundo que en los mapas aparecían plagadas de monstruos-, un concepto viajero es un concepto en riesgo, en permanente transformación, que se desplaza de su propia tierra firme, aun poniendo en duda su naturaleza. "Como sucede con todas las representaciones, en sí

mismos no son simples ni suficientes. Los conceptos distorsionan, deforman y desestabilizan al objeto"³⁰. Justamente, para navegar por las aguas de esta tendencia dentro del cine documental latinoamericano de los últimos años, tomaremos los conceptos de mapa y de diario de viaje, desarraigados de sus respectivos contextos de origen, para llevarlos al territorio específico de la producción cinematográfica.

Una operación cartográfica es concebida hoy en día una como la descripción detallada de un territorio físico dado, codificada gráficamente, proyectada linealmente sobre un papel u otra superficie coloreada según dimensiones políticas, topográficas o geográficas. El mapa del propio país que nos enseñan a dibujar en la escuela, el mapa de atractivos que se vende en los centros de todas las ciudades turísticas, o el mapa digital que nos ofrece *Google Maps* para llegar desde cualquier punto a cualquier punto del planeta, son todos dispositivos que nos permiten ubicarnos dentro de un espacio y representárnoslo mentalmente. ¿Qué habremos de entender acá por cartografía? ¿Qué cosas graficará en el papel, o en otras superficies, no necesariamente sólidas, este concepto?

La mayoría de los entendidos concuerda en que un mapa es un instrumento de figuración espacial, un conjunto de códigos visuales, tejidos en concordancia a un determinado imaginario, dispuestos gráficamente sobre una superficie material o virtual referida con precisión a un espacio determinado. Precisión y ajuste a la realidad muchas veces definidos por el régimen visual de los grupos dominantes. En esta línea, el historiador anglosajón J. Brian Harley define la cartografía tradicional como “un discurso teleológico que personifica al poder, refuerza el statu quo y congela la interacción social dentro de las líneas

³⁰Mieke Bal. Conceptos viajeros en las humanidades. Capítulo 1 del libro *Travelling concepts in the Humanities*. University of Toronto Press, Toronto, 2002. Texto traducido y publicado por la revista *Estudios Visuales* N#3 Estética, Historia del arte, Estudios visuales, Enero 2006. p. 28.

de las cartas”³¹ Para él, los mapas son textos culturales complejos, compuestos de textos e imágenes en los cuales es posible leer no sólo la fisionomía de un territorio, sino una ideología. En este marco, Harley entiende la cartografía como una disciplina que no sólo da cuenta de las particularidades físicas, topográficas, geográficas y en definitiva, científicas de un territorio, sino como una disciplina cultural que define, normaliza y estructura una cierta idea de mundo. De esta forma, los mapas nunca son superficies inocentes sino una forma manipulada de conocimiento; un discurso históricamente situado que dice y calla ciertas cosas, que construye una situación de poder.

Ahora bien, esa idea de mundo que transmite el mapa no es abstracta, sino más bien una superficie visual autónoma. De esta forma, el mapa es un artefacto construido por diferentes sujetos y subjetividades, provisto de una serie de códigos simbólicos, gráficos y pictóricos de representación, que exceden con creces el mero contenido topográfico. J.B Harley dirá que los mapas ameritan ser leídos no sólo desde la geografía, sino también desde los estudios visuales, desde las situaciones históricas específicas en las que se generan³². Así, el poder que construyen varía históricamente, y en virtud de tal premisa pueden concebirse como puertas de acceso al conocimiento y como la representación social de las ciudades, o bien, como señala Graciela Favelukes a propósito de la representación cartográfica de la ciudad de Buenos Aires a partir del siglo XVIII, “apuntar a la posibilidad del control directo del territorio y sus formas de ocupación”³³. La cartografía se instala en Latinoamérica como la

³¹ J.B. Harley. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la Cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p.8.

³² J.B Harley. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la Cartografía*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p.8.

³³ Favelukes, Graciela. *Orden Simbólico Y Orden Práctico: Operaciones Gráficas Sobre Buenos Aires. Imágenes y lenguajes cartográficos en las representaciones del espacio y del tiempo*. I Simposio Iberoamericano de Historia de la Cartografía. Coordinado por Carla Lois, Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires, 2006. p.36.

posibilidad de explorar, conocer, domesticar, rectificar e indexar el territorio “descubierto” al imaginario y la jurisdicción europea durante la colonia.

En la América novohispana de fines del siglo XVI los mapas se construían a partir de pinturas heterogéneas que los indígenas hacían por encargo de los colonizadores, generando una especie de *patchwork* que replicaba el territorio en cuestión. Así, los primeros mapas, entendidos como una gran manta de imágenes para cubrir la tierra, se fabricaron colectivamente, articulando distintas concepciones pictóricas y espaciales en disputa. La historiadora Alessandra Russo, en su libro *Realismo Circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana*, concibe la empresa cartográfica como un entendimiento territorial articulado en conjunto, que va más allá del encargo, donde empieza a fraguarse una subjetividad mestiza en la cual emerge todo tipo de resistencias que subvierten la figura del mapa como dispositivo unilateral de dominación que tiene por objeto domesticar el territorio descubierto.

Los mapas asumen así en el proyecto virreinal un valor más profundo: la verificación de cómo veían el mundo los naturales, según sus declaraciones orales y gráficas. La cartografía viene siendo en este sentido parte de un entendimiento territorial que va más allá de la contingencia burocrática en la que se producen³⁴.

Este entendimiento territorial profundo al que alude la autora evidencia una disputa que es en realidad una verdadera coexistencia de visiones y subjetividades en pugna, en la cual ya no parece factible separar ni atribuir cada parte a vencedores o vencidos, sino que más bien exige enarbolar una mirada integradora, que sepa leer la colisión de dos mundos que ahí se plasma y se activa día a día, construyendo un nuevo territorio donde aún es posible, para la población originaria, conservar cierta soberanía. De este modo, como género

³⁴Russo, Alessandra. *Realismo Circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana. Siglos XVI y XVII*. Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005. p.61

discursivo, diremos que la cartografía implica, como señala Bibiana Cicutti, un encuentro de subjetividades:

Una aproximación técnica a lo urbano pero que, como todo enunciado o conjunto de enunciados, inscribe marcas (encuadre, tipografía, señales, convenciones) que dan cuenta de la subjetividad, esto es, de un sujeto que construye el plano y de un público al cual se dirige y ante el cual expone una lectura de la ciudad.³⁵

En el caso de la cartografía novohispana que describe Russo, el sujeto que dibuja el plano, y el público, a fuerza de convivencia, terminan por compartir un mismo escenario simbólico en la medida en que se contagian mutuamente sus respectivos modos de enunciación y lectura. Así, a pesar de que el plano que construyen en conjunto es un mapa desaforado, sin medida ni escala, lo que proponen es una nueva cartografía que, a pesar de originarse en el deseo de un conocimiento absoluto y global del territorio por parte de las autoridades virreinales, termina por transformarse en una trama de sentido profunda y compleja respecto a la territorialidad indígena y a la subjetividad mestiza que se fragua al interior del nuevo-viejo mundo. Finalmente, de manera insospechada, encargos del tipo de la geografía y descripción universal de las Indias³⁶ instan a la definición de una territorialidad por fragmentos, que más allá del anhelo virreinal de inventariar y catalogar los recursos disponibles, da cuenta de una compleja relación entre el espacio y sus habitantes, donde la subjetividad indígena pugna por salir a la superficie a través de múltiples gestos pictóricos que resisten el nuevo afán globalizante. En consecuencia, estos primeros mapas-mantas de la tierra teorizados por Alesandra Russo se acercan más a la noción de una cartografía afectiva que a un discurso cartográfico que resulta del afán de control y dominio de unos sobre otros, tal como ocurriría en el cine

³⁵Cicutti, Bibiana. Notas sobre el discurso cartográfico: planos en el rosario del siglo XIX. *Imágenes y lenguajes cartográficos en las representaciones del espacio y del tiempo*. I Simposio Iberoamericano de Historia de la Cartografía. Coordinado por Carla Lois, Univ. de Buenos Aires, 2006, p.27.

³⁶ López de Velasco, Juan. *Establecimiento Topográfico de Fortane*. Madrid, 1894.

documental chileno contemporáneo, donde la representación del territorio se abordaría desde lo afectivo.

El investigador y antropólogo francés Christian Jacob apela a la necesidad de visibilizar la cartografía como la lectura de un espacio de múltiples escalas, considerando que esta emerge no tanto desde el deseo de omnisciencia de un “ojo geométrico absoluto”, como del trazado de líneas de fuga que construyen las anotaciones dispersas de un grupo de viajeros, como una multiplicidad de subjetividades.

Cartographie, donc, d'un espace aux multiples échelles. Non pas à la façon de la mappemonde classique ou chaque lieu este épinglé sur le quadrillage d'une géométrie qui résorbe les différences au profit du chiffre et de la mesure, comme pour satisfaire le désir d'omniscience d'un œil absolu, mais bien plutôt sur le modèle du carnet de terrain d'un groupe de voyageurs s'efforçant de dessiner une route fur et à mesure qu'il se fraie un passage à travers des espaces saisis dans leur étrangeté: cartographie des lignes de fuite comme des lignes de force, des cohérences, des carrefours, des repères, mais aussi des obstacles et des chemins de traverse.³⁷

Líneas de fuerza y de coherencia, relaciones gráficas y simbólicas que construyen singulares planos de consistencia que desplazan a los mapamundis clásicos del centro de la reflexión cartográfica para instalar nuevos tipos de mapas capaces de dibujar y atrapar la experiencia territorial en términos de ruta y pasaje, en la medida en que se recorre y de este modo se reinventa.

Nos situamos así, como al girar un caleidoscopio, ante vistas posibles de un imaginario territorial, continental o nacional, que aún en su divergencia irá paulatinamente sistematizándose y abriendo líneas de fuga, concibiéndose en conjunto como una operación cartográfica. Es decir, ante un ejercicio de afirmación y delimitación de nuestro espacio cultural y geográfico, a la vez que de creación y puesta en duda. Un espacio de montaje, de reinscripciones, de relecturas: un espacio de viajes.

³⁷ Jacob, Christian. *Lieux de savoir. Espaces et communautés*, dir. C. Jacob, Paris, Albin Michel, 2007, p.14.

En el Chile de la primera mitad del siglo XX intelectuales como Gabriela Mistral, Luis Oyarzún y Benjamín Subercaseaux delinearon diferentes proyectos estético literarios abocados a la construcción de una cartografía paralela, que se emancipara del ojo absoluto y omnisciente de los geógrafos, y que lograra dar cuenta de la dimensión poética, sensorial y afectiva del territorio nacional. En el prólogo de *Chile o una loca geografía*, obra emblemática de los años cuarenta, que ensaya por zonas geográficas el trazado de un mapa metafórico de nuestro país, Gabriela Mistral, poeta, prosista y maestra de geografía, define la obra de Subercaseaux como un ensayo geográfico que por fin se decide a dejar el oficio universal de los poetas para dedicarse “con una modestia servicial a contar la tierra que les sostiene juntamente los pies trajinadores y la densa pasión”³⁸.

Mistral perfila a Subercaseaux, a Joaquín Edwards Bello y a otros intelectuales de su tiempo, como “contadores de patria”, una suerte de cartógrafos que utilizan el poder de su escritura para decir *amorosamente* “el terrón natal”. Pero lo revolucionario de esta generación de contadores de patria no radica en una operación de inventario totalizante ni de exaltación de la patria, sino de una suerte de ampliación visual y poética del “terrón natal”, capaz de volver el territorio de la infancia en algo vivo, una superficie táctil, olorosa, afectiva y sensorial, en la cual es preciso actuar en todo momento con una actitud crítica, vigilante, “agria”, para no caer en la complacencia patrioterica. Podemos leer aquí una crítica a la geografía que tradicionalmente se enseña en las escuelas, alejando a los niños de esta disciplina, que debiese ser el punto de partida para vincularse amorosamente con la tierra.

Los profesores sudamericanos que deben enseñar a los niños a ver y sentir el cuerpo patrio, cuando escriben manuales piensan tanto en su aprobación por el ilustre consejo que no hay modo de que se atrevan como usted a escribir metafóricamente y a entregar un país que parezca

³⁸ Subercaseaux, Benjamín. *Chile o una loca geografía. Prólogo de Gabriela Mistral*. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1940. p.13.

tan vivo como un hermoso animal; el que usted atrapó en sus ojos alienta y quema de vivo³⁹.

Al plantear la necesidad de una nueva geografía ensayística y metafórica, que enseñe a “ver y sentir el cuerpo patrio”, Gabriela se plantea a sí misma como una especie de cartógrafa, que en sus múltiples andanzas educacionales y consulares por Chile y el extranjero, se vivió el país “desde sus salinas hasta sus hielos patagónicos”⁴⁰. El escritor e investigador Jaime Quezada, en el prólogo de *Gabriela Mistral pensando a Chile*,⁴¹ describe a Gabriela Mistral como una “contadora de patrias”. Una corredora de tierras extrañas, contadora y alabadora de sueños extranjeros, que se declara sin embargo como una *regionalista*. Una mujer ciudadana de su tiempo, con la conciencia en el porvenir abocada a entender lo que somos como país geográfico y geografía humana, que concibió la historia como un oficio de *creación de patria*, una triple operación creativa que es a su vez política, geográfica y afectiva.

Como la viajera apasionada que era, en sus innumerables prosas, particularmente en la escritura de los *Recados* que escribió a diversos diarios, revistas y gacetillas mientras desempeñaba sus labores como cónsul, Gabriela Mistral retrata un paisaje de manera afectiva, trazando mapas hablados en primera persona, que más que describir fundan nuevos territorios. Detrás de esta necesidad de cartografiar poéticamente el territorio nacional, continental, o incluso de otras latitudes del globo, está la obsesión por el viaje. Así, para el investigador Fernando Pérez Villalón, la idea del viaje articula los *recados*, como una columna vertebral,

...definiendo un lugar de enunciación incierto, movedizo, nómade, a la vez que anclado en el recuerdo y la nostalgia. Es la noción de viaje la que subyace a los recorridos de Mistral por la geografía chilena,

³⁹ Op Cit. p.15

⁴⁰ Subercaseaux, Benjamín. *Chile o una loca geografía*. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1940. p.15.

⁴¹ Quezada, Jaime. *Visión de Chile a través de la escritura recadera de Gabriela Mistral, Gabriela Mistral pensando a Chile*. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2015.

descifrada una y otra vez, descrita con cariño desde la distancia, así como los recados contando su paso por regiones extranjeras, exilio de descastada que envía tarjetas postales a sus familiares en la patria abandonada⁴².

Entre el ensayo, la carta, la crónica viajera y la postal, estos *Recados contando a Chile o Recados para América* publicados principalmente en diarios y revistas nos *mandan a decir* temáticas contingentes y quemantes, pero desde la autonomía crítica que le brindan el género epistolar -históricamente reservado a las mujeres- y la aparente levedad del diario de viajes, resultando en una escritura provisional, abierta a la aventura. Es posible escuchar una voz aquí que al igual que la de Subercaseaux, “alienta y quema de viva” en la medida en que va traduciendo a palabras los paisajes y las situaciones que la indignan, emocionan o sobrecogen. Pareciera que el cuerpo patrio, nacional o continental hace las veces de fundamento o territorio en el cual se asientan o trascienden a otras esferas sus reflexiones.

Como si la Tierra fuera la unidad básica del pensamiento mistraliano, Gabriela va “cartografiando” y descifrando una y otra vez los paisajes que recorre, pero de manera afectiva, es decir, inscribiendo a cada paso su biografía en la geografía que la subtiende. En el recado “Un valle de Chile. El Elqui”, escrito en 1933, sostiene que la patria es “el cielo, el suelo y la atmósfera de la infancia”⁴³. Definida como un asunto sensorial, la patria deja de ser un concepto mistificado y cercano a los nacionalismos -tan peligrosamente vigentes en la época en que escribe-, para transformarse en un asunto afectivo, que sólo podrá ser creada y alimentada a través de los estímulos sensoriales, imágenes poéticas, pictóricas, sonoras, fotográficas o audiovisuales:

⁴² Perez Villalón, Fernando. Variaciones sobre el viaje. Dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún. *Revista chilena de literatura* N° 64, 2004. Pg 58.

⁴³ Quezada, Jaime. *Gabriela Mistral pensando a Chile*. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2015, p.21.

Una historia nacional puede gustarnos o no gustarnos; el territorio de nuestro país que no hemos visto nos resulta un mito como el Tíbet o la Islandia (...) La patria es el paisaje de la infancia y quédese lo demás como mistificación política⁴⁴.

El escritor chileno Luis Oyarzún, a propósito del homenaje que se le rinde en 1957, apunta a una fuerte coincidencia entre la vida de Mistral -los lugares donde vivió y recorrió- y su obra, marcada por una ardiente pasión hacia la tierra. Su lugar de infancia, ese Valle de Elqui que le rasgó los ojos, definió su olfato y su sentido del tacto, se transformó en la pequeña patria móvil desde la que puede compenetrarse poéticamente con el resto del territorio chileno y el continente. El terrón local, esa pequeña localidad encumbrada en la montaña y con un clima tropical mediterráneo, la conecta con el resto del mundo.

Vivió su infancia en comunión con la tierra y aprendió allí unas verdades primarias que nunca perdió. En ese valle, que sintió siempre como su verdadera patria, fue asimilando una especie de América pequeña en la que mucho de la grande estaba presente: el trópico, con sus árboles y pájaros sorprendentes (...) y con la dulzura casi sin estaciones del año tibio (...) y en el fondo, detrás de huertos espesos como selva, la Cordillera próxima, la imagen de nuestra madre dura, sobre las aldeas pobladas por vieja gente mestiza, muchas veces miserable⁴⁵.

Como temprana exponente de esta idea de la necesidad de una cartografía afectiva para vincularse con el territorio, Gabriela Mistral fue todavía más visionaria. No sólo habló de la necesidad de una cartografía “sensible”, “amorosa”, “seductora”, “viva como un hermoso animal”, sino que en tiempos en que la noción del cine y la televisión como transformadores de la pedagogía aún parecía una utopía, señaló al cine documental como el verdadero sucesor de la cartografía tradicional, poderoso antídoto contra la apatía que los mapas

⁴⁴ Quezada, Jaime. *Gabriela Mistral pensando a Chile*. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2015, p.21.

⁴⁵ Oyarzún, Luis. *Revista Orfeo, Edición Extraordinaria en Homenaje a Gabriela Mistral*. Arancibia Hnos. 5 v., n° 23-27. Santiago de Chile, 1967. p.175.

tradicionales infunden en los niños, y herramienta mediante la cual esta podría convertirse en una pasión quemante por la tierra de la infancia y las demás patrias del globo. América es un hecho de paisaje, dice Mistral:

...un bloque solamente tartamudeado, no dicho, del planeta. Las descripciones de los Humboldt, los Reclus, los Denis y los Bruhnes, se han quedado en los libros de especialidad, y unas por secas, otras por falta de síntesis, no podrán alcanzar nunca a las masas. Será el cine quien las incorpore a la imaginación popular, lo cual no es poco [...] Será el cine documental el que dé a nuestras poblaciones el deleite de su montaña madre⁴⁶.

Asumiendo el potencial pedagógico y cartográfico del cine como emergente medio de comunicación de masas, Mistral le asigna al documental el deber de transformarse en el nuevo mapa que pueda finalmente hacerle justicia al continente. Permitir que América “sea dicha”, que se cuente por sus propios medios, no ya recurriendo a abstracciones que transforman la riqueza natural de los paisajes en un problema teológico, sino a través de imágenes vivas y palpitantes del territorio, en toda su diversidad. El mapa inerte, abstracto y lejano de los geógrafos quedaría obsoleto, para ser reemplazado por el cine documental, que podrá darles imagen, palabra y movimiento a sus paisajes refulgentes: “este mapa pedante y paralítico va a ponerse entero a vivir en el cine, ofrecedor de paisajes vivientes”⁴⁷.

Así, en “Cinema documental para América” (texto que escribe en 1930, tras ser designada en 1928 como consejera administrativa del Instituto Cinematográfico Educativo de Luce, en Roma) se refiere a la necesidad de una “Cartografía audiovisual”, del continente donde se organice fragmentariamente la multiplicidad de visiones “cortadas” que el cine documental es capaz de recolectar.

⁴⁶ Mistral, Gabriela. Cinema documental para América. *Atenea*, N°61, marzo de 1930. Texto recopilado en *Archivos I letrados Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, Pgs. 465-468.

⁴⁷ Op cit.

Esa será, y no texto alguno, por perfecto que se logre, la geografía animada que todos venimos pidiendo y que nos hace tanta falta para que el niño considere el mundo la plataforma caliente en la cual se cumple la vida: la vida humana, la animal y la vegetal, no una al lado de la otra, en rayas artificialmente paralelas, sino una trenzada con la otra.⁴⁸

Ante el desarrollo tecnológico que supone la paulatina masificación del cine en Latinoamérica, así como la llegada de la televisión, Mistral, que durante su estadía en México se vuelve una férrea detractora del cine de industria por volver pasivos a los espectadores y entregar una imagen caricaturizada del país, ve en cambio en el cine documental una potencia educativa revolucionaria: la de construir con imágenes fragmentarias, sacadas directamente de lo real una “geografía animada” capaz de despertar al alumnado de años de domesticación y atrofia de la imaginación, reconectándolo con las dimensiones “candentes” de la vida. La investigadora Macarena Cádiz analiza en la prosa mistraliana las pistas para construir la temprana teoría de una cinematografía educativa específicamente latinoamericana, donde el cine, la televisión y la radio se harían cargo de la educación sensorial de la infancia respecto de la geografía como disciplina fundante de la conciencia identitaria. Citando a Edgard Morín, Cádiz señala que sería en el poder de la fotogenia, así como en la potencia explosiva del montaje cinematográfico, donde converge el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad. Lo llamativo de esta mirada, señala la autora, es que su interés por la imagen técnica “no fue solo didáctico-pedagógico sino que, a medida que el cine se masificaba, comprendió que la imagen adquiriría una dimensión política”⁴⁹, transformándose en el lugar privilegiado donde se redefinen las sensibilidades.

⁴⁸ Mistral, Gabriela. Cinema documental para América. *Atenea*, N°61, marzo de 1930. Texto recopilado en *Archivos I letrados Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, Pgs. 465-468.

⁴⁹ Cádiz Domínguez, Macarena. *Posibilidades epistemológicas del medio cinematográfico: formulaciones estéticas y representación histórica desde la teoría de Gabriela Mistral*. Ponencia en congreso ASAECA, Rosario, 2014. <http://asaeca.org/download/posibilidades->

En Chile, casi noventa años después, por fin hubo quienes escucharon los múltiples recados que nos mandó por escrito Gabriela Mistral, pensando en la potencialidad política de la imagen audiovisual para la humanidad futura. Hoy, en internet, diversas plataformas audiovisuales y sonoras digitales como *Mapa filmico de un país* (www.mafi.tv) y *Audiomapa* (www.audiomapa.org) apuntan, tal como soñaba Gabriela, a proporcionarle a la comunidad una imagen viva y quemante del territorio nacional y continental. Esto, a través de verdaderos mapas filmicos y sonoros⁵⁰, en los cuales es posible establecer itinerarios, viajar a través de los sentidos de un punto del continente a otro, como espectadores activos en una travesía por las redes que vuelve a dotar de sentido el concepto de una cartografía sensorial. Una cartografía que opera de manera afectiva, donde además del protagonismo del concepto del mapa, se verifica, al igual que en la “escritura recadera”, de Mistral, la presencia de una conciencia audiovisual que toma una posición crítica al registrar el paso de los días, tal como en un diario de viajes. Así, en estas travesías de la imagen cinematográfica chilena, el que viaja y se aventura física o virtualmente a la intemperie en un constante ejercicio de desplazar su centro, no sólo se preocupa de llevar entre sus pertenencias un mapa para ubicarse en la ruta, sino también, como ya lo señalábamos con las referencias a la escritura viajera de Mistral, un cuaderno de apuntes donde registrar las oscilaciones afectivas y geográficas del trayecto, que se vive como una experiencia íntima a la vez que como aventura.

Como artefacto, al igual que el mapa, el diario de viajes da cuenta de un territorio a través de ciertos códigos gráficos y textuales. Un territorio móvil e inestable en la medida en que se recorre. En este caso el espacio deja de ser

[epistemologicas-del-medio-cinematografico-formulaciones-esteticas-y-representacion-historica-desde-la-teoria-de-gabriela-mistral/](#) consultado el 1 de diciembre 2016.

⁵⁰ Girardi, Antonia. Cartografías emergentes. Diario de viaje desde el escritorio. *Revista Arte y critica*. Abril de 2014. <http://www.arteycritica.org/cronicas/cartografias-emergentes-diario-de-viaje-desde-el-escritorio/> consultado el 10/06/2016.

estático y genérico para encarnarse en la visión de un sujeto particular que registra en el tiempo y con total libertad los pormenores o generalidades de su experiencia viajera. Tal como el diario íntimo, el diario de viajes es un texto abierto, en permanente construcción, provisto de reglas que, como señala el teórico literario francés Philippe Lejeune, obedecen a una relación contractual donde se asume que la identidad del autor, el narrador y el personaje principal, coinciden en una misma persona que comúnmente se expresa en la literatura, -veremos luego en el cine- a través de una primera persona singular. A esta triangulación, verificable en la mayoría de los géneros literarios referenciales, pero sobre todo en la autobiografía, Lejeune la llama el *pacto autobiográfico*. Definida como el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y en particular, en la historia de su personalidad”⁵¹, la autobiografía se presenta como el género ejemplar en el cual se articula un modo particular de leer y escribir la propia existencia mediante la escritura. A través del artificio de una perspectiva temporal acabada desde la cual el yo puede mirarse y revivir su propia vida en forma sintética y global, la autobiografía, si bien saca su materia prima de lo real, propone una fabulación de unicidad que le permite constituirse como una suerte de antídoto contra la fragmentación y el sinsentido de la existencia, instalando un relato que embalsama el paso del tiempo y transforma la propia vida en un asunto novelesco, excepcional.

El diario íntimo en cambio, abierto a una multiplicidad de acontecimientos sin jerarquía, reflexiones y anotaciones de la más diversa índole, se distingue de la autobiografía por encarar la propia existencia no desde un relato articulado linealmente, sino que desde la fragmentariedad que le otorga el presente. Ahora bien, a pesar de esta libertad de registro donde pueden convivir poemas, dibujos, secretos inconfesables, sueños y acciones banales, el diario

⁵¹ Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros textos*. Megazul Edymion, Madrid, 1994. p.50.

íntimo debe respetar el calendario, ponerse, como dirá Maurice Blanchot “bajo la protección de los días corrientes”.

El diario íntimo, que parece tan liberado de las formas, tan dócil a los movimientos de la vida y tan capaz de todas las libertades, puesto que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y en el desorden que quiera, está sometido a una cláusula aparentemente ligera pero temible: debe respetar el calendario. Es el pacto que firma [...] Escribir un diario íntimo es ponerse momentáneamente bajo la protección de los días corrientes, poner la escritura bajo esa protección y protegerse también de la escritura sometiéndola a esa regularidad dichosa que nos comprometemos a no amenazar. Lo que se enraíza, entonces, se quiera o no, es lo cotidiano y en la perspectiva de lo cotidiano que lo delimita.⁵²

El diario de viajes, en cambio, si bien se construye desde una temporalidad cotidiana donde el día a día va dando la pauta, no se asienta sobre los días corrientes sino que sobre la cotidianidad excepcional del viaje, que generalmente se concibe como una aventura. Aquí confluye la voluntad multifacética y autorreferencial del diario íntimo, junto con elementos dispersos de diferentes discursos científicos naturalistas que desde las crónicas de conquista, buscan retratar el territorio. Lo que aparece es un texto que, tal como el cine documental, a pesar de su lazo indeleble con lo real no sólo informa sobre un lugar, ni se presenta como un texto puramente autorreferencial, sino que construye como un espacio transportable que permite acceder a la experiencia registrada regularmente. Ahora bien, lo interesante, para el ejercicio de una “cartografía afectiva”, es que esa experiencia nómada que se registra tiende a disolver los límites entre lo interior y lo exterior, generando incluso que las anotaciones científicas se tiñan de una subjetividad novelesca donde geología, zoología y teoría de la evolución conviven en un mismo plano con las impresiones morales y psicológicas del que se traslada al nuevo mundo para

⁵² Blanchot, Maurice. “El diario íntimo y el relato”. *El libro que vendrá*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p. 219

encontrar ahí una suerte de prehistoria del mundo civilizado, como es el caso del diario de viajes de Charles Darwin a la Patagonia, cuyo subtítulo es justamente, *Notas y reflexiones de un naturalista sensible*.

20 de diciembre. ¡Qué misteriosa grandeza en aquellas montañas que se elevan unas tras otras, dejando entre sí profundos valles y montañas cubiertos por una sombría masa de bosques impenetrables! En este clima, en que las tempestades se suceden casi sin interrupción (...) parece que la atmósfera es más oscura que en ninguna parte. Puede juzgarse muy bien este defecto cuando en el estrecho de Magallanes se mira al sur; vistos desde este punto los numerosos canales que se pierden en las tierras y entre las montañas, revisten tintes tan tétricos que parece como si condujeran fuera de los límites de este mundo⁵³.

Tan solo un día después de alabar el carácter sublime de la grandeza tétrica y maravillosa de las oscuras montañas y de los bosques impenetrables de Tierra del Fuego, Darwin habla de los indígenas fueguinos. En este punto, el asombro ante la naturaleza excelsa de los paisajes, a la hora de abordar la geografía humana se transforma en extrañeza, repugnancia, y menoscabo.

Cuando se los ve cuesta trabajo creer que son seres humanos, habitantes del mismo mundo que nosotros. Nos preguntamos muchas veces qué goces puede proporcionar la vida a ciertos animales inferiores (...) Al ver a estos salvajes, las primeras preguntas que nos hacemos son: ¿De dónde proceden? ¿Quién puede haber decidido, quien ha forzado a una tribu de hombres a abandonar las hermosas regiones del norte, a seguir la cordillera, esa espina dorsal de América, a inventar y construir canoas que no emplean ni las tribus de Chile, ni las del Perú, ni las del Brasil, y por último, a ir a habitar a uno de los lugares más inhospitalarios del mundo? (...) Sea cual fuere su felicidad, es bastante para que se adhieran a la vida. La Naturaleza, haciendo omnipotente el hábito y hereditarios sus efectos, ha adaptado al fueguense al clima y las producciones de su miserable país⁵⁴.

⁵³ Darwin, Charles. *Diario de la Patagonia. Notas y reflexiones de un naturalista sensible*. Ediciones Continente, Buenos Aires, 2006, p.73.

⁵⁴ Darwin, Charles. *Diario de la Patagonia. Notas y reflexiones de un naturalista sensible*. Ediciones Continente, Buenos Aires, 2006, p.78.

De esta forma, la imponente cordillera, esa espina dorsal de América, sirve tanto para afirmar una grandeza primigenia del paisaje chileno como para designar las irracionales costumbres de una etnia “miserable”, que decide proliferar a la intemperie de la civilización, en los extramuros del mundo.

La historiadora Alejandra Vega analiza en su texto “Memorias del paisaje cordillerano. la travesía de Los Andes en la Gobernación de Chile durante el siglo XVIII”, esta relación dual sobre la que se sostiene el imaginario cordillerano, de peligro y grandeza. Concebida como una unidad, un solo cordón montañoso que une la América septentrional y el extremo austral de América del Sur, la cordillera de Los Andes se fue transformando a lo largo de los siglos en una de las piedras angulares del imaginario geográfico chileno, donde se concentran algunas de sus más potentes contradicciones.

...es indispensable señalar que la cordillera de Los Andes fue una pieza clave en la articulación del espacio colonial conocido como Reino o Gobernación de Chile desde el siglo XVI. Como tal, se integró en los relatos fundacionales de este territorio, ocupando un lugar destacado en cartas de relación, crónicas e historias, papeles administrativos y, asimismo, en *La Araucana* de Alonso de Ercilla⁵⁵.

Si bien la mayoría de esas crónicas y relaciones están narradas en tercera persona como una modalidad de objetivación del relato, descontextualizando la imagen de cualquier anécdota y punto de vista particular, Alejandra Vega identifica algunos relatos en los que emerge la figura del yo, reforzada por indicaciones adverbiales como “aquí” o “mañana”, propias del relato de viajes, que permiten validar lo dicho en la experiencia del sujeto de la enunciación, que se presenta como sujeto del enunciado⁵⁶. En estos relatos irá acrecentándose esa noción de peligro y adversidad, que tanto la geografía

⁵⁵ Vega, Alejandra. *Memorias del paisaje cordillerano: la travesía de los Andes en la gobernación de Chile durante el siglo XVIII*, p. 74.
https://www.academia.edu/4822615/Memorias_del_paisaje_cordillerano consultado el 01/12/2016.

⁵⁶ Ibid. p.76.

escarpada, llena de abismos, como el clima extremadamente frío, construirán como una verdadera épica del esfuerzo. Esa épica edificante de peligro y dificultad se actualiza de manera cíclica a lo largo de la historia del cine documental chileno, afirmando y luego poniendo en crisis las sucesivas olas de modernidad que azotan al país. Es en este sentido que abordaremos los filmes *Chile paralelo 56*” (Rafael Sánchez, 1964) *La universidad en la Antártica* (Luis Cornejo 1962) y *Sueños de hielo* (Ignacio Agüero, 1993); tres documentales narrados como diarios de viaje, donde el discurso sobre el imaginario geográfico de la Antártida toma los mismos motivos del peligro, el frío y el esfuerzo para construir un relato modernizador de la avanzada del hombre sobre la naturaleza, o bien, para desmontarlo.

Esta construcción y desmontaje de discursos asentados en el imaginario geográfico será algo habitual en las películas que abordaremos, en la medida en que nos concentremos en obras que tienden a confundir biografía y geografía, procediendo a mezclar los géneros. El investigador chileno Leonidas Morales escribe a propósito del diario íntimo del escritor y filósofo Luis Oyarzún, apuntando que éste es en realidad un texto *transitivo*, donde conviven de manera orgánica dos géneros literarios referenciales: el diario íntimo y el diario de viajes.

El diario íntimo es por excelencia sedentario, es decir, quien lo escribe lo hace desde su “domicilio”, un punto de estabilidad (relativa desde luego) dentro de la movilidad de la vida cotidiana moderna en los escenarios que le son inherentes: los urbanos. En otras palabras: el diario íntimo define el registro de su escritura, como observa Blanchot, en la “perspectiva de lo cotidiano”. Por el contrario, lo propio del diario de viaje es, primero, que se lo escribe desde fuera del domicilio del enunciador, en lugares marcados por su condición transitoria, pasajera, puesto que son los que se suceden en el movimiento del viaje, los situados en su ruta⁵⁷.

⁵⁷Morales, Leonidas. *El Diario Íntimo Como Diario De Viaje. Modernidad Y Cultura Cotidiana Chilena*. Anales de Literatura Chilena Año 10, Junio 2009, Número 11, 141-159. p.144.

Sin dejar de ser nunca un diario íntimo, y por lo tanto un diálogo consigo mismo, el diario de Oyarzún se articula, no desde la cotidianeidad de su domicilio, sino desde un lugar pasajero de enunciación, sometido no tanto al calendario como a los desplazamientos propios del viaje. Estos movimientos son los que permanentemente llevan a los realizadores de los documentales que abordaremos, a construir una imagen de su identidad igualmente nómada, transformando el viaje no sólo en una aventura geográfica, sino además en una experiencia reflexiva transformadora, donde el yo, como una máscara siempre inacabada, se hace y se deshace en el camino.

En efecto, en el diario íntimo de Oyarzún el lugar de enunciación está en constante desplazamiento, desde Santiago hacia puntos diversos dentro del país, desde Arica a Punta Arenas, y fuera de Chile, hacia puntos que involucran continentes y culturas disímiles. No son desplazamientos ocurridos sólo en tal o cual año, o en fechas determinadas: prácticamente se repiten casi todos los años, y a lo largo de cada año, hasta poner al borde de su borradura la dimensión excepcional del viaje, amenazando así con incorporarlo al orden de las rutinas⁵⁸.

Tal como el diario de Oyarzún -a quién también podríamos definir como un cartógrafo-contador de patrias en la línea viajera de Mistral- es a la vez un diario íntimo y un diario de viajes, películas como *Sueños de hielo*, o incluso *El otro día*, que se narra aparentemente desde un domicilio fijo, comparten esa doble identidad nómada y sedentaria, cotidiana y excepcional, del diario íntimo que es a su vez un diario de viajes.

Entre el diario de viajes y el diario íntimo, las películas que consideramos hacen confluír ambos géneros referenciales, concibiéndose a sí mismas como textos abiertos e inacabados. Así, la figura de la primera persona documental, que comúnmente asociamos al orden de lo cotidiano y a un “domicilio fijo”, se enuncia a sí misma como una persona o personaje en tránsito, dispuesto a

⁵⁸ Morales, Leonidas. *El Diario Íntimo Como Diario De Viaje. Modernidad Y Cultura Cotidiana Chilena*. Anales de Literatura Chilena Año 10, Junio 2009, Número 11, 141-159. p.144

embarcarse en cada nuevo viaje, abierto a la irrupción de lo real, así como de la fabulación, que en cualquier momento podría cambiar el rumbo.

Nuestra hipótesis, en definitiva, es que el cine puede dibujarse como un dispositivo cartográfico y autorreferencial excepcional, capaz de mapear no sólo los perfiles del territorio, sino también la experiencia espacio temporal allí inscrita. Del mismo modo, en el corpus de documentales abordados, cada película escribirá audiovisualmente una lectura de la ciudad y del espacio abierto, subordinando esta aproximación al despliegue más o menos evidente de su propia subjetividad. A través de relatos en primera persona que para decirse a sí mismos recurren a la descripción urbana o geográfica de su entorno, generando reflexiones que atraviesan tanto la intimidad como la territorialidad, encarnando lo que acá llamamos una *cartografía afectiva*.

II. GIROS E INTERSECCIONES

Tomando los conceptos desarrollados, diremos que la emergencia de un cine documental autorreferencial y cartográfico, capaz evocar las operaciones mentales del mapa y del diario de viajes, sólo parece posible por la convergencia de a lo menos dos tensiones, que en los últimos veinte años han afectado directamente a las humanidades, las artes y los estudios culturales, remeciendo por añadidura las estructuras del cine y particularmente del cine latinoamericano. Nos referimos a dos movimientos paradigmáticos que han hecho bascular al pensamiento contemporáneo: el *giro espacial* y el *giro afectivo*. Desviaciones copernicanas de diferente índole, pero afines, sobre las cuales ejecutaremos nada más que un vuelo rasante a fin de rapiñar las herramientas teóricas necesarias, conceptos en permanente cruce y contaminación, como territorio, espacio, paisaje, subjetividad, intimidad, afectos, sensorialidad, para enfrentar nuestro propio objeto de estudio, que a partir de este momento tomará la forma de un viaje, o tal vez, de una deriva.

Haciendo eco de un panorama de lecturas que abordan estas dos “revoluciones” del pensamiento crítico mencionadas -la espacial y la afectiva-, diremos que a partir de los años sesenta, tras el paso avasallador de la modernidad se advierten fuertes sismos políticos e ideológicos en la filosofía, las artes, las ciencias sociales y exactas, que resquebrajan las fronteras que hasta entonces delimitan y afirman la especificidad de cada disciplina. La crisis de la experiencia delineada por la teoría crítica -la imagen de los soldados que vuelven enmudecidos de la guerra- rondará las artes, las ciencias sociales y las humanidades durante todo el siglo XX, impulsándolas a redefinir nuevos horizontes de sentido y formas de narrar que les permitan hacer frente a la hegemonía de la información que se extenderá vertiginosamente. La necesidad de rearticular las propias experiencias de las disciplinas que se han visto sacudidas -advirtiendo a la manera de una tragedia griega que en la base de la

razón moderna estaba el germen de su propia destrucción-, llevará, en suma, a buscar más allá de las fronteras para encontrar una nueva posición discursiva. A la manera de un caleidoscopio o un *collage* donde se recogen elementos diversos que se tienen a la mano para construir una imagen que aun en su carácter fragmentario pueda iluminar el presente, los estudios culturales se fraguan en este tipo de operaciones. Debilitamiento de las fronteras, contaminaciones, cruces, reordenamientos moleculares.

Más que de giros coreográficos en los que todo un campo se orienta al unísono hacia una nueva perspectiva para interpretar los fenómenos sociales y culturales, hablaría de procesos *tectónicos* donde el movimiento entre las capas del conocimiento contiguas va generando cada vez más roce y erosión de los límites, generando derivas, pequeñas fracturas donde antes había continuidad absoluta, y nuevas mesetas de sentido a partir del territorio mixto de los escombros. Los estudios culturales se configuran de este modo como una suerte de *posdisciplinas* dirá Frederick Jameson, que buscan alejarse de todo tipo de reduccionismos. "Sean lo que fueren, los estudios culturales surgieron como resultado de la insatisfacción respecto de otras disciplinas, no sólo por sus contenidos sino también por sus muchas limitaciones"⁵⁹. Al traspasar las fronteras disciplinares y orientarse hacia una sensibilidad afectiva, subjetiva, etnográfica, de género o espacial, los estudios culturales intentan rellenar esos vacíos que las categorías binarias de los siglos XIX y XX infiltraron en todas las áreas del pensamiento como un sentido común de la cultura. De este modo, aludiendo a una sensibilidad espacial característica del mundo contemporáneo Jameson caracteriza la naturaleza de los estudios culturales como "una cuestión de doble ciudadanía":

En verdad, me atrevería a sugerir que hoy los estudios culturales [...] son en gran parte una cuestión de doble ciudadanía; tienen por lo menos dos

⁵⁹Jameson, Fredrick. Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo, cap. I, Paidós, Espacios del saber n° 6. Argentina, 1998. p 70.

pasaportes, si no más. Pareciera que el trabajo y el pensamiento verdaderamente interesantes y productivos no tienen lugar sin la tensión productiva de intentar combinar, navegar, coordinar diversas “identidades” al mismo tiempo, diversos compromisos y posiciones⁶⁰.

En consecuencia, al abordar nuevos temas y metodologías de estudio se va construyendo un espacio en la academia para combatir los esencialismos, y donde reflexionar simultáneamente sobre dimensiones afectivas y espaciales, locales y globales, regionales y nacionales, que de otro modo serían inconmensurables.

ALCANCES DEL GIRO ESPACIAL

Frente a la crisis de la gran historia y la irrupción de las múltiples historias “situadas”, articuladas desde puntos de vista específicos que buscan justamente declarar su localización para huir de las miradas totalizadoras, surge la necesidad de atraer la atención sobre la dimensión espacial (geográfica, territorial, paisajística), que, en virtud de la preponderancia del eje histórico como principal herramienta para leer los fenómenos sociales, habría quedado relegada a un segundo plano. Como advierte Edward Soja, quien irónicamente - intentando abarcar su itinerancia por el pensamiento del espacio- se define a sí mismo como marxista, estructuralista, post estructuralista, poscolonial, anti-humanista, neo marxista, africanista y geógrafo: "Pareciera que la palabra *geógrafo* ya no alcanza, incluso con todo este bagaje de adjetivos, para describir a alguien que interpreta asertivamente el mundo poniendo en primer plano el espacio"⁶¹.

⁶⁰ Jameson, Fredrick. Op. Cit. p. 83.

⁶¹ Soja, Edward W. Traducción propia de *Taking space personally* in Warf, B., & Arias, S. (Eds.) *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Routledge, 2008. pp. 11-35.

Espacializar el pensamiento

Más que un geógrafo, Soja se siente un *espacializador*, alguien que intenta ver el mundo a través de múltiples y diversas perspectivas, pero que reparará insistentemente en el espacio. Su motivación va más allá del estudio especializado del territorio: es la búsqueda de una perspectiva crítica del espacio, cuyo abordaje necesariamente requerirá de una mirada fraguada en la transdisciplina. Si una de las palabras claves para entender los procesos históricos de la modernidad en Latinoamérica es *territorio*, entendida en su acepción geopolítica, como un vehículo de legitimación de los gobiernos republicanos fundados en la delimitación de las fronteras, en la modernidad tardía este lugar vendría a ocuparlo la palabra *espacio*. Un espacio que no se agota en las fronteras nacionales, un espacio múltiple, de coexistencias, distancias y contigüidades que sólo se activa en la medida en que es recorrido, vivido y practicado, adquiriendo así distintas calidades al cargarse de percepciones, conceptos y afectos.

Desde esta premisa, Soja sistematiza gran parte de las lecturas *espaciales* o *espacializantes* vinculadas al giro espacial⁶² de los estudios culturales, y postula que habría sido la intelectualidad francesa, heredera de la sensibilidad paisajística de los impresionistas y la poética del espacio de Gastón Bachellard, la pionera en abordar críticamente al espacio. Hasta el momento se habían privilegiado los análisis filosóficos y culturales que se interrogaban en primer lugar por la perspectiva temporal, considerando al espacio como una dimensión fija, dada naturalmente, muerta, o como un fondo basal que no resulta problemático, sino que más bien funciona como un “contenedor de los procesos sociales y la historia”⁶³.

⁶²Soja, Edward W. (2008). Traducción propia de “Taking space personally” in Warf, B., & Arias, S. (Eds.) *The spatial turn: Interdisciplinary perspectives*. Routledge, pp. 11-35

⁶³ Idem.

A mediados de los sesenta, Henry Lefebvre y Michel Foucault comienzan a articular un pensamiento que permitirá repensar el espacio desde una perspectiva ontológica. Se trataría de planteamientos que no sólo piensan de otro modo el espacio, devolviéndole su politicidad y su poder revolucionario, sino que “espacializan el pensamiento”, volviendo a balancear el protagonismo del espacio/geografía versus el del tiempo/historia. Esto, tras la creación de unos “nuevos modos de pensar el espacio” y de “pensar espacialmente los problemas sociales”, que deconstruyen las dualidades tradicionales entre lo material y lo mental, lo objetivo y lo subjetivo, lo empírico y lo conceptual. En su texto *Los Espacios otros* (1967) donde se refiere a la *heterotopía*, concepto fundamental para repensar el modo en que se vive el espacio en el siglo XX, Michel Foucault señala:

Nadie ignora que la gran obsesión del siglo XIX, su idea fija, fue la historia: ya como desarrollo y fin, crisis y ciclo, acumulación del pasado, sobrecarga de muertos o enfriamiento amenazante del mundo. El siglo XIX encontró en el segundo principio de la termodinámica el grueso de sus recursos mitológicos. Nuestra época sería más bien la época del espacio. Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión. Vivimos en un tiempo en que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla.⁶⁴

En ese “comunicar puntos y enredar su malla”, la vida se despliega como una superficie de lugares relativos y aislados, coexistentes y simultáneos, próximos y distantes. Más que un desarrollo en el tiempo, para Foucault la vida se vive en términos espaciales trazando líneas, distancias y contigüidades que definen una serie de *espacios otros*, físicamente localizables, contruidos por la sociedad. Estas heterotopías, especies de utopías físicamente verificables, encarnarían geográficamente los *otros* modos de pensar el espacio que

⁶⁴ Foucault, Michel. *Des espaces autres. Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.

incluirían, desde los más íntimos como *cuerpo* y *casa*, hasta los espacios globales y geopolíticos en conflicto. En la misma línea, entendiendo la vida como una superficie para ser recorrida, Henry Lefebvre (1974) pone sobre la mesa el concepto de *espacio vivido*⁶⁵, donde lo que se produce es un espacio representacional, relativo al imaginario geográfico, y al mismo tiempo, un espacio practicado, con bases geográficas y empíricas.

Lo que estas nuevas perspectivas auguran es la asimilación de una conciencia espacial crítica por parte de la geografía y las humanidades, y luego por los estudios culturales, que irá poco a poco volcándose hacia otras disciplinas, ampliando ese territorio común desde donde se espacializa en lugar de *especializar* el pensamiento. Los antiguos bandos de la geografía y la historia se atrincheran a pensar restrictivamente el espacio como una dimensión objetiva o subjetiva, como una forma espacial físicamente mapeable o por el contrario, como una pura imaginaria mental proveniente de un horizonte místico. Ante esta disyuntiva, en *Taking space personally*, Soja propone el concepto de *imaginación geográfica*, donde el ejercicio sistemático del mapeo mental llevaría a la construcción de un “tercer espacio” donde las geografías ya no son un contexto, sino que explican los procesos y acciones sociales. El giro espacial, que explota en la academia en los años noventa sería, básicamente, una manera transdisciplinaria de mirar e interpretar el mundo tan minuciosa, perspicaz y reveladora como la del historiador, que desarrolla una manera creativa y crítica de balancear la imaginación espacial o geográfica con la imaginación temporal e histórica a partir de la cual el siglo XIX habría construido gran parte de su mitología.

Si al escribir este texto Soja efectivamente se toma el espacio de modo “personal”, introduciendo anécdotas de su propia biografía, haciéndonos partícipes de sus primeros viajes por los mapas, dejando entrever la fascinación

⁶⁵ Lefebvre, Henri. *The Production of the Space*. Oxford: Blackwell, 1991.

que despertaba en él el atlas o el diccionario topográfico, es para afirmar justamente que el giro espacial conlleva un verdadero cambio paradigmático. Un nuevo marco de pensamiento donde la propia biografía ya no se entiende sólo como una “historia”, sino también, como una “geografía”. Asimismo, define la subjetividad fraguada en el espacio-tiempo de la biografía como una zona de cruces “...in the interplay of history and geography, (where) the ‘vertical’ and ‘horizontal’ dimensions of being in the World (are) freed from the imposition of inherent categorical privilege”⁶⁶. De esta manera, lo que la interpretación del giro espacial ofrece, tanto para los estudios culturales como para los estudios visuales y la teoría del cine -y acá pensemos en propuestas como la de la investigadora del cine argentina Irene Depetris-, es una noción de subjetividad sensible a la espacialidad, donde las prácticas espaciales devienen una “cartografía afectiva: una forma de redefinir las conexiones entre el adentro y el afuera, lo íntimo y lo público, la casa y la ciudad, la biografía y la memoria colectiva”⁶⁷.

A través de esta imaginación geográfica accedemos a espacios contemporáneos y remotos, urbanos y rurales, íntimos y globales, latinoamericanos y europeos, donde se ponen en juego lo vertical y lo horizontal, la historia y la geografía. Asumiendo, como dirá Irene Depetris, que la arquitectura y la transformación del paisaje urbano inciden directamente en la memoria y la formación de identidades, lo que el giro espacial desarrolla es “un pensamiento sensible a la espacialidad de la vida social, una conciencia teórico práctica que inserta al ser social en el proceso de cambio histórico y, al mismo

⁶⁶ Soja, Edward W. (2008). “Taking space personally” in Warf, B., & Arias, S. (Eds.) *The spatial turn: Interdisciplinary perspectives*. Routledge, pp. 11-35.

⁶⁷ Depetris, Irene. Cómo vivir juntos. Artes del espacio y afectividad en *El otro día*, de Ignacio Agüero. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 10, n. 2, p. 181-196, jul./dez. 2015. p. 181.

tiempo, en la producción social del espacio, es decir, en la formación y reformulación de los paisajes geográficos"⁶⁸.

Subjetivación del territorio.

Como dirán los investigadores argentinos Graciela Silvestri y Fernando Aliata, el paisaje latinoamericano debió ser procesado con los elementos retóricos con que era entendido el paisaje del viejo mundo que trajeron consigo los primeros viajeros europeos y que perdurarían hasta bien entrado el siglo XX. Desde la extrañeza y la conciencia de una alteridad radical, donde el nuevo mundo se define por primera vez como un continente, un recipiente para ser llenado de nuevas formas y sentidos, "América se redujo a dos clisés, el paisaje virgen y el paisaje sublime -el paisaje de la gran dimensión"⁶⁹. Si en Brasil prevaleció la imagen de un paisaje exuberante y casi prehistórico, monstruosamente fértil, capaz de canibalizar todo rasgo de civilización foránea impuesta, en los países del Cono Sur se impuso la imagen de las grandes extensiones sin límite como la pampa o el desierto, frente a las cuales tanto la imaginación como el interés productivo de los países colonizadores se abisman, redefiniendo de paso el concepto de lo sublime. Diversidad monstruosa, ilimitadas extensiones de tierra invariables, o la potencia de unos territorios todavía vírgenes, dispuestos para ser llenados, afectos a fuertes terremotos y volcanes, donde todo parece encontrarse en plena formación geológica.

Utópico y distópico, el paisaje americano se constituye como la "imagen femenina, maternal y nutricia de una tierra aún no agotada en los avatares de la

⁶⁸Depetris, Irene. Cartografía para los recuerdos: Barcelona y la(s) memoria(s) de la posguerra en *Los mares del sur* de Manuel Vázquez Montalbán. *CONFLUENZE* Vol. 3, No. 2, 2011. p.104.

⁶⁹Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2001. p. 161.

gastada unión europea"⁷⁰, capaz de acoger toda clase de empresas y sueños, pero a su vez, como una madre monstruosa, de piel cenagosa como el barro primigenio, poblada de insectos enormes, plantas carnívoras, gigantes patagones y extraños acéfalos. Tierra de aventura: idílica y aberrante, cuyos habitantes tienen la cabeza en el pecho y la geografía se desmorona cíclicamente. Un paisaje telúrico, en constante movimiento, donde todo puede suceder. Podríamos decir que estas representaciones hipertrofiadas y fabulosas surgen por oposición, al implantar sobre el territorio americano las determinaciones del "paisaje ilustrado" definido por nociones como equilibrio, armonía y la delimitación estética de un lugar habitable que ha sido domesticado por la mirada. El viajero, guiado por una imaginación utópica, cifra como distopía lo alterno, sin permitirse ver ahí la representación de un "lugar otro"⁷¹.

Ahora bien, ¿de qué manera se inserta el paisaje, esta representación cultural de la naturaleza, en el devenir del giro espacial de los estudios culturales? Si bien el paisaje como concepto no enmarca la totalidad de la discusión, la multiplicidad de perspectivas que lo cruzan da cuenta de las tensiones que definen el debate. Desde perspectivas estéticas, literarias, filosóficas, geográficas, arquitectónicas, propias de la historia del arte o el pensamiento oriental, la noción de paisaje ha ido expandiéndose hasta el punto en que hoy día todo terreno puede potencialmente llegar a ser un paisaje. Distinguir su origen es problemático: está situado en las nociones de armonía de la antigua Grecia, en el lugar ameno de la literatura pastoril, en los jardines japoneses, en la tormentosa pintura inglesa del siglo XVIII, en el imaginario de los primeros exploradores o en el pensamiento ilustrado que ante el vertiginoso desarrollo de la técnica se refugia en la naturaleza.

⁷⁰Silvestri y Aliata. *Op. Cit.* p. 160.

⁷¹ Pensemos acá en el lugar otro como lugar de la alteridad, pero también, en la similitud de este término con la teoría de los "espacios otros" de Foucault bajo el nombre de *heterotopología*, que desarrollaremos en este capítulo posteriormente.

La sensibilidad ante la naturaleza es inseparable del renacimiento de la vida urbana, del avance de las técnicas, de la voluntad expresa de dominio sobre la superficie terrestre y de la centralidad de la razón, todos aspectos que aparentemente oponen hombre de naturaleza. A medida que se despliegan las posibilidades del progreso, se acentúa la nostalgia por una unidad primigenia. Es que solo si la naturaleza es dominada y deja, por tanto, de amenazar la existencia humana, puede ser construida como una fuente de consuelo y armonía⁷².

Silvestri y Aliata nos dicen que la modernidad es la segunda emergencia de la mirada paisajística, luego de la que se desarrolló en la Grecia clásica. Paradójicamente, la sensibilidad ante la naturaleza se habría desarrollado siempre que resurgieron las ciudades y las prácticas urbanas. Históricamente y geográficamente, la noción de paisaje, la mayoría de las veces definido en relación a la perspectiva como una operación visual, tiende a poner en juego lo humano y lo no humano, sujeto y objeto, imagen y entorno, cultura y naturaleza. Estas dimensiones aparecen en la teoría como dos polos o antípodas, que la operación de la mirada, eminentemente racional, es capaz de religar.

En su *Breve tratado sobre el paisaje*⁷³, Alain Roger, desde una perspectiva estética y literaria, intenta rastrear una "sensibilidad paisajística", desarrollada en ciertos lugares y tiempos. El paisaje nunca es natural, dirá, sino siempre "sobrenatural", en la medida en que nunca se reduce a una realidad física. No es el ecosistema del ecólogo, ni el geosistema del geógrafo, es una especie de maquillaje, en el sentido *baudeleriano*⁷⁴, que cubre el territorio, transformándolo en algo que excede a lo natural. El paisaje no es por tanto ni inmanente ni trascendente, no existe en sí mismo pero tampoco es una invención divina. Su existencia requiere de una metamorfosis, una

⁷²Silvestri y Aliata. *Op. Cit.* p. 14.

⁷³ Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Colección Paisaje y teoría, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 2007.

⁷⁴ Alain Roger expone la valoración que hace Charles Boudelaire al maquillaje en *El Pintor de la Vida Moderna*, donde este accesorio cosmético le otorga características "mágicas y sobrenaturales" a la mujer.

transformación que no sería ni misteriosa ni mística sino artística. Como espacio creado culturalmente, el paisaje no tiene que ver con imitación de la naturaleza sino con su desnaturalización. Apelando al "giro copernicano de Wilde", la naturaleza es la que imita al arte.

¿A quién, sino a los impresionistas debemos esas admirables neblinas leonadas que se deslizan en nuestras calles? [...] El prodigioso cambio que se ha producido en los últimos diez años en el clima de Londres se debe por entero a esta escuela de arte [...] Las cosas son porque nosotros las vemos y nuestra visión depende de las artes que nos han influenciado⁷⁵.

Oscar Wilde, en *La decadencia de la mentira* (1898) sitúa el origen del paisaje en la representación. Si bien hoy día no nos limitaríamos a hablar de "las artes", la reflexión de Wilde descubre un aspecto crucial del paisaje. Si retomamos este problema en el panorama cultural actual, más que pensar en determinadas escuelas de pintura, advertiríamos el influjo que ejercen sobre nuestra percepción los medios de comunicación masiva, el cine y sobre todo Internet con sus infinitas geografías y posibilidades respecto al tiempo y el espacio.

El paisaje es la forma a través de la cual un lugar natural se percibe estéticamente, a partir de una mirada cargada por una sensibilidad histórica y geográfica; una representación. La palabra misma, *paisaje*, vendría de una metamorfosis de la palabra *país* (del francés *pays*). Una porción de territorio (de campo, más precisamente en sus orígenes) que ha sido embellecida, intervenida y dominada por la cultura aprehendida del arte. Este proceso transforma a esa porción del país en una vista particular a la que se le añade una acción. Esa acción, dada por el sufijo *-aje*, es la fabricación de una distancia artística que desnaturaliza a la naturaleza para volver a mirarla. Las consecuencias de esta aseveración son profundas: el lugareño, el *paisano* no

⁷⁵ Roger, Alain. *Op. Cit.* p. 19.

reconoce el paisaje, sólo lo considera país, lugar natural dado, porque su condición agrícola -por vivir y trabajar ahí, por depender del campo-, le impediría adoptar una distancia crítica para encuadrar la naturaleza y proponer una visión que ponga entre paréntesis su visión de la vida cotidiana. La percepción del paisaje sería una invención de los habitantes de las ciudades, que retratan la naturaleza desde un punto de vista crítico y distanciado, o si se quiere, bucólico, poniendo en acto una cierta subjetividad que no estaría ligada a las prácticas cotidianas, y en la que predomina sobre todos los sentidos la visión. Ante la posición de Alan Roger, surgen múltiples preguntas que otros tantos estudiosos del tema han intentado responder.

Otros paisajes

Si la percepción del paisaje es una facultad exclusiva de los habitantes de las ciudades, ¿qué pasa con la irrupción del paisaje urbano?, ¿acaso es imposible de *ver* para los habitantes de la urbe, y sólo podría ser apreciado por alguien que venga de lejos? ¿Cómo es posible entonces que Baudelaire se transforme en un pintor de la vida moderna? En segundo lugar, si para concebir un paisaje es necesario un distanciamiento físico y cultural, salir de lo cotidiano y situarse en un lugar que no suponga una relación de familiaridad ni utilitaria ¿no nos quedaría sólo la mirada ociosa del turista? El turismo, que emerge en los albores del siglo XX, casi en paralelo con la fotografía y el cine, no sólo instala nuevas prácticas de sociabilidad y consumo, dando origen a nuevas rutas y ciudades especialmente construidas para esta práctica, sino que traerá en paralelo nuevas representaciones y vivencias del mundo. Esta nueva forma conocer anclada en la experiencia física y virtual del viaje, se alimentará simultáneamente de barcos, trenes y aviones; de mapas, atlas y novelas de aventuras; sumado al inagotable filón de imaginación geográfica que ofrece la nueva imagen técnica con sus fotografías, vistas y actualidades. Como por

mucho tiempo el viaje seguirá siendo un privilegio casi exclusivo de las élites, las grandes ciudades se llenarán de paisajes portátiles que progresivamente irán masificando este deseo de recorrer y “poseer” el mundo: postales coleccionables de sus grandes maravillas, paisajes estereoscópicos tan vívidos que parecen tangibles⁷⁶ o increíbles imágenes en movimiento de lugares exóticos hacia los cuales la imaginación se fuga. El turista, movido por el placer de recorrer tierras ignotas, representa “un” modo de vivir y pensar el espacio que, si bien germina en la modernidad y termina de explotar en la modernidad tardía, llevaría implícitas, grabadas en su propia mirada, las lógicas del colonialismo. Poniendo en suspenso su espacio cotidiano para ver ahí un paisaje, la descripción geográfica de una alteridad, el viajero contemporáneo clava en esas tierras la bandera de su propia subjetividad. A través de una acumulación de imágenes que guarda en su memoria o en la de su celular, extiende los límites de su imaginario geográfico, que en definitiva es su nuevo imperio. No lo sabe todavía, pero lleva a todas partes esos “ojos imperiales”⁷⁷, donde el que viaja y el viajado, el etnógrafo y el etnografiado, se encuentran en una problemática zona de contacto.

Al situar la práctica expandida del turismo en el marco de una lógica imperial tan interiorizada que ya casi no vemos, surge otra pregunta. ¿Y esa fabulosa sensación de extranjería, de tránsito azaroso por un lugar no descubierto que sería condición necesaria para la construcción de un paisaje, no puede acaso reproducirse como un ejercicio consciente, en el seno de la propia ciudad, desnaturalizando los trayectos de la vida cotidiana, poniendo en práctica todos los sentidos? El historiador del arte W. J. T. Mitchell, desde una perspectiva que intenta salir de la hegemonía de la visualidad e integrar el rol de las prácticas culturales señala: "Si un *lugar* es una localidad específica, el

⁷⁶ Krauss, Rosalind. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View, *Art Journal* 42 (Winter 1982), p.311-319.

⁷⁷ Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011.

espacio es un *lugar practicado*, un sitio activado por movimientos, acciones, narrativas y signos, y un *paisaje* es este sitio encontrado como imagen o 'vista'⁷⁸. El paisaje sería así la representación visual de un espacio, es decir, de un lugar practicado, activado por prácticas culturales. El problema, dirá Jens Andermann, es que el *ocularcentrismo* de Mitchell sigue boicoteando su intento de "introducir la noción de paisaje como un tercer término que trascienda el binarismo espacio/lugar"⁷⁹. Para Jens Andermann, la expansión del concepto y la superación de dicho binarismo, pasaría justamente por poner en entredicho esta soberanía absoluta de la visualidad a la hora de concebir el paisaje que se funda en el distanciamiento crítico de la mirada, antes definido por Alain Roger. Es decir, reivindicando los paisajes sonoros, táctiles, hápticos, gustativos y olfativos que supondrían la incorporación de un cuerpo que no sólo ve, sino que practica y experimenta sensorialmente estos lugares.

Siguiendo a Derrida, quien propone que "no hay naturaleza, sólo sus efectos", Andermann sostiene que el paisaje es la representación de los efectos de la naturaleza, en el doble sentido de la representación. Por un lado, el concepto de representación apela al *paisaje-visión*, la imagen creada de un lugar construido en pos de una sensación de belleza o habitabilidad visual. Por otro lado, la representación asume también una vocación performativa, relativa a la relación entre cuerpo y entorno⁸⁰. En esta intersección aparecería un espacio entendido como producción de lugares, y un paisaje que no se funda en el distanciamiento sujeto/objeto, sino que se concibe como un proceso que va de la imagen al entorno y viceversa, de lo humano a lo no humano, utilizando como principales vías tanto la visión como la sensorialidad que emerge de un cuerpo que no sólo contempla de modo distanciado, sino que actúa.

⁷⁸ W.J.T. Mitchell, citado por Jens Andermann. *Paisaje: imagen, entorno, ensamble*. Orbis Tertius, 2008, XIII (14) p. 5

⁷⁹Íbid.

⁸⁰ Andermann, Jens. Paisaje: imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 2008, XIII (14) p. 5

Así definido, el paisaje se libera del rol que la modernidad le atribuyó por tanto tiempo, de delimitar mediante la mirada estética el lugar ameno o habitable, conteniendo lo que Andermann llama el *dinamismo movilizador del espacio*. Finalmente, lo que ofrece esta perspectiva es la posibilidad de "pensar el paisaje como expresión de la potencialidad latente del lugar, potencialidad que remitiría precisamente a un orden espacial alternativo"⁸¹. Ahora bien, esa potencialidad latente del lugar remite, no a una utopía, un lugar consolatorio, sin espacio real donde guarecerse de la crisis de experiencia que trae la tormenta moderna, sino a un orden espacial alternativo. ¿Se refiere Andermann a la capacidad del paisaje así entendido de activar una conciencia heterotópica? Para Foucault "vivimos en una época en la que el espacio se nos ofrece bajo la forma de relaciones de ubicación"⁸², donde la sensibilidad espacial ya no se rige por las relaciones de localización del Medioevo, sino por relaciones de vecindad y circulación entre una infinidad de puntos coexistentes.

De esta forma, una de las primeras cosas que alcanzamos a advertir a la luz de esta renovada conciencia espacial es que el espacio es heterogéneo. No vivimos en un espacio homogéneo y vacío sino en uno poblado de calidades, percepciones, sueños, pasiones y afectos. Nuestro espacio no se construye en base a localizaciones puntuales y abstractas sino en un conjunto de relaciones de ubicación mutuamente irreductibles. Entre todas las ubicaciones, las que le interesan a Foucault son las que "tienen la curiosa propiedad de ponerse en relación con todas las demás ubicaciones, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan por su medio señaladas, reflejadas o manifestadas".⁸³ Dentro de estos espacios están las

⁸¹ Andermann, Jens. Paisaje: imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 2008, XIII (14) p. 5

⁸² Foucault, Michel. Des espaces autres. Conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984. Traducción al español por L.G Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.

⁸³ *Íbid.*

utopías, lugares sin espacio real que representan a la sociedad en su perfección máxima o en su inversión radical, y las *heterotopías*.

De esta forma, el cementerio, la biblioteca, el museo, el jardín, el teatro o la sala de cine son heterotopías en la medida en que su propia ubicación real tensiona a los otros espacios, de la misma forma que el cementerio altera las relaciones espaciales presentes en la ciudad de los vivos, yuxtaponiendo varias ubicaciones que se excluyen entre sí. Tal como en la sala de cine, sobre una pantalla de dos dimensiones se proyecta un espacio de tres dimensiones, las heterotopías tendrían la facultad de hacer aparecer otros espacios, a los que nos transportamos sin dejar de estar ahí, en la inmovilidad viajera de la sala de cine a oscuras. El cine, entendido como heterotopía se transforma así en un dispositivo que permite recorrer intensivamente el espacio, donde la experiencia sensible y afectiva del cuerpo que comparece ante el torrente de imágenes en la pantalla inmóvil, traza las líneas de esta suerte de atlas de imágenes en movimiento que autores como Giuliana Bruno proponen para entender el fenómeno cinematográfico. Bruno define la potencia viajera del cine como heterotópica, en la medida en que, siguiendo a Foucault, tal como sucede con espacios como los museos o los cementerios, el cine no ofrece la posibilidad de acceder a un espacio donde confluyen y se conectan otros espacios, activando así un proceso similar al del acto de recordar, donde la memoria no es el instrumento para explorar el pasado sino su medio.

In such a way, museums, like memory theaters, have genealogically offered to cinema the heterotopic dimension of compressed, connected sites. A movie house provides a version of the spatial work of memory, requiring the labor of search and the accumulation of imaging; it furnishes a fictional itinerary traversing historical materialities and bridging the path from producer to consumer⁸⁴.

⁸⁴ Bruno, Giuliana. *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. The Mit Press, Cambridge, London, 2007, p.33.

Nuevamente se actualiza acá la figura del viaje, que para Foucault tiene consecuencias tanto en la ampliación del espacio interior -en el imaginario-, como en la interpretación del espacio exterior de las ubicaciones que enredan su malla. En este contexto, no es trivial la relevancia que adquiere la figura del barco, a la hora de pensar el cine desde el principio de la heterotopía.

Prostíbulos y colonias son dos tipos extremos de heterotopía. Si pensamos, después de todo, que el barco es un espacio flotante en el espacio, un espacio sin espacio, un lugar sin lugar, con vida propia, cerrado sobre sí mismo y abandonado a la mar infinita y que, de puerto en puerto, de derrota en derrota, de prostíbulo en prostíbulo, se dirige hacia las colonias buscando las riquezas que éstas atesoran en sus jardines, comprenderemos por qué el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta hoy, no sólo el mayor medio de desarrollo económico [...] sino el mayor reservorio de imaginación. El barco es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos los sueños se agotan, el espionaje reemplaza a la aventura y la policía a los piratas⁸⁵.

Ahora bien, muchas de las películas que analizamos suceden en plena navegación o aluden indirectamente la figura del barco. Los barcos, tan presentes en el cine desde sus orígenes, nos permiten no sólo atravesar el océano, sino además obtener una nueva perspectiva del globo. Así como desde el avión es posible ver los perfiles del territorio dibujarse a toda velocidad bajo nuestros ojos, desde altamar la aparición lejana de islas y costas en el horizonte nos ofrece la posibilidad de mensurar e imaginar territorios. Como una isla, el barco en sí mismo es un territorio, un espacio móvil, flotante y transportable, capaz de implantar donde se dirige un particular sistema espacial donde cada *nuevo* espacio queda ubicado en un gran mapa de correlaciones. Así, las naves que se embarcan hacia el nuevo mundo llevan la *hetertotopología* al ámbito geopolítico.

⁸⁵ Foucault, Michel. Des espaces autres, conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984. Traducción al español por L.G Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.

Volviendo a la idea de la zona de contacto que propone Mary Louise Pratt, donde dos espacios alternos se encuentran, y a la necesidad por parte de los viajeros y los “viajados” contemporáneos de reconocer hoy sus propios ojos imperiales, el concepto foucaultiano de heterotopía resulta esclarecedor. Las colonias, tal como los prostíbulos, funcionan como espacios entre los cuales los barcos con sus viajeros se desplazan. Espacios definidos para ser saqueados, estudiados, civilizados, pero también, para redefinir los límites de la propia imaginación. El tópico de la expedición encarnado en el barco invita a pensar el mundo a través de relaciones espaciales donde las localizaciones jerarquizadas y binarias del mundo medieval tardío dan paso a un mundo de espacios correlativos, permeables y yuxtapuestos.

A su vez, el viaje transoceánico, al poner en práctica la imaginación viajera de Europa y enfrentarla a la experiencia de conocer con sus propios ojos lugares que se creía paradisiacos o infernales, anticipa el derrumbe, siglos más tarde de un pensamiento moderno basado en las utopías. No hará falta mucho tiempo para que América empiece a pensarse a sí misma, ya no como un territorio fabulado o definido por otros, sino como un espacio heterogéneo que, desde su multiplicidad, tiene la potencia de tensionar y activar otras ubicaciones del globo, canibalizando las lógicas imperiales.

Este concepto de *espacio otro*, que pone en tensión o contradice desde su ubicación puntual otros espacios, no pretende abolir el espacio sino disolver sus binarismos, complejizarlo. Si bien la heterotopía, por su capacidad de leer la sociedad contemporánea a través de ubicaciones verificables, puede prestarse a confusiones con el concepto de *no lugar* designado por el antropólogo Marc Augé, se trata de concepciones contemporáneas del espacio totalmente diferentes. Augé piensa en aeropuertos, supermercados, peajes, estaciones de servicio o autopistas; lugares universales, principalmente de tránsito, que definen la manera de vivir el espacio de la posmodernidad donde la sobreabundancia de conectividad erosiona los lugares culturales hasta

homogeneizarlos y convertirlos justamente en *no lugares* o espacios transicionales abstractos desvinculados de su sustrato antropológico. Foucault, en cambio, al decir que vivimos en una época de relaciones espaciales, pone el énfasis en la heterogeneidad, así como en el carácter material y concreto -no justamente abstracto- de estos *espacios otros* delineados por la cultura.

Aclarada la distinción entre los *espacios otros* y los *no lugares* en vistas a la predominancia que parecen tener estos '*espacios transicionales*' a la hora de entender la espacialidad en el cine contemporáneo, proponemos la figura de la heterotopía como medio para repolitizar y reespacializar la experiencia posmoderna. Evitando asumir perspectivas donde el espacio contemporáneo se lee en términos de homogenización, indiferencia o vaciamiento de sentido, nos aferraremos a esos *espacios otros* delineados según Foucault por la sociedad misma, a través de los cuales parece factible concebir el universo de lo cotidiano, y por ende la experiencia íntima y afectiva, como un espacio de resistencia.

Derivas

Como señala Guy Debord en sus textos: *Introduction à une critique de la géographie urbaine* y *Théorie de la dérive* (escritos en el marco de las invenciones políticas y estéticas con las que irrumpió el *situacionismo*), la *deriva* es un recorrido sin rumbo definido, que se realiza por la ciudad atravesando diversos ambientes o situaciones, que se distingue de las nociones clásicas de *viaje* y *paseo*.

Retomando las propuestas de Lefebvre sobre el espacio vivido, la herencia del deambular surrealista que redescubre la extrañeza en su propia ciudad y la concepción heterotópica del espacio propuesta por Foucault, la deriva es una técnica experimental que a través de un caminar incesante busca reconocer la manera en que el medio geográfico cotidiano actúa sobre el

comportamiento afectivo de los individuos⁸⁶. A partir de esta idea y desde el concepto de *détournement* -una forma de desviación, desubicación y fragmentación del mundo-, Debord desarrolla su propia *psicogeografía*, fundada en la experiencia empírica de la deriva. Se trata de un dejarse llevar sistemático, dado por las sollicitaciones del terreno y los posibles encuentros que éste ofrece, pero donde, al contrario de lo que sucede con los azares del paseo, el sujeto evitaría fijar sus recorridos a ejes recurrentes.

Esta administración consciente del azar, sumada a la determinación de atravesar las capas familiares de la ciudad por las cuales nos movemos habitualmente, hacen de la deriva un tipo de desplazamiento donde los elementos del espacio no se reducen a una serie limitada de variantes, ni se dejan domesticar por la costumbre. Así, al definir los alcances y la metodología de la deriva, Debord establece duraciones, condiciones climáticas, horarios y trayectos en los cuales van apareciendo distintos estados mentales y condiciones objetivas de comportamiento que permitirían la reespacialización o resignificación de la ciudad, según cuál sea el objetivo buscado.

El espacio de la deriva será más o menos vago o preciso dependiendo de lo que se busque: el estudio del territorio o emociones desconcertantes. No hay que descuidar que estos dos aspectos de la deriva presentan múltiples interferencias y que es imposible aislar uno de ellos en estado puro.⁸⁷

El modo en que fragüen estas dos motivaciones de la deriva, ya sea por el estudio del territorio y o por la búsqueda de emociones desconcertantes, definirá la naturaleza de este paso ininterrumpido que muchas veces sigue la lógica desaforada de un juego o de una forma de vida poco coherente pero constructiva. La desorientación personal y la auscultación de nuevas

⁸⁶ Debord, Guy. Introduction à une critique de la géographie urbaine. *Les Lèvres nues*, n° 6, septembre 1955.

⁸⁷ Debord, Guy. *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. p. 2.

sensaciones corporales se entretujan así con la exploración directa del territorio, en busca de un urbanismo *psicogeográfico*. Lo interesante acá es que este nuevo urbanismo no busca establecer las unidades que componen el espacio urbano, sino -en la línea de las relaciones de ubicación descritas por Foucault-, percibir sus principales ejes de tránsito. Estos ejes de tránsito móviles, definidos por las entradas y salidas de quienes practican de este modo el territorio, se traducen visualmente en una suerte de *placas psicogeográficas giratorias* que en su conjunto configuran lo que Debord llama una *cartografía influyente*.

Si bien se trata de una cartografía completamente nueva, su incertidumbre, dice, "no es mayor que la de los primeros mapas portulanos, con la diferencia de que no busca delimitar con precisión continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo"⁸⁸. Enigmática y sugerente hasta rayar en la ciencia ficción, la cartografía influyente propuesta por Debord nos permite acercarnos a ese territorio a la vez extensivo e intenso, de desplazamientos geográficos y afectivos, que ya no se ve desde arriba, en su totalidad, ni desde una torre, sino a ras de suelo, desde la práctica de la deriva. Más que un viaje o simple recorrido, la deriva supone librarse a recorrer un espacio sin objetivos definidos para encontrar ahí, en esa superficie, nuevas formas de practicar el espacio que desestratifican y reconstruyen la ciudad, abordándola como un espacio poblado de calidades que incluyen lo geográfico y lo afectivo, lo político y lo arquitectónico, lo físico y lo psíquico, pero que sin embargo no es posible abordar en su totalidad.

La vista global de la cartografía clásica que delimita y establece fronteras fijas, debe ser reemplazada entonces por "mapas de influencias" que graficarían el movimiento colectivo de las derivas yuxtapuestas. Inspirada en las técnicas de navegación, donde el barco se deja llevar por los movimientos del aire y del agua, lo que propone el concepto de deriva situacionista fundado en la

⁸⁸ Debord, Guy. *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. p. 3.

psicogeografía, es experimentar la ciudad como "un laberinto que ofrece una multiplicidad de ambientes y trayectos posibles, desvía los recorridos fijados, debilita las fronteras, permitiendo un desplazamiento que es tan físico como psíquico"⁸⁹.

Para Michel de Certeau, en la práctica de *andar en la ciudad* el transeúnte no sólo activa con su caminata un lugar, sino que teje una gramática. De esta forma, la ciudad se lee como un discurso de poder que mediante las prácticas cotidianas de resignificación del espacio se puede subvertir. La ciudad no sólo está para ser vista, sino que se dispone en toda su extensión para ser caminada y transformarse en un espacio *de a pie*. La imagen aérea característica de la cartografía tradicional, esa "marejada detenida de verticales"⁹⁰, líneas definidas y colores sólidos que sólo la mirada a distancia puede inmovilizar, recupera su movimiento. Salimos de la mirada desde arriba, como un ojo solar, estática y totalizante del mapa y nos entregamos a un discurrir que irá encontrando paso a paso sus propias retóricas.

Al escapar de las totalizaciones imaginarias del ojo, el cuerpo que recorre la ciudad, con sus particulares retóricas de caminante, echa a andar su propio cuerpo como una máquina de dibujar el espacio, haciendo surgir, como un reflujó, la extrañeza de lo cotidiano. Libre de la hegemonía de la mirada, aunque siempre dispuesto a reinventarse por medio de la visión, el paisaje urbano se contamina de estímulos sonoros, táctiles y olfativos, así como de relatos dispersos, mitos, recuerdos y sueños, redefiniéndose como un espacio performativo⁹¹, donde tanto la sensorialidad, la imaginación y los afectos juegan un rol fundamental, en la medida en que complejizan la experiencia de producir nuevos lugares.

⁸⁹ Escorne, Marie. Le labyrinthe dans les arts du XXE siècle. Les arts du XXE siècle dans le labyrinthe. *Revista de mitocrítica Amaltea* Vol 1 (2009) p258.

⁹⁰ De Certeau, Michel. Andar en la ciudad. *Revista Bifurcaciones* N#7, julio 2008. p. 1.

⁹¹ Para Jens Andermann, el paisaje debe entenderse en el doble sentido de la representación: como un paisaje-visión habitable y como una acción performativa que pone en relación el cuerpo y el entorno que da cuenta de una noción de espacio como producción de lugares.

La producción del espacio se vuelve así un asunto relativo al cuerpo y sus potencias. Se trata de una energía que ya no le pertenece solamente al sujeto y su conciencia, sino también a un tramado de relaciones intersubjetivas que se activan justamente en la medida en que ese espacio se recorre. De esta forma, se vuelve necesario apelar a conceptos de *otros giros* del pensamiento contemporáneo -subjetivos, biográficos, emocionales y afectivos-, que nos permitirán entrever en el corpus de documentales a analizar no sólo instrumentos de representación y producción del espacio -mapas-, sino artefactos para aprehender y fijar la experiencia íntima y deambulatoria de esos viajes. La cámara ya no sólo traza los perfiles nítidos y definidos de un territorio, sino que se vuelca hacia las zonas difusas y confusas de la experiencia, trazando la grafía de otro tipo de espacios que si adquieren una apariencia física tangible al desplegarse como paisajes filmados, al mismo tiempo aluden a un espacio afectivo, que tiende a percibirse como interior, pero que a fin de cuentas, no está ni adentro ni afuera sino en un espacio intermedio, donde confluyen lo espacial y lo afectivo. Nos aventuramos a un campo donde los límites fijos entre interior y exterior, definidos por las fronteras del cuerpo, así como por estructuras arquitectónicas como la ciudad y la casa, comienzan a concebirse más bien como espacios permeables, de flujos e interrelaciones.

RESONANCIAS DEL GIRO AFECTIVO

Tal como sucede con el giro espacial, el terreno de los estudios culturales ha seguido en movimiento, acogiendo una multiplicidad de conceptos viajeros de otras disciplinas, que sin responder necesariamente a un cambio de perspectiva sistemático, amplían el espectro de zonas desde las cuales leer y escribir los problemas fundamentales de la cultura latinoamericana contemporánea. No sólo hay giros -giro espacial, giro subjetivo, giro biográfico, giro afectivo- sino también intersecciones, zonas de cruce, choque y

contaminación, donde la confluencia de todas estas tensiones -emparentadas en un mismo deseo de superar las rigideces que aquejan sistemáticamente a la teoría-, dan origen a nuevos territorios conceptuales.

Así, el giro afectivo -convocado acá en la medida en que nos permite “encarnar” y “hacer sensible” aquel movimiento donde el espacio deja de ser un fondo para volverse una superficie autónoma y en primer plano-, no se refiere a un vocabulario unificado ni a un corpus inmediatamente identificable de lecturas filosóficas.

Más bien, se trata de un diverso espectro de lenguajes provenientes de paradigmas distintos y a veces contradictorios, que parecen haber encontrado en el estudio de la afectividad una forma de superar distintos *impasses* generados por la institucionalización de discursos originalmente concebidos como disidentes⁹².

Uno de estos *impasses* a los que se refiere la teórica Mabel Moraña al mencionar el influjo de emociones y afectos sobre la caja de herramientas teóricas para pensar la cultura latinoamericana, sería el cuestionamiento de la noción misma de subjetividad sobre la cual se funda gran parte del pensamiento moderno. Desde una perspectiva histórica, se pone el énfasis en que "los años de surgimiento del paisaje-escena (perspectiva escenográfica) son los mismos del surgimiento de los géneros literarios como la biografía o el retrato"⁹³. Se trata de los siglos de la afirmación del individuo, como dirán Silvestri y Aliata a propósito de la configuración del paisaje como género pictórico, paralelo al surgimiento de los géneros referenciales en la literatura y el retrato en la pintura. Un individuo moderno y autoconsciente, en la medida en que se instala en un espacio físico determinado, al mirar por la ventana o al cerrarla para concentrarse en su mundo privado, afirma un punto de vista, una perspectiva

⁹²Moraña, Mabel y Sánchez, Ignacio. *El lenguaje de las emociones, afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana, Madrid, 2012. p. 318.

⁹³Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2001p. 21

respecto de sí mismo y del entorno. Como dijera para efectos muy diferentes Virginia Wolf, a propósito de una conferencia que dictó en 1929 en Cambridge sobre el tema de la mujer y la literatura, “la escritura precisa de un cuarto propio”. Tener dinero, dirá, para arrendar un cuarto desde dónde situarse de manera autónoma, a la hora trazar la grafía de su propia vida, y aventurarse a articular con palabras un mundo.

Cuartos propios

Abriendo líneas fundamentales para lo que será la teoría de género, en pleno período de entreguerras, Virginia Wolf afirma que la independencia intelectual depende de condiciones materiales, y acá agregaremos, *espaciales*. Las mujeres, dice, relegadas por la historia a la crianza, a las tareas domésticas, y al cuidado del espacio cotidiano, siempre han sido pobres. Preparadas sólo para “levantar paredes desnudas de la desnuda tierra”⁹⁴, responsables de hacer este espacio habitable pero sin haber aprendido nunca el arte de hacer dinero, “sin un penique” para vino, perdices, paseos, bibliotecas, ocio y puros, o para becas, cátedras y premios “han tenido menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses”⁹⁵. Por eso insiste tanto en la necesidad de tener dinero y un cuarto propio: para ser capaces de, además de levantar “paredes desnudas domesticando la intemperie, habitar el mundo y recorrerlo en la práctica, sola, con los propios pasos. Al proponer la pertenencia de un cuarto propio como condición *sine qua non* de la literatura de mujeres, Virginia Wolf no sólo reclama independencia económica, tiempo y espacio de concentración para el ejercicio mismo de la escritura, sino espacio físico y simbólico para pensarse separadamente y construirse como individuo moderno. Esto, entendiendo que el espacio privado es en su tiempo el reducto

⁹⁴ Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993, p. 109.

⁹⁵ *Ibid.*

de la subjetividad por excelencia, es decir, el lugar para delinear la propia existencia, así como para delimitar tanto los contornos del paisaje circundante junto a los viajes imaginarios, más allá de la ventana, que llenarán su mundo.

El discurso de Virginia Wolf nos sirve para establecer un paralelo entre aquel espacio histórico y nuestro mundo, donde la modernidad se instala de manera problemática⁹⁶, a través de apropiaciones barrocas que contaminan y transforman la cultura por oleadas sucesivas, reflejando y refractando los ideales ilustrados, fagocitando y reinventando los códigos europeos. La conformación del sujeto moderno responde a lógicas paradójicamente similares. En esta América desgarrada, hecha de fracturas y discontinuidades, descubierta y reivindicada como gran contenedor disponible para utopías territoriales, no sólo a la literatura de mujeres le hizo falta un cuarto propio, sino que, a la noción misma de sujeto, que para pensar su propio mundo debió embarcarse en múltiples viajes de ida y vuelta que le permitieran reconocerse como otro, tras capas y capas de “colonialidad del saber”. De esta forma, más que delimitar un espacio autónomo para afirmar su subjetividad, este sujeto americano, enfrentado a la gran empresa de construir un pensamiento propio, se embarca en la doble odisea de reencontrarse en la alteridad, es decir, de reconocerse, no tanto en su autonomía radical, como en su condición sujeta, “asujeta” a un orden impuesto que ya tiene impreso en los ojos, y todos los caminos que debió de andar y desandar para encontrar ahí mismo, en ese territorio, sus propios modos de ser y habitar, que sin duda tomarán diversas formas en la producción cultural contemporánea reciente.

Dicho esto, para vislumbrar en qué medida los espacios de la vida contemporánea pueden leerse y producirse hoy desde los afectos entendidos

⁹⁶Como dirá Bolívar Echeverría, al modo de una *modernidad alternativa, o paralela*, que haciendo uso del imaginario ilustrado como una gran caja de herramientas, extrae los conceptos necesarios para poder decirse a sí misma, configurándose desde la contrariedad, como un espacio de resistencia. Véase *La modernidad de lo barroco*. Editorial Era, México, 2001

como flujos energéticos intersubjetivos que van de lo íntimo al espacio abierto, de lo privado a lo público, nos remitiremos, en primer lugar, a la historia de la vida privada que históricamente se ligó a espacios arquitectónicos o geográficos particulares, deslindados físicamente del resto de los lugares. A ese cuarto propio capaz de contener secretos, sueños inconfesables, experiencias cotidianas, miedos, percepciones, pensamientos y deseos, construido en un inicio como un espacio fundamental a la hora de perfilar la subjetividad en términos personales y sociales. Philippe Aries y Georges Duby, en el quinto volumen de su *Historia de la vida privada*⁹⁷ nos advierten que la historia de la vida privada comienza con la historia de sus fronteras⁹⁸. Fronteras urbanas, arquitectónicas, políticas y sociales, pero también, fronteras escriturales que aíslan una porción de vida tanto cotidiana como ritualizada, donde el registro de la vida privada nunca aparecerá de manera prístina, intacto, separado de la experiencia vivida al lápiz, sino que irá abriéndose paso entre vacíos, falsas pistas y lagunas. "¿Dónde están los lugares de memoria de la vida privada? ¿En los diarios íntimos, correspondencias, autobiografías y memorias? Fuentes pletóricas y llenas de lagunas, indispensables, a menudo dudosas"⁹⁹.

La vida privada, definida por fronteras, fisuras y umbrales que distribuyen de manera variable e interdependiente dos esferas relativas y aisladas, históricamente ha estado cargada por un énfasis territorial. La repartición mutable de lo público y lo privado estará indisolublemente unida a la configuración sucesiva de estas fronteras y de los espacios determinados que ellas subtienden. Según su alcance, su materialidad, su rigidez o su flexibilidad; según su carácter concreto o abstracto, poroso o infranqueable; en la medida en que las paredes de la habitación se dilaten o se contraigan, se vuelvan

⁹⁷ Volumen que considera de la Primera Guerra Mundial hasta fines del siglo XX.

⁹⁸ Aries, Philippe y Duby, Georges. *Historia de la vida privada Vol V: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1990. p. 19.

⁹⁹ Aries, Philippe y Duby, Georges. *Historia de la vida privada Vol V: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1990. p. 141.

sólidas como el cemento o intangibles como la ecósfera sonora del que va con audífonos por la calle, la vida privada se definirá al amparo de esta distinción espacial que permite concebir al unísono los conceptos de “interior” y “exterior”. Distinción que justamente, se encargarán de disolver las teorías del giro afectivo, proponiendo un nuevo modelo donde los espacios íntimos, privados, relativos al cuerpo, se alinean con los espacios colectivos, relativos al ámbito de lo político y lo social, impidiendo separar lo interior de lo exterior.

Lo privado se construye socialmente como una esfera localizada al interior, mientras la esfera pública -social, política- se sitúa en un exterior. La historia de la vida privada, con su paulatina democratización, al expandir sus fronteras nos lleva a entender que tanto el espacio privado como el propio cuerpo no son superficies cerradas sobre sí mismas, sino más bien el resultado de múltiples encuentros, que no se deben a la existencia de “muros”, sino que de puertas, ventanas y otros umbrales desde donde es posible ver, proyectar y salir hacia el mundo.

La vida privada ocurrirá allí donde las condiciones materiales permitan progresivamente la construcción de espacios concebidos para el despliegue de la intimidad, donde el yo pueda -literalmente- salir de su pliegue y aventurarse a explorar estas moradas secundarias hechas para el *sí mismo*, que por analogía con el cuerpo humano se conciben como interiores. Definidos por relaciones de capilaridad, relativamente permeables con el exterior, tal como la sangre que nutre de energía al cuerpo, por sus pasillos corren secretos, sueños y deseos.

La democratización de esta dimensión, dada fundamentalmente por el nuevo orden temporal y espacial que delimita el trabajo fuera del hogar, particularmente en la vida urbana, va definiendo el acceso paulatino de las clases menos acomodadas al espacio privado, donde el sujeto no sólo podrá reconocerse como tal, sino que podrá volcarse, ahora sí, a recorrer y escrutar, frente al espejo del cuarto de baño o la habitación, las territorialidades de su propio cuerpo. De este modo, "al mismo tiempo que las fronteras del espacio

privado se desplazan y precisan [permitiendo la incorporación de nuevos sujetos] su sustancia se transforma"¹⁰⁰.

En la medida en que las ciudades acompañan estos cambios, se destinan cada vez más arquitecturas a la interioridad. "Desde este punto de vista, el siglo XX puede ser considerado como la época de la conquista del espacio, pero no en el sentido de los cosmonautas: el conjunto de la población (...) ha conquistado el espacio doméstico necesario para el desarrollo de la vida privada"¹⁰¹. La emergencia de figuras como el *flâneur* de fines del siglo XIX, que sale del salón a recorrer el espacio urbano, descubriendo en la ciudad una geografía paralela, nos permiten aventurarnos a concebir una nueva noción de subjetividad a partir de la espacialidad, donde "cuarto propio" puede estar tanto en la superficie urbana, como en el propio cuerpo entendido como un territorio. Con este énfasis el cuerpo no sólo es motor, andamiaje para contener una subjetividad y recorrer un espacio, sino que en sí mismo, con sus cavidades, vasos comunicantes y misterios, se transforma en un espacio para ser recorrido.

El cuerpo como un espacio

Como señalan Aries y Duby, en el mundo contemporáneo mediado por las comunicaciones, orientado hacia el deporte, el ocio, la contemplación y el cuidado del cuerpo, éste se transforma en el núcleo de la vida privada.

El cuerpo se ha convertido en el lugar de la identidad personal [...] Nuestros contemporáneos se sienten menos responsables que las generaciones precedentes de sus pensamientos, sentimientos, sueños o nostalgias: las aceptan como si les viniesen impuestas desde el exterior.

¹⁰⁰ Aries, Philippe y Duby, Georges. *Historia de la vida privada Vol V: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1990. p. 21

¹⁰¹ Aries, Philippe y Duby, Georges. *Historia de la vida privada Vol V: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1990. p. 56

Por el contrario, habitan plenamente su cuerpo: son ellos mismos. Más que las identidades sociales, máscaras o personajes tomados prestados, más incluso que las ideas o las convicciones, frágiles y manipuladas, el cuerpo es la realidad misma de la persona. No hay, pues, vida privada que no implique al cuerpo.¹⁰²

Para entender el cuerpo como lugar de la identidad personal, hay que “habitarlo plenamente”. Así entendido, el cuerpo se transforma en un territorio por auscultar. Peter Szendy, filósofo y musicólogo francés, a partir de una breve historia de la escucha, propone la figura de la auscultación como un hito fundamental para entender el mundo contemporáneo. Se trata de una práctica que espacializa el cuerpo. Es decir, que no sólo amplifica sus sonidos internos, el bombear del corazón o el torrente de la sangre, sino que transforma en espacios transitables cada uno de esos órganos. A propósito de la invención del estetoscopio, por René Laënnec en 1918 para escuchar el interior del cuerpo, Szendy señala: "pienso que hay mucho más en la auscultación que la mera amplificación de los sonidos que un cuerpo puede albergar [...] la auscultación aparece esencialmente focalizada en los *espacios* interiores del cuerpo resonante"¹⁰³. Así, la auscultación ofrecería un modo de escucha especializado que no sólo penetra la espesura material del cuerpo, atravesando la piel, los músculos y hasta los huesos, sino que *espacia* sus partes constituyentes. La auscultación sale del campo exclusivo de la medicina para transformarse "en un paradigma general para cuestionar los ídolos o las ideologías; en otras palabras, para sondear todo tipo de cuerpos, estructuras o arquitecturas, incluyendo los discursos"¹⁰⁴

¹⁰² Aries, Philippe y Duby, Georges. *Historia de la vida privada Vol V: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1990.p. 91.

¹⁰³ Szendy, Peter. *En lo profundo del oído. Una estética de la escucha*. Metales Pesados, Santiago, 2015, p 110.

¹⁰⁴ Szendy, Peter. *En lo profundo del oído. Una estética de la escucha*. Metales Pesados, Santiago, 2015, p. 112.

A través de la escucha, propia de un circuito complejo que va mucho más allá del oído, que concibe la estructura orgánica toda como una gran caja de resonancia que interpreta activamente el exterior, añadiendo sonidos propios del interior, el cuerpo se espacializa, es decir, se espacian sus partes, se transforma en una geografía posible de ser mapeada y recorrida.

Por analogía a la cartografía, el concepto de espacialización que nos ofrece la práctica del sondear el cuerpo mediante los sonidos que profiere, mediados por las resonancias de nuestro propio sistema auditivo, nos arroja hacia el territorio de otras grafías. Tal como la cartografía se embarca tempranamente en la exploración y la escritura del espacio geográfico, paralelamente la medicina se introducirá en sucesivos viajes al interior del cuerpo humano. Observar, palpar o auscultar se encadenan hacia una progresiva transformación del cuerpo en un territorio que es preciso colonizar, tal como el Nuevo Mundo. Abrirlo para ver qué hay adentro, hacerle cortes transversales, viajar técnicamente dentro de él a través de diminutas cámaras. En este contexto, no es trivial encontrar dentro de la producción cinematográfica chilena de los años sesenta, momento de auge productivo del cine documental universitario, una serie de documentales como *Operación de cataratas*¹⁰⁵ (Instituto Fílmico UC, autor y año indefinidos) y *Parkinsonismo y cirugía* (Centro de Cine Experimental Universidad de Chile, Sergio Bravo, 1962), que desde las respectivas escuelas de cine universitarias, exploran el cuerpo humano. Registrando distintas operaciones médicas con la misma pasión cartográfica con que el cine documental experimental había registrado hasta el momento los paisajes en los que se asentaba la identidad nacional, como la Antártida o el desierto de Atacama, junto con las metamorfosis del territorio que acompañan a los procesos de modernización y sus efectos indeseados, como la aparición de las primeras poblaciones callampa de Santiago.

¹⁰⁵ Filme disponible en <http://archivofilmico.uc.cl/archivo/operacion-de-cataratas/> consultado el 04/12/2016 a las 17:28 hrs.

Es sugerente el hecho de que la ecografía moderna, que crea imágenes del cuerpo a través de ultrasonidos, se utilizó por primera vez en seres humanos en 1942, luego que por años se utilizara para sondear el fondo marino y detectar submarinos durante la primera y la Segunda Guerra Mundial. Del fondo marino a los órganos vitales, la ecografía, tal como la cartografía respecto al espacio geográfico, transforma el propio cuerpo en un lugar hacia el cual la mirada puede entrar, expandiendo nuestro imaginario.

Así, ecografía y cartografía se ven impulsadas por un mismo deseo de conquistar el espacio. El espacio, no en el sentido de los cosmonautas, como señalan Duby y Aries, sino del espacio *encarnado*. Esto, en la medida en que los límites del propio cuerpo se vuelven permeables, y la subjetividad va poco a poco desarraigándose del dominio exclusivo del sujeto, para empezar a entablar relaciones de agencia con otros cuerpos no necesariamente humanos. Situación que los teóricos del giro afectivo retoman para entender la circulación de las emociones y afectos como un fenómeno que va más allá del sujeto y de su interioridad.

La potencia de los afectos

Para la investigadora australiano-británica Sara Ahmed, una de las principales exponentes del llamado *giro afectivo*, la piel, esa gran superficie que cubre nuestro cuerpo, es en sí misma una contradicción. Es lo que nos separa de los otros, y al mismo tiempo, lo que nos conecta con los demás. Es a partir de ese *efecto frontera* generado habitualmente por la intensificación de sensaciones de dolor que amplifican las impresiones que se producen en la piel, que según Ahmed los cuerpos y los mundos se materializan. De esta forma, los sentimientos son cruciales para la formación de las superficies y fronteras entre las que se mueve la vida privada y lo social, así como para deshacerlas.

En otras palabras, lo que nos separa de los otros también nos conecta con otros. Esta paradoja resulta clara si pensamos en la superficie misma de la piel como aquello que parece contenernos y, a la vez, como el lugar en el que otros dejan una impresión en nosotros. Esta función contradictoria de la piel comienza a tener sentido si desaprendemos la suposición de que la piel está simplemente ya ahí, y comenzamos a pensar en la piel como una superficie que se siente solo cuando está siendo "impresionada", en los encuentros que tenemos con otros¹⁰⁶

A través de esta imagen sugerente a la hora de pensar en las narrativas autobiográficas o en primera persona, comúnmente vinculadas a la interioridad, Ahmed se distancia de los modelos psicológicos de la *interiorización*, donde para escuchar las emociones habría que mirar hacia adentro, como si de una operación ecográfica se tratara. Al mismo tiempo, se distancia de los modelos puramente sociológicos que asumen que las emociones se absorben de afuera hacia adentro. Las emociones no serían estados psicológicos "que se tienen" o se "contagian" sino prácticas culturales y sociales en las que se establece una relación permeable y fluida entre el *yo* y los *otros*, desmantelando las estructuras que sitúan al componente afectivo en un espacio imaginado como interior. Lo que Ahmed propone, más que una ontología de los afectos, es un modelo de sociabilidad de las emociones, una verdadera "economía afectiva" donde las emociones movilizan acciones, permitiendo religar lo individual con lo colectivo, el espacio corporal con el espacio social. Así, "los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación. La circulación de objetos nos permite pensar en la *socialidad* de la emoción¹⁰⁷. Es en esta circulación que las emociones crean y hacen desaparecer las superficies y límites que distinguen el "adentro" del "afuera",

¹⁰⁶ Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, 2015, p.54

¹⁰⁷ Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, 2015, p.31.

determinando que las figuras del *yo* y del *nosotros* tomen la forma, como dirá Ahmed, del contacto con los otros¹⁰⁸.

Teorías como la de Sara Ahmed son útiles para rebatir lecturas expandidas dentro de la teoría del cine documental contemporáneo que vinculan la proliferación de narrativas autorreferenciales a una vocación introspectiva o “ecográfica”. Investigadoras como la chilena Paola Lagos utilizan la metáfora de lo ecográfico para referirse al cine documental autobiográfico y a sus múltiples estrategias de representación del *yo* o auto representación de la subjetividad.

El arte cinematográfico que aquí nos conmina, no ha estado exento de esta vocación introspectiva por narrar la realidad más íntima, privada y cercana. El gesto de volcar la cámara “hacia dentro” -de allí la metáfora de lo “ecográfico” que recoge el título de este artículo- hacia lo más próximo y personal e incluso hacia el propio “yo”, parece ser una operación connatural al propio medio desde su nacimiento¹⁰⁹.

Amparándose en las reivindicaciones que traería el giro subjetivo al ámbito del cine documental, Lagos señala un movimiento dentro del cine contemporáneo que iría desde la representación de la *alteridad* de la cual históricamente el cine documental se ha hecho cargo, hacia la puesta en escena del *yo*. Pero este giro subjetivo del pensamiento contemporáneo desarrollado por intelectuales como la argentina Beatriz Sarlo, que posiciona al sujeto y a su experiencia en el centro de la reflexión sobre el pasado y la memoria, no sólo abre la puerta a las narrativas en primera persona, que vienen a inundar el discurso cinematográfico, plástico, literario y mediático, sino que las inserta en el ámbito de lo político. Así, para Sarlo, lo que caracteriza al presente es una dimensión intensamente subjetiva donde la primera persona emerge

¹⁰⁸ Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, 2015, p.34.

¹⁰⁹ Lagos, Paola. “Ecografías del ‘Yo’: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad”. *Comunicación y medios* n. 24 (2011). ISSN 0719-1529. pp. 60-80. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile, p.62.

como la figura clave para releer la historia: “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada”¹¹⁰. Ya desde el paradigma de lo subjetivo, ya desde lo afectivo, tanto para Beatriz Sarlo como para Sara Ahmed, el ejercicio de escuchar, decir, leer o escribir las propias percepciones, reflexiones y sentimientos, no sería un ejercicio introspectivo, ecográfico, de volver la mirada hacia el interior sino más bien una manera de interpelar críticamente a lo político y lo social.

En definitiva, las diversas líneas afluentes del giro afectivo, que se nutre a su vez de las reflexiones acuñadas en las teorías del giro subjetivo en las humanidades, buscan ofrecer una noción cada vez más transversal de subjetividad, capaz de dar cuenta de los diversos territorios existenciales o modos de existencia puestos en marcha por los diversos sujetos, objetos, paisajes y espacios que configuran nuestra cultura, entablando una serie de relaciones que más que discursivas son energéticas, relativas a la potencia de *afectar* y *ser afectados* de estos cuerpos, que sin duda pueden rastrearse a lo largo de la historia antes del advenimiento de la modernidad en Latinoamérica¹¹¹. Asimismo, la noción de afecto, desprendida en parte de la ética de Spinoza¹¹², relativa a las potencias del cuerpo más que a una conciencia moralizante, matiza las aseveraciones que vaticinan la muerte del

¹¹⁰ Sarlo, Beatriz. *Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005, p.22.

¹¹¹ Pensemos acá en la proliferación en la América Colonial de mujeres sujetas al espacio conventual como Sor Juana Inés de la Cruz o sor Úrsula Suárez, que tanto desde la escritura confesional, la hagiografía, la relación autobiográfica y la poesía, fueron forjándose como sujetos coloniales problemáticas, capaces de subvertir el orden socialmente impuesto tensionándolo desde dentro, desplegando así subjetividades particulares en las cuales el carácter performático y la sensorialidad del propio cuerpo jugaba un rol fundamental. Ver *Escritura de mujeres en la colonia, el caso de Ursula Suárez en Chile*. Adriana Valdés, Santiago de Chile, 1992.

¹¹² Según la lectura de Giles Deleuze sobre la ética de Spinoza en 1981. Para más información vea *Spinoza: Filosofía práctica*, Fábula Tusquets Ediciones, Buenos Aires, 2001.

sujeto¹¹³, y el consecuente desarraigo del ámbito afectivo a la hora de concebir la subjetividad.

Más que seguir distinguiendo entre sujeto y objeto, espíritu y cuerpo, Spinoza pone cuerpo y espíritu al mismo nivel, refutando la moral cartesiana entendida como dominio de las pasiones por parte de la conciencia, donde cada vez que el cuerpo actúa el alma padece. Así, llama a pensar la vida no como una idea que cabe en el pensamiento, sino como una praxis, una manera de ser, e invita a tomar el cuerpo como modelo: "Lo que es acción en el alma es también necesariamente acción en el cuerpo. Lo que es pasión en el cuerpo es también necesariamente pasión en el alma"¹¹⁴. Con esto, más que afirmar la superioridad del cuerpo sobre el alma, lo que sugiere es que el cuerpo mismo y así como el pensamiento, superan el conocimiento que se tiene de ellos.

Se busca en definitiva conocer los poderes del cuerpo para descubrir paralelamente los del espíritu, explorando de este modo lo desconocido del cuerpo y del inconsciente, dejando atrás el dominio de la conciencia que para Spinoza es una ilusión propia de la moral cartesiana. El concepto de *afección* del que se sirve Spinoza para religar cuerpo y espíritu, es el estado de un cuerpo al ser afectado por otro cuerpo. La afección puede ser también el efecto que una percepción produce en el cuerpo. Es decir, el modo corporal y espiritual en que simultáneamente se deja afectar. El *afecto*, en tanto, así como el deseo que hace correr los flujos energéticos del capitalismo, es una intensidad no representativa -que no remite a ninguna idea-, una potencia que circula y se transmite cuerpo a cuerpo.

En oposición a la lectura romántica donde los afectos se conciben como fuerzas irrefrenables que aquejan al cuerpo -la pasión, la alegría, la furia, la

¹¹³ En *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. (Madrid, Akal, 2001), Peter y Krista Burguer recopilan este énfasis del post estructuralismo dentro del cual destacan la figura de Blanchot, quien, en su pensamiento del afuera señaló que el sujeto no es sujeto de su pensamiento, sino sólo su medio.

¹¹⁴ Deleuze, Gilles. *Spinoza: filosofía práctica*, Fábula Tusquets Ediciones, Buenos Aires, 2001. p.28.

melancolía, etc.-, en las lecturas cruzadas que convergen en el llamado *giro afectivo*, los afectos se redefinen como intensidades impersonales que no pueden atribuirse completamente a sujetos ni objetos, y que tampoco residen en el espacio intermedio entre sujeto y objeto. Más bien, se definen por sus formas de transmisión intersubjetiva, donde según Ben Anderson "el afecto es el límite del poder que no tiene límites, es una fuerza en constante formación, inacabada por naturaleza, abierta, exterior, inestable"¹¹⁵.

Los afectos se comprenden así como fuerzas o impulsos viscerales humanos y no humanos, que incitan o paralizan el movimiento, sin tener como motor un conocimiento consciente. "A un tiempo íntimo e impersonal, el afecto marca la pertinencia del sujeto con respecto al mundo de encuentros y desencuentros que habitamos y que a su vez, de distintas maneras, nos habita"¹¹⁶. El comportamiento del afecto se aproxima según perspectivas como la de Brian Massumi¹¹⁷, a los devenires deleuzianos entendidos como constante producción de diferencia, es decir, definidos por su autonomía, como una forma fluctuante e impersonal de energía que circula a través de lo social sin someterse a normas ni reconocer fronteras¹¹⁸. Fenómeno corpóreo, pre-consciente y pre-individual, el afecto no es sólo un aspecto del mundo, sino que el mundo entero puede ser entendido como potencialidad afectiva. Siguiendo a Brian Massumi, entenderemos el afecto no como sinónimo de emoción –de acuerdo al uso habitual- sino que como una potencia autónoma –como una intensidad dirá Massumi-, cuya lógica no sólo es diferente, sino que pertenece a otro orden de cosas.

Mientras una emoción es un contenido subjetivo reconocible, la manera cultural y lingüística en que la cualidad de una experiencia –el miedo, la tristeza,

¹¹⁵ Moraña, Mabel y Sánchez, Ignacio. *El lenguaje de las emociones, afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana, Madrid, 2012. p. 323.

¹¹⁶ Moraña, Mabel. *Op. Cit.* p. 318.

¹¹⁷ Massumi, Brian. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique* 31, 1995, 83-109.

¹¹⁸ Moraña, Mabel y Sánchez, Ignacio. *El lenguaje de las emociones, afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana, Madrid, 2012. p. 323

la alegría- se fija como personal, el afecto es un flujo de fuerzas incalificable e inapropiable. Respecto a esta diferencia de naturalezas Massumi se refiere a la irreductible corporeidad y autonomía del afecto, que al suspender las relaciones de acción-reacción, suspende el sentido de temporalidad lineal, volviendo a poner énfasis en la necesidad presente en las humanidades ya referida, de abordar la realidad social no sólo en términos de historia, sino que desde su geografía, cambiando la linealidad de la historia por la espacialidad del fragmento.

La imagen-afección, caracterizada por Gilles Deleuze como un nuevo modo de pensar la imagen que desestabiliza la estructura clásica del cine mundial, irrumpe en el cine de posguerra dando cuenta de la intensidad de la *catástrofe de la experiencia* y el modo en que las nuevas tecnologías de destrucción masiva remecen en su totalidad la conciencia occidental. En el caso del neorrealismo italiano de posguerra, o en los nuevos cines que se desarrollan en Latinoamérica a partir de los años sesenta, hablamos de la emergencia de un nuevo tipo de realismo que privilegia los exteriores, los actores no profesionales y un predominio de la reflexión sobre el tiempo, la acción y el movimiento. Esta transformación radical que Deleuze definió como “una crisis de la imagen-acción”, marca el tránsito hacia un cine propiamente moderno.

Raúl Ruiz, en su libro *Poética del cine*, se refiere a este fenómeno como a una crisis de los cines de conflicto central. Los guiones, más arborescentes, ya no se sujetan a la resolución de un conflicto central. Frente a los efectos políticos, geográficos, demográficos y existenciales de la Segunda Guerra Mundial, así como de los múltiples golpes de Estado y regímenes autoritarios que caracterizan la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica, en cada caso la estructura tradicional del cine se transforma, dejando atrás el modelo burgués de la acción-reacción, para aventurarse a explorar el espacio y el tiempo bajo nuevas lógicas como la del deambular, acercándose a un tratamiento de la

imagen austero y desprovisto de artificios, que privilegia el protagonismo del azar y la irrupción de lo real por sobre la puesta en escena. Así, en las distintas variantes del Nuevo Cine Latinoamericano, la Estética del Hambre en Brasil, el Tercer Cine argentino, el Cine Imperfecto cubano o el cine de la Unidad Popular en Chile, se verifica una nueva apertura hacia la vida, un llamado a la acción transformadora propio del contexto ideológico, que rehúye de los discursos lineales y grandilocuentes del cine de industria, para proponer el protagonismo de nuevos sujetos sociales y espacios geográficos que hasta entonces habían estado en los márgenes.

Como en el caso del neorrealismo, donde el escenario de la ciudad de posguerra toma tal protagonismo que las relaciones sensoriomotrices de los personajes se debilitan, los sujetos marginales presentados por el Nuevo Cine Latinoamericano, los campesinos mapuches oprimidos que demandan su derecho a tierra (*Nituayin Mapu, Recuperemos la tierra*, Carlos Flores del Pino, 1971), los trabajadores que organizan las tomas de terreno (*Herminda de la Victoria*, Douglas Hubner, 1969), las mujeres que luchan en las poblaciones por una vida más digna (*Mijita*, Sergio Castilla, 1970), están caracterizados por un tratamiento afectivo de la imagen, que en el caso latinoamericano le otorga al actuar de sus personajes la fuerza de un grito descarnado llamado a transformar la sociedad. Así, más que movidos por el modelo racional de acción-reacción propio del cine de industria, los nuevos cines comienzan a proponer temáticas, situaciones audiovisuales e incluso sistemas de producción que funcionan de manera afectiva, motivados por la necesidad de afectar al espectador desde la potencia afectiva y movilizadora del cine, transformando de este modo la realidad.

Capaz de desplegarse en cualquier campo disciplinar, las emociones, en tanto, se deslizan a través y entremedio de los límites disciplinares, desestabilizando sus fronteras. Para los efectos de esta tesis, el recorrido recién expuesto apunta a recolectar conceptos viajeros para entender cómo una

zona del cine documental chileno, y en especial del año 2000 en adelante, se vuelca simultáneamente hacia el espacio geográfico y el espacio existencial-afectivo. Si como proponemos, un documental puede funcionar como un mapa que reconfigura los límites del territorio nacional, a la vez que como un diario que recoge y expone la experiencia íntima y transformadora del viaje, la geografía deberá necesariamente traslucir dimensiones emocionales y afectivas. Esto, por condiciones específicas del corpus de documentales en primera persona construidos a partir de la figura del viaje interior y exterior, pero también, porque el cine mismo, desde sus orígenes, habría sido concebido como una experiencia espacializante. Una especie de heterotopía que permite habitar espacios tan lejanos como los países que aparecen dibujados en los mapas, o tan cercanos como *El desayuno del bebé*¹¹⁹ (Hermanos Lumière, Francia, 1895) y recorrerlos de manera sensorial y afectiva.

Así como la filosofía se dedica a crear conceptos, el cine crea bloques de movimiento-duración¹²⁰, impulsando a cada película a fabricar sus propias unidades de sentido, sus propias teorías para leer el mundo. Estas unidades apelarían según Gilles Deleuze a una lógica más sensorial que conceptual, más afectiva que emocional. Del mismo modo en que al sondear no registramos de manera transparente los sonidos que emite un cuerpo sino el modo en que esos sonidos resuenan en nuestros propios canales auditivos, circuitos mentales, mnémicos y afectivos, la imagen cinematográfica, más que calcar lo real, crea una experiencia espacial y temporal autónoma, provista de sus propias coordenadas geográficas, desterritorializada.

La imagen cinematográfica es siempre dividida. La razón última de ello es que la pantalla, como cuadro de cuadros, da una medida común a lo que no la tiene, plano largo de un paisaje y primer plano de un rostro, sistema

¹¹⁹ Pensemos acá en el amplio espectro de temáticas que abordaban en sus vistas los hermanos Lumière y sus operadores que salieron a recorrer el mundo, en busca de aumentar el incipiente imaginario cinematográfico.

¹²⁰ Deleuze, Gilles. Conferencia dictada en la Femis Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido. Paris, 17 de marzo de 1987. <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

astronómico y gota de agua, partes que no poseen el mismo denominador de distancia, de relieve, de luz. En todos estos sentidos el cuadro establece una desterritorialización de la imagen¹²¹.

De esta forma, el ojo hilvana una secuencia de imagen-movimiento ahí donde hay fragmentos discontinuos, imágenes arrancadas del mundo por el encuadre, que tienen la increíble cualidad de situarnos en un nuevo espacio y desorientarnos al mismo tiempo. Para Giles Deleuze, si bien toda imagen cinematográfica estará siempre desterritorializada, es en la imagen-afección, cuando el primer plano del rostro, de los objetos o paisajes “rostrificados” – abordados con la intensidad en que se filma un rostro- logra que se disuelvan las coordenadas espacio-temporales, esto es, que el fenómeno de la desterritorialización se exprese en toda su magnitud. Cuando esto ocurre, surge el afecto puro, la potencia que logra transformar cualquier imagen, cualquier espacio filmado, en un lugar cualquiera. La imagen-afección, abstraída del estado de las cosas que le dio origen (trama, conflicto, personajes) es una imagen óptica y sonora pura, una pura intensidad que encarna a su vez un nuevo territorio.

“Hay una gran variedad de primeros planos-rostro (...) Pero en todos estos casos, el primer plano conserva el mismo poder de arrancar la imagen a las coordenadas espacio-temporales para hacer surgir el afecto puro en tanto que expresado. Hasta el lugar todavía presente en el fondo pierde sus coordenadas y se torna «espacio cualquiera»¹²²

Definido por Deleuze y Massumi, el afecto es impersonal e independiente de todo espacio-tiempo determinado; no es atribuible a una persona ni a un lugar, pero no por ello deja de ser expresión de una historia o una geografía que lo produce, de un espacio o de un tiempo. El afecto “es lo nuevo”, la potencialidad de la obra de arte y del cine de crear una geografía y una historia paralelas. Lo que el cine lograría a través de esta imagen-afección, es que el

¹²¹ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, Buenos Aires, 2007. p 31.

¹²² Ídem. p 143.

espacio filmado ya no se corresponda con un espacio determinado, sino con un espacio autónomo, un *espacio cualquiera*. Este espacio no es ni universal ni abstracto:

Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes (...) Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible¹²³.

En términos cinematográficos, esto se advierte en primer lugar, en el protagonismo que adquieren los colores, las texturas, la dimensión táctil o háptica¹²⁴ de los planos “rostrificados”, afectados por la potencia expresiva del rostro, logrando que esos lugares cualesquiera, dejen de ser fondo o escenario para transformarse en situaciones activas. A su vez, la irrupción de la imagen-afección quiebra la correspondencia mimética con respecto al espacio a través del enrarecimiento de los *raccords* entre plano y plano que generan la ilusión de la continuidad cinematográfica, permitiendo que cualquier plano empalme con cualquier otro, montando, tal como en el atlas de imágenes, nuevas relaciones espaciales, cuya ley es la fragmentación, la construcción de un nuevo espacio, pedazo por pedazo.

Del mapa al atlas. Hacia una cartografía afectiva.

Un atlas no se lee de corrido, como una novela o un libro de historia. Sus páginas están hechas para ser saltadas, para hacernos viajar intempestivamente de un espacio a otro. Como un dispositivo visual sensible a las discontinuidades, el Atlas de Didi-Huberman -proyecto múltiple que incluye una exposición en el Museo Reina Sofía titulada *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a*

¹²³ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, Buenos Aires, 2007. p.161.

¹²⁴ Véase *Lógica de la sensación*, de Gilles Deleuze (1984) donde lo *háptico* se define como una suerte de visión sensitiva, que incorpora la dimensión táctil.

cuestas? y el volumen N°3 de su libro *L'oeil de histoire: Atlas ou le gay savoir inquiet-* reúne un conjunto inclasificable de obras del siglo XX y XXI, y un entramado de teorías entre las que se desarrolla la potencia discursiva del atlas como principio. Ahí, tal como en el *Atlas Mnemosyne* de 1924, donde el historiador del arte alemán Aby Warburg intentó documentar visualmente el imaginario de occidente, confluyen las vísceras y las estrellas, lo afectivo y lo espacial.

Ni desorden absolutamente loco ni ordenación muy cuerda, el Atlas Mnemosyne delega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura occidental, esa tragedia siempre renovada entre razón y sinrazón, o, como Warburg decía, entre los *astra* de aquello que nos eleva hacia el cielo del espíritu y los *monstra* de aquello que vuelve a precipitarnos hacia las sismas del cuerpo¹²⁵.

Para la teórica y crítica argentina Graciela Speranza, quien realiza en su libro *Atlas portátil de Latinoamérica* una lectura crítica de ciertas obras y ficciones latinoamericanas recientes que proponen sus propias cartografías imaginarias o modos de figurar el mundo, el atlas, además de ser un artefacto de la historia del arte, es un principio. Una forma de conocimiento basada en el montaje, guiada por la imaginación, particularmente interesante a la hora de leer la producción artística y cultural de América Latina, en la medida en que ésta se nutre de migraciones, de arraigos sucesivos y simultáneos, a través de analogías y discontinuidades.

El principio atlas busca otra forma del saber, explosiva y generosa, que no se funda en la tradición platónica de la idea purificada de las imágenes, sino que “hace saltar los marcos”, apuesta por una heterogeneidad esencial que no quiere sintetizar con las certezas de la ciencia o los criterios convencionales del arte, ni clasificar como el diccionario o la enciclopedia, ni describir exhaustivamente como el

¹²⁵ Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* TF Editores/Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

archivo, sino descubrir con la imaginación, baudelerianamente, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias, las analogías¹²⁶.

En este contexto, es interesante instalar las reflexiones de la académica Giuliana Bruno, donde el cine es abordado como un “atlas de emociones” que a la manera de Walter Benjamin propone religar topografía y memoria, biografía y geografía. Bajo este mismo deseo de espacializar la biografía, cambiar la imagen de la línea del tiempo por la del mapa que permite recorrer y excavar en las capas de la propia vida, Giuliana Bruno concibe al cine como heredero de la arquitectura, en la medida en que éste no sólo filma paisajes que sirven de escenario para el acontecer histórico, sino que más bien constituye un modo de producción del espacio. Como señala Irene Depetris respecto a la teoría de Bruno:

Muchos aspectos de la imagen en movimiento tienen que ver con los actos de habitar y atravesar el espacio: las películas realizan “recorridos” de sus espacios pero, al mismo tiempo, el aparato cinematográfico reinventa esos espacios antes que reproducirlos miméticamente. En este sentido, en su *Atlas of Emotion*, Giuliana Bruno concibe al cine como una forma de cultura peculiarmente espacial en tanto se trata de una narrativa de viaje que puede combinar visiones “panorámicas” y visiones “desde abajo” y desdibuja la oposición entre “mapa” y “recorrido”, entre “ver” y “andar”¹²⁷.

La imagen cinematográfica, más que reproducir miméticamente el espacio, lo representa panorámicamente como lo hace el cartógrafo, lo reinventa palmo a palmo como quien camina por la ciudad. De esta manera, más que *calcar* el espacio, el cine produce mapas, que como dirán Deleuze y Guattari, son abiertos, conectables en todas sus dimensiones, desmontables, alterables y susceptibles de recibir modificaciones. “Contrariamente al calco, que siempre vuelve ‘a lo mismo’, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es

¹²⁶ Speranza, Graciela. *Atlas portátil de Latinoamérica*. Anagrama, Barcelona, 2012. p 14.

¹²⁷ Depetris, Irene. “Dulce y melancólico. Falso documental y geografía afectiva en *Balneareos* de Mariano Llinas”. *Revista Abehache* – año 4 - nº 7 - 2º semestre 2014, p.141.

un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *compétance*"¹²⁸. De este modo al abordar el cine desde la teoría de la espacialidad y utilizar el concepto de cartografía, Bruno no sólo trae a escena la potente figura del Atlas geográfico que pretendía contener todas las visiones posibles del globo, o del titán Atlas que en un gesto análogo sostiene sobre su cabeza todo el peso del mundo, sino que lleva la atención hacia cierta disposición protocinematográfica que implica la pulsión de mapear, es decir, de construir un espacio autónomo.

Desde la perspectiva de Georges Didi-Huberman, el atlas, este gran libro de imágenes que contiene todos los mapas existentes: geográficos, demográficos, iconográficos, anatómicos, botánicos, ofrece la posibilidad de leerse, como una tabla de disección, desde cualquier lugar. Concebido tal como el cine, desde una lógica de montaje que Walter Benjamin definiera como "explosiva", podemos abrirlo en cualquier página, podemos entrar y salir sin tener que sujetarnos a la linealidad de la historia, podemos saltar -como dirá Didi-Huberman¹²⁹- de lo sagrado a lo profano, de lo interior a lo exterior.

En una doble operación que tiende simultáneamente a lo espacial y lo afectivo, mientras Bruno ve en la cartografía el impulso originario del cine al transportarnos mediante emociones y afectos a geografías paralelas, Didi-Huberman ve en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg no sólo un aporte radical a la historiografía del arte, sino un dispositivo que utilizando la misma lógica del montaje cinematográfico, y también la de antiguas formas de adivinación que predecían con hígados el futuro, propone una nueva forma de pensamiento anclada en la imaginación, es decir, en la capacidad tanto de producir imágenes como de interpretarlas. De igual modo, Raúl Ruiz, en su *Poética del cine* (1995) se refiere al *Atlas Mnemosyne* como un museo de reproducciones, que al igual

¹²⁸ Guattari, Félix, Gilles Deleuze. Traducción propia de *Mil plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Les éditions de minuit, Paris, 1980. p. 20.

¹²⁹ Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire* 3. Les Éditions de Minuit.

que el cine, o al menos el cine que a él le interesa, tiene la capacidad de relacionar cosas de órdenes yuxtapuestos para generar un *continuum* de intensidad, que bien podríamos asociar al concepto de afecto y de cartografía afectiva que propone esta tesis.

En 1924 y después de una larga estadía en una clínica psiquiátrica, el historiador del arte Aby Warburg decide dedicar el resto de su vida (cinco años) a poner en pie un museo de reproducciones, un museo sin ninguna obra original. Las copias expuestas ahí debían estar organizadas de modo de suscitar derivas teóricas siguiendo una idea de montaje particular y premeditada, consistente en una yuxtaposición de imágenes. El propósito de Warburg era poner en evidencia las conexiones entre figuras que teniendo un origen geográfico e histórico diferente, adoptarían un comportamiento idéntico (frecuentemente de éxtasis o de ebriedad). [...] afiches publicitarios junto a reproducciones de imágenes de la Grecia antigua, pinturas renacentistas y recortes de periódicos¹³⁰.

Tal como el cine, el *Atlas Mnemosyne* permite leer lo que no fue jamás escrito, religando órdenes de realidad heterogéneos, juntando vísceras y estrellas, lo visceral y lo espiritual, lo histórico y lo actual, en un mismo plano de existencia que es la mesa de montaje o el muro donde Aby Warburg instala sus reproducciones. Esta lectura, la más antigua de todas, está antes de todo lenguaje. Pero a su vez, el atlas ofrecería las herramientas para entender, entrado el siglo XX, un nuevo tipo de lectura “a pesar de todo”, donde las imágenes y el conocimiento por medio de la imaginación juegan un rol decisivo.

Mais l’atlas offre aussi toutes les ressources pour ce qu’on pourrait appeler une lecture après tout: les sciences humaines –l’anthropologie, la psychologie et l’histoire de l’art, notamment– ont connu, à la fin du XIXe siècle et surtout lors des trois premières décennies du XXe, un bouleversement majeur où la «connaissance par l’imagination», non

¹³⁰ Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Traducción del francés de Waldo Rojas. Editorial Sudamericana. Santiago de Chile, 2000. p 61.

moins que la connaissance de l'imagination et des images elles-mêmes, aura joué un rôle décisif¹³¹.

Así, como el titán que carga sobre sus hombros el mundo, en su afán enciclopédico, el atlas de imágenes tradicional, el que usamos en la escuela, soporta entre sus páginas todo el peso de la cultura occidental, con sus luces y monstruos. De este modo, entendemos que cuando Warburg recurre a la figura del atlas para hablar del cine como un dispositivo cartográfico, tal como Raúl Ruiz, Georges Didi-Huberman, Giuliana Bruno, o Irene Depetris, no sólo ve en el cine una embarcación hacia geografías remotas y lugares insondados del propio sujeto, sino también, un mecanismo proliferante, sin medida, de producir e interpretar imágenes que son en sí mismas nuevos territorios.

Concebido por la teoría contemporánea, el atlas aparece en la filosofía, la teoría del arte y los estudios audiovisuales como una secuencia de imágenes y emociones guiada por una lógica de movimiento protocinematográfica, donde, siguiendo la lógica del shock de Walter Benjamin, el sentido surge en el intersticio, en las potenciales relaciones de sentido entre imágenes. Al definir el cine como un atlas de emociones, Bruno propone que este torrente de imágenes en movimiento que nos invade en la sala de cine, activa nuestra imaginación geográfica haciendo que viajemos hacia lugares inesperados, dejándonos afectar por esa particular cualidad de las emociones, tan física como imaginaria, de mover y modificar los cuerpos sobre los cuales actúan.

Entendida de esta forma, la emoción es chispa de movimiento que se deja caer sobre el territorio inflamable de las imágenes; pero también es aquello que flexibiliza los límites disciplinares permitiendo la ocurrencia de un cine que se instala en la encrucijada de la anatomía y la geografía, la propia existencia y el paisaje circundante, propiciando viajes indisolublemente interiores y exteriores. De esta manera, el cine se transforma en una heterotopía ejemplar,

¹³¹ Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire* 3. Les éditions de minuit, Paris, 2011. p 22.

un espacio móvil, sin lugar fijo pero con existencia propia -pensemos acá en su calidad representativa o indicial- que puede embarcarnos en múltiples travesías. “Film, like an emotional map, here becommes a geographic vessel [entendido como navío y vaso sanguíneo], a receptacle of imaging that moves, a vehicle for emotions”¹³². Al postular que el cine puede ser un *geographic vessel*, Bruno enfatiza el doble sentido de las exploraciones geográficas y afectivas en las que el cine nos embarca. Activando viajes por el océano y hacia el interior del cuerpo, cartográfico y ecográfico, el cine es un barco que nos lleva lejos, pero también torrente sanguíneo por donde fluyen nuestras pasiones.

Como práctica para cartografiar el espacio, el cine se constituye como una suerte de geografía móvil donde los paisajes recorridos audiovisualmente movilizan emociones. Es en la exploración física del espacio, en el movimiento que “nos mueve” hacia esos lugares, dirá Depetris leyendo a Bruno, que se juega una participación emocional que coloca el placer cinematográfico en el mismo “ámbito de los viajes de la mirada en la geografía”¹³³, que bien podríamos aparejar a la experiencia de embarcarnos en un trasatlántico o sumergirnos en un antiguo atlas de imágenes. Ahora bien, tal como sucede en el caso de la auscultación y el mapeo sonoro, la imagen cinematográfica no sólo representa y restituye las características físicas de un espacio, sino que arroja de contrabando las sensaciones y afectos del realizador que experimenta con sus sentidos y su memoria una determinada geografía, al tiempo en que moviliza las emociones del espectador.

Este mismo principio de montaje explosivo propio del Atlas, potenciado por la autonomía del afecto, es lo que potenciará en Latinoamérica, con la llegada del cinematógrafo y sus particulares potencias expresivas, la construcción de un imaginario espacial propiamente latinoamericano que si bien

¹³² Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotions, Journeys in Art, Architecture and Film*, 2002. p. 207.

¹³³ Depetris, Irene. Dulce y melancólico. Falso documental y geografía afectiva en *Balneareos* de Mariano Llinas. *Revista Abehache* – año 4 - nº 7 - 2º semestre 2014, p.141.

se sirve de un lenguaje ajeno, busca sus propios referentes al construir mediante el cine una nueva cartografía. Una cartografía de luz, de sonidos e imágenes en movimiento, que permitiría por fin dar cuenta de ese paisaje particularmente diverso que anida al interior del imaginario latinoamericano. Un paisaje cien veces fabulado, pero, como decía Gabriela Mistral, “sólo tartamudeado, nunca dicho”; un territorio que poco a poco se sacude del lomo los bestiarios y ensoñaciones europeas, despercudiéndose de los monstruos y paraísos exuberantes que desde la conquista poblaron los mapas, la literatura de viajes, las cartas y toda clase de documentos oficiales.

Haciendo una analogía con la lectura que hace la historiadora y antropóloga italiana Alessandra Russo sobre la cartografía novohispana desarrollada en Latinoamérica entre 1540 y 1660, en la cual los pintores indígenas -no conformándose con representar los territorios según la técnica de quienes dismantelaron el orden territorial prehispánico- fabricaron espacios heterogéneos, inventando “soluciones espaciales únicas”; diremos que el proceso de apropiación del medio cinematográfico en América Latina, casi cuatro siglos más tarde, opera con el mismo ímpetu creativo de ese gran mapa *patchwork* realizado colectivamente que analizábamos al inicio. Un entusiasmo que no se conforma con reproducir una cierta técnica aprendida de occidente, sino que elabora su propio conjunto de soluciones artísticas a la hora de representar el territorio. De este modo, tal como los pintores indígenas “pintaron los mapas y con esto accedieron a su presente histórico como autores: generaron sus pinturas a partir de la realidad de los lugares y pensaron las transformaciones territoriales desde el interior”¹³⁴, podríamos decir que quienes se interesan por el medio cinematográfico en la Latinoamérica de principios del siglo XX, ensayan hasta nuestros días nuevas formas de representar la

¹³⁴ Russo, Alessandra. *Realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana. Siglos XVI y XVII*. Universidad Autónoma de México. Instituto de investigaciones estéticas, 2005. p. 20.

permanente metamorfosis del territorio y de las sociedades respecto a él, poniendo en práctica nuevas formas de territorialidad.

Múltiples exponentes del cine documental en Chile, desde sus orígenes hasta nuestros días, se abocan a filmar ese *espacio de acá* tan teorizado por la intelectualidad latinoamericana de fines del siglo XX, donde, como señaló Ronald Kay a propósito de la obra fotográfica de Dittborn, el medio técnico de registro se enfrenta a un permanente descalce con respecto a la naturaleza salvaje o premoderna de lo que filma¹³⁵. Así, al recorrer el territorio recolectando pampas, bosques, glaciares y cordilleras; desiertos, yacimientos mineros, fiestas religiosas, ciudades en permanente construcción y reconstrucción, estas películas buscan expandir el espectro de paisajes continentales y nacionales posibles, como si construyeran juntas un nuevo tipo de atlas, un gran frente amplio del imaginario latinoamericano en movimiento. Será en las postrimerías del siglo XX que el cine documental chileno comenzará a realizar en masa otro tipo de exploraciones: viajes intensivos en los que sin dejar de recorrer, leer y escribir un espacio determinado, las realizadoras y realizadores se embarcaran en la aventura de perseguir un *yo*, que ya no está ni adentro ni afuera, sino en el gran océano de las emociones y los afectos.

¹³⁵ Kay, Ronald. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Metales pesados, 1980, Santiago de Chile.

III. IMAGINARIOS GEOGRÁFICOS DEL CINE DOCUMENTAL CHILENO.

Primeras exploraciones del territorio nacional. Imágenes del espacio de acá

Si en esta tesis asumimos que el panorama del cine documental latinoamericano se construye en su conjunto como un inmenso mapa hecho de fragmentos en movimiento, en este capítulo abordaremos aquellas primeras piezas documentales que nos permiten entrever la raigambre histórica de nuestro objeto de estudio. Buscaremos en la historia del cine documental chileno señales de aquellas películas construidas simultáneamente con los códigos retóricos del mapa y del diario de viajes, que al combinar el ímpetu viajero –cartográfico- del pintor de paisajes con el recogimiento de quien reflexiona en voz alta y toma anotaciones en su diario, nos ofrecen un nuevo tipo de cine documental, que también podrá verse reflejado en el cine documental argentino reciente.

La necesidad de filmar el territorio sobrevuela la historia del cine documental chileno como un ojo rapaz. Ávido de paisajes quemantes, seducido por sus montañas, ríos, hielos, costas, desiertos y ciudades, desde su llegada al Cono Sur, a fines del siglo XIX este ojo tecnificado se embarca de norte a sur en expediciones aéreas, terrestres y marítimas, administrando las distancias según aspiraciones institucionales, científicas, ingenieriles, religiosas, políticas y poéticas. De la mano de los proyectos modernizadores implantados de manera problemática en Latinoamérica desde fines del siglo XIX y las sucesivas oleadas de modernidad que trae consigo el vertiginoso siglo XX, las operaciones audiovisuales de develamiento, cobertura, inventario y representación del territorio latinoamericano se vuelven protagónicas en la medida en que permiten explorar, construir y consolidar en cada caso una imagen de lo nacional.

El cine llega a Latinoamérica y a Chile durante los últimos años del siglo XIX como una rara atracción de feria que paulatinamente se roba la atención de la sociedad, hasta introducirse en la vida cotidiana. Compartiendo un espíritu inaugural que se replicaría con fuerza durante las celebraciones del centenario de la independencia en las cuales Santiago se viste de grandes edificios, parques diseñados a la manera europea y un flamante alumbrado público, las primeras vistas cinematográficas irrumpen en el panorama local como una novedad absoluta que promete acompañar y revolucionar el proceso de modernización chileno. En cierto modo, como un invento luminoso, hijo de la razón técnica y el paradigma ilustrado, el recién llegado cine se atribuye la misión de “iluminar” el panorama cultural, irrumpiendo con sus proyecciones fascinantes en la estabilidad abúlica de eso que Portales llamó *el peso de la noche*.

Las expresiones relativas al devenir del Estado y la nación chilenos, a nuestra identidad cultural, basadas en la luz y la iluminación como figuras referenciales de la razón esplendente, del iluminismo y la modernidad, como sus manifestaciones paradigmáticas, institucionales, ideológicas y materiales, son frecuentes en la historia de Chile pero adquieren un nuevo estatus de consistencia representacional, que alcanza lo cinematográfico, en torno al primer centenario de la república¹³⁶.

Según el investigador Pablo Corro, el cine, como un sistema de “auto deslumbramiento narrativo” se pone al servicio de las operaciones de puesta en escena o esclarecimiento que requerían las celebraciones del centenario de la república, tal como a su modo lo hacen el alumbrado público y la fotografía, descubriendo nuevos perfiles de la ciudad de Santiago y otros rincones del país. Pintorescas celebraciones populares, llegadas de trenes a la estación, ejercicios de bomberos, funerales de presidentes y personajes políticos relevantes, ceremonias religiosas y militares, revistas de gimnasia, partidos de

¹³⁶ Corro, Pablo. Paradigmas de luz-modernidad en el cine chileno. Actas Congreso Asaeca, Rosario, 2014. http://www.asaeca.org/aactas/corro_penjean.pdf

fútbol, exhibiciones de animales, paseos de familias aristócratas, enormes barcos zarpando o desembarcando, inauguraciones de grandes edificios, o vistas del perfil más moderno de la ciudad son registradas por primera vez con una vitalidad centellante, que sólo se atribuía a la experiencia, para ser exhibidas públicamente en grandes espacios completamente oscuros.

De esta forma, al ofrecer una imagen vívida y en movimiento de lo real, tempranamente el cine se transforma en un dispositivo luminoso puesto al servicio de la consolidación del Estado nación y la expansión de un imaginario global. Haciendo inventario de cuanto hay para mostrar y ver en Chile, las primeras vistas cinematográficas producidas y exhibidas aquí dan insumos para la construcción de un nuevo imaginario cultural y geográfico que le permite al país fortalecer su conciencia territorial tanto hacia afuera como hacia adentro, iluminando zonas sociales y geográficas que hasta el momento permanecían ocultas. La llegada de este nuevo invento que tiene sus primeras repercusiones en Chile en 1897¹³⁷, revoluciona el campo cultural local no sólo porque permite acceder a una infinidad de perfiles del mundo, tal como fueron retratados por los primeros operadores Lumière que se lanzaron a recorrerlo -democratizando de este modo el acceso a un imaginario global-, sino también, porque le permitieron al país “decirse” y “verse” desde adentro. Esto, en la medida en que operadores, exhibidores y espectadores de múltiples estratos sociales hicieron suyo un lenguaje extranjero que hizo desfilar por la pantalla una serie de paisajes, personajes, ceremonias oficiales y escenas de la vida doméstica, en las cuales se fue fijando por capas el espectro lumínico de la identidad nacional.

Una multitud de espectadores de todos los estratos sociales se mezcló yendo a las funciones del cine mudo –primero en ferias y salas

¹³⁷ Esto, bajo el influjo de Luis Oddó, pionero del cine en Chile, quien se aventuró a filmar sus propios cortos documentales de la ciudad de Iquique, trasladándose luego del éxito que tuvieron sus exhibiciones a Santiago. Para más información ir a *Los pioneros detrás de cámara y frente a la pantalla: los primeros años de producción, mediación y consumo de cine en Chile*, artículo realizado por Antonella Estévez para la *Enciclopedia del Cine Chileno* (CineChile) <http://cinechile.cl/crit&estud-295>

improvisadas y precarias, después en salas de teatro y de otras actividades culturales, y a partir de 1920 en palacios de cine al estilo norteamericano- para maravillarse con las imágenes de otras regiones del mundo y de su propio país¹³⁸.

Reunidos en espacios colectivos reacondicionados o especialmente contruidos, los espectadores del cinematógrafo son transportados a cientos de kilómetros de distancia, satisfaciendo un deseo de aventura y de viaje que al que sólo se habían acercado los medios de transporte modernos. Más veloz y efectivo que el tren, más inclusivo que el barco y el avión, más fabuloso que las colecciones de postales o el mueble de fotografías estereoscópicas, el cine se instala en Chile de principios del siglo XX con la fuerza renovadora de un nuevo medio que no sólo avanza hacia una conciencia geográfica global e integrada, sino que expandirá significativamente las propias fronteras nacionales, diversificando el espectro de tópicos, lugares, costumbres, instituciones, construcciones, personajes y paisajes -urbanos y naturales- en los cuales los espectadores podían verse representados. En la medida en que se exploran los diferentes usos del cinematógrafo (su versatilidad como espectáculo y evento de validación social, su vocación periodística, científica, antropológica, artística o de refuerzo institucional, junto con la verdadera fuerza pedagógica que promete alcanzar), la imagen cinematográfica reforzará los límites territoriales de un país que en esos años se aprestaba a celebrar su primer centenario, dando a conocer una diversidad de vistas y escenas, que durante todo el siglo XX sentarán las bases iconográficas de la identidad nacional, para luego cuestionarlas y desmontarlas.

En concordancia con una épica de lo telúrico -ligada al carácter admirable del paisaje y al permanente esfuerzo para combatir frecuentes catástrofes naturales- detectada en la literatura chilena desde las crónicas de conquista en adelante, el cine documental buscó tempranamente los extremos. Como

¹³⁸ Bongers, Wolfgang, Ximena Vergara, María José Torrealba. Archivos i letrados. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2011. p. 10.

verdaderos cartógrafos o exploradores naturalistas, cada uno a su manera, los primeros adeptos al cinematógrafo se trasladaron a las cumbres más altas (*Un viaje a Cacheuta*, Arnulfo Valck, Bruno Valck, 1921); a las cavidades más profundas de la tierra (*El mineral "El teniente"*, Salvador Giambastiani, 1919); a la lejanía de los hielos antárticos (*Actualidades magallánicas*, Salvador Giambastiani, 1921); o a la bravura de los mares (*La pesca en alta mar*, Armando Rojas Castro, 1941). Provistos de equipamientos complejos y difíciles de transportar, los primeros realizadores audiovisuales interesados en registrar lo real se desplazaron en barcos y trenes hacia territorios aislados.

Un ejemplo emblemático de esta verdadera vocación cartográfica de los primeros años del cine documental en Chile, donde los realizadores aplanan el territorio inventariando toda serie de paisajes y situaciones en un afán enciclopédico, es la película *El empuje de una raza* (1922) de Pedro Siena, quien tres años más tarde exhibe *El húsar de la muerte*, largometraje de ficción sobre las andanzas del guerrillero Manuel Rodríguez. Si *El húsar de la muerte* apela a un momento fundacional en la historia republicana del país, en *El empuje de una raza*, Sienna construye una imagen de lo nacional igualmente admonitoria. Una imagen cartográfica hecha de panorámicas: paisajes postales que hacen parecer nuestro sur como la Suiza Chilena, desconocidos perfiles de industrias y modernas vistas de la ciudad Santiago que según la crítica “resumen en un viaje magnífico todas las riquezas del territorio”¹³⁹.

A pesar de que se trata de un filme perdido, la crítica y los anuncios en los diarios de la época permiten imaginarnos el tipo de viaje que propone la película de Sienna: “Una película que habla del Chile actual de Tacna a Magallanes”; “Un viaje por los canales”; “industrias-ciudades-paisajes”; “Conocerá usted todo el país”; “Invitamos a todo Valparaíso a esta función extraordinaria dedicada al conocimiento del suelo patrio”, y un largo etcétera de elogios para promover el

¹³⁹ Registro de prensa de *La Estrella*, Valparaíso, martes 7 de marzo, 1922, p.3. <http://cinechile.cl/archivo-222> Consultado el 07/05/2016 a las 18:00 hrs.

estreno de la película en el Teatro Colón de Valparaíso, un imperdible de la actualidad nacional donde además interviene, entre otras personalidades de la vida cívica, el presidente de la república. Lo que se construye entonces es un Itinerario político y pedagógico que enuncia desde las alturas, con la mirada de un meganarrador fantasma, un Chile de exportación cuyo principal objetivo es desmentir la propaganda “del enemigo extranjero” que pretende debilitar el gobierno del presidente Arturo Alessandri, en el contexto de las movilizaciones militares que en esos años amenazan la frontera con Perú y Bolivia.

Se trata de un viaje épico para conocer y mostrarle al mundo la belleza heroica del paisaje, donde asoma por primera vez en el itinerario del documental chileno la figura de una primera persona documental dispuesta en este filme para dar cuenta de una subjetividad patria. El argumento de la película consignado por la crítica de la época es elocuente: “Un reportero norteamericano es enviado a Chile a investigar la verdad interna del país. Hace un viaje de norte a sur acompañado por un periodista chileno (Pedro Sienna) que oficia de guía”. Aunque más tarde sabremos que este periodista-guía no es el propio Sienna sino Víctor Domingo Silva, guionista del documental, llama la atención que la película recurra a la subjetividad ficcionada de dos periodistas viajeros, uno chileno y otro norteamericano, a la hora de articular el discurso político que la institucionalidad chilena le encomienda al documental. Pero más allá de la necesidad de recurrir a la figura de autoridad que supone la presencia del reportero norteamericano, *El empuje de una raza*, pareciera decirnos ya en 1922, que el territorio y el acontecer nacional precisan de un *yo* para ser contado, un ojo viajero hacedor de rutas y paisajes, para ser asimilado y comprendido por las masas.

Este yo, que reaparecerá con fuerza en el cine documental latinoamericano contemporáneo, irá poco a poco perdiendo este carácter metropolitano, para recaer en sujetos “normales” que como bien señala la teórica argentina Beatriz Sarlo a propósito del giro subjetivo, no dan cuenta de una subjetividad

autorizada, sino más bien de sus experiencias y prácticas cotidianas, a través de la validación, sobre todo, de los géneros autorreferenciales o discursos de memoria como fuente de conocimiento. “Estos sujetos marginales, que habrían sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado, plantean nuevas exigencias de método e inclinan a la escucha sistemática de los “discursos de memoria’: diarios, cartas, consejos, oraciones”¹⁴⁰.

Otro aspecto fundamental del documental chileno de principios y mediados del siglo XX que *El empuje de una raza* enuncia, es el protagonismo que adquiere en estas películas la figura del presidente. Como una suerte de subjetividad autorizada que está a la altura de los paisajes antárticos, desérticos, cordilleranos o pastoriles de la zona central, muchos de los documentales chilenos del período capturan entre sus imágenes a Pedro Montt y luego a Arturo Alessandri, registrando toda serie de actos oficiales: giras presidenciales, campañas políticas y funerales de Estado. Al dejar huella de sus movimientos, el documental no sólo toma parte activa de la vida cívica del país, sino que refuerza la necesidad de una suerte de conciencia oficial que determine en cada caso el encuadre que vale la pena registrar, es decir, que en su conjunto dibuje el mapa de lo representable en términos de identidad nacional.

Más de un siglo más tarde, Raúl Ruiz propondrá en su tetralogía *Cofralandes, rapsodia chilena* (2000) un ejercicio extrañamente similar a *El empuje de una raza*, donde un antropólogo francés pide a Ruiz acompañarlo a Chile en calidad de guía para hacer un reportaje. Cual Virgilio guiando a Dante por el infierno, Ruiz no filma un retrato institucional ni periodístico del país, sino que, a través de la narración de una especie de diario, nos arroja a un Chile paradójal, íntimo y del dominio público, donde todo puede suceder. En *El empuje de una raza* el periodista chileno y el reportero norteamericano se

¹⁴⁰ Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Siglo Veintiuno Editores, 2005. p. 19.

desplazan de Tacna a Magallanes persiguiendo la esencia de lo chileno para crear un relato colosal -dice la crítica- de la geografía y los principales acontecimientos de la vida nacional, donde el presidente de la república interviene directamente, atribuyéndole de este modo al filme un carácter de documento oficial. En *Cofralandes*, en tanto, el antropólogo y el cineasta vagabundean por el territorio chileno sin un rumbo fijo, parodiando ese mismo imaginario del atlas geográfico en el que la película de Sienna funda su razón de ser: yendo a buscar la Antártida en la zona central, saltando de la mítica China al Valle del Elqui, elaborando múltiples listas e inventarios dudosos en los cuales la identidad nacional se resiste a ser cazada.

Pero lo que llama más la atención es que, reinterpretando irónicamente la férrea disposición del documental tradicional hacia lo real como una dimensión sagrada, Raúl Ruiz murmura, recuerda, olvida y duda sobre lo “verdaderamente chileno” ahí donde los periodistas representados por Pedro Sienna constataban con fuerza de ley lo más característico, moderno y admirable del país. Más allá de que la figura de Raúl Ruiz represente para el cine chileno contemporáneo un hito fundacional en la reinterpretación de la identidad nacional, el yo que recorre los capítulos de esta *Rapsodia chilena*, no pretende ser la voz de un sujeto autorizado -por su talento, origen o renombre- sino la de un sujeto abierto a la experiencia de elucubrar dónde está lo chileno. *Cofralandes*, como un diario de viajes que conserva la visceralidad, la variaciones anímicas, el montaje explosivo de un atlas y el titubear cotidiano del diario íntimo, se transforma en una película inaugural dentro del documental que aquí llamamos cartografía afectiva.

Alicia Vega publica en 2006 *Itinerario del cine documental chileno (1900-1990)*, donde detalla brevemente el argumento y el contexto de recepción crítica de cada una de las obras documentales de las que se tiene noticia en ese entonces, en un tramo de tiempo que representa casi la totalidad de la historia de nuestro cine hasta ese momento. En este libro, que se constituye a su vez

como una continuación de la investigación publicada en 1979 bajo el nombre de *Re-Visión del cine chileno*, Alicia Vega hace un inventario cronológico exhaustivo de obras accesibles e inaccesibles, que hoy permite advertir ciertos tópicos predominantes del cine documental nacional. Muchas de las películas consignadas en este itinerario son descritas por la crítica de la época como verdaderos dispositivos de viaje, que permiten al espectador conocer nuevas latitudes y acompañar la experiencia de estos expedicionarios de la mirada, al retratar el territorio en sus múltiples facetas, recurriendo a elementos de lenguaje audiovisual que subvierten la narrativa tradicional, con el fin de generar nuevos modos de “vivir” la experiencia cinematográfica como un verdadero viaje. El registro de prensa de la película *Antártica chilena*, dirigida por Armando Rojas en 1947, resulta elocuente.

A través de una fotografía excelente y de una presentación amena, *Antártida chilena* ofrece mediante una sucesión de imágenes sorprendentemente hermosas la labor que hicieron marinos, aviadores, geólogos, escritores y otros hombres de ciencia, con el objeto de conocer e investigar las condiciones y riquezas del continente antártico. Tanto el paisaje como la extraña fauna antártica nos maravillan constantemente. Cuando ha transcurrido la hora veinte de su duración, ya el espectador se siente identificado con la aventura de los arriesgados expedicionarios, puesto que, mediante el milagro de la cámara, ha sido capaz de acompañarlos en el prodigioso viaje¹⁴¹.

Mediante un acercamiento paulatino entre el realizador y el espacio urbano y geográfico, la experiencia sensorial y afectiva de quienes se internan en primera persona por los caminos del documental comenzará a tener un lugar relevante. En la medida en que los documentales universitarios desde fines de los años cincuenta hasta principios de los setenta se emancipan del encargo institucional y la mirada oficial, se aventuran en la experimentación y el

¹⁴¹Vega, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno*, Centro EAC Estudios y artes de la comunicación Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2006. p.110.

modelaje activo de lo real, posibilidad que hasta entonces había estado relegada al ámbito de la ficción.

Al recorrer la historia del documental en Chile nos encontramos con viajes al norte, al imaginario de la zona central campesina, o al extremo sur de Chile: expediciones científicas al territorio antártico, excavaciones arqueológicas en el desierto impulsadas por las universidades, o realizadores que por encargo de grandes empresas mineras se sumergen al interior de la tierra para filmar lo que nadie más puede ver. A medida que avanza el siglo y con él las posibilidades técnicas de registro en terreno, una suerte de delirio de ubicuidad se apodera del incipiente cine documental que, con fines políticos, institucionales, educativos, religiosos, antropológicos y poéticos, intenta fraguar en el imaginario colectivo una imagen viva y vigorosa del territorio nacional, que poco a poco le permite al documental mismo ir expandiendo los límites de su propia conciencia retórica. Esto vale al abordar nuevas temáticas, pero también, diversas posiciones éticas y puntos de vista que al alejarse de la mirada oficial y de una voz meganarradora, necesariamente se traducen en decisiones de lenguaje cinematográfico en las cuales poco a poco irá apareciendo la figura de una primera persona singular, que nada tiene de omnisciente.

Al respecto, el investigador Pablo Corro, quien desarrolla un entramado de teorías para analizar el cine documental experimental universitario desarrollado en Chile entre 1957 y 1973, advierte que la mayoría de los documentales de corte institucional que apuntalan el discurso territorial de la expansión del Estado moderno, sirven como experiencias de aprendizaje para los realizadores, y como medio de financiamiento de proyectos propios de orden artístico experimental.

Junto a los filmes que contrata Endesa, el Banco del Estado, la Cámara Chilena de la Construcción, la Cora, están los filmes que ambos centros [El centro de cine Experimental de la Universidad de Chile y el Instituto fílmico de la PUC] realizan para la Armada, dando cobertura a las tareas de resguardo de las más remotas fronteras del territorio nacional, al esfuerzo de colonización y a las misiones científicas de la Universidad de

Chile en la Antártica. En todos los casos, aun en aquellos sujetos a intereses institucionales pragmáticos, se trató de poner al cine al servicio de la reapropiación y redefinición modernizadora del Estado, de la nación, del propio país, al servicio de la reapropiación de sí mismos¹⁴².

La mayoría de estas películas dedicadas al registro, representación y reapropiación del territorio señaladas por Corro incluye dentro de sus principales estrategias retóricas no sólo la presencia de una figura de autoridad, como podría ser un reportero estadounidense o un presidente de la república, sino además la utilización de mapas. Como otra suerte de dispositivo de autoridad respecto al territorio, el mapamundi y el globo terráqueo le aportan al documental un grado de “verdad” que de otra forma le sería imposible ostentar. Hablamos de cortometrajes y medimetrajes que a la manera de los noticiarios, tomando la estética de *El mundo al instante*, se inician con la imagen global de un *mapamundi* en el que luego se señala con precisión un punto. “Esta película ocurrirá aquí” parecieran decirnos estos documentales con sus maquetas, coordenadas geográficas y gráficos, “hacia este punto preciso en el mapa nos dirigiremos en cuanto emprendamos viaje”. Esta temprana vocación cartográfica del cine documental chileno de la primera mitad del siglo XX, se manifiesta principalmente en la realización de películas cuyo cometido es indexar los territorios extremos al imaginario geográfico local, y en último término mundial.

Justamente de esa manera procede *Aysén tierra del porvenir*¹⁴³, filme mudo estrenado en 1940, producido por Andes Films, al momento de presentarse a sí mismo como un documento pedagógico respecto al territorio que retrata. El documental, que presenta a la región de Aysén cuando esta tenía 21.795 habitantes, a pocos años del proceso de recolonización, se inicia con la imagen de un mapa de Chile delineado donde se señala con una gran

¹⁴² Alberdi, Maite, Carolina Larraín, Camila Van Diest, Pablo Corro. *Teorías del cine documental chileno: 1957-1973*, Frásis editores, Santiago de Chile, 2007. p.69.

¹⁴³ Filme disponible en la Cineteca Online del CCPLM <http://www.ccplm.cl/sitio/aysen-tierra-del-porvenir/> consultado el 10/04/2016 a las 23:00 hrs.

flecha la región de Aysén. Sobre el mapa se pueden leer el número habitantes y su extensión en km cuadrados. Luego, la información demográfica da paso a un mapa ampliado de la zona donde se muestran sus líneas de relieve y zonas lacustres. Finalmente, por fundido encadenado, tal como si se tratara de un efecto de magia, este mapa estático se transforma en la vista aérea de una zona cordillerana en movimiento a la que luego le suceden diversas vistas de paisajes característicos de la región y de las primeras construcciones de las ciudades de Coyhaique y Aysén desde el aire. El mapa y la vista aérea se vuelven análogos mediante esta sencilla operación de montaje, evidenciando la temprana vocación cartográfica de los documentales de la primera mitad del siglo.

Respecto a la analogía que se establece entre la imagen cartográfica y la vista aérea, un antecedente importante son los documentales, vistas y actualidades dirigidos al registro de los primeros vuelos aéreos. Es el caso de *Volación* (1911)¹⁴⁴, vista de dos minutos de duración que registra desde tierra firme uno de los primeros vuelos en Santiago, en el Hipódromo Chile, como todo un acontecimiento social en el cual la burguesía se muestra entusiasmada por las nuevas tecnologías que transitan de lo artesanal a lo industrial. Diez años más tarde, el noticiario *Actualidades de Magallanes* (1921)¹⁴⁵ incluye en su versión nº 11 la secuencia fallida de los primeros viajes aéreos en Magallanes, cuyo objetivo era volar entre Punta Arenas y Río Gallegos.

Al respecto cabe señalar dos cosas: la primera, que el cine busca emparentarse con los referentes de su temporalidad de origen, registrando la técnica y el movimiento, la monumentalidad de las ciudades, la envergadura de las industrias, la potencia de aviones, buques y trenes, aun cuando se encuentre en un espacio del todo diferente al París de fines del s. XIX. En

¹⁴⁴ Filme disponible en la Cineteca Online del CCPLM <http://www.ccplm.cl/sitio/volacion/> consultado el 06/04/2016.

¹⁴⁵ Filme disponible en la Cineteca Online del CCPLM <http://www.ccplm.cl/sitio/actualidades-de-magallanes-no11/> consultado el 08/04/2016 a las 19:30 hrs.

segundo lugar, diremos que la insistencia sobre el motivo del vuelo evidencia un anhelo del cine documental de entenderse a sí mismo como un medio de comunicación que al igual que el avión, permite acortar las distancias y ofrecer una nueva perspectiva del mundo, que se debate entre la ciencia y el sueño, entre la razón técnica ilustrada que hace inventario de lo real y el anhelo, como diría el filósofo francés Edgar Morin, de “arrancarse de la tierra” y conquistar otros mundos.

El agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas. Ambas nacen casi en la misma fecha, casi en el mismo lugar, se lanzan simultáneamente por el mundo, cubren los continentes. Pasan de las manos de los pioneros a las de los explotadores, franquean un “muro del sonido”. La primera realiza por fin el sueño más insensato que ha perseguido el hombre desde que mira el cielo: arrancarse de la tierra (...) Al mismo tiempo se presentaba una máquina igualmente milagrosa; esta vez el prodigio no consistía en lanzarse hacia el más allá aéreo, donde sólo habitaban los muertos, los ángeles y los dioses, sino en reflejar la realidad de la tierra. El ojo objetivo -y aquí el adjetivo tenía tal peso que se hacía sustantivo-- captaba la vida para reproducirla...¹⁴⁶

Sin embargo, en Chile, como es posible advertir en la mayoría de las vistas que dan a conocer con orgullo el lado más moderno de la nación, los intentos de estos primeros aviones por encumbrarse hacia una visión aérea o ascensional, estableciendo, como señala Pablo Corro, “una contemporaneidad entre el medio de registro y los objetos, una comunidad temporal que es la de la Modernidad”¹⁴⁷ son problemáticos. De este modo, si en *Volación* la avioneta apenas se despegaba del suelo, planeando apenas sobre las chimeneas y los techos bajos de la ciudad, en *Actualidades de Magallanes* el primer intento de vuelo fracasa estrepitosamente, tras enredarse la avioneta en las tablas del

¹⁴⁶ Morin, Edgard. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, Buenos Aires, 2001, p.14.

¹⁴⁷ Corro, Pablo. *Paradigmas de luz-modernidad en el cine chileno*. Actas del Congreso ASAECA 2014 realizado en Rosario. p.385.

hipódromo de Punta Arenas. De esta forma, lo que vemos, más que vuelos sostenidos y elevados, son intentos precarios por sostenerse en un plano aún no conquistado, evidenciando de esta forma la situación de descalce en la que viene a instalarse el cine en Latinoamérica, tal como sucede con la fotografía.

Ronald Kay da cuenta de este conflicto en su texto *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada americana*, en el cual, a partir de la obra fotográfica y pictórica de Eugenio Dittborn, señala que el espacio americano es eminentemente prefotográfico. En su génesis y lugar de origen la fotografía sólo registra lo que se ubica en su mismo estrato técnico y temporal, estaciones de ferrocarril y torres Eiffel que están en el mismo grado de desarrollo tecnológico que el propio proceso fotográfico. A la hora de reproducir el paisaje latinoamericano se produce entonces un choque temporal.

“Inmediatamente después de su invención la cámara penetra (hacia 1850) en el espacio americano, donde incorpora a sus negativos sujetos y objetos, en comparación con su ultramodernidad técnica y perceptiva, anacrónicos, desarraigados, fantásticos, sorprendidos, en suma, prefotográficos. Por consiguiente, el medio de registro que es el lente, marca y traduce como heterogéneo a él, aquello que hace ingresar a su documental de la escena americana: poblados incipientes en cuasipaisajes indominados e inconclusos abruptamente actuales, transportables y ubicuos, presas y trofeos de la cacería fotográfica, bajo la especie de lo exótico¹⁴⁸.

La fotografía que en occidente naturaliza la técnica, en América vendría, según Ronald Kay, a capturar un mundo prefotográfico, a la espera de ser registrado e indexado de esta forma al imaginario occidental. Cual cazadores de presas y trofeos exóticos, los operadores del cinematógrafo y luego los primeros documentalistas por encargo, se lanzaron a explorar el territorio en busca de aquellas imágenes o señales que dieran cuenta del espacio de acá, ese continente que “nunca había sido dicho” fotográfica ni audiovisualmente, y que se mostraba del todo heterogéneo.

¹⁴⁸ Kay, Ronald. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 1980, p.27.

Pero ese primer exotismo en la mirada fotográfica y audiovisual que registró paisajes, avances en la industria, situaciones de la vida cotidiana, ceremonias de Estado y desastres naturales como quien recolecta en el patio de su casa pistas de un mundo desconocido, poco a poco va encontrando un lenguaje propio, en el cual, al igual que en los mapas novohispanos, ya no es tan fácil distinguir cuáles elementos son indígenas y cuáles españoles, porque lo que se construye mediante esas superficies pictóricas es una territorialidad nueva. Lo institucional, lo educativo, la política, la industria, el ejército, las ciencias, el folclore, la geografía, todo le sirve al documental para ir ensayando su propia conciencia retórica en la medida en que junta por fragmentos las imágenes que definirán ese espacio *de acá* que describe Kay. Esto, a través de verdaderas travesías cinematográficas que apuntarán a recolonizar, con este ojo tecnificado, paisajes desconocidos para gran parte de la población chilena, especialmente hielos y desiertos que para muchos de los espectadores del cinematográficos se encontraban más bien en un *allá*.

Una de estas primeras travesías colonizadoras del imaginario de las zonas extremas la realiza el fotógrafo y compositor alemán Hans Helfritz (1902-1995), que acompañando la expedición del médico y antropólogo letón nacionalizado chileno, Alejandro Lipschutz (1883-1980) a Tierra del Fuego en 1946, filma el documental *Tierra del Fuego, impresiones de la región y sus habitantes*¹⁴⁹. El documental, de ocho minutos de duración, se inicia con una larga secuencia de vistas aéreas del territorio insular en blanco y negro, antecedido por un cartel de títulos cuyo fondo es la imagen de un mapa antiguo de Tierra del Fuego, provisto de leyendas manuscritas y pequeños barcos ilustrados. Predisponiéndonos a la aventura, el filme se inicia luego de esta

¹⁴⁹ Película producida por el Servicio Cinematográfico de la Dirección de Información y Cultura, recuperada recientemente por la Cineteca de la Universidad de Chile, a partir del fondo documental perteneciente al profesor Alejandro Lipschutz que se encuentra en la Facultad de Filosofía. Disponible en <http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelícula.php?cod=124> consultada el 18/12/2016 a las 13:00 hrs.

secuencia de créditos que alude a lo cartográfico, con las imágenes desde el interior de una avioneta que planea sobre la región de Magallanes. El sobre-encuadre de la ventana de la avioneta suspendida en el aire, nos transforma en espectadores privilegiados, tripulantes de un viaje hacia el fin del mundo que está por empezar. Ríos, canales, bosques, montañas e islas sobresalen como líneas, relieves y manchas trazadas por este ojo rapaz que sobrevuela el archipiélago desde lo alto. Luego, sin previo aviso, el plano fijo de un mapa ampliado del territorio en el que un lápiz traza la ruta seguida por la avioneta. De esta forma, homologando la vista aérea a la imagen cartográfica del mapa, la película continúa por las cumbres nevadas del relieve magallánico, hasta descender finalmente en un paisaje austral a todo color. Este cambio, dado seguramente por determinaciones materiales específicas y el deseo de experimentar, marca el paso a un tratamiento audiovisual mucho más vívido, alejado de la imagen cartográfica clásica, que transforma, como diría Gabriela Mistral “la maravilla de la isla en una mostacita”. De aquí en adelante se suceden los paisajes naturales filmados a color: la inmensidad de un paisaje agreste y desolado, el azul intenso de un lago coronado por montañas nevadas, el verdor de unos helechos patagónicos en primer plano, un pequeño bote con algunos jóvenes recorriendo los canales, el vertiginoso avance de una docena de jinetes con sus caballos, o una infinidad de ovejas que desde lejos vienen a inundar el plano, correteadas por algunos hombres a caballo y sus perros.

Los principales ausentes de este documental que acompaña la expedición científica de Alejandro Lipschutz son sus poblaciones nativas. Ni si quiera nombrados, como si efectivamente fueran refractarios a la técnica cinematográfica, en este documental los indígenas fueguinos parecen no haber existido nunca. El *fuera de campo* de esta travesía audiovisual con tintes

naturalistas, son los retratos que realiza de los fueguinos Lipschutz¹⁵⁰, seguramente con ayuda de Hans Helfritx, fotógrafo y camarógrafo de la Dirección General de Informaciones y Cultura. Estos retratos habrían sido mostrados en la Universidad de Chile, en una exposición denominada *Vistas de Tierra del Fuego*, donde además se exhibió el cortometraje *Tierra del Fuego*, con el fin de dar a conocer los resultados de la expedición junto a varias conferencias. Se trata de una serie de 62 fotografías en blanco y negro de indígenas onas, yaganes, alacalufes y mestizos, retratados en forma individual o colectiva, donde aparecen hombres y mujeres de todas las edades en poses cotidianas, vestidos con ropas occidentales, sin caer en las típicas puestas en escena exotistas que caracterizaron al imaginario fueguino de las primeras décadas del siglo XX¹⁵¹. El tratamiento fotográfico de esta serie, austero en escenificaciones, da cuenta de un estado transculturado de los indígenas, que según las investigadoras Nathaly Calderón y Diamela Díaz, permite asociar estas imágenes a la corriente antropológica y política del indigenismo.

De acuerdo al contenido de las fotografías, el uso dado y las teorías a las que Alejandro Lipschutz adscribía, podemos ubicar a estas imágenes en el indigenismo. Esta corriente toma fuerza en América Latina hacia los años veinte, y luego de que la OEA creara el Instituto Indigenista Americano es Lipschutz quien atiende su implementación en Chile. El indigenismo plantea mejorar la situación de los indígenas a través de la transculturación, lo que implicaba la integración de los nativos al Estado nación, a través de acciones como el derecho a votar y el uso de su propia lengua. Esta integración se acompaña con investigaciones y

¹⁵⁰ Objeto encontrado N° 48, *Imágenes fotográficas de Alejandro Lipschutz* pertenecientes a la Biblioteca Eugenio Pereira Salas, de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, disponibles en Artificios en la sección Objeto encontrado http://www.artificios.uchile.cl/video_de_objeto&id=15&f=48 consultadas el 18/12/2016 a las 16:40 hrs.

¹⁵¹ Principalmente, las fotografías de los indígenas fueguinos tomadas por Alberto María de Agostini y Martín Gusinde.

difusión de la cultura de los pueblos en un intento de educar a las élites sobre estas realidades¹⁵².

Distante de esta corriente ligada al comunismo, el cura jesuita y aficionado a la geografía Rafael Sánchez realiza en 1964 el documental *Chile paralelo 56*¹⁵³. Sánchez, fundador del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, acompaña al igual que Hans Helfritx la expedición de rutina del buque de la Armada hasta el faro ubicado exactamente en el paralelo 56 en las cercanías de Puerto Williams, realizando un documental de corte pedagógico que pretende, tal como señala Ronald Kay a propósito del estado prefotográfico del paisaje latinoamericano, recolonizar el *allá* para transformarlo en un *acá*. Mediante el uso de nuevas tecnologías audiovisuales, maquetas, gráficos y mapas, establece con este confín del mundo una relación cartográfica que indexar el paisaje natural y cultural al imaginario del territorio nacional, inventariando cuanto hay desde una lógica positivista. Mediante una voz en off singularmente omnisciente, que envuelve de un tono poético naturalista la flora y la fauna, se da cuenta de los sentimientos y reflexiones de los descendientes de indígenas con los que se encuentra. Sánchez construye una retórica pedagógica similar a la que utiliza en *Las callampas*¹⁵⁴, donde también “descubre” desde el aire -como un meganarrador- un territorio desconocido, en este caso un enclave de pobreza extrema en la moderna capital de Santiago de la época. Si en *Las callampas* el relato cinematográfico pretende llevar la

¹⁵² Ficha sobre el Objeto encontrado N° 48 *Imágenes fotográficas Alejandro Lipschutz*. <http://www.artificios.uchile.cl/ficha&id=48>, consultada el 18/12/2016

¹⁵³ Film disponible en el Archivo Fílmico de la Universidad Católica <http://archivofilmico.uc.cl/archivo/chile-paralelo-56/>, consultado el 03/03/2016 a las 20:00 hrs.

¹⁵⁴ Como señalamos hacia el final del capítulo I, *Las callampas*, realizada en 1958 por Rafael Sánchez, marca un hito en el itinerario del cine documental chileno, al abocarse a retratar una zona no abordada del imaginario nacional, retratando la vida en la población callampa y de sus pobladores luego del incendio y éxodo de la población La Victoria. Aquí, desde un punto de vista crítico que se encamina hacia lo autoral, Sánchez utiliza una serie de recursos estilísticos pedagógicos (uso de maquetas, planos aéreos que se analogan a la imagen del mapa, recreaciones, música experimental que refuerza una atmósfera afectada e inquietante) para llegar a la conciencia del espectador y mostrarle una realidad que desconoce.

conciencia del espectador hacia una situación que está en los márgenes, para que reafirme junto a él una opinión crítica, siguiendo una a una las pistas visuales y sonoras que el director entrega mediante el montaje, en *Chile paralelo 56* todos los elementos retóricos confluyen para mostrarnos un territorio premoderno, un simple hecho de paisaje que al ser filmado adquiere un estatuto de realidad –y un lugar de poder- diferente, tal como sucedía con esas mismas tierras luego del descubrimiento hispano, al ser dibujadas por primera vez por los cartógrafos.

Estableciendo una alianza entre la universidad y la Armada, cosa que el documental universitario en Chile volverá a hacer sistemáticamente con otras instituciones, Sánchez se embarca junto a los marinos en un proyecto civilizatorio. Un viaje que registra la heroica labor de la Armada hacia la Tierra del Fuego para mantener el funcionamiento del faro y el moderno hospital de Punta Arenas, y a la vez, la travesía del ojo que viene a desentrañar la fisonomía oculta de estos parajes australes, para asombro del espectador. Los métodos que se ocupan son elocuentes, la voz en off todo poderosa de Sánchez deja caer su incontinencia predicativa sobre todo lo que la cámara descubre: pájaros, musgos, árboles centenarios, niños descendientes de yaganes y alacalufes, son naturalizados por una conciencia asombrada que derrocha adjetivos y sentimientos modernos sobre una realidad que desconoce y es preciso normalizar. Así, diversas variedades de musgos se destruyen a patadas ante la cámara para comprobar de qué están hechos, luego de lo cual pasamos -sin mediación alguna- a la contemplación de la exigua población indígena que comparece frente a la cámara, superponiendo sobre sus cuerpos mudos y tiesos discursos edificantes, con el objetivo de hacerlos digeribles para un espectador metropolitano. Tal como ocurre con la flora fueguina que Sánchez asocia a una temporalidad primigenia, los niños fueguinos filmados son aprehendidos por la cámara como un objeto oscuro, de dudosa calidad fotográfica, que no puede hablar por sí mismo y que es preciso edulcorar

mediante doblajes y discursos occidentales cercanos al imaginario del buen salvaje. Quizás por esto el filme se apura en salir a abrazar de nuevo ese entorno geográfico épico, registrando los nítidos perfiles del buque que surca el mar inmenso. Al respecto, es elocuente la crítica del filme que realiza Yolanda Montecinos en la revista *Ecran*, asombrada por la capacidad de la película de transportarla hasta ese punto austral del mundo.

Vemos así, a algunas familias de alacalufes y de yaganes, escuchamos algunos parlamentos casi incompresibles, y gracias al selectivo sentido de observación del director podemos percibir la abulia total que sume a estos extraños ejemplares étnicos en un primitivismo desolador. La naturaleza, en cambio, surge en toda su magnitud en este documental [...] sorprendiendo por su variedad y por un cromatismo inesperado [...] La geografía de la región surge al paso de la fragata, los hielos son rotos para dejarle camino y el espectador escucha vivir y vibrar esa parte del continente más austral del mundo¹⁵⁵.

Una cultura abúlica, opaca, pobre en atributos, refractaria al medio cinematográfico y por ende incómoda, versus una naturaleza exuberante que atrapa por su colorido y el estruendo que produce al contacto del buque que la surca. El espectador “escucha vivir y vibrar” ese rincón del mundo en la medida en que le es posible, como en una biopsia, realizar un corte transversal en esa remota geografía, llevar la luz de la razón y el Estado chileno hasta ese confín del mundo.

Siguiendo en esta misma línea de *documentales-embarcaciones* o dispositivos de viaje, en las que las escuelas de cine universitarias se desplazan hasta los extremos del país para acompañar diferentes procesos de modernización, resulta interesante analizar el documental *La universidad en la Antártica*¹⁵⁶ (Luis Cornejo, 1962). Acá, como en otras obras institucionales encargadas por la Universidad de Chile, un grupo de realizadores del Centro de

¹⁵⁵ Revista *Ecran* N° 1786 del año 1965. Consultada <http://cinechile.cl/archivo-1041> el 18/06/2016 a las 22:00 hrs.

¹⁵⁶ Filme disponible en la Cineteca virtual de la Universidad de Chile, <http://www.cinetecavirtual.uchile.cl/fichapelícula.php?cod=3>, consultado el 05/04/2016 a las 17:30 hrs.

Cine Experimental compuesto por Luis Cornejo y el director de fotografía Patricio Guzmán Campos, viajan en un buque de la Armada para registrar del trabajo de los científicos del Departamento de Geofísica y Magnetismo de la Universidad de Chile, en la base antártica Gabriel González Videla, “siendo el primer documental no encabezado por Sergio Bravo que aparece rotulado en sus créditos iniciales como Cine Experimental de la Universidad de Chile”¹⁵⁷. A diferencia del documental realizado por Rafael Sánchez, donde maquetas, mapas y gráficos nos sitúan en un discurso pedagógico que racionaliza y contiene el desborde de la naturaleza, los primeros planos de *La universidad en la Antártica* enmarcan la película como una aventura sensorial a la que el espectador es invitado a tomar parte, dándole espacio y tiempo al despliegue de la geografía misma en la medida en que el barco surca el océano. Con un tono cercano al de una película de aventuras, una locución en off de Luis Alarcón describe a la Antártida como un continente más vasto que Europa y más desolado que el Sahara: “un continente por conocer en pleno siglo XX, un lugar de la tierra donde el hombre sólo tiene avanzada”¹⁵⁸. Las imágenes, por su cuenta, oscilan entre las labores cotidianas de los científicos, con sus experimentos, su instrumental y sus palabras específicas, y un tratamiento contemplativo del espacio circundante que en este caso no intenta apresar la naturaleza con definiciones, especulaciones o juicios de valor –como sí ocurría en *Chile paralelo 56*- sino que la deja ser. El registro fílmico le hace justicia al texto de la locución inicial, instalándonos en un lugar donde el ser humano no domina, sino que “sólo tiene avanzada”.

¹⁵⁷ Horta, Luis. La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales en la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965. *Imagofagia*, revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N° 12, 2015. ISSN 1852- 9550 disponible en <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/863> consultado el 18/12/2016 a las 23:41 hrs.

¹⁵⁸ Cornejo, Luis. *La universidad en la Antártica*, disponible en la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile <http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelícula.php?cod=3>, locución correspondiente al minuto 02:42 - 03:05, consultado el 05/04/2016 a las 17:30 hrs.

En términos de narración cinematográfica, la mayor diferencia estaría en que en *La Universidad en la Antártica* el lenguaje fílmico no reitera la intención del texto, ni guía la conciencia del espectador, sino que busca una mayor autonomía retórica que el espectador puede experimentar a su vez en dilatadas filmaciones del paisaje, acompañadas por música experimental. De esta forma, lo que se construye es una suerte de ecosistema plural, donde la vida cotidiana y la psiquis de los científicos está a la misma altura que las oscilaciones del clima, la recolección de muestras biológicas o el comportamiento de los pingüinos, en el cual no se advierte un tono moralizante sino una verdadera inquietud cartográfica y existencial, al estilo de los naturalistas viajeros que tomaban apuntes de la naturaleza en sus diarios de viajes. El documental filma con una pasión análoga al ímpetu enciclopédico de los científicos, un punto del continente hasta entonces inexplorado en términos audiovisuales, salvo contadas excepciones¹⁵⁹. Esto, con la conciencia de que ellos mismos, como equipo de filmación, son parte de una expedición incierta, no exenta de imprevistos y peligros, lo que redobla a su vez la conciencia de embarcarse en una aventura narrativa de corte experimental, en la que se evidencia el carácter subjetivo de la experiencia, a pesar de la temática científica del documental.

Los grandes témpanos de mar abierta nos indican que ya estamos en el Mar de Drake. Dos días de navegación... El Mar de Drake queda atrás con sus montañas líquidas y sus vientos desbocados. Cabo de Hornos, donde se abalanza América al acantilado de dos océanos, presa inagotable de leyendas e historias marinas, nos anuncia la calma de los canales magallánicos. Los mensajes de meteorología de la Base

¹⁵⁹ Consideremos acá otro filme, *Antártica Chilena* (Armando Rojas Castro, 1947) realizado por el Servicio Cinematográfico de la Dirección de Información y Cultura, bajo la dirección de fotografía de Hans Helfritz, director de *Tierra del fuego* (1946).

Universitaria de Chile nos han servido de referencia y guía para el viaje de regreso de la Antártica¹⁶⁰.

Sumado al carácter literario que inoculan las descripciones poéticas de la voz en off, donde el equipo de realizadores se transforma en un personaje tácito del filme, el tratamiento audiovisual da cuenta de un alto grado de experimentalidad, incorporando movimientos de cámara, tipos de planos y un montaje rítmico que construye largas secuencias donde la flora, la fauna y los componentes geográficos, se vuelven protagónicos, dialogando con las actividades humanas cotidianas de un modo desjerarquizado, y generando la idea de un ecosistema complejo que invita a pensar en la subjetividad, no sólo del equipo realizador, sino que de todos los seres vivos e inanimados que comparecen ante la cámara. Al respecto, el investigador y director de la Cineteca de la Universidad de Chile, Luis Horta Canales, señala que *La Universidad en la Antártica* y otros documentales de la época como *Aquí vivieron* (Pedro Chaskel, Héctor Ríos, 1962) o *Aborto* (Pedro Chaskel, 1965), aprovechan el encargo institucional de las diversas facultades de geofísica, antropología o medicina, como una instancia de experimentación estética, creando estrategias discursivas particulares que subvierten la narrativa tradicional.

Cornejo y Guzmán abordan el encargo como un desafío estético y narrativo [...] En la película se pueden ver cómo las labores científicas son alternadas con secuencias de lo cotidiano, donde actividades tan simples como cocinar o los juegos de esparcimiento son exaltados para dar a conocer la interioridad de un mundo moldeado por el paisaje. El carácter mecánico del trabajo científico se ve humanizado por la exposición de secuencias que abiertamente están centradas en exacerbar los rasgos de la identidad local, aumentados por la delicadeza de la fotografía que instala una lectura plástica de la Antártica, cuyo

¹⁶⁰ Cornejo, Luis. *La universidad en la Antártica*, disponible en la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile <http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelicula.php?cod=3>. Locución correspondiente al minuto 29:35-30:12, consultado el 18/12/2016 a las 17:22 hrs.

trabajo en composición aún a los sujetos con el entorno que los alberga¹⁶¹.

En concordancia con lo señalado por Luis Horta, pareciera que la potencia expresiva de la naturaleza termina tamizando todos los aspectos del filme, doblegando a la razón científica que jerarquiza y hace inventario de lo que nos rodea. Con esto, las focas, los pingüinos, el plancton, o incluso los *icebergs*, van adquiriendo rasgos subjetivos dentro de la narración, encarnando y reaccionando mediante estrategias de montaje a las distintas acciones que el documental propone. Con estos recursos se consigue que la narración audiovisual se concentre en la potencia cinematográfica de imágenes que no son predicativas, sino que se fugan hacia otras reflexiones de carácter sensorial, que responden a la necesidad, no sólo de inventariar, sino que de *contar* la patria, desde sus implicancias existenciales, identitarias y afectivas.

Paisajes que queman de vivos, de la geografía al rostro.

No es trivial que en las primeras páginas del libro ya citado de Ronald Kay, *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, se incluya una fotografía de Gabriela Mistral extraída de los archivos de la Biblioteca Nacional, si consideramos, como señalábamos en las páginas iniciales, que ella fue una de las primeras en reparar en la necesidad de generar un nuevo pensamiento cartográfico para darle, voz, vida y movimiento al continente americano. Si Para Kay la fotografía en Latinoamérica se ve obligada a dejar de ser un asunto de estaciones de tren y torres Eiffel y de recurrir al paisaje como principal elemento

¹⁶¹ Horta, Luis. La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales en la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965. *Imagofagia*, revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N° 12, 2015. ISSN 1852- 9550 disponible en <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/863> consultado el 18/12/2016 a las 23:45 hrs.

de autoafirmación, para Gabriela Mistral, como se ha esbozado en páginas anteriores, América es un hecho de paisaje:

La América es un hecho de paisaje. Ciertamente: es el asiento de una jerarquía soberana de paisaje que crean los climas diferentes y en parte la población, rectificadora siempre de la fisonomía del suelo. Iberoamérica constituye, antes que otra cosa, una fiesta de panoramas, reserva para el ojo del Viejo Mundo que ya se cansa de su geografía sobajada y aprendida. Somos unas pequeñas manchas de hombre –ciudades, aldeas– ceñidas por una porción de tierra bienaventurada, de tierra feliz, que casi anula el hecho humano para dejarlo reducido a hecho geográfico y a suceso extraordinario de la flora y la fauna¹⁶².

Atendiendo a este texto, para Mistral América sería un conjunto geográfico y cultural, en el cual la población rectifica con su historia, su ideología y su sensibilidad, la fisonomía del suelo. Esa fisonomía no la plasman los mapas de los geógrafos, que transforman en líneas pobres y descoloridas la maravilla de la isla, del riachuelo o la montaña, sino el cine que con su habilidad de capturar la vida, reafirma la empresa literaria de una geografía poética y metafórica.

En 1930 Gabriela Mistral aseguró en la revista *Atenea* de Concepción, que el cine documental se transformaría en el responsable de proveerle al mundo un nuevo imaginario latinoamericano, transformando ese paisaje hasta entonces sólo tartamudeado del planeta en una geografía animada. El cine geográfico, como proyecto pedagógico, vendría a reemplazar a la cartografía tradicional con sus mapas abstractos, lejanos y estáticos a la hora de, como ella misma dirá, “contar la patria”. El cine documental se transforma para Mistral en un dispositivo “ofrecedor de paisajes vivientes”¹⁶³ que representa finalmente la promesa de una nueva cartografía, para redescubrir nuestro paisaje y mostrárselo por primera vez al mundo. Una cartografía poética, sensorial y

¹⁶² Mistral, Gabriela. Revista *Atenea* N° 61, marzo de 1930. Reproducido en Archivos i Letrados. *Escritos sobre cine en Chile: 1908 – 1940*. Wolfgang Bongers, María José Torrealba, Ximena Vergara Editores. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2011.

¹⁶³ Op Cit.

afectiva propiamente latinoamericana, tal como la *loca geografía* que ensaya Benjamín Subercaseaux en 1940, referida anteriormente. El cine documental, del mismo modo que la geografía metafórica propuesta por Subercaseaux, nos permitirían atrapar, exponer en las aulas y en otras latitudes, un paisaje latinoamericano que alienta y *quema de vivo*; un paisaje que revive y se aprehende en la medida en que es contado, en la medida en que se percibe sensorial y afectivamente. El cine documental se transforma así en el medio señalado por la poetisa para expresar por primera vez la sistematización de una “geografía animada” de nuestro país y continente, “donde la vida humana, animal y vegetal no se separan artificialmente, sino que se presentan una trenzada con la otra”¹⁶⁴.

Este proyecto utópico y visionario nunca llegó a concretarse en las aulas escolares, pero sí se desarrolló en el ámbito del cine experimental universitario, donde los jóvenes realizadores provenientes de diversas disciplinas humanistas, artísticas o científicas se vieron transformados en verdaderos cartógrafos, o como llamaba Mistral *contadores de patria*. Lo interesante acá es la dimensión afectiva que se descubre en esa trenza entre lo humano, lo animal y lo vegetal; entre cultura y naturaleza; entre subjetividad y espacio geográfico, que como prefigura intuitivamente Gabriela Mistral se irá acentuando en algunas zonas del cine documental chileno. Porque si una película como *Chile paralelo 56* puede hacer que viva y vibre ante nuestros ojos el paisaje y la cultura fueguina, en la película de Rafael Sánchez el foco no está puesto en la experiencia de aprehender afectiva y sensorialmente ese espacio vivo, sino en recolonizarlo mediante la luz fría y definida de una razón instrumental -como la del faro que visitan los marinos- que acompaña mediante el registro audiovisual la ola expansiva de la modernidad a lo largo de todo el territorio nacional.

¹⁶⁴Mistral, Gabriela. Revista *Atenea* N° 61, marzo de 1930. Reproducido en “Archivos i Letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908 – 1940. Wolfgang Bongers”, María José Torrealba, Ximena Vergara Editores. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2011

Una película que sí retoma el legado mistraliano de un cine documental ofrecedor de 'paisajes que queman de vivos' es *Andacollo* (1958) realizado por Nieves Yankovic y Jorge di Lauro, que como devotos de la virgen de Andacollo deciden rendirle homenaje. Es uno de los primeros documentales a color que se realizan en Chile y su uso desbordado dice mucho de sus objetivos. El filme parte desde las alturas, de madrugada, tratando a la cordillera como un verdadero personaje que acoge a la multitud de danzantes que vienen desde lejos caminando para llegar a la cima a encontrarse con la virgen. Sobrepasando el rigor de la línea, las imágenes se difuminan y es desde la penumbra que ingresamos dentro de un relato afectivo, donde el paisaje y el sonido nos envuelven. Una voz femenina nos dice en off que esta película es un homenaje a la Reina de la Montaña. Montaña cuyo perfil a contraluz descubrimos gradualmente, para luego sobrevolar sus curvas, su piel estriada y vibrante, hasta llegar, como por milagro, a un pequeño poblado en la cumbre del que sólo se distingue la iglesia.

Si en *Chile paralelo 56* el uso de mapas y maquetas construyen una imagen objetiva del progreso y la claridad de la razón guiándonos como un faro en la oscuridad de ese confín austral del mundo, en *Andacollo* lo que moviliza el relato no es tanto el interés descriptivo o etnográfico por la fiesta religiosa, como un retrato de esta virgen minera identificada con la figura de la montaña, una cartografía que se realiza desde la fe. Esta pareja de realizadores filma el documental como si ellos mismos estuviesen cumpliendo una promesa. La cámara sigue el ritmo de la fiesta como uno más de los fieles, hasta entrar en una especie de trance y generar una relación directa entre la imagen de la virgen y el espectador a través de un montaje *plano contra plano*, donde la figura de la virgen parece responder con la expresividad de su rostro a las súplicas de los danzantes. Acabada la fiesta, de madrugada, la cámara realiza un recorrido por el perfil vibrante y a contraluz de la montaña que, desde la penumbra hasta el encandilamiento, desde un primer plano hasta una

panorámica aérea, reconoce la geografía rocosa y escarpada, como si recorriera en ese acto el cuerpo generoso de la virgen.

El mapa que construye *Andacollo* no sólo localiza y describe este punto preciso del territorio, sino que traduce mediante el color, el sonido, la palabra poética y el movimiento, la experiencia mística en términos afectivos, como una geografía paralela y autónoma que se acerca de cierta forma a la utopía mistraliana de una cartografía colectiva de Chile, hecha, no de ilustraciones frías y abstractas, sino de una multiplicidad de paisajes quemantes. Lejos de ser un mero elemento geográfico de localización, la montaña se transforma en un personaje protagónico, que se formaliza en términos audiovisuales como un rostro, esto es, no con un plano general descriptivo, sino que buscando retratar afectivamente su geografía. La escarpada pendiente que deben atravesar los danzantes y encomendados de la virgen para llegar hasta ella, se aborda como una superficie afectiva dotada de atributos subjetivos. En primer plano, filmada con la intensidad con que se filma un rostro, la montaña deviene una suerte de encarnación de la Virgen de Andacollo. Tal como los danzantes que ingresan a la iglesia sin nunca darle la espalda, los realizadores le hablan en primera persona, agradeciéndole, suplicándole como a una madre cercana y generosa, y evitando caer en descripciones antropológicas o informativas, la filman de una manera afectiva, esto es, transformando el territorio que le da origen en una superficie sensorial, visual y sonora que le habla al espectador en un primer plano, generando una sensación de intimidad con el espacio geográfico, análogo al de la experiencia mística. En este contexto, cabe referir experiencias como la de Sor Úrsula Suárez, una monja chilena que durante la colonia escribió una de las primeras relaciones autobiográficas que se conservan¹⁶⁵. Ahí, desde los umbrales del espacio conventual definido como un espacio

¹⁶⁵ Suárez, Úrsula. *Relación autobiográfica* (1666-1749). Biblioteca Antigua Chilena. Prólogo y edición de Mario Ferrecicio Podestá. Estudio Preliminar de Armando de Ramón. Universidad de Concepción, Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1984.

poroso, donde transita toda suerte de sujetos que por una razón u otra están al margen de la sociedad, Úrsula relata con pasión literaria sus experiencias cotidianas, místicas y oníricas, así como su camino obstinado y paradójal hacia el recogimiento que le permitirá ser santa, oponiéndose a su naturaleza disparatada, que la impulsa a un discurrir constante de su mente y su espíritu, tanto al interior del convento, como hacia geografías imaginadas. A trasluz de este texto autorreferencial escrito por una mujer recluida en un espacio cerrado, en pleno siglo XVI, podemos acceder a imágenes espacializadas de la experiencia mística. Una experiencia particularmente interesante a la luz del giro afectivo y el giro espacial, si pensamos que en estos trances existenciales lo que se borra son justamente las fronteras que separan lo interior de lo exterior. En este caso, los sueños de una religiosa narrados por ella misma, nos transportan a lo que Bachelard llamó en su *Poética del espacio*, “la inmensidad de lo íntimo”. Como una categoría filosófica de la ensoñación, la contemplación de la inmensidad implica para Bachelard, un desplazamiento de lo interior hacia lo exterior, desde el espacio cercano hacia el espacio *otro*:

L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. Sans doute, la rêverie se nourrit de spectacles variés, mais par une sorte d'inclination native, elle contemple la grandeur. Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini. [...] Elle fut l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs¹⁶⁶.

Pero si en la poética de Bachelard esa contemplación de la inmensidad lleva a un estado del alma tan particular que pone a quien sueña¹⁶⁷ fuera del

¹⁶⁶ Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Quadrige/PUF, Paris, 1957. p.168.

¹⁶⁷ Tengamos en consideración acá que el *rêveur* no es exactamente el soñador. Mientras en francés *rêve* se reserva para una disposición proyectiva y contemplativa, donde la imaginación hace crecer sin límites las imágenes de la inmensidad y *songe* aparece como la palabra que queda para expresar la parte más prosaica del sueño, que en el acto de dormir mismo fabrica

mundo próximo, en el caso de Úrsula la ensoñación va por derroteros diferentes. “Sólo la literatura -bajo la forma, por ejemplo, del sueño- permitía conquistar nuevos espacios, explorar nuevas experiencias, escapar del guion único (...) al que parecía condenado todo relato conventual”, plantea la investigadora Adriana Valdés, a propósito de la escritura de mujeres durante la colonia. En el caso de Úrsula Suárez, sus sueños la trasponen ante un mundo infinito, que parece estar fuera de sí, en un lugar trascendental, pero al mismo tiempo la devuelven al nivel de la tierra. A un universo sensorial mundano y telúrico, hecho de ríos torrentosos, fuertes vientos, tormentas, ríos que brotan de la nada y montañas escarpadas que sube una y otra vez para ganar el jubileo, debiendo interrumpir la carrera constantemente, cada vez que escucha el tañido de la campana recordándole la celebración de la misa. Sus sueños, más que desarraigarla de cuajo del espacio efectivo en el que transcurre su vida de claustro, la pondrían a fabricar imágenes, a delinear territorios paralelos “paisajes hermosísimos”, cargados de una energía explosiva y telúrica, que mediante la experiencia mística y sensorial se transforman en una suerte de superficie cartográfica autónoma provista de sus propias reglas.

Así, tal como sucede con el tratamiento audiovisual afectivo de la montaña con la luz quemada del amanecer y el atardecer en *Andacollo*, potenciado por un uso reventado del color que da la impresión de un estado de conciencia tamizado por la influencia de la virgen en los peregrinos, en la relación autobiográfica de Úrsula Suárez son los elementos de una naturaleza desbordada, en permanente metamorfosis, los que guían el sentido de la experiencia mística. En ambos casos se establece vínculo afectivo con el paisaje, y la montaña se transforma en el difícil camino hacia lo espiritual, camino que se asume como una aventura sensorial, abierta a las oscilaciones del territorio.

un flujo de imágenes, en español estas dos dimensiones y alcances del sueño coexisten en el mismo término.

En este contexto, cobra sentido hablar de lo telúrico como uno de los motores esenciales en el devenir de una conciencia cinematográfica documental orientada a una cartografía afectiva, si pensamos que es justamente esta disposición a la metamorfosis violenta del territorio chileno, lo que nos sensibiliza con la geografía y el paisaje como dimensiones existenciales, determinantes en la conformación de nuestra identidad. Con el surgimiento de los nuevos cines latinoamericanos, tal como referíamos respecto del neorrealismo Italiano, el espacio abierto como una superficie convulsionada y en permanente tensión, encarna de cierto modo los conflictos de la arena política y social, que poco a poco irán tomando rasgos no sólo subjetivos, sino que afectivos, en la medida en que el cine documental chileno se embarca en nuevas aventuras retóricas. Esto, dejándose contaminar por los influjos de la ficción y los reflujos de esa primera persona documental que al tiempo que recorre un espacio determinado, sale al encuentro con los otros para encontrarse a sí misma.

Cuando la magnitud del desastre hace dudoso lo cierto.

Para comenzar este apartado es relevante señalar que la presencia constante de temblores y terremotos en el territorio chileno cala hondo en la idiosincrasia nacional desde la colonia, aportando un discurso épico de superación y resistencia a la naturaleza, cuyas repercusiones se expresan con fuerza en el campo cultural local. Esta condición de *sobre-consciencia* de la fragilidad del territorio, se relacionaría con el modo de construcción del Reino de Chile, así como con la idea del Estado nación moderno bajo la figura heroica de un país que una y otra vez debe volver a levantarse y reconstruir lo destruido. Algo así sucede con otros elementos geográficos imponentes, como la cordillera de Los Andes, que con su carácter frío y escarpado se instala en el imaginario como un elemento de riesgo que dificulta y enaltece el proceso de

colonización y modernización del país, asociando la cordillera a los valores de lo sublime. Al respecto, como señalábamos en el capítulo “Mapas y diarios”, la Investigadora Alejandra Vega declara que la cordillera de los Andes se instala en el imaginario colonial como una barrera difícil, cuyo clima inhóspito estaría relacionado con la etimología de la palabra Chile, asociada al frío. De esta forma, el temor asociado a la cordillera como un elemento inestable, abismal e incluso peligroso, estaría a su vez relacionado con el relato que circula en torno a la radicalidad del clima, que de a oídas amplifica el carácter heroico de la travesía.

La figura en torno a la cual se describe el temor no es la altura misma de la cordillera, sino la oposición entre cima y profundidad de la garganta o quebrada que configura un abismo. Sin embargo, la amenaza del precipicio, ya de por sí causante del pavor descrito, se ve reforzada por el frío que reina en la cordillera. En este caso, el frío como motivo verosímil de peligro propio de la travesía cordillerana se reitera más entre quienes poco o nada conocen el camino que une Santiago a Mendoza, y menos, entre los que lo han transitado. Pareciera que, en términos generales, la distancia y lo conocido de oídas admiten la hipérbole respecto del frío con mayor recurrencia que la experiencia efectiva del camino cordillerano¹⁶⁸.

La hipérbole se instala de esta forma en el relato de la travesía cordillerana, tal como lo hace en el imaginario telúrico, dando cabida al surgimiento de nuevos relatos de un sobrecogimiento amplificado, teñidos por esta categoría estética de lo sublime, que según Kant hace que la razón se abisme ante el despliegue ilimitado de la imaginación gatillada por la inmensidad del territorio. Lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos, señala Kant en la *Crítica del juicio*. La experiencia de lo telúrico, en tanto, transforma

¹⁶⁸ Vega, Alejandra. Memorias del paisaje cordillerano: la travesía de los Andes en la gobernación de Chile durante el siglo XVIII. p.77. https://www.academia.edu/4822615/Memorias_del_paisaje_cordillerano consultado el 19/12/2016 a las 17:05 hrs.

radicalmente el paisaje, alejándolo del modelo apacible de lo bello en la medida en que le infiltra un componente dramático y terrible que exhorta a los sentidos a ir más allá de sus límites.

Atendiendo a lo sublime como algo inconmensurable, refractario a los sentidos y la razón, no es trivial la recurrencia de crónicas y relatos literarios y audiovisuales sobre terremotos en Chile que definen lo telúrico desde la incredulidad y la fragilidad del orden establecido. Como una fuerza de la naturaleza que establece una suerte de cláusula excepcional que rompe las coordenadas espaciotemporales habituales, anticipándole al espectador, que tal como en el territorio geográfico, en el espacio de la narración –literaria, musical, teatral, cinematográfica- todo puede suceder.

El escritor y folclorista chileno Julio Vicuña Cifuentes incluye en su recopilación *Romances populares y vulgares de Chile*, la siguiente reflexión popular sobre el carácter telúrico de Chile, recopilada en Coihueco, en la provincia de Ñuble:

Entre tantas cosas buenas,
se advierte en Chile un defeuto,
bastante considerable,
que hacerlo patente quiero.
Hay frecuentes terremotos
y grandes sacudimientos,
que nos afligen y turban
a veces hasta el extremo.
[...]
Hacen tan grandes estragos
los terremotos, que pienso
que aquel que no los ha visto,
muy duro se le hará el creerlo,
y aun a mí para contarlo,
me da bastante recelo,
porque arriejo la verdad

y hago dudoso lo cierto¹⁶⁹.

La condición telúrica de Chile, este supuesto defecto del territorio que genera aflicción y turbación, tendría la cualidad de “arriesgar la verdad” y “hacer dudoso lo cierto”, es decir, de infiltrar un potencial de fabulación en el relato que permitiría a la larga flexibilizar el estatuto de realidad dentro del documental. Esto, si atendemos a reflexiones provenientes de la literatura como el canto popular recopilado por Vicuña Cifuentes, pero también, a la serie de imágenes *terremoteadas* que irán apareciendo paulatinamente dentro de la historia del cine documental chileno, donde el principio de lo telúrico asume la doble cualidad de traer el paisaje a un primer plano, y simultáneamente, sacarlo de la normalidad, volverlo abstracto, fabulado, irreconocible.

Según Joaquín Edwards Bello, quien escribe en 1906, a meses del terremoto de Valparaíso, una crónica sobre el sismo y sus efectos en la sociedad porteña, “el chileno está transido en filosofías de temblores. Sus plantas se ponen en terreno incierto. Nada es durable ni definitivo. De pronto brama la tierra, y nos nivela de golpe en el hoyo”¹⁷⁰. Ahora bien, lo interesante de ese *hoyo* al que caemos cada vez que las placas tectónicas se remecen, sería la posibilidad de encontrar ahí, en esa experiencia radical, que excede lo imaginable, una nueva posición discursiva. Esto es, un nuevo punto de vista que se activa de manera cíclica alrededor de las catástrofes, donde el espacio geográfico que solía ser el fondo -el escenario donde ocurren las historias de la política, los libros, las pinturas o las películas-, pasa abruptamente a ocupar el primer plano. Primer plano del territorio que al remecerse adquiere la intensidad de un rostro, es decir, su potencia afectiva.

¹⁶⁹ Vicuña Cifuentes, Julio. *Romances populares y vulgares de Chile*. Impr. Barcelona, Santiago de Chile, 1912. p.442.

¹⁷⁰ Edwards Bello, Joaquín. Recuerdos porteños, terremoto de Valparaíso 1906. Artículo publicado en *El Mercurio*, fecha inespecífica, disponible en <http://www.midulcepatría.cl/recuerdos-portenos-terremoto-valparaiso-1906/> consultado el 19/12/2016 a las 19:27 hrs.

En la misma línea, Benjamín Subercaseaux señala a los terremotos como principales responsables de que el paisaje finalmente hable y se transforme en un actor de la historia en Chile. En el capítulo “El país de la tierra inquieta” de su *Chile o una loca geografía*, define a los terremotos como una experiencia sensorial extraña, incomprensible para el que no ha tenido la ocasión de sentirlos, imposible imaginar sin haberla vivido¹⁷¹. Sería mediante la experiencia sensorial de esta “catástrofe inesperada por excelencia”, que el espacio geográfico adquiere un protagonismo radical.

Todo ese mundo inerte, mudo; ese mundo que ha tenido por misión permanecer fijo y callado durante una existencia entera, adquiere de pronto una vida formidable; una como revancha de la inmovilidad frente al hombre móvil, que ahora se queda clavado, sin atinar con lo que debe hacer¹⁷².

De este modo, lo telúrico obligaría a reordenar los planos existenciales del hombre y la naturaleza, dándole acción y movimiento a la tierra habitualmente inmóvil, formalizando al paisaje como una suerte de personaje. El ser humano, en tanto, ante el desborde de la naturaleza se inmoviliza y se transforma en una especie de Sísifo, que debe reconstruir una y otra vez el espacio en el que habita.

Así sentiría yo, si fuese chileno, la desventura que en estos días renueva trágicamente una de las facciones más dolorosas de vuestro destino. Porque tiene este Chile florido algo de Sísifo ya que como él, vive junto a una alta serranía y, como él, parece condenado a que se le venga abajo cien veces lo que con su esfuerzo cien veces creó¹⁷³.

¹⁷¹Subercaseaux, Benjamín. *Chile o una loca geografía*. Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1940. p.272

¹⁷² Subercaseaux, Benjamín. *Chile o una loca geografía*. Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1940. p.273

¹⁷³ Ortega y Gasset, José. Discurso en el parlamento chileno. *Obras completas, tomo VIII*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1965, p380. Discurso pronunciado el 4 de diciembre de 1928 y publicado en el *Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, 23 de octubre de 1955.

A pocos días del terremoto de Talca ocurrido el 1º de diciembre de 1929, el filósofo español Ortega y Gasset pronuncia en Santiago un discurso épico en el que se refiere al destino trágico de Chile donde las catástrofes naturales dejan de ser accidente para transformarse en norma. La norma sobre la cual se sostiene lo lógica interna del territorio, pero también, el código moral sobre el que se construye la identidad nacional como una lucha constante contra las inclemencias de la naturaleza.

Para el historiador Rolando Mellafe en tanto, lo telúrico representa un aspecto esencial al abordar la historia de las mentalidades, vale decir, “la formación o la mantención de algunos caracteres de la personalidad de los pueblos”¹⁷⁴. En su ensayo sobre el acontecer infausto propio del carácter chileno, realiza un catastro de las principales catástrofes económicas, naturales y políticas, aventurando que la idiosincrasia nacional estaría necesariamente ligada a lo telúrico:

El hombre americano y chileno se ha definido como esencialmente telúrico, pero lo telúrico no es un simple amor a la tierra, ni una simple afinidad con lo natural; es un diálogo constante e inconsciente de la psiquis con la naturaleza. El acontecer infausto tiraniza ese diálogo, obliga a toda una sociedad a enfrentarse, a través de su yo, con los estratos más profundos de su existencia espiritual, con el alba de su propia psiquis. Hasta que la tierra deja de moverse, cada ego vive de nuevo las etapas más primarias de la formación de su yo (...) produce un efecto colectivo, social de reafirmar la propia personalidad, de caracterizar es decir, de poner en caracteres lo que ya se es; y este es otro de los rasgos del modo de ser chileno¹⁷⁵.

En un diálogo permanente con la naturaleza que es a su vez amor y el desamor al *terruño*, los terremotos, como una potencia radical de metamorfosis

¹⁷⁴ Mellafe, Rolando. *Historia social de Chile y América*, (1a edición, 1986). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004. p.283.

¹⁷⁵ Mellafe, Rolando. *Historia social de Chile y América*, (1a edición, 1986). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004. p.287.

geográfica, se presentan como una fuerza caótica que deshace lo creado, provocando que el mundo psíquico, la estabilidad espiritual tanto de la nación como del propio yo se desarme. Los terremotos se convierten en particulares detonantes de representaciones del territorio, dando lugar a imaginarios heterogéneos, las más de las veces paradójales, que de sismo en sismo van sedimentándose.

Un claro ejemplo de la inscripción de un temple épico en el tratamiento audiovisual de lo sísmico en Chile es el documental *Imágenes del terremoto de Chillán* (Egidio Heiss, 1939). Allí, a través de recursos claramente de orden informativo, por medio de intertítulos y recortes de diarios que comentan y añaden a una formulación discursiva específica el potencial disruptivo de las imágenes, lo que se pretende, en primer lugar, es dar cuenta del recorrido que realiza la comitiva presidencial por la zona devastada, así como detallar los innumerables trabajos de reparación. Estas “notas sobre el terremoto”, como queda consignado al inicio en los intertítulos, comienzan con el viaje en tren, desde Santiago, del presidente Pedro Aguirre Cerda, quien es seguido de una numerosa comitiva de médicos y técnicos. Lo que vendrá a continuación será el despliegue, ciudad por ciudad, de norte a sur, de imágenes que si bien intentan dar con la magnitud de los daños, sólo los enuncian, enmarcándolos como fondo de la visita oficial.

Sin embargo, a medida que avanza el filme pareciera que estas precarias imágenes en movimiento (discontinuas y sólo parcialmente sonorizadas), se aventuran a medir fuerzas con los carteles que en un inicio se atribuían toda la facultad de narrar. Casi simultáneamente, la escala humana —e institucional— deja de ser la única medida del cuadro, y la filmación da lugar a un tratamiento más paisajístico y experimental del desastre. Tímidamente, empiezan a interesar no sólo los nombres de las localidades, la repartición de alimentos y el traslado de enfermos (las medidas sanitarias, ingenieriles, forenses), sino

también la longitud de las grietas en las paredes, las grandes construcciones en ruinas, la imagen de la línea del tren despojada de su direccionalidad.

Luego, como si el documental despertara de un oscuro sueño, la narración orquestada vuelve: se da paso a una seguidilla de titulares de diarios pormenorizando en un tono trágico las aristas de la catástrofe, se infiltran en los intertítulos mensajes edificantes y de fuerte refuerzo cívico, se filma con parsimonia y en grandes planos generales las multitudes enardecidas escuchando el discurso presidencial. Seguimos en el tono de lo épico, pero queda la sensación de que se ha abierto una fisura, de que el terremoto no sólo ha dejado grietas en la tierra, sino que ha hecho aparecer toda una dimensión *otra* del tratamiento filmico, y en última instancia de lo humano y de las fuerzas de la naturaleza. Esos paneos súbitos pero hipnóticos por las ruinas, ese mar de cuerpos confundiéndose con los escombros, así como la figura a la vez literal y metafórica del descarrilamiento¹⁷⁶, quedarán reverberando en el inconsciente de la cinematografía nacional.

Casi veinte años después, los dilemas formales y narrativos con respecto a lo telúrico siguen tramándose de modo problemático, arriesgando la verdad y haciendo dudoso lo cierto, aun cuando pretendan registrar lo real y hacer acopio de los documentos en los que se cimentará la Historia. Películas como *La respuesta*¹⁷⁷ de Sergio Bravo y Leopoldo Castedo, navegan audiovisualmente por estas aguas. El documental, que se propone ilustrar la enorme magnitud del terremoto de Valdivia de mayo de 1960 y registrar los desesperados intentos por controlar el desborde del río Riñihue, se le aparece al espectador como un enigma. “Es relación sin corromper, sacada de la

¹⁷⁶Pensemos acá en todo un proyecto de conectividad y modernización, que junto con los trenes, también ha perdido su vía férrea.

¹⁷⁷Documental que se propone dar cuenta de la magnitud estratosférica del terremoto de Valdivia de mayo de 1960 cuya intensidad alcanzó los 9,6 grados Richter, y los intentos por controlar el desborde del río Riñihue, estrenada en Chile en Abril de 1961.

verdad, cortada a su medida”¹⁷⁸, nos dice el narrador, citando el célebre poema épico de Alonso de Ercilla como epílogo de la película, mientras en la pantalla las imágenes filmadas por Sergio Bravo -por más fidedignas y ajustadas a los hechos- distan mucho de ser verosímiles y comprensibles.

La narración épica de Castedo, la música experimental e inquietante del compositor Gustavo Becerra y las imágenes de arriesgado carácter formal filmadas por Bravo, transitan por carriles diferentes. Acá la naturaleza se entiende en oposición a la técnica, como una fuerza antagónica centrífuga, mientras que la empresa ingenieril que suponía contener el desborde del Riñihue queda cifrada con el tono protagónico sordo de lo heroico. Haciendo caso omiso del desconcierto al que conducen las imágenes del paisaje desaforado montadas por el mismo Bravo, la voz diferida de Castedo confía a tal punto en su elocuencia, así como en la astucia de los ingenieros, que toma distancia de los efectos materiales del terremoto, y conjurando ella sola el patrimonio histórico, insiste en el carácter titánico y finalmente triunfante de la canalización racional de las aguas, cuando lo que vemos son más bien las forzosas e irreversibles metamorfosis del territorio operando sobre nuestra experiencia sensible con creciente autonomía.

Finalmente, aquello que lo telúrico infiltraría en la memoria colectiva del documental chileno es un principio de desestabilización de lo real, que prepara el camino a una concepción de la geografía y la identidad nacional abierta a múltiples metamorfosis y proliferaciones, que aquí analizamos a través del concepto de la cartografía afectiva. El concepto de *acontecer infausto* en la historia de las mentalidades desarrollado por Rolando Mellafe, nos ofrece, al igual que los planteamientos ensayísticos de Joaquín Edwards Bello, Benjamín Subercaseaux o Gabriela Mistral, la posibilidad de pensar lo telúrico en el cine como una afinidad con los ciclos de la naturaleza y como un proceso constante

¹⁷⁸ De Ercilla, Alonso. *La araucana*. Santiago de Chile, Ercilla, 2010.p.2.

de definición existencial que afirma y pone en duda la supuesta unicidad de la identidad nacional. En esta misma línea *psicologista*, que juega a poner en un mismo plano las oscilaciones del territorio con la inestabilidad de la consciencia, el escritor y filósofo Luis Oyarzún escribe en la inmediatez de su diario íntimo que “la corteza terrestre en este país es delgada, quebradiza, inestable, como la cáscara de la conciencia”¹⁷⁹. Diversos cataclismos quiebran obstinadamente la voluntad y el ánimo nacional, forzando una relación de amor-odio entre cultura y naturaleza, cuyo correlato sería la irrupción de un potencial de irrealidad que viene a teñir la experiencia catastrófica y las producciones culturales que se desprenden de estos hechos:

Los terremotos son también mentales, arrasan el subconsciente, lo abrazan y requiebran (...) Algo queda trizado en el alma después de estos remezones que atestiguan la vitalidad del planeta y su incompatibilidad con el espíritu. Ya el chileno puede superar con creces al sentimiento cristiano de la precariedad de la vida. Pues sobre este suelo la vida es no sólo precaria y, como en todas partes, perecedera, sino eminentemente peligrosa (...) Nuestra adhesión a la tierra es de amor con extrañeza. Pero más todavía, es de amor-odio (...) Aquí, en efecto, se siente bien que la vida es sueño, pero sueño cruel¹⁸⁰.

Justamente, *Cofralandes*, cuya obertura de créditos abre con la luz quemada de un atardecer, comienza con las imágenes de una habitación en penumbras y la voz en off susurrante del realizador diciendo “Anoche tembló... como a las cuatro sería, cuatro y media por ahí, así que me desvelé... Me quedé pensando en la casa de campo esa, la estoy viendo, en Limache, en Limache por ahí... después me quedé dormido”¹⁸¹. En ese desvelo, donde

¹⁷⁹ Oyarzún, Luis. Diario íntimo. Edición y prólogo de Leonidas Morales. Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, Santiago, 1990. p.471.

¹⁸⁰ Oyarzún, Luis. Diario íntimo. Edición y prólogo de Leonidas Morales. Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, Santiago, 1990. p.469.

¹⁸¹ Ruiz, Raúl. *Cofralandes*, Hoy en día, 2000. 03:22 – 04:05 Disponible en <http://cinechile.cl/pelicula-317> consultado el 20/12/2016 a las 11:43.

apenas se deslinda la noche del día, la vigilia del sueño, Ruiz presenta a través de su propia voz la primera persona que guiará el sentido y las derivas del relato por un territorio incierto, acompañando la construcción de un mapa impreciso, delirante, terremoteado, donde tal como señala Luis Oyarzún, la vida se percibe como sueño o pesadilla de fenómenos naturales que van más allá de lo que la razón puede comprender. El mito de lo telúrico instalado en la tradición ensayista y filosófica chilena, se ofrece como una suerte de antecedente para la producción cinematográfica de Ruiz, que desde sus inicios se embarcó en la empresa de desestabilizar y proponer nuevos relatos respecto a la idiosincrasia chilena, donde como señala Subercaseaux en su *Chile o una loca geografía*, todo puede suceder.

IV. LA IRRUPCIÓN DE LA PRIMERA PERSONA. CHILE Y ARGENTINA, MAPAS IMAGINARIOS.

Del diario de viajes al mapa terremoteado.

Cofralandes, Rapsodia chilena es una serie documental realizada entre 2000 y 2002 por Raúl Ruiz, por encargo del Ministerio de Educación en el marco previo a las celebraciones del Bicentenario. Concebido originalmente por las autoridades como un retrato por zonas geográficas de la idiosincrasia y la identidad nacional, el proyecto da como resultado una suerte de mapa *terremoteado* de Chile que se estructura como un diario de viajes. Retrato paradójico y exuberante de un país que se dibuja y se borra, que se caza y se escapa con la facilidad de *cien pájaros volando y ninguno en la mano*, para cristalizar en uno de los primeros antecedentes de la primera persona documental cartográfica que perseguimos en esta tesis.

Por sus cuatro capítulos titulados: “Hoy en día”, “Rostros y rincones”, “Clubes y museos de la región antártica” y “Valses y evocaciones”, circula una voz en off rapsódica, susurrante y dubitativa. Una presencia fuera de campo que articula mediante repeticiones y variaciones un relato en primera persona que compone un inventario de discursos, paisajes, canciones, lugares, palabras, historias, personajes y ocurrencias chilenas, con lo que parece ser la bitácora de viaje, provista de las más diversas anotaciones visuales, textuales y sonoras. Esta voz es la de Ruiz, que se enuncia como un personaje-realizador que ha venido a Chile a acompañar a un amigo a hacer un reportaje por encargo “tipo viaje al fin del mundo, una estupidez así”, situación que aprovecharán para deambular juntos sin dirección fija por distintas zonas del país en las que irán surgiendo notas y reflexiones a contrapelo del encargo institucional. Como una suerte de atlas de imágenes hecho de relatos locales, canciones tradicionales, personajes y espacios en teoría representativos de lo chileno, el documental se compone finalmente bajo la forma musical o literaria

de la rapsodia, es decir, como una costura de cantos, una colección de relatos misceláneos, estructurado en base a partes unidas sin relación aparente, que prolifera libremente en un movimiento próximo a la fantasía. Poco a poco, el viaje documental irá cargándose de circunstancias virtuales o fantásticas que se entremezclarán libremente con las situaciones más apegadas al ámbito de lo real, caracterizadas por la figura fantasma siempre fuera de campo de Raúl Ruiz, esa voz en off familiar que reflexiona y discurre en presente sobre las imágenes grabadas, haciendo de la ambigüedad y la incertidumbre el estado natural de las cosas.

El primer capítulo, “Hoy en día”, se inicia con una larga secuencia de créditos en la que vemos cómo el sol se esconde gradualmente en el mar, en el horizonte. Como una suerte de sinfonía de ciudad invertida, en la cual, como advierte Pablo Corro, no se comienza con el concepto industrioso o promisorio del amanecer sino con la luz quemada del atardecer, donde ya nada es claro ni distinto, sino confuso e indiscernible¹⁸².

Luego, cuando el sol está por completo sumergido en la penumbra, irrumpe de improviso la voz en off de Ruiz diciendo, como señalábamos hacia el final del capítulo anterior “anoche tembló”. Ruiz presenta la película refiriéndose a un temblor que lo despierta a la mitad de la noche como algo natural, un dato cotidiano que incluso le permite al espectador ubicarse en el espacio, corroborar que estamos en Chile, o en el país -como diría Subercaseaux- de la tierra inquieta. Después del temblor viene el desvelo y el discurrir de una conciencia dispersa que se fuga hacia una casa ubicada en Limache y empieza a transmitir. Acto seguido, como si se tratara de un sueño o de un extraño prólogo, nos trasladamos hasta el interior de una vieja casona chilena donde se escuchan las grabaciones del bombardeo de La Moneda, la voz reconocible de Augusto Pinochet hablando de un falso suicidio de Allende, mientras a través de

¹⁸² Corro, Pablo. *Cofralandes*, documental y anti-utopía. *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2012. p.91.

la galería vidriada vemos cómo un ejército de viejos pascueros se enfrenta a una cuadrilla de mozos con bandejas de metal que golpean las ventanas con huevos. Disparatada puesta en escena del golpe de Estado, que tras la alusión al temblor que lleva al desvelo y a la imposibilidad de distinguir la vigilia del sueño, se asimila de manera naturalizada. Esto, como si la alusión a la condición telúrica de Chile reforzara el carácter fragmentario de la película que se verá a continuación. Es decir, una serie documental sobre un país al sur del mundo, donde las catástrofes políticas y naturales han removido el estatuto de realidad de las cosas, dejando que se infiltren en un mismo relato la realidad y la ficción. Como sucede en la tradición popular y ensayística chilena sobre los terremotos que referíamos anteriormente, de aquí en adelante, “pasarán cosas que, al contarlas, arriesgaremos la verdad y haremos dudoso lo cierto”¹⁸³.

Narrada en primera persona y a múltiples voces, *Cofralandes* se articula como un cuaderno de anotaciones dispares donde Raúl Ruiz y su amigo Bernard van recolectando un centenar de pistas que permitirían dar cuenta de la identidad nacional, como un asunto inaprehensible y atípico. Un cofre de misterios junto a Los Andes, señala el título que se desprende de una canción de Violeta Parra, una ciudad mítica de la tradición popular, en la cual, como una especie de Jauja, todo puede suceder. “Hay una ciudad muy lejos [...] La ciudad de Cofralande es regüena pa’ los pobres. Allí no se gasta un cobre los comercios son de balde”¹⁸⁴. La canción de Violeta Parra puesta estratégicamente sobre la vista de *Sanhattan*, uno de los barrios más ostentosos de la capital, anticipa el calibre irónico de lo que vendrá.

Sin presidentes compareciendo frente a la cámara, sin panorámicas de grandes edificios, *Cofralandes* se constituye dentro de la historia del cine chileno como una película inaugural, donde el documental por encargo cumple

¹⁸³ Vicuña Cifuentes, Julio. *Romances populares y vulgares de Chile*. Impr. Barcelona, Santiago de Chile, 1912. p.442.

¹⁸⁴ Ruiz, Raúl. *Cofralandes*, Hoy en día, 2000. 03:22 – 04:05 Disponible en <http://cinechile.cl/pelicula-317> consultado el 20/12/2016 a las 11:45

al sesgo su cometido original de dar cuenta de la identidad nacional de manera esquiva y catastrófica, contraviniendo y desestabilizando todo tipo de discurso oficial. Esto, poniendo en duda el sustrato cultural y geográfico sobre el cual se sostenían la mayoría de los documentales chilenos hasta el momento, cuestionando justamente la unicidad de ese “suelo patrio” que el documental de Pedro Sienna *El empuje de una raza* pretendía encumbrar, donde al igual que en el documental de Ruiz, dos periodistas, uno chileno y otro extranjero, recorren el país con la misión de explicar la idiosincrasia nacional.

Con ironía, la voz en off omnipresente de Ruiz, recorre y cartografía un país de fronteras difusas y permeables, cuya representación literaria, lingüística, pictórica o fílmica del territorio dependerá siempre de condiciones ambientales, afectivas, burocráticas, radicalmente sensibles. “Lo habían visto dibujando, dibujando y dibujando, un tipo alemán que dibujaba paisajes. Dicen, pero yo lo vi”: se refiere a Rainer Krause, un joven artista alemán vecindado en Chile, a quien Bernard conoce en una micro. Krause, como un explorador naturalista del siglo XIX, se dedica a recolectar paisajes de Chile. Al mostrar su dibujo, el joven se excusa por la imprecisión de la imagen, diciendo que la calidad del dibujo “depende mucho de la micro, del pavimento de la calle y del ánimo del chofer”. Parodiando, como el dibujante, la noción de cartografía tradicional, y abogando por una cartografía caleidoscópica y proliferante, en la cual cualquier pedazo de vidrio, cualquier fragmento de experiencia “chilena” encontrada al azar puede servir para armar una imagen intensiva del territorio, Bernard recorre y anota sus impresiones en un cuaderno.

Ruiz nunca muestra su cuerpo en cámara, sino que dispone de su voz como si se tratara de un verdadero personaje, un ente lingüístico desprovisto de cuerpo pero paradójicamente sensorial, que se encarna en la instancia audiovisual que prefigura este extraño diario de impresiones chilenas. Así, la figura del realizador/narrador del documental se configura como una presencia fantasma modulada en primera persona, que a través de diversos tonos de voz

que van desde el murmullo más íntimo al tono del discurso declamado, entrecruza reflexiones, recuerdos, apreciaciones cotidianas, canciones, trabalenguas, listados y juegos de palabras. La voz en off se despliega así con libertad sobre diversos exteriores: carreteras, valles, plazas, playas, costaneras, así como sobre interiores: cocinas, livings, mesas de comedor, cortinas, alfombras que se despliegan ante la cámara mediante paneos, como si se tratara de verdaderos paisajes. A medida que estos paisajes interiores y exteriores se despliegan, tal como si nos dejara acceder a su cabeza, la voz de Ruiz se transforma no sólo en un vehículo narrativo del film, sino en una caja de resonancia donde nos parece escuchar y sentir el laberinto de sus pensamientos, así como los sonidos más viscerales de su cuerpo, acaso el rumor de sus conexiones neuronales, el crujir de sus huesos o el fluir de su sangre. Tal como señalábamos en el capítulo “Resonancias del giro afectivo”, específicamente en el apartado *El cuerpo como un espacio*, Ruiz construye una primera persona claramente afectiva, que no sólo sirve de hilo conductor para acceder al mundo narrado, sino que, como si viajáramos dentro de una ballena, se transforma en la embarcación donde resuenan, juntas, las manifestaciones sensibles de lo interior y lo exterior. Esta misma voz nos cuenta que Bernard, a pesar de haber entregado ya el reportaje por encargo que debía escribir sobre Chile para un diario en Francia, sigue tomando notas por su cuenta escribiendo todo lo que ve, entendiendo sin entender este famoso Chile, “país del fin del mundo”. La voz de Ruiz no sólo habla de una interioridad o de sus apreciaciones culturales sobre Chile, sino que da pistas metalingüísticas del sentido de la película que realiza, dando a entender que él mismo enfrenta el encargo de este documental supuestamente conmemorativo del bicentenario, como un viaje geográfico y personal al mismo tiempo, a ese país que si bien es el suyo, sigue sin comprender.

Como en un mundo al revés, los capítulos de *Cofralandes*, paradójicamente cartográficos, nos defraudan sistemáticamente respecto a lo

que esperamos ver según sus títulos. Así, en el capítulo 1, titulado “Hoy en día” la voz de Ruiz nos promete que al día siguiente partiremos al sur, a Puerto Montt, Osorno, Chiloé, dando paso, sin embargo, a diversas situaciones irrisorias que ocurren en la ciudad de Santiago. En el capítulo 3 “Clubes y museos de la región antártica”, en tanto, si hay algo que no vemos es la Antártida. En su lugar, somos transportados a la Zona Central y al Norte Chico, donde vemos un extraño museo campesino, un fantasmal museo donde no hay nada, un club de *rafaeles* tartamudos, el Museo del Sándwich instalado en una antigua casona que podría estar en cualquier lugar de Chile. Luego, tras una seguidilla de paisajes nortinos costeros sobre los cuales se escucha en *over* una interminable lista de cosas que vuelan, la entrada de un canto a lo humano¹⁸⁵ centrado en el tópico del *cuerpo repartido* -verso donde el poeta reparte su cuerpo por distintos pueblos, ciudades y lugares de Chile y el mundo-, da paso a la visión de una serie de imágenes que se encadenan sin lógica territorial alguna, saltando desde el característico paisaje cordillerano del Valle del Elqui a diversas vistas postales de diferentes ciudades europeas (Paris, Londres, alguna ciudad española) que se articulan como un flujo mediante fundidos encadenados.

Tal como la letra del canto a lo humano de este episodio sugiere, “con un deo en Paraguay y un ojo en Gran Bretaña”, Ruiz articula en los cuatro episodios un gran mapa de Chile que funciona justamente desde la noción de diáspora, bajo la lógica de un cuerpo geográfico terremoteado que, tras sucesivas catástrofes históricas, naturales y políticas, se reconstruye y se recharacteriza a sí mismo constantemente. “Y yo que quería decir Chile... y me salió, quién sabe qué”, dice Ruiz en *Clubes y museos de la región antártica*,

¹⁸⁵ El canto a lo humano incluye también composiciones que provienen principalmente de la Poesía popular de la Edad Media española, como los disparates y ponderaciones (exageraciones) del mundo al revés; la tierra de Jauja; cuerpos y oficios geográficamente repartidos; árboles y frutos encantados; herencias absurdas y convites fabulosos; insectos y apetitos descomunales; pallas y contrapuntos. Uribe Echeverría, Juan. *Flor de canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral. Santiago de Chile, 1974. p.24.

desde el interior de la casa que le sirve como centro de operaciones para un viaje por la geografía y la memoria. Transformando la alfombra en desierto y las cortinas de la habitación en cordillera, mientras su voz susurrante y dubitativa intenta recordar sin éxito ciertas palabras en español, la cámara realiza paneos que no van a ningún lado, dibujando en el mobiliario doméstico un paisaje. Ruiz instala de esta manera la idea de una cartografía telúrica de Chile, que tal como las ensayadas por Benjamín Subercaseaux o Gabriela Mistral en los años cincuenta, termina excediendo todo propósito institucional de dar con una imagen país racionalmente aprehensible. Lo creado, en suma, es una suerte de 'contramapa', un mapa imaginario que viene a instalarse sobre el territorio nacional para cuestionarlo.

Más o menos en los mismos años que Ruiz realiza y estrena *Cofralandes* subvirtiendo el encargo institucional, el cineasta argentino Mariano Llinás, creador de un cine particularmente anómalo dentro del panorama del nuevo cine argentino, realiza su primer documental *Balnearios* (2003) de manera independiente. No sólo trabaja con un pequeño equipo de filmación, por fuera de la estructura de financiamiento estatal del INCAA (*Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*), sino que utiliza estrategias narrativas refractarias a al cine de la época. Al respecto, la investigadora argentina Irene Depetris, siguiendo las lecturas realizadas por el teórico del nuevo cine argentino, Gonzalo Aguilar, sitúa a Mariano Llinás como un cineasta disidente, que no se esfuerza en recuperar el habla cotidiana en su variante realista como lo hacen películas como *Pizza, birra, fasso* (Adrián Caetano, 1998) o *El Bonarense* (Pablo Trapero, 2002), ni tampoco hace un uso estilizado del lenguaje en su variante contemplativa, modernista o minimalista, como es el caso de *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004). Según Depetris y Aguilar, en cambio el cine de Llinás se propondría llevar esos recursos hacia otro registro.

La voz over en sus películas recupera jergas y variantes del habla argentina, pero su verborragia, su uso intensivo y extensivo de la lengua, somete las imágenes a la potencia del discurrir narrativo. Un cine, según

Gonzalo Aguilar, “hipernarrativo”, en donde la voz se independiza de la imagen como si se tratara de una ficción literaria o de un relato esencialmente oral, en tanto el predominio del dispositivo narrativo de la voz produce una inmediata conversión del espectador en oyente que promete cierto retorno del aura de la narración benjaminiana¹⁸⁶

En *Balnearios* el resultado es una obra enciclopédica, verborrágica e hilarante que juega a resultar inclasificable, alejándose de las retóricas austeras de su época, para aventurarse en una concatenación de ficciones, donde una narración lleva a la otra, donde un narrador desemboca en otro. Tal como *Cofralandes*, *Balnearios* se plantea como un documental episódico abocado al estudio de los balnearios, pero se desborda, excediendo de manera irrefrenable, casi paródica, las intenciones que declara. Una voz over femenina discurre sobre una secuencia de películas caseras situadas en diferentes épocas y balnearios.

Este es un film sobre los balnearios. Hace años, en la época de los grandes trasatlánticos, de los grandes hipódromos, de los grandes casinos, los hombres inventaron los balnearios. Fue una idea alucinada y festiva. Una idea inocente. Creían que el paraíso era algo posible, inmediato y fácil. Tomaban una franja de la costa marina y la llenaban de palacios, rampas y palmeras, para después desvestirse y pasar horas y horas en el agua o en el sol. Los balnearios surgieron como un juego, los inventó un siglo que todavía jugaba, que todavía era un niño. Es por eso que pensar en los balnearios es siempre pensar en la infancia. En la infancia del siglo, en la infancia del país, y también en la propia. En la felicidad simple y diáfana, en tiempos que evocamos como exaltados y brillantes. Son el lugar de las cosas pasadas, de las cosas buenas, son probablemente, algo triste¹⁸⁷

¹⁸⁶ Depetris, Irene. *Dulce y melancólico. Falso documental y geografía afectiva en Balnearios de Mariano Llinás*. Abehache - año 4 - nº 7 - 2º semestre 2014. P. 141.

¹⁸⁷ Mariano Llinás, *Balnearios* (Argentina, 2002) <https://www.youtube.com/watch?v=WBLKupCgCPY> consultado el 29/12/2018 a las 20:26 hrs.

La voz, con un tono algo melancólico, reflexiva y a la vez ligera, personal pero lejana, se transforma en el motor que enciende la chispa narrativa de las imágenes. Luego de esta secuencia inaugural de materiales de archivo en blanco y negro y a color: imágenes en celuloide de rostros y cuerpos sumergidos, niños sonrientes enterrados en la arena, mujeres con trajes de baño de los 50', señores con bigote de los 70' tomando sol, interminables hileras de sombrillas atemporales, olas en pleno movimiento, enormes dunas, grandes casonas y hoteles señoriales detenidos en el tiempo, la narradora no sólo anticipa los caminos por los que discurrirá la película, 'y este film, habla sobre todas estas cosas' dirá, sino que con sus palabras serenas nos anticipa las reglas del juego.

Los balnearios, nos dice la voz over, son las únicas ciudades que nos dejó el siglo XX. Son lugares construidos para seguir el impulso primario de flotar, de zambullirse, de hacer y deshacer castillos en la arena, de estar cerca del agua. Más allá de su origen caso a caso, los balnearios son lugares inventados, náufragos provenientes de un siglo arrebatado y arrogante, un territorio fabulado y onírico, que se gana en una batalla épica contra las fuerzas naturales. De aquí en más, tal como sucede en el universo narrativo de *Cofralandes*, todo puede suceder. En este sentido, el impulso primigenio de sumergirse en el mar, en los ríos, los lagos, se traduce para el dispositivo que construye Llinás, en un deseo irrefrenable de construir ciudades faraónicas donde todo es distinto. Así, al antojo de las clases acomodadas, se pavimentan las costaneras, se construyen palacios al estilo europeo, se trasplantan de la india las más grandes palmeras, se mezclan arquitecturas de diversos tiempos y zonas geográficas, que vienen a poblar de irrealidad las costas del cono sur.

Luego de esta suerte de prologo ensayístico, la estructura episódica del documental queda a la vista. La pantalla se va a negro, y por fundido encadenado se nos presentan los colores primarios y los trazos redondeados de un mapa de la costa atlántica. En este contexto, el hecho de que Llinás se

declare a sí mismo como un cineasta fascinado por los libros, las carreteras, los ríos y los mapas no es casual. Si en el prólogo se nos advierte que los balnearios son una suerte de náufragos, espacios abandonados por su siglo donde la lógica habitual de las ciudades 'de todo el año' se suspende, la irrupción del mapa físico en primer plano, señalando la zona geográfica donde se situará cada episodio, introduce al espectador en un sistema cartográfico. Un acceso al mapa sesgado, que carece de perspectiva para entender cómo se conectan entre sí estos balnearios, que construye la sensación de estar viajando por una serie de geografías imaginadas, siguiendo mapas imaginarios. Lo que sigue es la irrupción de un segundo narrador, una nueva voz over, esta vez masculina, y el desembarco a una visualidad digital, a color, donde el uso recurrente de travellings dan cuenta de una nueva perspectiva en primera persona, donde el narrador pareciera pasar de la dimensión over, fuera de la diégesis, a una dimensión off, fuera de cuadro, pero dentro del universo narrado, en la medida en que su punto de vista se asemeja al del testigo. Es justamente esta ambigüedad, surgida del estar y no estar ahí, lo que instala en esta primera historia la sensación de estar escuchando un relato policial, donde el narrador no sólo presenta los hechos, sino que busca a su vez nuevas pistas. Si antes la narración conservaba un tono de documental ensayístico, de la mano de esta nueva voz reaparece la cinefilia y con ella los géneros cinematográficos, el suspenso, el terror, el cine policial. El hecho de que el narrador se apresure a precisar que "todo lo que se cuenta en este film es cierto. Sin embargo por momentos no lo parece", no es para nada una frase inocente. El relato comienza tratándose de un personaje documental, un anciano silencioso, acaso parco, que vive en un antiguo hotel abandonado. Pero mediante un cambio radical en la visualidad, mediante el paso a un fotomontaje que se asemeja a una secuencia vertiginosa de pruebas y pistas policiales, el episodio termina tratándose de estafas, crímenes, desapariciones, prostíbulos y otros peligros del hampa.

Se trata, nada menos, de cómo el análisis de este espacio ruinoso y algo fantasma que son los balnearios para nuestras ciudades latinoamericanas aspirantes a decimonónicas en pleno siglo XX, gatilla una discusión crucial para el cine contemporáneo, que aún hoy, sigue intentando precisar donde acaban y recomienzan los límites de la ficción y la no ficción. Es en ese roce, en la riqueza y complejidad de ese ‘parecer’, en la verosimilitud, más que en lo verdadero o lo cierto, que se juega la noción de realidad propuesta por Llinás.

Ahora bien, tanto en el caso argentino de *Balnearios* como en *Cofralandes*, como en el resto de las películas que analizamos a continuación, esa lectura del espacio y el tiempo es realizada por una voz singular, una primera persona que discurre, asevera, duda, recuerda, olvida, promulga, fanfarronea, se desdice y se interrumpe. Una voz que reflexiona y narra experiencias, opiniones diversas, experiencias personales, íntimas, pero no desde el espacio sedentario y cerrado que usualmente se asocia al lugar de enunciación del diario íntimo, sino desde la experiencia nómada del que escribe un diario de viajes, del que se ve obligado a salir de su casa a mitad de la noche por el repentino remezón de un terremoto, o del que en verano se decide a salir de su casa para internarse en las contradicciones del balneario, exponiéndose a múltiples encuentros. Justamente, lo que guía la acción y determina la dirección del viaje geográfico en *Cofralandes* son los encuentros del personaje que interpreta Raúl Ruiz y su coprotagonista francés con diferentes personajes inesperados. Cada uno de ellos, tal como los invisibles narradores de *Balnearios*, a su modo proponen formas de cartografiar el territorio, ya sea desde los usos lingüísticos, el folclore, la calidad pictórica del paisaje, las tasas de suicidio, extrañas formas de museos y clubes, o bien el encuentro con sujetos eufóricos, sumidos en un orden de realidad más cercano a la ficción, que recorren sin tregua la ciudad.

En *Cofralandes*, uno de estos dispositivos detonantes de la acción en “Hoy en día” es un oficinista que corre por la ciudad simulando hablar por

celular con un control remoto de televisión, que a su vez utiliza para cambiar de canal y tele-transportar al espectador a otro espacio-tiempo al interior del documental. Este típico personaje chileno que llega tarde a todos lados sin explicación razonable, representado en otras películas de Ruiz como *Tres tristes tigres* (1968), es interpretado por el cineasta Ignacio Agüero, quien reaparece en varios momentos, como una suerte de ayudante mágico que hace avanzar el relato, utilizando como principio de montaje la modalidad del *zapping*. Cada vez que este personaje apunta hacia la tercera pared con su supuesto celular -además de hacer un guiño a la ostentación propia de los años noventa que vio la popularización de los celulares *de palo*-, éste se transforma en un control remoto que hace estallar en pedazos la pantalla y por una lógica de shock, nos arroja hacia otra secuencia, en otro espacio-tiempo, sin ninguna causalidad aparente.

Más allá del guiño actoral, no es trivial que esta forma de montaje explosiva o de choque se asocie en la película a la figura de Agüero, si consideramos que se trata de un documentalista particularmente cercano a estos contagios de la ficción y el documental, cuya filmografía irá involucrando paulatinamente la figura de la primera persona a la hora de realizar lo que él llama “la lectura de un espacio”. Aunque tal vez sea sólo azar, no podemos dejar de notar que *El otro día*, la película detonante para las reflexiones iniciales de esta tesis, comparte secretamente palabras afines al capítulo inaugural de *Cofralandes*. Si comparamos los títulos, ambas películas aluden al presente y al pasado reciente utilizando una expresión propia del lenguaje cotidiano, para referirse a la experiencia subjetiva de lo contingente.

Así, en *El otro día*, Agüero, al internarse en la realización de un documental cuyo dispositivo básico es el azar que irrumpe al interior de su casa y de su biografía, que lo fuerza a ir al encuentro de otros sujetos y conocer otros lugares centrales, saliendo de su centro, teje una subrepticia relación con *Cofralandes* y su particular manera de realizar un documental doméstico en

primera persona, sobre las diferentes capas y dimensiones de Chile, a través del dispositivo del diario de viajes. Un Chile rapsódico, que al igual que el relato que hace Agüero de su historia familiar y su casa, nunca termina de contarse, de interrumpirse, de borrarse y superponerse a otros relatos y espacios, haciendo porosas las paredes que separan y conectan –tal como la piel- su mundo interior con el *afuera*. Ahora bien, la casa ligada tanto a la intimidad como a la historia familiar, ese espacio físico cotidiano, se vuelve centro de operaciones desde el cual se emprende un viaje a otras latitudes, materializando la irrupción de una primera persona *viajera*, que se encuentra a sí misma en la medida en que se acerca y se aleja de su lugar central, volcándose simultáneamente hacia sí mismo y hacia los otros. Pero la casa, como es previsible, no necesariamente es una sola. En *Balnearios* y en otros documentales argentinos en primera persona que asumen esta vocación cartográfica, acaso por su propensión exacerbada al turismo, la casa se reemplaza por la figura provisional del hotel. El hotel en ruinas de los antiguos veraneantes, el hotel fantasma del cine y la literatura de aventuras, pero también, el cuarto impersonal del viajero que se lanza solo con su cámara a recorrer el mundo.

Tan cerca, tan lejos. Modalidades de la primera persona documental

En su libro *El cine documental en primera persona* (Paidós, Buenos Aires, 2012), el académico y teórico del cine argentino Pablo Piedras intenta clasificar y analizar en profundidad las diferentes operaciones retóricas que ocurren al interior de esta multiplicidad de películas que incorporan y reinventan diversas modulaciones del yo del realizador dentro de su entramado significativo. Piedras distingue tres formas en las que la subjetividad del autor se materializa audiovisualmente, según las relaciones de proximidad entre el objeto de la enunciación y el sujeto que se adjudica el relato: un sujeto que

habla “sobre sí mismo”, un sujeto que habla “con el otro” y un sujeto que habla “sobre el otro”. Tres categorías aplicables al cine argentino contemporáneo, y por extensión al cine documental latinoamericano en general, que son a su vez negociaciones entre la esfera pública y la esfera privada, donde todo se trata en suma, de relaciones de proximidad y distancia.

La primera persona documental, que prolifera dentro del cine documental argentino partir de los años noventa, implicaría una verdadera renovación estilística, discursiva y temática, que se condice con las transformaciones del arte, la política y la cultura argentinas y se manifiesta a través de diversas modalidades. “El concepto documental en primera persona permite distinguir un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación del yo del cineasta en su entramado significativo, como responsable y autor del discurso audiovisual”¹⁸⁸. Piedras prefiere el concepto de *primera persona documental*, por encontrarlo más preciso y operativo que otras categorías como documental subjetivo o *documental performativo* desarrollados por autores como Bill Nichols o Stella Bruzzi. Lo anterior, con el argumento de que toda obra se desprende de algún tipo de subjetividad que se despliega de diversas maneras, estableciendo diferentes pactos comunicativos con el espectador, que “trastornan los modos habituales del documental para explicar el mundo y representar a sujetos sociales”¹⁸⁹.

Piedras distingue *a grueso modo* tres modalidades de primera persona documental aplicables al cine argentino contemporáneo, y por extensión al cine documental latinoamericano en general, que son a su vez negociaciones entre la esfera pública y la esfera privada, donde todo se trata en suma, de relaciones de proximidad y distancia.

En primer lugar, se encuentran los documentales propiamente

¹⁸⁸ Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2014. p.22

¹⁸⁹ Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2014. p.22.

“autobiográficos” en los que se establece una relación de cercanía extrema entre el objeto y el sujeto de la enunciación. En segundo lugar se hallan los relatos que denomino de “experiencia y alteridad”. En éstos se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias, resultando la experiencia y percepción del sujeto enunciador profundamente conmovida y el objeto del relato resignificado al ser atravesado por una mirada fuertemente subjetivizada. En tercer lugar, se encuentran los relatos “epidérmicos”. En éstos la primera persona es sólo una presencia desencarnada o débilmente vinculada a la historia que se narra.¹⁹⁰

En la modalidad autobiográfica, identificable mayormente con los documentales que utilizan las escrituras del yo, la tensión se desplaza hacia el sujeto. Pero esta inmersión en el propio mundo interior no se limita para Piedras a lo sentimental y lo afectivo, sino que implica, en sus palabras, un “sumergimiento” en los espacios cotidianos del realizador, en las historias íntimas de sus familiares, o en las imágenes domésticas que expresan y movilizan la memoria. En la *epidérmica*, en tanto, la tensión es hacia el objeto, hacia el mundo social, dejando el mundo privado del que habla en un segundo plano. Se trata, en su mayoría, de documentales que utilizan materiales de archivo que apelan a la memoria colectiva. Acá la figura de la primera persona es más bien una puesta en escena, una operación performática que busca hacer del hablante un personaje a través del cual se canaliza una determinada exploración temática. Finalmente, en la modalidad de experiencia y alteridad, la polaridad entre sujeto y objeto se tiende a emparejar, haciendo que la experiencia de lo público y lo privado, lo doméstico y lo social, transite de forma fluida por ambas esferas, entrando y saliendo por el imaginario personal y

¹⁹⁰ Piedras, Pablo. El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos. p.5 http://www.interdoc.org/projete/2_ESTRUCTURA_CONTINGUTS_INTERDOC/5_RECURSOS/1_GENERE_DOCUMENTAL/NOVES_TENDENCIES/CINE_AUTOBIOGRAFIC/cine_autobiografico.pdf Consultado el 19 de mayo 2018 a las 18:49 hrs.

colectivo. En estas tres modalidades, que en absoluto debieran funcionar de modo rígido, sino más bien como énfasis complementarios, Piedras advierte una creciente transposición de diferentes géneros de la autobiografía, diarios, cartas y autorretratos, que se traducen a diferentes escrituras íntimas audiovisuales. Desplazamientos que arrastran consigo un determinado imaginario político y social, donde la representación de la esfera pública nunca está excluida en ninguna de estas obras, “ya que, aunque no sea el móvil que las origina, se convierte generalmente en el lugar de llegada”¹⁹¹.

A partir de lo sugerido por el académico argentino, es posible advertir que en el caso chileno, la primera persona característica de las películas que aquí reunimos bajo el concepto de *cartografía afectiva*, si bien comparte elementos de sus tres modalidades, se trata más bien de una *primera persona viajera*. Dentro de este panorama extenso, que en Chile, al igual que en Argentina se manifiesta en concordancia con las transformaciones políticas y sociales, nos ocuparemos de esa primera persona donde la polaridad sujeto-objeto se define a través de una narrativa dispersiva, propia del viaje afectivo, que tiene un correlato en la itinerancia por un espacio físico localizable. Nos referimos a documentales en primera persona donde contrariamente a la modalidad autobiográfica que tiende a los espacios íntimos, las imágenes domésticas y los espacios arquitectónicos cerrados, se advierte una recurrencia de la figura de la itinerancia por el espacio abierto. Como señala Piedras, se trata de documentales que adoptan la figura del *travelogue* para indagar en primera persona en un conjunto de problemáticas políticas, sociales y culturales relativas a la identidad, desde un territorio específico, realizando como diría Ignacio Agüero, “la lectura de un espacio”.

Ahora bien, el motivo del viaje es no sólo una recurrencia temática dentro del espacio muestral de documentales latinoamericanos recientes que se embarcan

¹⁹¹ Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2014. p.97.

en la aventura de explorar el yo, sino que se transforma en una determinación retórica que impone una lógica dispersiva e intempestiva, abierta al azar, sensible a las oscilaciones del camino, ahí donde tradicionalmente el documental en primera persona se aferraba al carácter fijo y cerrado de la interioridad, comúnmente asociado a los espacios arquitectónicos interiores.

Desde el punto de vista narrativo el formato del viaje le ha brindado al documental una dinámica –fundada en el uso de un recurso formal como el travelling para registrar los desplazamientos- que lo diferencia del estatismo de algunos documentales testimoniales anteriores. Tal es así que la movilidad que brindan diversos medios de transporte como coches, trenes y ómnibus, es un elemento identificable en casi todas las obras que se examinan en este libro. Por un lado los desplazamientos espaciales representan una posibilidad de deriva o vagabundeo que domina la narración dispersiva de documentales como *Fotografías* (Andrés Di Tella, 2007) o *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), por otra parte, el viaje se vincula a una fuerte tradición en el documental como el *Travelogue*¹⁹².

En *Fotografías*, Andrés Di Tella, precursor del cine documental en primera persona en Argentina, viaja junto a su hijo pequeño a India, la patria de su madre a reencontrarse con su historia. Lo interesante, en este caso, es que la búsqueda autobiográfica encarnada en el viaje desemboca en un torrente de historias, personales y colectivas, que termina por cuestionar y redibujar el territorio de la infancia, ese donde el realizador, a la manera mistraliana, suponía que estaba enraizada su patria. En este sentido, no sólo es Di Tella mismo quien termina de entender quién es, de qué sabores, sonidos y olores está configurada su identidad, sino que es el documental mismo, como dispositivo de viajes, el que suscita una multiplicidad de viajes afectivos en el espectador. Así lo expresa el mismo Di Tella en una entrevista realizada por el argentino Fabián Soberón en la Revista Imagofagia.

¹⁹² Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2014. p.70.

Yo creo que (el documental) sirve para que el espectador haga su propio viaje emocional, y a partir de ese viaje emocional tenga alguna influencia en su forma de ver su propia vida. Que de alguna manera las luces de la pantalla, también las oscuridades, las voces, los silencios, reflejen algo de su propia intimidad, de su propia historia, de su propia vida¹⁹³

Ahora bien, estos viajes afectivos esencialmente cinematográficos, le permitirían al espectador no sólo acceder a una parte de la intimidad del realizador, sino como bien señala Di Tella, conectarse con un espacio de su propia intimidad, de su propia vida que pasa reflejada por la pantalla. Una intimidad, una historia privada, que inevitablemente implica una historia más grande, una historia, como dirá Di Tella, pública o política. Lo particular, en este contexto, de *Fotografías* y del cine de Di Tella en general, pareciera ser que es el dispositivo de esta primera persona viajera, siempre en proceso, siempre provisional del realizador que se desplaza geográficamente de un extremo del mundo al otro para ir tras los trazos de su identidad, en la medida en que descubre cuál es camino para filmar la película que quiere filmar, la que permite activar una noción de lo político en su historia personal, abriendo la puerta para que el espectador se embarque a su vez en sus propios viajes, teniendo como coordenadas espaciales el contexto social y político argentino y latinoamericano del siglo XX.

Otra obra particularmente interesante a la hora de hablar de una primera persona viajera es el documental *Viaje sentimental* (2010) de la cineasta argentina Verónica Chen. “Pregunté por un hotel en el aeropuerto, apenas un cuarto. Y salí a recorrer, sin el más mínimo rumbo”, dice la directora a través de la voz silente de los subtítulos, sobre una serie de fotografías de habitaciones de hoteles, montadas con el tempo de un diaporama. La premisa es simple y se expone en los primeros minutos del filme. “Es el primer gran viaje con y por el

¹⁹³ Di Tella, Andrés. IMAGOFAGIA, Revista de la Asociación Argentina de Estudios en Cine y Audiovisual. Nº 10, 2014, ISSN 1852 9550.

cine”, confiesa, como si los subtítulos encadenados escribieran en realidad, una gran carta que algún día se enviará a sí misma. Sin embargo su sentido, de alcances y direcciones inesperadas, funciona por acumulación. Las fotografías comienzan en 1998 y se van sucediendo, una tras otra, intercalando años y lugares. A lo Sophie Calle, Verónica escribe descarnadamente sobre el amor y el desamor, sin nunca decir palabra, sin nunca aparecer en cuadro.

Estar enamorada es estar ‘adentro’, envuelta en un globo de plástico. Flotás, rebotás. Como si el amor fuera, la protección contra el mal. Cuando uno se enamora, todo tiene sentido. El mundo se recompone en un único pedazo, y te incluye¹⁹⁴.

Así, si el amor es para ella recomposición y englobamiento leve del mundo, el desamor es leído como fragmentación. De este modo, la visualidad propuesta, así como su complejo diseño sonoro silencioso, donde los objetos más cotidianos parecen estar en primer plano (el ruido de una cuchara al revolver una tasa, los pasos soterrados sobre la alfombra de una habitación de hotel) parecen aludir a las esquirlas de un gran estallido que sería, en este caso, la catástrofe del desamor que quiebra la unicidad del mundo. La figura de la primera persona en tanto, el yo, no sobrevive sino a través del viaje. Su presencia, como la de un fantasma, deambula sobre las fotografías, asediando la visualidad propuesta desde un irrenunciable fuera de campo. La gran constante dentro de la multiplicidad son los sobre encuadres: los marcos de las ventanas, las molduras de los cuartos, el cuadrado de la cama, el rectángulo del espejo del baño, la ventana de un avión, el vagón de un tren en movimiento, los pilares de las costaneras, donde se plasman cada uno de esos momentos íntimos, y a la vez exteriores, que quedarán fijados para al futuro. Esto, en la medida en que a través del cine, a través del dispositivo de imágenes y sonidos

¹⁹⁴ Chen, Verónica. *Viaje sentimental*, Argentina, 2010. Consultada el 31/12/18

que la autora construye, se teje también un puente para volver, y literalmente tele-transportarse a los lugares amados.

Strómboli, otra vez el 98'. El mismo viaje, pero ahora han pasado siete años. Necesito volver a estar en Strómboli. Y mi corazón vuela hasta ahí, sin aviones ni barcos. Recuerdo la hostería frente al mar, adonde llegué sin equipaje, huyendo. Subí al volcán, y me curó. Como si fuera un talismán, vuelvo a Strómboli en diferentes momentos de mi vida¹⁹⁵.

Stromboli, Biarritz, Berlín, París, siempre fuera de la Argentina. En este caso, la voz en off tan característica de los documentales subjetivos, o en primera persona, es reemplazada por subtítulos que vienen a poblar de otro tiempo las imágenes. Un viaje a destiempo, sobrevolando esas fotos análogas y digitales, revisitando a través del cine esos tiempos, iniciando otro nuevo viaje que afirma cada imagen como una superficie autónoma. Lugares otros, los lugares de la vida de Verónica, sus 'ires y venires' amorosos, la nostalgia, la experiencia de la intemperie, a la cual la imaginación -a través de la potencia del sonido, la imagen y el texto- nos transporta.

Es justamente a partir de este filme que el investigador y teórico del cine argentino Esteban Dipaola, prefigura la idea de una 'topografía múltiple de la subjetividad y de la intimidad', pues hablar del yo, señala, implica introducirlo en el campo visual de una exterioridad que diversifica siempre las enunciaciones posibles del relato, transformándolo en una dimensión compleja, imposible de aprehender sino es desde la imagen, y acá acotaremos, desde una dimensión no sólo visual, sino que sensorial en un sentido amplio, olfativa, sonora y táctil. Es la pregunta por esa exterioridad, justamente, lo que nos convoca a la hora de analizar la idea de un cine formulado bajo la premisa de una cartografía afectiva, que se materializa en esta y otras tantas películas acá mencionadas, a través del tópico del viaje.

¹⁹⁵ Chen, Verónica. Viaje sentimental, Argentina, 2010. Consultada el 31/12/18

Salir. La subjetividad presente afuera, experimentada sólo como exterioridad. El diario fotográfico personal de Verónica Chen vuelto posible mediante sus formas visuales, componiendo los pasajes de una biografía pero también de una historia del propio cine. Fotos que pasan. Que se montan, que se ven y que son sólo posibles en las múltiples miradas, en el devenir de los fragmentos, en la composición de los montajes. De eso quizás se trate el giro subjetivos de cierta parte del cine contemporáneo: una prioridad de lo visual pero como comprensión, recobro de la propia intimidad del cinematógrafo que también se vuelve únicamente posible siendo mostrada¹⁹⁶.

En este sentido, nos dice Dipaola, ya no se trata de la representación de lo cotidiano, ni de la construcción de lo íntimo a través de las imágenes, sino más bien, de lo cotidiano y lo íntimo deviniendo imágenes y entre imágenes. Se trataría para él, en definitiva, de la necesidad de que todo se experimente como una pluralidad visual donde las imágenes cinematográficas acontecen como una experiencia más de todas estas formas visuales que inscriben el acontecimiento de nuestra contemporaneidad.

Tal como en el caso argentino, las películas de Andrés Di Tela y Verónica Chen, donde la búsqueda de la propia identidad se materializa de modo performático a través de viajes o derivas que conectan a los realizadores con otros espacios que los confrontan a desmontar su propia historia familiar, en el cine documental chileno de los albores del siglo XXI, la figura de la primera persona tiende a proliferar en esa misma dirección viajera que utiliza los desplazamientos -ya sea a través de *travellings* o de elipsis espaciotemporales radicales- como un medio de autoexploración que tiende a desensencializar la figura del yo dentro del relato cinematográfico, transformándola en un asunto mutable, en permanente construcción y deconstrucción.

¹⁹⁶ Dipaola, Esteban. Visualidades de la subjetividad contemporánea. Relato biográfico y giro subjetivo en los filmes Viaje Sentimental y Los Actos cotidianos. LaFuga, 12. Fecha de consulta: 2019-01-01. Disponible en <http://2016.lafuga.cl/visualidades-de-la-subjetividad-contemporanea/453>

En este marco surge la figura del viaje como punto de convergencia temática y formal para agrupar las películas que acá analizamos. El viaje territorial que implica el desplazamiento físico en relación a un punto geográfico determinado y cuyo artefacto de ubicación y localización por excelencia es el mapa; y el viaje intensivo, donde a través de la escritura autorreferencial se constituye otro espacio para superponer un centro existencial transportable que como señala el investigador chileno Gabriel Castillo a propósito de la tradición ensayística chilena, "se vive, se encuentra o se recobra, se recrea en el corazón"¹⁹⁷. En esta misma lógica a la vez experiencial y ensayística del viaje que se recrea de manera afectiva, la investigadora y ensayista argentina Beatriz Sarlo, señala que el viaje es esencialmente un salto en el programa. En su libro *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*, texto atípico dentro de su obra, Sarlo construye un entramado filosófico referencial, donde convergen la crónica, el ensayo, el album fotográfico y el diario de viajes.

El salto fuera del programa, lo intuí desde los veinte años, es la esencia misma del viaje: un shock que desordena lo previsible, rompe el cálculo y, de pronto, abre una grieta por donde aparece lo inesperado, incluso lo que no llegará nunca a comprenderse del todo. Desorden y golpe de fortuna¹⁹⁸.

Contrariando el principio de conservación del diario íntimo, que busca aprisionar o domesticar mediante el lenguaje cotidiano una identidad por naturaleza fluida y cambiante, el diario de viajes pareciera rendirse ante el carácter inaprensible de los sucesos y espacios que se despliegan ante los ojos del viajero, transformando esa variabilidad en su mayor potencia. Así, la intuición de una Beatriz Sarlo veinteañera que recorre el Altiplano y la Amazonía en busca de aventura y experiencias, se transforma luego en la

¹⁹⁷ Castillo Fadic, Gabriel. Los mares interiores. Apuntes para una fenomenología territorial del viaje. *Aisthesis* N°38 (2005): 42-46. ISSN 0568-3939. Pontificia Universidad Católica de Chile. p.43.

¹⁹⁸ Sarlo, Beatriz. *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*. Seix Barral, Buenos Aires, 2014, p.15.

certeza de que en el viaje, no así en el turismo, se abre una grieta donde aparece lo inesperado. Como vimos, al igual que con los terremotos y las catástrofes naturales, el viaje infiltra en el relato un potencial de incertidumbre respecto a lo real, sumamente productivo a la hora de analizar el cine documental chileno contemporáneo. Un cine en la encrucijada de la ficción y la no ficción, donde el carácter intempestivo del espacio exterior abre una fisura por donde se infiltra la fabulación. Queremos decir, la capacidad de viajar no sólo hacia territorios distantes, sino hacia capas inimaginadas del relato, en la medida en que emerge la figura de esa persona que viaja y construye un paisaje a su paso, al tiempo que simultáneamente descubre y pone en duda su propia identidad.

Cuando el paisaje deviene personaje

Como vimos en capítulos anteriores, el tópico del viaje hacia las zonas extremas del territorio nacional estuvo presente desde temprano en el cine documental chileno, evidenciando la disposición épica y aventurera de múltiples realizadores a conocer y dar a conocer territorios alejados, al más puro estilo del *travelogue*, pero también la necesidad de las principales instituciones privadas y públicas del país por registrar la modernización y cobertura de sus funciones a nivel territorial. Tras el retorno a la democracia, esta vocación cartográfica del documental que durante la dictadura exacerbó el carácter monumental, ligado al devenir industrial de la geografía chilena, como en el caso de *Tarapacá, una región de Chile al ritmo del progreso* (Arnaldo Valsecchi, 1977) o *Chile, donde la tierra comienza* (Andrés Martorell, 1978)¹⁹⁹, en los

¹⁹⁹ Registro de prensa. “Un recorrido de norte a sur por Chile. Se da importancia al desarrollo de las grandes ciudades, a sus industrias, paisajes, actividades deportivas, trabajo agrario industrializado y explotación de las riquezas marinas. Narrado en inglés en su versión original es distribuido por el gobierno mediante 140 copias dobladas a diferentes idiomas”. Alicia Vega,

noventa reaparece de manera paradójica, desnaturalizando esos mismos tópicos.

Sueños de hielo (Ignacio Agüero, 1994) y *El tren del desierto* (Cristián Leighton, 1995) irrumpen en el panorama de la transición a la democracia con un discurso crítico sobre las principales instituciones culturales del país, a través de la ironía y la experimentación. Esta encrucijada de la ficción y el documental antes referida se vuelve particularmente fructífera. Siguiendo la senda abierta por obras inclasificables como *Histoires de glace*²⁰⁰ realizada por Raúl Ruiz en 1987, donde el encargo institucional se transforma en fabulación y viaje, Leighton y Agüero, desde sus distintos lugares de enunciación y experiencias, se distancian del purismo para embarcarse en la aventura de documentar una geografía aislada y perderse en ella, generando un relato fantástico, que excede lo real, y que tal como sucede en los viajes, supone un salto en el programa que implica repensar lo que es un documental. En este sentido, no son triviales los créditos inaugurales de *Sueños de hielo*, donde a modo de advertencia puede leerse:

El año 1992 se celebró en España la Exposición Universal de Sevilla. Chile participó exhibiendo en su pabellón un témpano de hielo traído especialmente desde la Antártica. En la filmación documental de estos hechos está basada esta historia ficticia²⁰¹.

Itinerario del Cine Documental Chileno 1900-1990, Centro EAC Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2006. p.325.

²⁰⁰ Mediometrage a color realizado en 1987 que forma parte del proyecto colectivo *Brise-Glace* (Jean Rouch, Titte Tornroth, Raúl Ruiz) financiado por el ministerio de asuntos exteriores de Francia, donde cada cineasta responde a su manera al encargo de traducir su experiencia a bordo del rompehielos Frej de la marina Suiza. De este modo, mientras Rouch realiza un documental eminentemente sensorial de la experiencia audiovisual a bordo, y Tornroth hace un retrato intimista de la tripulación del barco, Ruiz, a partir del registro documental del viaje y una serie de fotografías construye un dispositivo de ficción que se distancia del encargo. Allí, mediante el uso de diferentes recursos narrativos (fotomontaje, voz en off, registro documental al interior del barco) la historia de un tripulante que comienza a tener extraños sueños se mezcla con el relato detectivesco y fantástico de la desaparición de un hombre que debe imperativamente volver al Polo Norte pues es de hielo y cada año se derrite.

²⁰¹ Agüero, Ignacio. *Sueños de hielo* (1994) consultada el 05/05/2017 a las 23:05 hrs.

Como si la historia real fuese difícil de creer, luego de haber realizado documentales emblemáticos de fuerte compromiso social y político, como *No olvidar* (1982) y *Cien niños esperando un tren* (1988) Ignacio Agüero construye un dispositivo de ficción, una película de aventuras que se interroga sobre el devenir del cine mismo, a partir del registro documental de un hecho histórico y político reciente, de la lectura de ese espacio tiempo ambulante en el que se transforma el barco. Del mismo modo, Cristián Leighton realiza en su opera prima una suerte de declaración de principios que lo emparenta y lo distancia de la televisión al mismo tiempo, dando a entender que para él un documental será siempre un viaje, un dispositivo narrativo formulado desde la incertidumbre.

Durante el viaje, que se inicia en ambos filmes con el ímpetu aventurero de una voz en off en primera persona que va contando experiencias y registrando mentalmente los pormenores de la travesía, poco a poco la majestuosidad del paisaje, la enorme extensión del desierto o la grandeza de los hielos, irán tomando protagonismo hasta transformarse en verdaderos ejes dramáticos de la historia, que terminarán por aplastar a los personajes, borrándolos definitivamente del mapa. La Antártida y el desierto de Atacama se prefiguran como lugares de los que no se asegura retorno. El tren y el barco se transforman en dispositivos de viaje que permiten ver la geografía desde una nueva perspectiva -en movimiento y desde la lejanía-, activando ciertos códigos del cine fantástico y de aventuras. El cine es un dispositivo de viajes, proponíamos al inicio de esta tesis, un artefacto espacializante que gatilla desplazamientos hacia tierras lejanas y cercanas, interiores y exteriores, extraídas de la realidad y ficcionadas. Ahora, si la obra en cuestión sucede íntegramente sobre un barco o un tren que atraviesa un territorio desolado, el efecto espacializante se refuerza, en la medida en que, como diría Michel Foucault, se activa, tanto para el protagonista como para el espectador, un pensamiento heterotópico que transforma el espacio físico del tripulante en un

verdadero pasaje hacia otros espacios y tiempos. De esta forma, en *Sueños de hielo* y *El tren del desierto*, la potencia del diario de viajes se redobra.

En *El tren del desierto*, un periodista con aficiones literarias descubre un tren fantasma que aún recorre el desierto de Atacama y se embarca con un pequeño equipo de filmación para hacer un reportaje de televisión por encargo. El protagonista, que poco a poco va transformándose en una suerte de *alter ego* del realizador, interpretado por Francisco Reyes, recorre el desierto al interior de uno de los últimos ferrocarriles de Chile, testigo silencioso de una época extinta donde los trenes conectaban de punta a cabo el territorio nacional. A través del recurso narrativo del diario de viajes, tras infructuosos intentos de contar una historia que tuviese sentido, consciente de que ninguna de las imágenes ni los testimonios registrados “valen en televisión”, el periodista termina siendo tragado por la inmensidad de la pampa, tal como el personaje de la crónica novelada de Francisco Mouat, *El empampao Riquelme*²⁰², donde un empleado del Banco del Estado que viajaba en el Tren Longitudinal del Norte rumbo a Iquique, en 1956, se pierde en el desierto de Atacama sin dejar rastro, activando toda suerte de hipótesis y fantasías.

En *Sueños de hielo*, filme particularmente experimental dentro de la filmografía de Agüero, un personaje del cual apenas tenemos noticias, aficionado a la aventura, sin otro cometido que el deseo de viajar, abandona a su familia y se embarca en Punta Arenas rumbo a la Antártida en un barco de la Armada que tiene como misión capturar un iceberg para llevarlo al pabellón chileno en la Expo Sevilla de 1993. El protagonista, a quien nunca vemos, encarnado en una voz en off que narra en inglés los pormenores de la

²⁰² “La travesía de este empleado del Banco del Estado sería normal si no fuera porque el domingo 5, cuando su llegada estaba programada, el tren hizo su arribo sin más rastros de él que una valija de mimbre y el confuso relato de sus compañeros de viaje, que dijeron haberle perdido el rastro en la estación Los Vientos, cien kilómetros al sur de Antofagasta, en pleno desierto de Atacama. Desde entonces, nada se supo de Julio Riquelme Ramírez, más que historias de fantasía y luego el piadoso velo del olvido”, Francisco Mouat, *El empampado Riquelme*, Libros del náufrago, Buenos Aires, 2011.

exposición, poco a poco va convirtiendo las imágenes filmadas en un relato fantástico de aventuras emparentado evidentemente con *Mobi Dick* (John Huston, 1956) donde él mismo termina convirtiéndose en el enorme bloque de hielo que, cual ballena, es trasplantado de su espacio natural a un stand de la Exposición Internacional de Sevilla.

Ambas películas recurren a la figura de la primera persona viajera para instalarse en el límite entre la ficción y el documental y lanzarse a recorrer dos espacios emblemáticos dentro de la construcción de lo nacional, de los cuales no se asegura retorno. Los paisajes se transforman en escenarios documentales para aludir indirectamente a sucesos determinantes de la historia política reciente. Leighton aborda el desmantelamiento del sistema ferroviario durante la dictadura y la desaparición de un periodista que se embarca en un tren que supuestamente ya no operaba, para hacer un reportaje. El desierto es presentado como una enorme lápida de tierra bajo la cual hay un secreto, una historia oscura que este tren fantasma amenaza con sacar a la superficie. Por otro lado, en *Sueños de hielo* la operación de traslado del iceberg a Expo Sevilla se representa como una verdadera captura, tal como si la expedición de la armada tuviese la difícil tarea de rescatar desde el territorio antártico un fragmento del espíritu chileno para refundar la identidad nacional. Se pone en evidencia la envergadura de esta operación de blanqueamiento propio de la transición, mediante la cual se buscaba asociar lo nacional con los atributos fríos del esfuerzo y la racionalidad chilena que logra sobreponerse a los climas más fríos y a los relieves más escarpados. Esto, ofreciendo una imagen país despolitizada, investida por la épica del esfuerzo que envolvió al “ser chileno” desde las crónicas de conquista en adelante, donde, como veíamos en un inicio, la fría cordillera de los Andes tuvo un lugar fundamental en el imaginario geográfico.

Agüero aprovecha así el encargo de documentar la captura del *iceberg*, parodiando la obsesión de una sociedad que busca a toda costa diferenciarse

del resto de América Latina como nación esforzada y racional, diametralmente opuesta a los países bananeros, donde según las arraigadas teorías del determinismo geográfico el calor vuelve laxo y perezoso al espíritu. A la vez, se toma la libertad de hacerlo con los códigos de una película de aventuras, donde el protagonista, encarnado por una voz en off en inglés a la que nunca atribuimos un cuerpo, se embarca sin motivos aparentes en una expedición que terminará por transformarlo en un enorme bloque de hielo. Cual enorme ballena blanca, el iceberg capturado por el rompehielos de la Armada se resistirá hasta el final, soltando al aire aterradores gritos, inoculando a la tripulación del barco con una extraña fiebre polar que los hará tener visiones.

Blindados por las supuestas alucinaciones y espejismos que detonan tanto la soledad como la monotonía del paisaje, Leighton y Agüero construyen un dispositivo para leer el espacio de lo político a partir de los distintos estados de conciencia que va imprimiendo sobre la sensibilidad humana un determinado espacio geográfico. Ambas películas, más allá de los dispositivos autorreferenciales que activan, poniendo en duda lo que es un documental, como si fueran manifiestos, terminan en retratos sensoriales vívidos de la experiencia viajera. Así, si Agüero ironiza respecto a la envergadura de la operación y la seriedad con que la armada enfrenta el encargo como una verdadera misión de Estado, Leighton parodia la figura del periodista y el efectismo de la televisión, para la cual ninguna de las historias “documentales” registradas valen realmente. Pareciera que en ambos trabajos la experiencia del viaje se transforma en una puerta hacia lo imprevisible. Lo interesante, para efectos de esta tesis, es la consciencia que parecen ir tomando los dos protagonistas, del carácter imprevisible del viaje y la imposibilidad de encontrar una historia, un relato con sentido.

Tras múltiples entrevistas “documentales” realizadas a los pocos lugareños que encuentra junto a la línea del tren, el personaje de ficción de Francisco Reyes, deja de resistirse al sinsentido del reportaje forzado y

artificioso, para abrazar otro tipo de narración donde tal como en una expedición nada está seguro.

No era posible de encontrar la razón del reportaje. Tal vez era el momento de bajar definitivamente del tren. Para salir del lugar tendríamos que esperar a algún auto que raramente se internaba en esa zona. Seguir, significaba tener una posibilidad de encontrar algo que justificara el viaje. La esperanza se transformaba en ansiedad, la razón del trabajo se transformó en algo oculto, que debíamos descubrir²⁰³.

De la misma manera, a medida que el buque de la armada avanza hacia su objetivo y se encuentra de golpe con majestuosos y enormes bloques de hielo, Agüero le atribuye a la geografía propiedades fantásticas, que alejan el documental de su supuesto cometido de registrar la labor de la Armada en la captura del iceberg, y lo transforman en una película que explora la psicología de un personaje en plena metamorfosis. Este personaje fantasma a quien nunca le veremos la cara, a pesar de dejar una familia chilena en el puerto de Valparaíso, habla exclusivamente en inglés, con un tono narrativo que comparte un temple de aventura marítima a la inglesa, propio de Moby Dick. Se trata, como señala el crítico de cine argentino Roger Koza, de un personaje impregnado de los géneros literarios y cinematográficos vinculados al mar.

Agüero registra la travesía y sobre ese acopio de imágenes suma una voz en off, un texto magnífico, algunas citas visuales de *Moby Dick* de John Huston, bandas de sonido con cantos de ballenas (que se le atribuyen a los tímpanos) y pasajes sonoros de Bartók y Ravel, y transforma aquel viaje originalmente desprovisto de misterio en una verdadera travesía propia de los géneros literarios vinculados al mar. No solamente se siente a Melville, sino también a Pigafetta, Darwin y Conrad. El mar es lo otro de la civilización²⁰⁴.

²⁰³Leighton, Cristián. *El tren del desierto*. <http://www.surreal.cl/opentv/el-tren-del-desierto-cine/> 16:35" consultada el 6/05/2017 a las 17:27 hrs.

²⁰⁴Koza, Roger. Las películas secretas: *Sueños de hielo*. <http://www.conlosajosabiertos.com/las-peliculas-secretas-54-suenos-hielo> consultado el 23/04/2018 a las 10:21 am.

Ahora bien, al entender el mar como “lo otro de la civilización”, pareciera que Koza no sólo alude a la expectativa de aventura que infiltra el mar en el relato, sino también a un fuerte componente de imprevisibilidad constituyente del filme mismo. El registro de la operación gubernamental se ve de pronto plagado de “lo otro del documental”, es decir, un componente de ficción que enrarece el relato oficial, volviéndolo disruptivo. Sonidos e imágenes extrañas, el llanto de los icebergs al ser guillotinado, piezas musicales alegóricas, fragmentos de la película de John Huston donde la ballena es finalmente atravesada por un arpón y la presencia fantasmal de un personaje en off que comienza a perder la cabeza, víctima de una extraña fiebre polar tras participar de la captura del iceberg, transforman el viaje a Sevilla en una verdadera odisea cinematográfica que deconstruye las expectativas del formato documental. Es elocuente la reflexión que realiza sobre la película el propio Ignacio Agüero:

El largo viaje por mar de un hemisferio a otro es también el viaje de la idea de una película a una película concreta en el que desde un concepto central, el guión se va re-escribiendo y transformando continuamente, confrontado a la forma imprevisible de los sucesos vividos, hasta llegar a puerto. En la travesía se duda si el viaje será exitoso o si fracasará. Esta duda, que es la angustia del capitán en *La línea de sombra*, de Joseph Conrad, novela que acompaña esta realización, es también la angustia de un realizador²⁰⁵.

No sólo el espectador se somete a un viaje sensorial por el océano, no sólo el protagonista se embarca en un viaje afectivo que termina en una verdadera metamorfosis (transformado en un *iceberg* que sueña su propio destino), sino que la película en sí misma es concebida como un viaje. Como si se tratara de una declaración de principios, pareciera que con *Sueños de hielo*, Agüero ocupa la figura del viaje marino para hablar de la naturaleza de su propio cine. Esto es, el documental como una verdadera travesía cinematográfica

²⁰⁵ Agüero, Ignacio entrevistado por *Cine Chile* <http://cinechile.cl/pelicula-315> consultada el 23/04/18 a las 10:41 am.

donde el realizador y su equipo se ven expuestos a los múltiples asaltos, apariciones y tormentas de lo real; un cine vivo y de destino incierto abierto a infinitas reescrituras que sin duda deja una huella en el cine documental del Cono Sur.

Dentro del panorama del documetal argentino reciente, en esta línea de documental ficcionado con tendencia al género de aventuras, años más tarde, surgen películas inclasificables como el telefilme *Pablo Dacal y el misterio del Lago Rosario* (Ignacio Masllorens, 2008). El documental forma parte de la serie documental "Fronteras Argentinas", donde se invitó a diferentes realizadores como Sergio Wolf, Pablo Trapero, Albertina Carri y Andrés di Tella, a elegir un límite territorial y realizar un capítulo. El resultado, en el caso de Ignacio Masllorens es un documental articulado como un diario de viajes con tintes de aventura, comedia y misterio. Un cartógrafo, que a su vez hacia el final de la película resulta ser un famoso músico folk, se embarca en una expedición anónima y sin precedentes. Esto es, descubrir el misterio de la Piedra Stephen, un supuesto monolito que según antiguos mapas perdidos, estaría situado al final de la cadena de triangulación de las fronteras entre Chile y Argentina en la Patagonia, en lado sur del Lago Rosario. Al mismo tiempo, contagiando el tono épico de la aventura cartográfica al dispositivo audiovisual mismo, se trata de un documental sobre el proceso mismo de hacer un documental. Una película donde un pequeño equipo de filmación se interna en las rutas perdidas de la Patagonia con el objetivo no sólo de documentar los avances de una supuesta investigación cartográfica, sino, de evidenciar, que tanto el cine como la cartografía, inventan nuevos territorios, dibujan mapas imaginarios. Así, la voz en off del propio Maslloren presenta al protagonista Pablo Dacal, como un obsesionado por los mapas, los atlas y otros instrumentos cartográficos; un músico que estudió topografía, al que sólo le faltaron tres materias, un tipo que dibuja mapas falsos, mapas ficticios, 'aunque un poco reales también son'. De cierta manera, Masllorens construye para hacer avanzar el dispositivo del

documental, un falso topógrafo, extraído de la no ficción, pero con una dosis interesante de ficción, que como la mayoría de sus personajes documentales²⁰⁶, son investigadores natos. Personajes a los cuales eminentemente los guía la obsesión, la pasión de profundizar y especializarse en algo, que aún sabiéndose destinados al fracaso por la desmesura de sus planes, se embarcan en viajes bibliográficos y exploratorios delirantes; tal como puede llegar a serlo todo proceso creativo.

Finalmente, en todos estos casos las voces en off de los protagonistas no sólo nos transportan a una cotidianidad excepcional, la aventura homérica de alejarse de la propia casa para explorar un territorio ignoto del cual el regreso es improbable, sino que además dan pistas de un gesto radical de desterritorialización del yo dentro del filme, donde el propio cuerpo del narrador y alter ego de los realizadores se funde con el paisaje, al servicio de una nueva manera de concebir el cine documental. El motivo del viaje se transforma, como diría Sarlo, en un verdadero salto en el programa, una transformación del sujeto y de la película irreversibles. Un viaje cinematográfico afectivo que traerá consigo un sin número de experiencias e ideas inesperadas.

Del mapa solar al mapa del recorrido

Tal como *Pablo Dacal y el misterio del Lago Rosario*, *Sueños de hielo* y *El tren del desierto*, las películas que acá abordamos se distinguen del cine documental precedente por realizar una operación axiográfica transformadora²⁰⁷, un reposicionamiento ético de la mirada, y como veremos,

²⁰⁶ Pensemos acá en otro de sus documentales como *La alabanza a la papa* (2004) donde un experto en papas dedica su vida a escribir la gran enciclopedia local de los tubérculos. Disponible en <http://www.cinemargentino.com/films/914988572-alabanza-a-la-papa> consultada el 1/01/2019

²⁰⁷ Nicholls, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós, Barcelona, 1997. "La axiografía trataría la cuestión de cómo llegan a conocerse y experimentarse los valores, en particular una ética de la representación, en relación con el espacio" p.116.

de la voz, que reemplaza el mapa pensado desde arriba de la cartografía entendida como dispositivo de control y poder, por un mapa construido desde la experiencia de recorrer y habitar un territorio, desde el nivel de la tierra. Nos referimos, a un mapa en movimiento, un mapa sensorial y afectivo, trazado por la experiencia empírica de una primera persona más o menos encarnada, más o menos autobiográfica, que habita, recorre o viaja hacia un determinado lugar.

Utilizando el concepto de *axiografía* acuñado por Bill Nichols, diremos que la emergencia de un cine documental chileno contemporáneo caracterizado por realizar una operación que es simultáneamente cartográfica y afectiva, da cuenta de un cambio paradigmático de valores que se manifiestan en las nuevas disposiciones espaciales que se establecen entre lo registrado y el sujeto documental, que en este caso deja de abordar la territorialidad desde arriba, como un ojo solar o una mirada omnisciente, para recorrerlo y registrarlo desde abajo, con los pies bien puestos en el suelo y la visión en un determinado punto de vista.

Es así como el cine documental reciente vuelve sistemáticamente a los paisajes que a lo largo de la historia del cine chileno acompañaron el proceso de modernización, pero esta vez para acortar la distancia entre el realizador y lo retratado. Esto, reemplazando el paradigma de la subjetividad mediada por una *voz over*, desapegada y omnisciente como la del fundador del Instituto Fílmico de la Universidad Católica Rafael Sánchez en películas como *Las Callampas* o *Chile paralelo 56*, por una subjetividad del recorrido, encarnada en una primera persona viajera que tiende a modularse a través de diferentes variaciones de la voz en off, que van, como diría Pablo Piedras, de lo autobiográfico a lo epidérmico.

Como señala la montajista y académica Andrea Chignoli a propósito de su estudio sobre la obra de Pedro Chaskel, quien en su opinión sería un primer

ejemplo donde la voz no se propone sermonear ni persuadir, sino que más bien, crea asociaciones y reflexiona, “la voz en *off/voz over* es más que un simple dispositivo de persuasión ideológica, o de simplificación perceptual”²⁰⁸. En este contexto, la distinción que Chignoli hace entre *voz off* y *voz over* resulta fundamental. La *voz over*, en sus palabras, hace referencia a una voz de autoridad que no es localizable porque no puede ser anclada a un cuerpo y anula absolutamente preguntas tales como “¿Quién está hablando?”, “¿Desde qué lugar?”, etc., en tanto que la *voz off* se define como el testimonio de una presencia invisible de un personaje del filme, que puede tener distintos grados de corporalidad.

Si miramos cenitalmente -como desde un avión- el panorama del cine documental chileno contemporáneo que recurre a la voz en *off*, emerge la figura de Patricio Guzmán como uno de los principales referentes a la hora de imbricar memoria histórica y geografía, documental en primera persona y cartografía. *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La sombra de la cordillera* (actualmente en desarrollo) dan cuenta de un férreo itinerario cartográfico, donde la singular voz en *off*, siempre en primera persona, lee la historia política de Chile a partir de observaciones poéticas sobre el paisaje en sus distintos estratos y zonas geográficas. En sus filmes, pero particularmente en estas dos obras señaladas, la voz establece relaciones metafóricas entre el paisaje geográfico y sus vivencias personales que van desde una infancia soñadora, amante de los telescopios, los viajes en barco y la literatura fantástica, hasta el descubrimiento de un país donde las utopías y el acceso al pasado se

²⁰⁸ Chignoli, Andrea. La narración *over* en la experiencia de Pedro Chaskel, ponencia leída en el *Coloquio coloquio Audiovisual y política en Chile*, realizado el 31 de agosto de 2010, en el instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por Pablo Corro.

quebraron de golpe. Así, pareciera que es en esta trilogía geográfica aún inconclusa sobre los principales referentes del imaginario geográfico asociados al devenir de la historia política de Chile, entendida como una suerte de catástrofe telúrica -donde la paz y la justicia se suspenden-, donde se advierte con mayor fuerza una intención de registro a la vez cartográfica y autorreferencial. Es decir, una voluntad de mapear ideológicamente el territorio, modulada por la propia subjetividad del realizador, al erigir su propia voz en off como un personaje que reflexiona y crea una serie de teorías sobre el espacio, donde la geografía y la memoria histórica se vuelven complementarias y análogas.

La voz de Patricio Guzmán irrumpe al inicio de *Nostalgia de la luz*, luego de una impresionante secuencia de imágenes donde se funden lo espacial y lo doméstico. Los fragmentos de un antiguo telescopio que se enciende girando lentamente sus enormes engranajes dan paso a una seguidilla de imágenes telescópicas de la luna, con sus reconocibles cráteres y superficies veladas, y luego, a un paneo sobre esta misma luna que de pronto se funde en una superficie desconocida donde se reflejan las hojas de los árboles y se escuchan los pájaros. La imagen de la luna deviene así de pronto, la ventana de una casa en la cual se reflejan las hojas de los árboles, que luego da paso a secuencia de breves planos fijos del interior de una casa en la cual esas hojas en movimiento se siguen reflejando: una cocina, un fragmento de alfombra, un plato con su servilleta bordada sobre la mesa, una radio de los años setenta, una colcha blanca sobre una cama, las largas tablas de madera del piso, una máquina de coser, los árboles del jardín, se encadenan con la vista del frontis de una vieja casa de fachada continua sobre la cual comienza a correr un denso viento cargado de partículas brillantes, que luego derivará en la imagen del polvo de estrellas.

Como si se tratara de una fábula sobre este montaje de imágenes encadenadas, la voz de Guzmán con su característica cadencia, entre solemne,

melancólica e irónica, se embarca en la narración de un discurso donde nada es al azar:

El viejo telescopio alemán, que he vuelto a ver después de tantos años, todavía funciona en Santiago de Chile. A él le debo mi pasión por la astronomía. Estos objetos, que podrían haber sido los mismos que había en mi casa, me recuerdan ese momento lejano, cuando uno cree que deja de ser niño. En esa época Chile era un remanso de paz, aislado del mundo. Santiago dormía al pie de la cordillera, sin ninguna conexión con la tierra, yo amaba los cuentos de ciencia ficción, los eclipses de luna, y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado. Aprendí de memoria los nombres de algunas estrellas, y tenía un mapa del cielo. La vida era provinciana, nunca ocurría nada, y los presidentes de la república caminaban por la calle sin protección.²⁰⁹

Haciendo alusión a su propia memoria, Guzmán comienza a hilvanar un relato a la manera *benjamineana*, donde el cielo transparente del desierto de Atacama “nos permite leer en el libro abierto de la memoria, hoja por hoja”²¹⁰, en la medida en que se aborda arqueológicamente. Esta imagen potente, que hace las veces de hilo conductor, nos permite traer a colación un breve texto del filósofo alemán, llamado *Desenterrar y recordar*, donde se apunta que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino, su medio.

Así como la tierra es el medio en que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo, no debe temer acercarse una y otra vez a la misma circunstancia, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra [...] Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en el que el investigador logró atraparlos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá proporcionar, por lo tanto, al mismo tiempo una imagen de quien recuerda, así como un bien informe arqueológico

²⁰⁹ Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*. 2010, consultada el 02/04/2018 a las 11:22. Inicio-08:07

²¹⁰ Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*. 2010, consultada el 09/04/2018 a las 9:58. 10:00 – 10:10

debe indicar no sólo de qué capa provienen los hallazgos sino, ante todo, qué capas hubo que atravesar para encontrarlos²¹¹.

La memoria se configura espacialmente, no como un ejercicio o un instrumento de exploración del pasado, sino como su medio. Una suerte de suelo fértil, un medio de lo vivido que es preciso excavar y remover, como si de capas de tierra en las que uno se aventura se tratara. Esto, porque lo indispensable no es hacer inventario de los recuerdos o hallazgos, como si se tratara de piezas arqueológicas abandonadas en una oscura bodega de museo, sino, parafraseando a W. Benjamin, “conocer las capas de experiencia que hubo de atravesar para encontrarlos”, lo que inevitablemente trae a escena la figura de una primera persona que, como en *Nostalgia de la luz*, así como escruta estrellas el cielo, en la tierra busca huesos y excava.

A la luz de esta imagen, pareciera que tanto los astrónomos como las mujeres familiares de detenidos desaparecidos interrogan el pasado de manera arqueológica. Lo que la película propone es que tanto la historia reciente de Chile, como el pasado de la humanidad, comparten un mismo territorio de búsqueda, a saber, el desierto de Atacama. Este páramo de sol y enormes explanadas de tierra se transforma entonces en un singular espacio de contacto. Un lugar donde las excepcionales condiciones climáticas permiten escrutar el cielo con tal nitidez que es posible avisorar estrellas que se encuentran a millones de años luz de distancia. Un lugar donde al mismo tiempo, el clima extremadamente seco y la baja densidad poblacional, hacen que los restos de los detenidos y prisioneros políticos que fueron hechos desaparecer ahí por la DINA durante la dictadura, se preserven casi intactos, escondidos bajo capas y capas de tierra.

Lúcidamente, Guzmán construye un relato circular donde la figura de la luz sirve de puente para conectar dos universos paralelos. A saber, la búsqueda

²¹¹ Benjamin, Walter. *Denkbilder: epifanías en viaje*. Selección y prólogo de Adriana Mancini. Traducción de Susana Mayer. Buenos Aires: Editorial El cuenco de plata, 2011. Pg 129.

de un pasado astronómico sideral, en el que científicos de todo el mundo invierten su dinero y su tiempo, y la búsqueda encarnada y visceral de un grupo de mujeres solitarias, empeñadas en desenterrar y “hechar luz” sobre los fragmentos de un pasado dolorosamente reciente que la historia política se ha encargado de mantener bajo tierra, en la completa oscuridad del silencio o el olvido. Junto con darle voz a las búsquedas coexistentes de los astrónomos, ex prisioneros políticos y las mujeres madres y esposas de desaparecidos, poniendo en escena sus testimonios, que unen la monstruosidad del pasado reciente y la belleza del pasado sideral, se recurre a la narración en off para encauzar el relato a una dimensión poética, llevando la atención al propio dispositivo retórico que el filme propone. Luego de diversas operaciones audiovisuales alusivas al paso del tiempo (largos paneos sobre las momias de chinchorro, fundidos encadenados entre la tierra agrietada del desierto, *travellings* por las ruinas de las oficinas salitreras de Chacabuco que devinieron campo de concentración en la dictadura y las imágenes telescópicas de la galaxia, junto con la representación de un polvo de estrellas digital que cae del cielo inundando la pantalla) la voz en off del director sobrevuela con calma estas imágenes, como si quisiera insistir pedagógicamente, una y otra vez, en la paradójica materialidad de la historia.

Fuera de campo, la voz de Guzmán entrevista al arqueólogo Lautaro Núñez, quien desde su oficina en el museo arqueológico Padre Gustavo Lepage de San Pedro de Atacama, rodeado de cajas donde descansan pequeñas piedras, huesos, textiles, restos humanos y objetos prehispánicos, ratifica desde su disciplina la hipótesis del realizador:

Los astrónomos, a través de la astronomía, han creado un telescopio gigante para acercar dos cosas aparentemente irreconciliables, los orígenes de todo y el pasado de todo lo que hoy somos (...) Ellos manejan un pasado, nosotros manejamos otro pasado. Ellos están en el presente

recogiendo ese pasado, y tienen que reconstituirlo, a través de leves señales. Ellos son tan arqueólogos como nosotros²¹².

Intercalando en el montaje imágenes de una momia fundidas con planos de la galaxia, Guzmán le pregunta entonces a su entrevistado, si el hecho de compartir un mismo territorio, convierte al desierto chileno, esta mancha seca dentro del mapa húmedo de la tierra, en una puerta hacia el pasado. La pregunta, insistirá el arqueólogo, confirmando las operaciones retóricas en las que ya incurrió el filme, es hacia dónde nos llevará esta puerta, este acceso radical al pasado, si consideramos como dirá Guzmán, que estamos sin embargo, en un país que no trabaja su pasado, un país que aún está entrampado en un golpe de Estado.

Es una paradoja enorme. El pasado más cercano, lo tenemos encapsulado. Fíjate, qué poco sabemos del siglo XIX. Nunca hemos dicho con claridad por qué arrinconamos a nuestros indígenas (...) Nuestras historias más cercanas las hemos mantenido en un nivel de ocultamiento, hay un contrasentio, no queremos acercarnos a una prehistoria cercana, como si fuera acusatoria, y eso, estimado amigo, no le sirve a nadie, ni a la derecha, ni al centro ni a la izquierda²¹³.

Otro núcleo argumental del filme que refuerza esta metáfora luminosa del acceso al pasado lejano y la imposibilidad de reconstruir el pasado reciente, es el caso del arquitecto Miguel Lawner, quien estuvo preso en el campo de concentración instalado en las ruinas de las oficinas salitreras de Chacabuco. Así como la voz en off señala que en los cementerios nortinos los restos de los cuerpos descansan a cielo abierto, como capas geológicas de mineros e indígenas que mueve el viento, la narración descubre que en ese mismo territorio donde los trabajadores salitreros vivieron en condiciones de esclavitud, trabajando hasta demoler sus huesos, gastando su mísero salario en las pulperías, los presos políticos de la dictadura de Pinochet fueron encarcelados

²¹² Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*. 2010, consultada el 02/04/2018 a las 12:22. (21:32 – 22:30)

²¹³ Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*. 2010, consultada el 02/04/2018 a las 12:32 (26:00 – 27:22)

en esas mismas dependencias, donde como señala Guzmán, sólo faltó poner el alambre. Miguel Lawner, “el arquitecto de la memoria” como dice Guzmán, también es un amante de las estrellas. Mientras estuvo preso en Chacabuco, miró las estrellas, calculó mentalmente sus distancias, y comenzó a medir con sus pasos todas las distancias al interior del recinto, para algún día poder reproducirlo. “Cuando tomé la decisión de que había que dejar testimonio de lo que significaba un campo de concentración construido en Chile, inicié esta forma de medir exactamente todos los espacios con el objeto de ser capaz de dibujarlo algún día si es que salía en libertad”²¹⁴. Sus bocetos del campo de concentración, dibujados nuevamente frente a la cámara, no sólo aportan al reconocimiento público de un territorio históricamente olvidado, reprimido por el relato oficial de la historia, sino que construyen con sus certeros trazos a lápiz mina, un mapa de la experiencia vivida por el arquitecto, que imprimió literalmente sobre la superficie sensible de su memoria que hasta hoy se conserva intacta.

Al confrontar el relato teórico o testimonial de sus entrevistados con la verbalización de su memoria, anhelos y frustraciones respecto a su país, Guzmán construye un gran mapa geográfico, histórico y afectivo de los efectos del pasado reciente impresos en el cielo y el suelo del norte grande de Chile. Así, las objetividades de mapeo temporal que realizan en ese mismo territorio arqueólogos y astrónomos se confrontan a los bosquejos cartográficos que realizan víctimas directas de la dictadura, ya sea los montoncitos de residuos humanos que recolectan como un tesoro de las madres de detenidos desaparecidos, o los bosquejos de memoria del campo de concentración de Chacabuco que dibujó mil veces el arquitecto Miguel Lawner mientras estuvo prisionero. Ejercicios de memoria todos, que en la medida en que se cotejan con la experiencia del arqueólogo removiendo capas geológicas, se traducen

²¹⁴ Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*. 2010, consultada el 02/04/2018 a las 13:02 (38:30 - 39:00)

audiovisualmente como un ejercicio cartográfico basado en las oscilaciones telúricas o catastróficas de la historia. Es decir, un trabajo mnémico que no se conforma con el trazado de un mapa indicando la existencia y localización de unos recuerdos, sino que apuntaría a darles una notación en el papel a esas capas de presente removidas, que a la luz de la experiencia intempestiva, tal como ocurriría con la actividad telúrica, tienden a quedar al descubierto.

Esta disposición característica de la voz en off en primera persona que Patricio Guzmán utiliza con soltura también suele asociarse a su emblemática trilogía *La batalla de Chile*, concluida entre 1975 y 1979 en las oficinas del Instituto Cubano de Artes e industria Cinematográfica (ICAIC), por el montajista Pedro Chaskel, con quien compartió el exilio en Cuba. Esta trilogía, quizás el documental chileno con mayor reconocimiento en el exterior, nunca se estrenó comercialmente en Chile ni se exhibió en la televisión. Hasta 1995, cuando los tres episodios de la Batalla de Chile fueron restaurados y digitalizados, en Chile muy poca gente conocía su antigua conformación. Andrea Chignoli, en su estudio de la obra de Chaskel, hace notar este hecho poco discutido a la hora de analizar la filmografía de Patricio Guzmán. A saber, la particular transformación que vive la narración de la película con su remasterización:

La batalla de Chile representa para Chaskel un retorno a la narración over y es quizá uno de los casos más interesantes de rearticulación, ya que el texto y la modulación del narrador de la versión original sufrió, a comienzos de los 90, una asombrosa metamorfosis para su remasterización. Mutación que podría ser resumida como el cambio de la condición de voz-over, a la de voz en off²¹⁵.

Esta mutación de la voz over a la voz en off señalada por Chignoli se refiere a que en su primera versión montada en Cuba²¹⁶, *La batalla de Chile* no incluía la voz de Patricio Guzmán como narrador, sino otra locución en tercera

²¹⁵ Chignoli, Andrea. *La narración over en la experiencia de Pedro Chaskel*, ponencia leída en el Coloquio coloquio Audiovisual y política en Chile, realizado el 31 de agosto de 2010, en el instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

²¹⁶ Disponible en Internet en <https://www.youtube.com/watch?v=YL6TBZlq2kM>), consultada el 20/01/2018 a las 18:30 hrs.

persona de carácter informativo realizada por el locutor profesional Abilio Fernández, provista de un fuerte componente propagandístico o militante. No es sino hasta que se realice la restauración digitalización del filme en 1995, que Guzmán aprovecha de intervenir el texto, doblando con su propia voz en off - que de ahora en adelante se transformará en la condición *sine qua non* de sus documentales-, la narración que antes descansaba sobre la neutralidad de un narrador distanciado y abstracto, prefigurada como una voz over. Este cambio radical de la voz que narra *La Batalla de Chile*, es explicado elocuentemente por Andrea Chignoli como el paso de una voz over militante, política, omnicomprensiva, deslocalizada y eminentemente colectiva, hacia la voz en off personal del propio Guzmán, que si bien no logra encarnarse en un cuerpo determinado, sobrevuela como un fantasma las imágenes filmadas, apropiándose del relato en primera persona. Con este gesto Guzmán no sólo relee su propia conciencia histórica a la luz de la transición a la democracia, incrustando un tono reflexivo y nostálgico ahí donde todo era exhortación colectiva, sino que se acerca conscientemente al llamado giro subjetivo del cine documental contemporáneo.

Entre la primera versión de *La batalla de Chile* de fines de los setenta, y la creación de *Nostalgia de la luz* en 2010, las variaciones de la voz over y en off, hablan no sólo de la necesidad de desfasar el tiempo del relato -pasando de una narración imperiosa del presente, a la lectura en retrospectiva de un hito que quebró la tradición democrática de Chile-, sino también, de saltar al paradigma del sujeto con el fin de reconstruir la experiencia histórica. Beatriz Sarlo señala al respecto:

Lo mismo sucede en el discurso cinematográfico y plástico que en el literario y en el mediático. Todos los géneros testimoniales parecen capaces de hacer sentido de la experiencia. Un movimiento de devolución de la palabra, de conquista de la palabra y de derecho a la palabra se

expande reduplicado por una ideología de la "sanación" identitaria a través de la memoria social o personal.²¹⁷

De este modo, alejándose de la sintonía con el discurso militante que era posible advertir en sus primeras películas, desde la transformación de *La batalla de Chile*, la obra de Guzmán comienza a articularse como un relato audiovisual en el que la voz en off personal, si bien dialoga con resabios de una conciencia omnicomprensiva que hace las veces de una figura de autoridad cenital, se afana en rearticular la memoria social mediante el despliegue de una palabra íntima o testimonial, que como un bálsamo calmante se pasea por las zonas heridas de la memoria colectiva.

Al analizar el tipo de primera persona de *Nostalgia de la luz*, es posible advertir en ella un dejo de *cartografía solar*, donde la voz en off reconocible de Guzmán, por momentos toma los atributos de una voz over épica, que por su cadencia y desapego del presente, no es difícil de asimilar a una conciencia cósmica, que tal como las estrellas, observa este particular punto de la geografía chilena desde arriba. Los testimonios de los entrevistados que comparecen ante la cámara, más que dialogar con el realizador parecen apuntalar una hipótesis sólidamente construida desde arriba, que emerge disfrazada de narración en off singular, pero desprovista de cuerpo, área, flotando sobre las imágenes del desierto de Atacama. En diferentes momentos la voz nos dice: "los telescopios son la puerta del cosmos, en el brillo de la noche las estrellas nos observan, el presente no existe, estamos en una puerta hacia el pasado". No queda más que dejarse seducir por la belleza de las metáforas y la increíble materialización de los conceptos que poco a poco han ido llenando la pantalla como literal polvo de estrellas. Se trata de una asimilación nutritiva, benéfica en términos de las reflexiones que ofrece para pensar críticamente la memoria histórica de Chile y el modo en que enterramos

²¹⁷ Sarlo, Beatriz. *Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005, p.50.

el pasado reciente y somos mucho más receptivos al pasado sideral que a ese pasado monstruoso que tiene que ver con los cuerpos de los desaparecidos.

Pero si bien se trata de un ejercicio crítico planteado desde la singularidad de una primera persona que reflexiona sobre la potencialidad del cine de visitar el pasado reciente y transitar por él como se recorre un paisaje, queda la sensación de que en este ejercicio, a pesar de las confidencias del realizador, el espectador no es convocado al viaje. Por el contrario, se genera la sensación de que la película funciona como una embarcación autónoma, con piloto automático, que zarpa sola e infranqueable, sin la posibilidad de cambiar o poner en cuestión el rumbo mientras sucede. Sugerente es en ese sentido la forma solemne y pausada en que Guzmán vocaliza sus oraciones, como si estas, al igual que las estrellas, se encontraran a años luz de nuestro presente y ya no fuera posible dialogar con ellas, solo contemplarlas y admirar el efecto sobrecogedor que producen.

Si la inconclusa “trilogía geográfica”, y en particular *Nostalgia de la luz* se ajustan a lo que definimos anteriormente como documental cartográfico, respecto a la variable afectiva queda la sensación de que la voz en off no es tanto una primera persona viajera, como un mega narrador con ribetes subjetivos, construido a la manera del documental expositivo, o en la nomenclatura de Pablo Piedras, una “primera persona epidérmica”, en la cual el discurso está cargado de una autoridad extradiegética que viene del exterior del documental en cuestión, a exponer una hipótesis sobre el mundo. Más que un diario íntimo o de viaje, cuya escritura suele estar en un presente deshilachado constante, abierto a lo imprevisible, lo que Guzmán hace es hablar de sí mismo en retrospectiva, como si quisiera por el contrario atar todos los cabos sueltos y construirse a sí mismo como un hito geográfico ineludible, una especie de cordillera de Los Andes o estrecho de Magallanes a la hora de leer el panorama global del cine documental chileno.

Más que una voz singular trazando su periplo por un determinado espacio, más que una primera persona viajera abierta a lo intempestivo, y más que una cartografía afectiva, lo que encontramos en la aún inacabada trilogía geográfica de Guzmán es una cartografía monumental, pedagógica y predicativa. Un ejercicio de mapear el territorio cenitalmente. Tal como si el narrador estuviese observando el paisaje desde arriba, calculando con exactitud cada paso. El tejido de paisajes, personajes y discursos que construye es tan sólido e infranqueable, que no sólo utiliza los testimonios de los entrevistados como engranajes de una gran hipótesis central preconcebida, sino que no deja espacio a que ningún otro espectador pueda sumarse a pilotear durante el viaje, o a escarbar entre la arena aquellos huesos que las familiares de detenidos desaparecidos siguen buscando. La retórica de Guzmán hace confluír su pasión de infancia por la astronomía con el catastrófico devenir político de Chile y sus recuerdos previos de un país tranquilo al pie de la cordillera “donde nunca pasaba nada”. Pero si bien es posible detectar múltiples rasgos de un giro subjetivo del discurso, donde se instala la primera persona como gran centro desde el cual interpretar la historia, en su funcionamiento interno sigue operando de manera unidireccional, centrado en un raciocinio cerebral cuidadosamente calculado, y no desde la lógica intempestiva y sensorial de los afectos.

El cine reciente de Patricio Guzmán resulta revelador a la hora de detectar una conciencia cartográfica dentro del documental chileno reciente, pero no ingresa de lleno a nuestro concepto de cartografía afectiva, pues aunque sus películas exponen las reflexiones íntimas y cartográficas del realizador, estas no dejan espacio a la duda ni a la deriva que caracterizan a la modalidad afectiva, ni tampoco se arriesgan a recorrer el espacio que retrata desde el nivel del suelo, mapeando la experiencia siempre intempestiva del recorrido.

En Argentina, sólo tres años después, el cineasta Mariano Donoso realiza el documental *Radiografía del desierto* (2013). En este caso, no se trata de una película autorreferencial, sino más bien, de un documental dividido en tres partes (la tempestad, El aljibe, La laguna) que presenta la vida cotidiana de diferentes mundos coexistentes, unidos tan sólo por el paisaje que miran, por la geografía que habitan. Así, tal como en 1933 el escritor Ezequiel Martínez Estrada escribió *Radiografía de la pampa*, refiriéndose a la zona húmeda y fértil del país, Mariano Donoso se aboca a los secanos de Lavalle y la precordillera andina, para retratar la vida de personajes que habitan las zonas más áridas de la provincia de Mendoza. Un piloto que se interna en las tormentas de verano bombardeando las nubes para evitar que el granizo dañe los cultivos; un pescador de la laguna del Nihuil que apenas sobrevive en un dique contaminado; una familia de buscadores de agua que construye aljibes y pozos de riego en zonas rurales desérticas; y un geógrafo francés en busca de los rastros de la travesía de Francisco de Hoces.

Así como en *Nostalgia de la luz* el elemento que hace avanzar el relato es la luz, las reflexiones políticas y astronómicas de Patricio Guzmán en torno a la luz, en *Radiografía del desierto*, el hilo conductor es un hilo de agua. O más bien, las relaciones entre el hombre y el agua. El agua hecha granizo, hecha nube, laguna, nieve, glaciar o napa subterránea. El agua como antagonista y fuente de subsistencia. Así, la fotografía de la película, explora en un cuidado blanco y negro todas las variaciones formales del agua, intentando, tal como los habitantes del desierto, hacer cundir hasta la última gota. Un ecosistema de paisajes y personajes, que frente al lente explota en imágenes a veces claras y prístinas, a veces turbias y confusas, pero donde cada mundo mantiene su autonomía, con sus actividades y discursos; como si fuese necesario que el espectador se sumerja también en esta búsqueda incesante del agua, para extraer su versión del sentido de la película.

Quizás por eso este documental evita terminantemente las entrevistas. El piloto que bombardea nubes se comunica desde el interior del avión en marcha con la torre de control, los buscadores de agua, mayormente silenciosos, conversan apenas entre ellos y tocan la guitarra, los pescadores pescan, navegan, dan de comer a sus caballos. La cámara los observa a todos. De lejos y de cerca. En planos fijos, y andando, como si los acompañara en sus rutinas y hazañas. Es sólo el geógrafo francés, especialista en glaciares, especialista en viajeros de otros tiempos, el que habla. Habla solo, en off o en campo, como una voz mental en proceso, que 'va andando' sobre los distintos paisajes, transformando su relato obsesivo sobre el viaje del geógrafo Francisco de Hoces, en la narración en off que hace las veces de la espina dorsal de la película. Una voz en francés, una voz con el tono solemne y melancólico de un diario de viajes póstumo, que atraviesa sin previo aviso las tres partes de la película, sobrevolando de manera misteriosa el mundo del granizo, las napas subterráneas y la laguna.

Según la investigadora argentina Malena Verardi, es justamente en este tejido de historias hilvanado por la voz en off de Phillipe, el geógrafo francés obsesionado con la travesía realizada por el marino español Francisco de Hoces, quien en 1525 cruza el Estrecho de Magallanes, surca el Océano Pacífico para finalmente desembarcar ante la cordillera de los Andes, que se activa en la película una reflexión eminentemente espacial, y acá añadiremos, afectiva, sobre la historia y el tiempo.

“De esta manera, el personaje del geógrafo francés, Phillipe, se erige como narrador principal de la historia al relatar, a través de su voz en off, los acontecimientos vividos por Francisco de Hoces al llegar al continente americano, narración que se convierte en el hilo conductor del relato. La voz hace ingresar al relato las vivencias y experiencias del encuentro entre los viajeros y la tierra, que luego será llamada América, a comienzos del siglo XVI. A lo largo de la historia, Philippe continúa relatando, en voz en off, las vicisitudes atravesadas por Francisco de Hoces, en tanto las imágenes lo muestran caminando al pie de las montañas en una

búsqueda por reconstruir el itinerario del español. Así, el tiempo vivido por Francisco de Hoces se yuxtaponen al presente que recorre el personaje de Philippe, fundiéndose a través del tránsito de ambos por un mismo espacio.²¹⁸

Así, en grandes planos generales, donde se alzan montañas abismantes, en un cuidado blanco y negro fotográfico, la figura del geógrafo francés camina a ciegas, avanzando hacia lo desconocido tal como el personaje que busca, mientras su voz flota, navega o se estanca en las historias de vida de los lugareños. “Francisco de Hoces (...) trata de hacer coincidir los dibujos de sus mapas con lo que ve en el mundo. Es más que nada una tarea de fe. Todo es más lejano de lo que parece, o más amplio. El tesoro de la Ciudad de Cristal es otro dibujo”²¹⁹

Con este texto, traducido del francés, que leemos en los subtítulos del documental, mientras Philippe no es más que una pequeña figura desplazándose en el horizonte, pareciera que el film nos manda a decir, a través del Hoces del 1500 y del Philippe del presente, que para entender este relato más que explicaciones, hace falta acercarse y alejarse, dejarse llevar y embarcarse en un viaje. Un viaje donde contrariamente a *Nostalgia de la luz*, todo es sensación, imagen y sonido, incertidumbre y presente.

En este sentido, tras ver *Radiografía del desierto* y la manera en que Donoso construye un relato donde es verdaderamente el desierto el que habla, aunque la comparación pueda parecer torpe, el desierto de Atacama retratado por Guzmán, se aparece a pesar de su belleza inmensa, a pesar de la dureza de su geografía y a pesar de la violencia soterrada que entrafía, como un territorio domesticado. Un paisaje deglutido por la palabra. Un territorio que a

²¹⁸ Verardi, Malena. Los mapas del tiempo A propósito de Radiografía del desierto. Argus-a. Vol. V Edición Nº 20 Abril 2016 ISSN: 1853-9904. California - U.S.A. Bs. As. - Argentina

²¹⁹ Donoso, Mariano. Radiografía del desierto (Argentina, 2013) Consultada el 30/12/2018 a las 19:28 hrs. <http://www.cinemargentino.com/films/914988599-radiografia-del-desierto>

fuerza de metáforas reforzadas. va perdiendo su brillo, transformando su rebeldía -su potencial afectivo- en un discurso unívoco donde por temor a indefinición, incluso se grafica digitalmente el polvo de estrellas.

Tras sumergirnos en el hito cartográfico que supone *Nostalgia de la luz* dentro del panorama del documental chileno, y en análisis rasante de la película de Mariano Donoso, la intuición de esta tesis apunta a que, para que exista verdaderamente un viaje afectivo al interior del documental no basta con presentar y describir emociones o reflexiones personales, sino que el documental mismo debe estar abierto a esa potencialidad disruptiva y creadora de nuevas superficies discursivas que son los afectos, propiciando que la figura de la primera persona sea interrogada como construcción, haciendo que las dimensiones de lo exterior y lo interior se mezclen en un único presente inscrito en la superficie geográfica, inscrito mediante la luz, en la superficie del filme.

De la casa a la intemperie

En una suerte de homenaje a Raúl Ruiz, Ignacio Agüero deja flotando en *El otro día* las mismas palabras inaugurales que *Cofralandes* utiliza en su apertura. “Anoche tembló” le escuchamos decir a Agüero en off y en susurros, desde la intimidad de su casa. Esta frase, que bien podría tomarse como una apreciación climatológica más y pasar desapercibida dentro del complejo dispositivo temporal y espacial de la obra, recuerda a Ruiz no sólo porque en las secuencias que siguen su figura y su voz aparecerán como un fantasma en escena, sino porque tal como sucede en el primer episodio de *Cofralandes*, lo telúrico se instala como una lógica territorial de trasfondo que rompe la linealidad del relato y obliga a pensar la identidad nacional y personal del realizador, desde un presente constante donde no hay más que una permanente reconstrucción temporal hecha de rumores, viajes y encuentros. Así, si en *Nostalgia de la luz* la voz over o voz en off señala que vivimos en un

pasado constante y que el presente no existe, mientras las imágenes nos transportan a un interior que bien podría ser la casa de infancia de Guzmán, en *El otro día* lo que se impone es el presente. Un presente continuo evocado por la narración dispersiva de Agüero, que sólo se interrumpe cuando alguien del exterior toca el timbre de su casa, evidenciando la existencia de un *afuera* que desencadena el dispositivo del filme.

Su casa, en oposición al espacio exterior, se construye desde las primeras secuencias del filme como un ecosistema vivo y en permanente transformación. Un espacio tan lleno de anécdotas, animales, plantas, objetos familiares, alusiones marinas y libros, como de archivos fílmicos -familiares y de sus propios documentales-, que sirven como puente entre el pasado y el presente, entre la dimensión del *yo* del realizador y los *otros*, entre la intimidad y la alteridad. Ignacio Agüero crea un dispositivo espacial y afectivo para administrar el azar. Sin miedo a transgredir sus propias premisas argumentales, lo que construye es un documental narrado en primera persona, situado en el interior de su casa, cuyo mecanismo narrativo se despliega, paradójicamente, al interrumpir el relato personal y entrar en contacto con el *afuera*, que por definición resulta imposible de predecir y encauzar. Cualquier persona que toque el timbre de la casa de Agüero, situada en un barrio residencial de la comuna de Providencia en Santiago de Chile, es invitada a participar en la trama. En cámara o bajo los efectos de la elipsis, Agüero le pregunta a quienes tocan a su puerta dónde viven, si acaso puede ir a visitarlos y luego los visita. Un mapa de la ciudad de Santiago intervenido con hilo rojo va dejando testimonio de sus desplazamientos. Viajes terrestres a diferentes puntos de la ciudad, la mayoría periféricos y desconocidos por el realizador, en los cuales la pregunta por el habitar se transforma en el verdadero hilo conductor.

Como si se tratara de una película de aventuras, de marineros, o una travesía marítima, Agüero interrumpe el discurso autobiográfico y sale de su *territorio ancla*, del lugar central que es su propia casa, para visitar con un

pequeño equipo de filmación las casas de diferentes personajes que, como señala el crítico argentino Roger Koza, funcionan en el relato como islas.

El cine de Agüero, en varias ocasiones, tiene algo de aventura marítima. Sucede que este hijo de un miembro de la Marina (antes de ser tomada por los partidarios de Pinochet) eligió navegar por tierra con una cámara. ¿No era *El otro día* una especie de expedición en la que el capitán Agüero establecía una línea afectiva entre algunos habitantes de varios “archipiélagos” situados en Santiago de Chile?²²⁰

La otredad se configura entonces como un territorio ignoto, un archipiélago de modos de vida diferentes al suyo, y que hasta entonces son un territorio desconocido dentro del filme. Agüero sale del ecosistema familiar de su propia casa, antigua, de fachada continua, provista de un patio interior, atiborrada de libros, partituras musicales, pinturas, materiales de archivo, fotos, historias, rumores, plantas, pájaros, películas y archivos familiares, como si se tratara del retrato filmado de una naturaleza muerta que con la cámara cobra vida, para literalmente tele-transportarse al hábitat de los otros, y terminar de construir en ese desplazamiento del *yo* hacia los *otros*, su propio retrato audiovisual. Ahora bien, en este marco no es casual la inexistencia de pasajes que muestren esos tránsitos. Considerando otras obras de Ignacio Agüero, especialmente *Aquí se construye, o ya no existe el lugar donde nací* (2000) -filme que también aborda la problemática del habitar y donde la cámara sigue obstinadamente la paulatina obsolescencia de diferentes barrios residenciales a través de largos recorridos en auto- la inexistencia de *travellings* por la ciudad en *El otro día*, no deja de ser elocuente. Tal como señala Pablo Corro a propósito de los movimientos de cámara, el uso o la omisión del *travelling*, más que un despliegue técnico, da cuenta de una particular poética del dinamismo, que en este caso se traduce también en una posición política.

²²⁰ Koza, Roger. *Sueños de hielo*. Crítica consultada en su blog Con los ojos abiertos, el 05/04/2018 en <http://www.conlosojosabiertos.com/las-peliculas-secretas-54-suenos-hielo/>

En el documental *Aquí se construye* de Ignacio Agüero hay varias secuencias de *travellings* laterales que se ejecutan sobre un mismo objeto pero en tiempos diversos: casonas familiares de antiguos barrios residenciales (...) las que figuran, literalmente, de manera transitoria, desde la integridad a la ruina, a la demolición, al sitio vacío. El plano en movimiento cumple la función informativa de describir un panorama objetual, un objeto cultural extendido, pero gracias al montaje, y al efecto de ensamblar eficazmente cada fracción de registro dinámico, el movimiento sugiere una vertiginosa circulación a través del tiempo en un mismo punto del espacio, metáfora paradójica del progreso como fuerza aniquiladora²²¹.

En *El otro día*, en cambio, como si tirara la piedra y escondiera la mano, Agüero nunca nos muestra los recorridos terrestres que realiza para llegar desde su casa hasta la casa de los otros. Por corte directo, Agüero “aparece” en diferentes puntos de la ciudad: Pedro Aguirre Cerda, Lo Espejo, San Joaquín, o incluso Valparaíso, tal como Raúl Ruiz lo hiciera aparecer en distintos puntos de Santiago en *Cofralandes*, con la ayuda de un control remoto mágico. Estos recorridos omitidos dentro del corte final de la película, serán meticulosamente reemplazados por el hilo rojo que surca el mapa que Agüero tiene colgado en su muro, y que de cierto modo cartografía su experiencia viajera. Mediante la omisión de los recorridos urbanos, no sólo se neutraliza la sensación de “safari social” que podría producir en abstracto la premisa del filme, al desplazarse hasta un Santiago periférico que el realizador admite desconocer en múltiples ocasiones, sino que establece una relación espacial de equivalencia ética con los espacios domésticos de quienes pasaron alguna vez por su casa. De este modo, no se trata sólo de una decisión de orden estético, sino una determinación axiográfica y política en último término, que nos permite desentrañar las pistas que el mecanismo de la película propone. Agüero no se

²²¹ Corro, Pablo. *Movimientos de cámara, poéticas del dinamismo. Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2012. p.163.

apropia mediante su subjetividad viajera de esos espacios alternos que vinieron a tocar su puerta interrumpiendo la concavidad perfecta y hermética de su casa, sino que juega a construir con aquellas casas y maneras de habitar desconocidas, un gran mapa de la ciudad de Santiago hecho de fragmentos y omisiones, enlazados por un voluntarioso azar.

Por oposición, donde si incurrirá en travellings y paneos, será al interior de su propia casa. De modo que no viajamos con el realizador cuando éste se desplaza físicamente, sino más bien, cuando la cámara viaja por su espacio doméstico, surcando alfombras, escalando ventanales, planeando sobre lomos de libros y ventanales donde se refleja el movimiento de las hojas de su jardín, o bien, cuando su voz en off nos cuenta en susurros mientras un rayo de sol ilumina la foto que está pegada en su pared, cómo se conocieron sus padres. De este modo, suprimiendo a conciencia los desplazamientos horizontales por el espacio urbano, Agüero invierte la figura del periplo exterior para erigir su propia casa y en última instancia su cuerpo, siempre fuera de campo, como punto cero desde el cual se traza el resto de los mapas dentro del filme, transformando su espacio afectivo en un verdadero mar desde el cual se viaja al encuentro con los otros.

Lo que se construye, así, a la manera “ruiziana”, es un sistema de sentido particular, un engranaje complejo de elementos retóricos, que incluso pareciera permanecer ajeno al entendimiento del realizador y personaje protagónico. Una pequeña máquina de crear figuraciones espaciales, provista de sus propias reglas, en la que la casa del cineasta sirve de trampolín para aterrizar, sin previo aviso, de manera intempestiva, en una multiplicidad de espacios *otros*. Casas, departamentos, antejardines, pasajes, blocks, que como vimos, no pueden sino funcionar de manera heterotópica, lanzándonos de vuelta a la casa del realizador donde la cadencia fluida de las imágenes nos predisponen a embarcarnos en un viaje sensorial.

Es desde este espacio central, desde su propia casa y primera escuela cinematográfica, que Ignacio Agüero, como si se hiciera de un par de binoculares, escruta el horizonte de la ciudad. Lo interesante, para efectos de definir un nuevo tipo de mapa, es que esta visión no corresponde a una mirada lejana, boceteada desde arriba, como el cartógrafo que dibuja el mundanal ruido desde su torre de babel, sino que se trata de una imagen cartográfica que da cuenta de la experiencia laberíntica de habitar con nuestros trayectos diarios una ínfima porción de una ciudad que creíamos conocer, o al menos reconocer en un mapa, pero que vertiginosamente se nos escapa.

Por más que se trate de un filme narrado en primera persona, donde suponemos que el realizador conoce más o menos el territorio que ausculta, paradójicamente, al disponer la cámara y abrir la puerta de su casa, lo que se transmite en la pantalla a la que accede el espectador no es tanto una imagen ecográfica o endoscópica de su vida íntima, como una suerte de mapa de Santiago que funciona a partir del azar, en función de la lógica explosiva del fragmento, sobre la cual ya discutimos en capítulos anteriores. Más que un documental autobiográfico, género que habitualmente definimos como una exploración del propio *ethos*, la escritura audiovisual de la propia vida, ya sea en su dimensión histórica, monumental o cotidiana, la película de Agüero parece funcionar como un atlas de imágenes de su vida afectiva, que no puede sino estar contaminada del paisaje que habita.

Ahora bien, si Valeria de Los Ríos y Catalina Donoso señalan en su análisis de la obra de Ignacio Agüero, que en *Aquí se construye. O ya no existe el lugar donde nació* la cámara funciona como un *aparato mnemónico* que permite registrar un espacio en extinción, a través de la creación de mapas cognitivos para moverse en una ciudad modificada por transformaciones urbanas que la han vuelto irreconocible, en *El otro día*, pareciera que la cámara no sólo crea mapas cognitivos para moverse en un espacio exterior, sino que dibuja en las ventanas y los muros del interior de su casa mapas para entender

y recorrer su propio modo de hacer cine, a través de una operación “geométrica”. La casa del realizador, con su emplazamiento en un barrio residencial de casas antiguas, con las imágenes que la pueblan y cada uno de sus umbrales, se transforma en ese espacio central desde el cual se trazan líneas hacia otros puntos de la ciudad que darán origen a múltiples encuentros. Esa lectura cinematográfica del espacio traería consigo una escritura colectiva, hecha de flujos y contaminaciones, que se acoge no sólo a una particular sensibilidad espacial del autor, sino también al giro afectivo experimentado por las humanidades y las ciencias sociales en los últimos años explorados en esta tesis, que incorpora a las emociones y los afectos como territorios válidos de producción de conocimiento.

Para efectos de un cine documental latinoamericano contemporáneo donde a su vez se percibe un giro a lo autobiográfico, y en particular en el cine de Agüero, donde la insistencia de la primera persona pasa necesariamente por una salida de sí mismo hacia los otros, lo interesante de este giro hacia lo afectivo, sería la posibilidad que ofrece de revisar críticamente la división tajante entre interior y exterior. Esto es, en palabras de Donoso y De Los ríos, cuestionar “El espacio de lo común situado en la esfera pública y las viviendas íntimas, tradicionalmente localizadas en una zona imaginada como interior”²²², para poder vislumbrar nuevas formas de subjetividad concebidas como un entramado de lo “singular plural”.

Respecto a este último punto es interesante analizar ciertos aspectos de la película *¿Qué historia es esta y cuál es su final?* (José Luis Torres Leiva, 2013), donde se aborda la biofilmografía de Agüero en relación a las casas en las que vivió, construyendo una suerte de fuera de campo de la operación fundante de *El otro día*. Torres Leiva lo hace comentar con la montajista de muchas de sus películas, Sophie Franca, un montón de fotografías de todas las

²²² De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2015, p.112.

casas donde vivió en el tiempo en que realizaba cada una de sus películas, enmarcando y retratando la totalidad de su obra como un lugar de encuentros. Un lugar discursivo, un espacio central, que a veces tiende a tomar la forma de una casa, donde lo espacial y lo afectivo se construyen mutuamente, como dimensiones permeables e indivisibles.

Esta misma idea se refuerza en la autobiografía cinematográfica que escribe el mismo Agüero, a modo de prólogo del libro de Catalina Donoso y Valeria de Los Ríos, antes citado:

Mucho tiempo después comprendí la escuela de cine que fue para mí esa casa en la que viví de los 6 a los 21 años. Sus ventanas constituían encuadres establecidos por la arquitectura por los que pasaban personas y pájaros como un espectáculo hecho para mí. Por la ventana del comedor, en el primer piso, una vecina colegiala se detiene a un borde y se sube las medias azules de su uniforme escolar hasta la mitad de sus rodillas preciosas en las que alcanzo a ver una raya, también azul, de lápiz bic. Esa raya podía verla por un instantáneo y natural zoom pues en la imagen amplia veía además a mi familia almorzando como si esas rodillas no tuvieran ninguna importancia²²³.

Un lugar donde una casa, la casa de la adolescencia, puede ser como dice Agüero, la primera escuela de cine, al proponer con sus ventanas una multiplicidad de encuadres posibles, efectivos y fabulados, que dan comienzo a la educación sentimental de su mirada. Una conciencia del cine donde el mundo entero se define como la conjunción de los encuadres de todas las ventanas, o bien, una multiplicidad de interiores expuesta a la constante irrupción del afuera. Nuevamente el encuentro del *yo* y los *otros*, dado por las circulaciones afectivas y efectivas dentro de un espacio, que es a la vez mnémico y del presente, cognitivo y geográfico, singular y plural.

Este lugar, excepcionalmente problemático, en constante diálogo con la ficción y el archivo, sería por definición, para Agüero, el espacio del cine

²²³ De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2015, p.18.

documental. Un cine que más allá de entablar una relación con lo real, adoptando los códigos de los distintos discursos de sobriedad, asume la tarea de leer críticamente el presente y construir, de manera colectiva, un nuevo espacio. Un espacio que si bien se nombra subjetivamente, incluso a través de una primera persona singular, se aleja del propio centro para ir a encontrarse con el otro.

Llevando este argumento un poco más lejos, podríamos elucubrar que si Agüero nos ahorra justamente la visión del trayecto necesario para ir al encuentro del otro, es para poner énfasis, no tanto en la elaboración subjetiva que la propia racionalidad del sujeto audiovisual crea cuando se embarca en este tipo de viajes, imaginando, fabulando, pintando el camino con los colores de su propia subjetividad, como en dejar caer, cual si fuera una bomba, la experiencia intempestiva del encuentro con el otro.

Ahora, recordemos que para la teoría del giro afectivo, este encuentro se define sensorialmente a través del dolor. En palabras de la investigadora Sara Ahmed, quien más que una ontología propone un modelo de sociabilidad de las emociones, una verdadera *economía afectiva*, el dolor, como la mayoría de las emociones, moviliza acciones, permitiendo religar lo individual con lo colectivo, el espacio corporal con el espacio social.

Me percató de los límites corporales como mi morada corporal o espacio que habito, cuando siento dolor. El dolor está así vinculado con la manera en que habitamos en el mundo, en que vivimos en relación con las superficies, cuerpos y objetos que conforman los lugares que habitamos²²⁴.

De esto se desprende, dirá Ahmed, que los afectos no “residen” en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación. Es en esta circulación que las emociones crean y hacen desaparecer las superficies y límites que distinguen el *adentro* del *afuera*,

²²⁴ Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, 2015, p.59.

determinando de esta forma que las figuras del *yo* y del *nosotros* tomen la forma del contacto con los otros.

De la misma manera, como una suerte de segunda piel -ese extenso órgano que cubre nuestros órganos internos, dotándonos del sentido del tacto, otorgándonos la posibilidad de experimentar frío y calor, dolor y placer, cercanía o distancia-, la biofilmografía de Agüero propuesta por la película de Torres Leiva, parece erigir como figura central el poder liminar de los muros. Así, la casas en las que el director de *No olvidar* (1982) *Cien niños esperando un tren* (1988), o *Sueños de hielo* (1993) vivió a lo largo de su carrera cinematográfica supusieron en cada instancia, no sólo un marco visual que delimitó políticamente su subjetividad, sugiriendo temas y espacios desde los cuales posicionarse, sino también la creación de un espacio afectivo. Con esto nos referimos, más allá de las cuatro paredes del espacio privado o doméstico al cual se referían Georges Duby y Philippe Ariès en su libro *Historia de la vida privada* (2001), a un espacio de sensaciones y emociones, de tránsitos y permanencias, de soledades y contactos, que pobló como una colonia de virus el torrente de su sangre, su forma de circular cinematográficamente entre lo interior y exterior, su manera de hacer cine. Un cine documental donde el cuerpo, como una gran caja de resonancia, se espacializa, y el espacio con sus mares, desiertos, edificios, casas y patios interiores, se transforma en una verdadera superficie afectiva.

Un efecto visible de dicha circulación afectiva en el cine de Agüero se despliega con fuerza en el final de *El otro día*. Acá, literalizando el sentido del viaje, el realizador traiciona su propio dispositivo, incurriendo, como diría Beatriz Sarlo, en un verdadero “salto en el programa”. Mientras Agüero salta de la visión del interior de una flor amarilla de su jardín a una reposada secuencia de paneos que insisten en la naturaleza muerta del interior de su casa en penumbras, filmando la silueta de su cuerpo en el espejo del comedor y susurrando las circunstancias en las cuales murió su padre, Estíbaliz

Uzabeaga, una estudiante de cine que viene desde la ciudad de Valparaíso a buscar trabajo, toca a su puerta. Tras enterarnos que el padre del realizador, miembro de la Marina, moriría pocos meses después de que asumiera Salvador Allende sin saber que su propio hijo, hermano de Ignacio, sería torturado por los marinos, irrumpe en la casa de Agüero un elemento disruptivo que viene a quebrar la linealidad del relato. Llegado este punto, Estíbaliz no sólo trae el rumor del mar al centro de operaciones del realizador, que como vimos ya estaba plagado de signos marinos (diarios de expediciones oceánicas, anclas, bollas, archivos fílmicos del Mar de Drake) sino que interrumpe el curso de los acontecimientos, dejando que la vida entre con ella en el cine, como un verdadero viaje sin retorno.

Tras la insistencia en cámara del realizador por conseguir una dirección santiaguina de la muchacha, Agüero aparece sorpresivamente en uno de los cerros de Valparaíso, frente a la casa de Estíbaliz, y quebrando la regla de oro de su película, hace estallar su propio dispositivo. De este modo, dejando obsoleto el hilo rojo que surca el mapa de Santiago de su pared, como un ente vivo que padece y siente, el documental se aventura fuera de los límites de su lugar central, para tomar finalmente la forma del encuentro con los otros. Es la piel, son las paredes de *El otro día* que se han metamorfoseado, expandiéndose más allá de sus propios límites, para asomarse a nuevos modos de habitar y filmar.

Llegado a este punto, la comparación con ciertos cines argentinos recientes que deambulan entre la ficción y la no ficción, abogando por un cine eminentemente sensorial que se materializa, paradójicamente, en la pulsión centrípeta por explorar y retratar en forma afectiva el espacio geográfico, toma una fuerza inesperada. En filmografías como la de Gustavo Fontán, quien en los últimos quince años ha realizado más de diez filmes donde la relación entre casa e intemperie se dibuja como el lugar central, es posible ver graficados los conceptos de estancia y deriva, permanencia y flujo, pulsión cartográfica y

afectiva, que en El otro día parecen estar concentrados. Se trata de un realizador que trabaja por ciclos, así, dentro de su obra encontramos tetralogías y trilogías inspiradas en espacios geográficos y biográficos llamadas: 'Ciclo del río', 'Ciclo de la casa', y 'Ciclo del lago helado'. Tomaremos acá a modo de ejemplo dos filmes *El rostro* (2013) del 'Ciclo del río' y *La casa* (2012) perteneciente al 'Ciclo de la casa'.

La casa, como aventurábamos, es un documental autobiográfico donde el personaje principal no es Gustavo Fontán, sino casa familiar del realizador, sus rincones y objetos, las huellas todavía visibles de sus antiguos habitantes, en el momento de su desmantelamiento. La sinopsis oficial del film dice así:

En la casa que habitaron varias generaciones ya no vive nadie. Al menos en apariencia. Porque si uno agudiza el oído y la mirada, ve. Ve las huellas de aquellos que la habitaron. Ve las marcas de la vida y de la muerte en los espacios abandonados- Es testigo de la persistencia de voces, de cuerpos, de luces y de sombras. Cuando la casa es desmantelada para su demolición las presencias se hacen más notables

225

En la línea del documental ya mencionado de Ignacio Agüero, *Aquí se construye o ya no existe el lugar donde viví* (2000) los recorridos interiores por el espacio doméstico, previos al momento de su demolición y durante la misma, sirven como metáfora para entender la obsolescencia no sólo de un espacio arquitectónico, sino, de un espacio afectivo, en última instancia cultural, alrededor del cual construimos nuestra vida y en el caso de Agüero y Fontán, de un 'lugar central', un espacio determinante en sus maneras de entender el cine, en la medida en que se trata de un primer 'adentro' que les permite relacionarse con el 'afuera' y al final, comenzar a demoler esos límites, logrando ver lo aparentemente imperceptible, agudizar la vista y el oído. Así, en las

²²⁵ Fontán, Gustavo. *La casa*, Argentina, 2012. <https://cinenacional.com/pelicula/la-casa-0> consultada el 01/01/2019

primeras secuencias de *La casa* es posible entender el mecanismo del dispositivo creado por Fontán. A través de diversos paneos por el interior de la antigua casa de su padre, a través del recorrido algo aleatorio de sus objetos y del montaje pausado de planos de planos de detalle de las telarañas, de las texturas desvencijadas de los muros, vemos representados los efectos del paso de los años, aprehendiendo el ritmo vital de ese ecosistema que el realizador representa como un verdadero crisol de tiempos.

De este modo, lo que en un principio creemos que era un espacio deshabitado, a medida que el proceso de mudanza y demolición avanza, se va poblando presencias. Sonidos a destiempo e imágenes veladas de sus antiguos habitantes: una mujer mayor cuyo rostro surcado de arrugas mira a través de los visillos de una ventana, el sonido incansable de un reloj de pared acompasado, fragmentos de una melodía de caja musical, destellos fugaces y sobre expuestos de un cumpleaños infantil celebrado a contraluz, sonidos de cubiertos y cristales al lavarse, aplausos y voces soterradas, murmullos de rezos apenas audibles que construyen un diseño sonoro complejo, donde la voz humana poco a poco pierde centralidad, para dar paso a algo que parece ser la subjetividad del propio espacio y sus objetos. De este modo, a través de un montaje caleidoscópico de imágenes sobre expuestas, reflejos, halos de luz, rostros y risas veladas que se intercalan con las secuencias fijas de la demolición, da la sensación de estar contemplando el aura de últimos momentos de la casa con vida. Un aura propiamente cinematográfica, donde lo que se cartografía son los fantasmas, las construcciones visuales y sonoras de un espacio obsoleto, tamizadas por la imaginación o memoria, presentadas al espectador mediante la lógica explosiva de los afectos, que como decíamos a propósito de *El otro día*, permite disolver los límites entre el exterior y el interior.

El rostro, en tanto, es una película eminentemente sensorial, arriesgada en su factura, radical en los mecanismos de sentido que propone. Completamente en blanco y negro, incorporando material filmico encontrado de

8mm, filmada en 16 mm y en 16 mm sometidos artificialmente a un proceso de deterioro, utilizando movimientos de cámara fluidos, reuyendo de los planos fijos, esta película se presenta como el retrato en primera persona del río Paraná. Tal como su nombre sugiere, lo que vemos, más que la historia -el origen hidrográfico o el devenir cultural del río- es su rostro. La potencia afectiva, visual, sonora e incluso táctil de su imagen en movimiento, proveniente del pasado y registrada en el presente, puesta a circular en un nuevo tiempo construido argumentalmente por el realizador. Mediante la incorporación de un personaje de ficción, un hombre que atravieza el Paraná en una barcaza hasta llegar a su casa en la mitad de una pequeña isla, lo que se despliega es el acceso a un universo sensorial puro, donde la naturaleza del río se carga de atributos subjetivos y afectivos. Así también lo consigna a investigadora argentina tantas veces aquí citada, Irene Depetris, en su análisis sobre esta película, a propósito de su estreno en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) del año 2014.

De cierto modo, desde la pura materialidad visual, sonora y táctil, *El rostro* abre un espacio para que el Paraná respire y extienda su propia temporalidad: un tiempo no lineal y fluido, donde el presente de la experiencia se funde con el recuerdo y la anticipación. Experiencia y memorias acumuladas de barro, variaciones casi imperceptibles de su contorno, su flora y su fauna, el río de *El rostro* cambia, o amenaza con cambiar, y de esta latencia deviene la precaria e ilusoria existencia del territorio al cual el protagonista llega: una isla del Paraná, esos trozos de tierra que, como decía Haroldo Conti, “de pronto están, de pronto no están”²²⁶

De esta forma, con el dispositivo de su película, Fontán hace que el río Paraná respire y nos mire, imponiendo su propia temporalidad. Se trata del paisaje mismo del río, con su naturaleza líquida, vertiginosa y cambiante, susceptible a las retraídas y las inundaciones, la que se abalanza hacia un primer plano,

²²⁶ Depetris, Irene. *Cómo pintar un río*. Informe Escaleno BAFICI 2014. Disponible en <http://archivoescaleno.com/index.php?s=articulos&id=144> consultado el 02/01/2019

como si se tratara efectivamente de un plano subjetivo de un rostro, dejando atrás, de fondo, como un decorado, la presencia humana que transita en su barcaza por este río. La materialidad del archivo, la imagen ruinosa o a medio construir, en diálogo con esa falsa imagen vencida, evocan para el espectador, no sólo el pasado y el presente del río, sino mediante el potencial afectivo que el documental explota, la posibilidad de transportarnos y viajar por su torrente a través de la embarcación misma del cine, desembarcando en la forma específica de vida que suponen las islas. En este contexto, a propósito de la naturaleza provisional de las islas, el mismo Fontán afirma que es ‘el rostro de ese lugar’, en permanente metamorfosis, lo que se construye.

Hay algo muy profundo en la forma de habitar de las islas. Constantemente, hay una memoria y una inminencia que hace que la vida esté en tensión, entre dos riesgos. Eso le otorga una cosa metafísica muy profunda, es un habitar muy particular. Está muy lejos de cualquiera de las cosas que entendemos por seguridad, ¡muy lejos! Y por otro lado, es un habitar muy en contacto con el mundo natural. El conocimiento del río, cómo se mueve el río, cómo se vive la pesca, es prácticamente un conocimiento también en vías de extinción. Me interesaba tratar de construir esa percepción, este no poder estar afirmado, donde no hay comodidades ni seguridades que nos permitan estar en tierra en firme. Estamos en un lugar de movimiento constante, es una cosa casi sísmica. Entonces, *El Rostro* es el rostro de ese lugar, no es el rostro de este personaje en particular, sino el rostro de esa forma de habitar.²²⁷

Una forma de habitar provisional, y como vimos en capítulos anteriores, de naturaleza sísmica. Una forma de vivir insular, expuesta permanentemente a sequías e inundaciones, avanzadas y retiradas, que no hacen sino desdibujar y dibujar mil veces los perfiles del territorio en que se instala. Finalmente, la figura de la isla serpenteada por el río Paraná, protagonista en tantos relatos literarios y cinematográficos del universo argentino, se parece a la de la casa. *La casa a*

²²⁷ Girardi, A. (2015). Gustavo Fontán, cineasta, laFuga, 17. [Fecha de consulta: 2019-01-02] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/gustavo-fontan-cineasta/734>

medio demoler con sus memorias y espectros retratada por Gustavo Fontán, pero también, la casa terremoteada de Ruiz en *Cofralandes*; la casa de la infancia de Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz*; la casa que construyen con su asentamiento los personajes de *Radiografía del Desierto* de Donoso; la casa provisional que representan los hoteles de *Balnearios* y *Viaje sentimental* en el caso de los films de Llinás y Chen; y la casa de Agüero en *El otro día*. Las casas, como islas, funcionarían en el cine chileno y argentino reciente como una suerte de territorios de contacto con lo otro y los otros, entre el adentro y el afuera. Espacios dibujados por la geografía y la cultura para estar al abrigo de las mareas, y permanentemente expuestos a ellas. Lugares políticos, de asiento y de deriva, de cobijo y de intemperie, desde donde retratar e interrogar el mundo.

CONCLUSIONES

Luego de este extenso recorrido que espero haya involucrado aventuras, derivas y saltos en el programa, quisiera hacer algunas precisiones de índole retrospectiva. Si bien la tesis se inicia a principios del 2014 cuando inscribo formalmente mi proyecto de tesis, es unos meses antes, en el Festival Internacional de Documentales de Santiago, en julio de 2013, donde me encuentro por primera vez con *El otro día*, la película en primera instancia responsable de este periplo. A oscuras, aún dentro de la sala de cine, como una suerte de epifanía que tardaría varios años en terminar de explotar, la película de Agüero siembra en mí la pregunta por una *cartografía afectiva en el cine documental chileno contemporáneo*, y por extensión, en el panorama del cine documental argentino reciente.

Algo de esa función, presentada escuetamente por su director, activó un pequeño enjambre de sensaciones e ideas. El lazo umbilical entre la intimidad y el paisaje, la biografía y los reflujos del presente vistos a trasluz del mapa de la ciudad de Santiago, que progresivamente se va cubriendo de lana roja, graficando cartográficamente los sucesivos viajes del realizador. El sonido del timbre se transformó de pronto en una revelación. Era la ciudad la que irrumpía en el relato íntimo, interrumpiendo la historia, viniendo a tocar a la puerta de la casa. La casa, así, ya no sería capaz por sí sola de cobijar el yo. El yo, para contarse a sí mismo, debía suspender el relato familiar, poner en pausa su presente continuo, e ir a abrir la puerta, aventurándose a salir y recorrer el mundo, acaso a riesgo de desdecirse, o de quebrar sus propios dispositivos narrativos. Era la vida misma, mediante un artificio narrativo, la que estaba entrando en el cine.

Más que venir a confirmar una hipótesis previamente elaborada, *El otro día* se transforma para mí en una intuición retrospectiva. Una premisa misteriosa que sin embargo sirve de hilo conductor y ancla durante todo el

recorrido, traspasando territorios, fronteras, filmografías y matrices teóricas. Dicha premisa, que a medida que pasó el tiempo fue complejizándose, y a ratos desdibujándose por mis propias circunstancias de vida, se instaló sobre el proyecto de tesis en que trabajaba entonces, y como un insecto tropical me contagié su ADN. De pronto, se erguía frente a mí la visión de la punta del iceberg de una promesa inconclusa. A saber, la posibilidad de desentrañar realmente qué quería decir, más allá de su sonoridad contagiosa, con “cartografía afectiva”. Pero entonces, ya era muy tarde. Sin tomar precauciones, más por fanática intuición que por otra cosa, me subí a ese barco. Avancé, retrocedí, construí marcos teóricos, busqué referencias filmográficas, tracé dentro del itinerario del cine documental chileno y argentino mi propia línea de tiempo, imaginé las conclusiones antes de tiempo, dibujé metáforas que dieran nombre a los capítulos, recorrí otras islas, encallé muchas veces, se vencieron los plazos. En enero de 2018, me decido a emprender un segundo viaje. El viaje de regreso a casa, ese donde la dilapidación del tiempo y la dispersión sin límites pudieran adquirir un sentido.

El cine es un barco que nos lleva lejos, pero también, el torrente sanguíneo por donde fluyen nuestras pasiones, señalaba Giuliana Bruno en su libro *Atlas of Emotions*. Como vimos a lo largo de este recorrido por ciertos hitos del documental chileno contemporáneo, confrontado a algunos casos del documental argentino reciente, el cine se transforma en un dispositivo de viajes donde confluyen periplos afectivos y geográficos. Cada una de las películas que analizamos son a la vez barco y torrente; un espacio de intimidad transportable para combatir la intemperie, y a la vez, un canal de circulación afectiva para aventurarnos y perdernos. Tal como sucede sobre un barco, en un tren en movimiento, durante la proyección de una película, al escuchar una canción con audífonos, o incluso al introducir una cámara microscópica dentro del cuerpo, a la luz de esta mirada espacial y afectiva que hemos ensayado en el devenir cartográfico del cine chileno y argentino reciente, pero más específicamente en

los análisis comparativos de: *El tren del desierto*; *Sueños de hielo*; *Pablo Dacal y el misterio del lago Rosario*; *Cofralandes*; *Balnearios*; *Fotografías*; *Viaje sentimental*; *Nostalgia de la luz*, *Radiografía del desierto*; *La casa*; *El rostro*, y *El otro día*, la división entre lo interior y lo exterior dejan de tener sentido.

Como un efecto inesperado del cruce entre el giro espacial y el giro afectivo analizado tanto en los estudios culturales como en los estudios de cine, las películas abordadas se redescubren como películas en los límites del documental. Estamos frente a un cine que más que atestiguar discurre, que más allá de informar reflexiona, que más allá de documentar ensaya. Películas del amplio espectro de la *no ficción*, que se definen por su voluntad de mapear audiovisualmente un espacio que cruza lo interior y lo exterior, lo geográfico y lo afectivo, lo íntimo y lo colectivo, las diferentes figuraciones del yo en el encuentro con los otros.

Ahora bien, expuesto el recorrido por los diversos conceptos, figuras y casos puntuales que sustentaron esta investigación (espacialización del pensamiento, subjetivación del espacio, mapa, diario de viajes, deriva, heterotopía, cuartos propios, potencia de los afectos, voluntad cartográfica del cine documental chileno, paralelos con el cine argentino, primera persona documental) hasta llegar al concepto de cartografía afectiva, faltaría probar la efectividad de una muestra filmográfica acotada, definida más que nada por la disponibilidad temática y retórica de estas obras hacia el viaje, que impulsan al relato no sólo al plano de la metamorfosis, cómo nos referíamos en el capítulo respecto a lo telúrico, sino también, a la imprevisibilidad de la vida misma, a aquellos saltos en el programa que abren grietas hacia lo inesperado.

Así, tomando como modelo las tipologías propuestas por el teórico argentino Pablo Piedras, quien presenta varias modalidades de la primera persona documental en el contexto del cine argentino reciente, a lo largo del proceso de investigación y escritura que nos convoca, lo que se descubre, en suma, es la existencia de una primera persona viajera. Esto es, una modalidad

de la primera persona documental que como diría la argentina Beatriz Sarlo, se despliega en la intensidad de un tiempo presente que nunca se detiene, ya que si lo hace es asaltada por la soledad del extranjero, la pulsión de volver a un espacio propio²²⁸.

En este punto, la figura de Gabriela Mistral sobrevolando el imaginario cartográfico del cine documental chileno temprano adquiere otra densidad. En su escritura recadera, realizada desde diferentes partes del globo mientras oficia como cónsul, o en sus viajes académicos/literarios, Mistral define la patria como el paisaje de la infancia. Como la intelectual viajera por excelencia que es, a lo largo de su carrera, no sólo crea el género de los recados para enunciar con filo y agudeza la dimensión política de lo real a través de su íntima prosa viajera, sino que descubre el enorme potencial cartográfico que contiene el cine documental para América. Tras ser designada en 1928 como consejera administrativa del Instituto Cinematográfico Educativo de Luce, en Roma, Gabriela, con claridad visionaria, concibe al cine documental como un verdadero “ofrecedor de paisajes vivientes”. Un nuevo medio de comunicación, y sobre todo un moderno dispositivo cartográfico y de autorrepresentación del continente, que en el futuro vendría a reemplazar los mapas “pedantes y parálíticos” de los geógrafos tradicionales. De este modo, en el temprano siglo XX, Mistral se adelanta a muchos intelectuales de su tiempo al señalar el potencial político de la imagen cinematográfica, especialmente del cine documental. Pero lo más interesante es que no se trata sólo de construir una nueva imagen del territorio americano, donde el continente se vea reflejado en movimiento, reemplazando los discursos y los mapas europeizantes de la América poscolonial, sino que enuncia la idea de una primera cartografía sensorial, y en definitiva, afectiva. Un nuevo modo de hacer mapas que le haga justicia a ese gran territorio de la infancia del que como sujetos americanos

²²⁸ Sarlo, Beatriz. *Viajes: De la Amazonía a Las Malvinas*. Seix Barral, Buenos Aires, 2014, p.16.

somos creadores y herederos. Esto, en la medida en que recurrimos a un artificio técnico extranjero, pero para capturar una huella lumínica de sus ríos, cordilleras y ciudades, inscribiendo en él nuestra subjetividad.

¿Qué diría Gabriela Mistral si asistiera hoy a una proyección de *El Rostro* de Gustavo Fontán, o de *El otro día* de Ignacio Agüero? ¿O si se asomara a alguno de los capítulos de *Cofralandes*, en los que con la misma pasión viajera con que ella escribió sus recados, Raúl Ruiz inscribe su propia voz en el paisaje geográfico que dibuja y filma, eso que ella definió como *la patria*? Quiero pensar que vería en estas obras una amorosa prolongación de sus escritos sobre cine documental y cartografía. Una cartografía que como vimos, más que proponer un dispositivo de autoridad sobre el territorio nacional, más que construir un mapa abstracto filmado desde arriba, se arriesga a viajar con los sentidos a ras de suelo, para encontrar ahí las pistas de su propia identidad en curso.

Luego de este esbozo de travesía geográfica por el cine documental chileno contemporáneo, sus raíces geográfico-afectivas, y las múltiples contaminaciones con el cine argentino reciente, a modo de epílogo quisiera referirme a ciertos caminos que por razones de tiempo y espacio quedaron pendientes. Tal como la figura de la casa y la ciudad se constituyen en el cine chileno y argentino como un lugar central, una suerte de cuerpo íntimo y colectivo desde dónde situarse y concebir el mundo, me inclino a pensar que el diálogo apenas esbozado entre casa e intemperie resulta particularmente esclarecedor. Así, sería posible detectar junto con *El otro día* y la filmografía completa de Gustavo Fontán, una línea de películas recientes, que mapean justamente la experiencia de esta deriva, donde la figura de la isla, protegida del mundo exterior, pero constantemente expuesta a corrientes foráneas, adquiere un sentido trascendental.

Dentro del panorama chileno, sería interesante abordar en este mapeo futuro, la película de Antonia Rossi *El eco de las canciones* (2010), donde la realizadora retrata a través de la construcción de una tercera persona cercana a

un registro donde dialoga lo teatral y lo poético, su propia experiencia infantil del exilio. Desde un presente incierto temporal y geográficamente, instalado sobre todo en espacios arquitectónicos públicos y privados, y a través de una voz en off en primera persona que tiende a distanciarse mediante diferentes modulaciones poéticas, la realizadora utiliza archivos sonoros, televisivos y cinematográficos para viajar a la infancia. Tal como sugiere el título de la película, estas imágenes y sonidos resuenan como un eco a lo largo del relato. Se trata de una película que funciona con la lógica explosiva de los afectos, donde se le propone al espectador un acceso al corazón del filme para auscultar la memoria afectiva de la realizadora. Esto, mientras en la pantalla vemos desfilan un sinfín de paisajes urbanos de Roma, Santiago, o de quién sabe dónde, mezclado con dibujos animados que rayan con lo apocalíptico o pesadillezco. Tal como analizábamos respecto a la influencia de lo telúrico en algunas películas, en *El eco de las canciones*, la experiencia traumática de la dictadura se aborda desde una disposición visceral, que mediante el potencial plástico del archivo, permite desarraigar y religar un espacio con otro, fabricando desde lo íntimo un nuevo acceso a la historia. En ella, la voz en off toma un camino autónomo respecto a las imágenes, generando situaciones ópticas y sobre todo sonoras en las que el espectador tiende a sentirse arrojado a una conciencia desterritorializada. Siendo testigo de la escritura en voz alta de un yo que para encontrarse a sí mismo debe partir muy lejos, atravesando un mar de archivos familiares, radiales, televisivos y cinematográficos, para dar con los sonidos y las imágenes perdidas de la infancia.

Otra película que propone un modo insular de acceder a la experiencia espacializada del universo afectivo es *El rastreador de estatuas* (Jerónimo Rodríguez, 2015). Se trata de un documental detectivesco narrado en tercera persona, sobre la búsqueda de Jorge (alter ego del realizador del filme) tras la estatua de un neurocirujano portugués que descubrió la angiografía, primera cartografía del cerebro, y que tendría una extraña relación con Chile. Mientras

vemos alternativamente imágenes de las calles de Santiago, la voz over de un narrador en tercera persona nos relata los pensamientos, deseos y teorías de Jorge, quien al recorrer calles, parques y plazas, instala encima de la ciudad algo parecido a una geografía paralela, que conduce a deambulaciones físicas que nos hacen desviarnos, tal como los antiguos mapas despiertan la imaginación viajera. Mientras camina, pareciera que Jerónimo Rodríguez no sólo activa con el deambular de su protagonista un lugar, sino que teje una gramática particular, que tiende a desmontar la imagen aérea característica de la cartografía tradicional, para ofrecer una imagen en movimiento, propia de la experiencia afectiva de un discurrir que irá encontrando paso a paso sus propias retóricas.

Finalmente, quedan pendientes los análisis de *Tierra Sola* (2017), carta audiovisual en primera persona, hecha de diversos materiales de archivo e imágenes del presente sobre la isla de Rapa Nui, donde sin prisa, la voz de Tiziana Panizza recorre las capas de sentido que las imágenes encontradas en la televisión, los noticiarios, los archivos familiares y el cine, han ido otorgándole a esta tierra llamada a la aventura para descubrir ahí, irónicamente, una prisión de agua y tierra, que no es sino un dramático vestigio de la violenta colonización de la isla. Así como el paso insoslayable por la película de José Luis Torres Leiva *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016), una ficción documentalizada, o un documental ficcionado, una película a fin de cuentas, donde un documentalista, interpretado por Ignacio Agüero, se embarca hacia la isla de Chiloé con el objetivo de recopilar historias locales para hacer una película universal, sobre las islas y el amor, sobre el territorio, el cine y sus fronteras.

En relación al cine documental argentino reciente, sería interesante analizar algunos documentales epistolares viajeros, como *Añoz Luz* (Manuel Abramovich, 2017) e *Introduzione a L'oscuro* (Gastón Solniki, 2018). En ambos filmes, a pesar de su punto de partida autoreferencial, el motor del filme no son sus propias biografías, sino los viajes físicos que realizan, así como sus periplos

estéticos por aprehender amorosamente la obra o acaso la praxis de sus referentes cinematográficos. La directora argentina Lucrecia Martel en el caso de la película de Abramovich, y Hans Hurch, por años director del Festival Internacional de Cine de Viena, en el caso de Gastón Solnicki, se transforman así en las rutas, los canales por las que estos documentales transitan, y a su vez en los vasos sanguíneos que religan la identidad de sus realizadores, con un cierto territorio cinematográfico otro, que afirman como próximo.

En una segunda fase, queda pendiente la incursión en profundidad en la obra de Mariano Llinás, donde sería preciso adentrarse, paradójicamente, en el mundo de la ficción y el desborde de los géneros cinematográficos. Me refiero a *Historias Extraordinarias (2008)* y *La Flor (2018)*, dos películas compuestas cada una por tres partes donde se transita desde la road movie al melodrama, el western, el cine de espías y las películas de aventuras, que a través de sus extensos procesos de filmación, entran una relación particularmente potente entre una ficción desbordada y elementos característicos de la no ficción, como es la contaminación entre la vida real de quienes participan de la ejecución de la película (actrices, actores, camarógrafos, productoras, etc) y las múltiples historias de vida que vertiginosamente se suceden al interior del film, donde al igual que en una isla donde sube y baja la marea, ya no quedan tan claros los límites del territorio que queda dentro de la ficción, en relación a las infinitas corrientes provenientes del afuera.

BIBLIOGRAFÍA

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, 2015.

Alcolea, Rubén A y Tárrago, Jorge. *Los viajes de los arquitectos*. Barcelona, 2011.

Andermann, Jens. Paisaje: imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 2008.

Aries, Philippe y Duby, Georges. *Historia de la vida privada Vol V: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1990.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Quadrige/PUF, Paris, 1957.

Bal, Mieke. Conceptos viajeros en las humanidades. *Travelling concepts in the Humanities*. University of Toronto Press, Toronto, 2002. Texto traducido y publicado por la revista *Estudios Visuales* N#3 Estética, Historia del arte, Estudios visuales, Enero 2006.

Benjamin, Walter. *Calle de Dirección única*. Alfaguara, 1987.

Benjamin, Walter. *Denkbilder: epifanías en viaje*. Buenos Aires: Editorial El cuenco de plata, 2011.

Blanchot, Maurice. "El diario íntimo y el relato". *El libro que vendrá*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Avila Editores, 1992

Bongers, Wolfgang, Ximena Vergara, María José Torrealba. *Archivos i letrados*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2011.

Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotions, Journeys in Art, Architecture and Film*, 2002.

Bruno, Giuliana. *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. The Mit Press, Cambridge, London, 2007.

Burguer, Peter y Krista. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid, Akal, 2001.

Cádiz Domínguez, Macarena. *Posibilidades epistemológicas del medio cinematográfico: formulaciones estéticas y representación histórica desde la teoría de Gabriela Mistral*. Ponencia en congreso ASAECA, Rosario, 2014.

<http://asaeca.org/download/posibilidades-epistemologicas-del-medio-cinematografico-formulaciones-esteticas-y-representacion-historica-desde-la-teoria-de-gabriela-mistral/> consultado el 1 de diciembre 2016.

Castillo Fadic, Gabriel. Los mares interiores. Apuntes para una fenomenología territorial del viaje. *Aisthesis* N°38 (2005): 42-46. ISSN 0568-3939. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cicutti, Bibiana. Notas sobre el discurso cartográfico: planos en el rosario del siglo XIX. *Imágenes y lenguajes cartográficos en las representaciones del espacio y del tiempo*. I Simposio Iberoamericano de Historia de la Cartografía. Coordinado por Carla Lois, Univ. de Buenos Aires, 2006.

Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires. Aurelia Rivera: nueva librería, 2007.

Corro, Pablo et al. Teorías del cine documental chileno 1957-1973. Pontificia Universidad católica de Chile, 2007.

Corro, Pablo. *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2012.

Corro, Pablo. Paradigmas de luz-modernidad en el cine chileno. Actas Congreso Asaeca, Rosario, 2014.

Chignoli, Andrea. La narración over en la experiencia de Pedro Chaskel. *Coloquio coloquio Audiovisual y política en Chile*, realizado el 31 de agosto de 2010, en el instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Daney, Serge. *La maison-cinéma et le monde. Les années des Cahiers*. P.O.L éditeur. Paris, 2012.

Daney, Serge. La mort sure ou éloge de la géographie. *La maison cinéma et le monde. Le temps des Cahiers 1962-1981*. P.O.L Éditeur, Paris, 2001.

Darwin, Charles. *Diario de la Patagonia. Notas y reflexiones de un naturalista sensible*. Ediciones Continente, Buenos Aires, 2006.

Debord, Guy. Introduction à une critique de la géographie urbaine. *Les Lèvres nues*, n° 6, septembre 1955.

Debord, Guy. *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

Deleuze, Giles. *Spinoza: filosofía práctica*, Fábula Tusquets Ediciones, Buenos Aires, 2001.

Deleuze, Giles. *Estudios Sobre Cine 2. La imagen-tiempo*. Paidós, Buenos Aires, 2002.

Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine 1. La imagen-movimiento*. Paidós, Buenos Aires, 2007.

De Certeau, Michel. Andar en la ciudad. *Revista Bifurcaciones* N#7, julio 2008.

De Ercilla, Alonso. *La araucana*. Santiago de Chile, Ercilla, 2010.

Depetris, Irene. Cómo vivir juntos. Artes del espacio y afectividad en *El otro día*, de Ignacio Agüero. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 2, p. 181-196, jul./dez. 2015.

Depetris, Irene. “Dulce y melancólico. Falso documental y geografía afectiva en *Balneareos* de Mariano Llinas”. *Revista Abehache* – año 4 - nº 7 - 2º semestre 2014.

Depetris, Irene. Cartografía para los recuerdos: Barcelona y la(s) memoria(s) de la posguerra en *Los mares del sur* de Manuel Vázquez Montalbán. *CONFLUENZE* Vol. 3, No. 2, 2011.

De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso. *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*, Ed. Cuarto Propio, Santiago, 2015.

Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* TF Editores/Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

Di Tella, Andrés. IMAGOFAGIA, Revista de la Asociación Argentina de Estudios en Cine y Audiovisual. Nº 10, 2014, ISSN 1852 9550.

Echeverría, Bolívar. La modernidad de lo barroco. Editorial Era, México, 2001

Edwards Bello, Joaquín. Recuerdos porteños, terremoto de Valparaíso 1906. Artículo publicado en *El Mercurio*, fecha inespecífica, disponible en <http://www.midulcepatria.cl/recuerdos-portenos-terremoto-valparaiso-1906/> consultado el 19/12/2016 a las 19:27 hrs.

Escorne, Marie. Le labyrinthe dans les arts du XXE siècle. Les arts du XXE siècle dans le labyrinthe. *Revista de mitocrítica Amaltea* Vol 1, 2009.

Favelukes, Graciela. *Orden Simbólico Y Orden Práctico: Operaciones Gráficas Sobre Buenos Aires. Imágenes y lenguajes cartográficos en las representaciones del espacio y del tiempo*. I Simposio Iberoamericano de Historia de la Cartografía. Coordinado por Carla Lois, Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires, 2006.

Foucault, Michel. *Des espaces autres*. Conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.

Gaudreault, André & Jost, F. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona. Ed. Paidós, 1995.

Girardi, Antonia. Cartografías emergentes. Diario de viaje desde el escritorio. *Revista Arte y crítica*. Abril de 2014. <http://www.arteycritica.org/cronicas/cartografias-emergentes-diario-de-viaje-desde-el-escritorio/> consultado el 10/06/2016.

Girardi, A. (2015). Gustavo Fontán, cineasta, *laFuga*, 17. (Fecha de consulta: 2019-01-02) Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/gustavo-fontan-cineasta/734>

Guattari, Félix G. Deleuze. "Rizoma" en *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia II*. Pretextos, 2012.

Guattari, Félix, Gilles Deleuze. *Mil plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Les éditions de minuit, Paris, 1980.

Harley, J.B. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la Cartografía*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Horta, Luis. La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales en la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965. *Imagofagia*, revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N° 12, 2015. ISSN 1852- 9550 disponible en <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/863> consultado el 18/12/2016 a las 23:41 hrs

Nichols, Bill. Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Ed. UDP. Colección Pensamiento Contemporáneo. Santiago de Chile, 2003.

Subercaseaux, Benjamín. *Jemmy Button*. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1953.

Jacob, Christian. *Lieux de savoir. Espaces et communautés*, dir. C. Jacob, Paris, Albin Michel, 2007.

Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Ed. UDP. Colección Pensamiento Contemporáneo. Santiago de Chile, 2003.

Jacob, Christian. *Lieux de savoir. Espaces et communautés*, dir. C. Jacob, Paris, Albin Michel, 2007.

Jameson, Fredric. Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo, cap. I, Paidós, Espacios del saber n° 6. Argentina, 1998.

Kay, Ronald. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Metales pesados, Santiago de Chile, 1980.

Krauss, Rosalind. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View, *Art Journal* 42 (Winter 1982)

Koza, Roger. Las películas secretas: *Sueños de hielo*. <http://www.conlosojosabiertos.com/las-peliculas-secretas-54-suenos-hielo> consultado el 23/04/2018 a las 10:21 am.

Lagos, Paola. Ecografías del 'Yo': documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad". *Comunicación y medios* n. 24 (2011). ISSN 0719-1529. pp. 60-80. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile, 2011.

Lefebvre, Henri. *The Production of the Space*. Oxford: Blackwell, 1991.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros textos*. Megazul Edymion, Madrid, 1994.

López de Velasco, Juan. *Establecimiento Topográfico de Fortane*. Madrid, 1894.

Massumi, Brian. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique* 31, 1995.

Mellafe, Rolando. *Historia social de Chile y América*, (1a edición, 1986). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004.

Mistral, Gabriela. Cinema documental para América. *Atenea*, N°61, marzo de 1930. Texto recopilado en *Archivos I letrados Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2012.

Montecinos, Yolanda. Revista *Ecran* Revista *Ecran* N° 1786 del año 1965. Consultada <http://cinechile.cl/archivo-1041> el 18/06/2016 a las 22:00 hrs.

Morales, Leonidas. *El Diario Íntimo Como Diario De Viaje. Modernidad Y Cultura Cotidiana Chilena*. Anales de Literatura Chilena Año 10, Junio 2009, Número 11, 141-159.

Moraña, Mabel y Sánchez, Ignacio. *El lenguaje de las emociones, afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana, Madrid, 2012.

Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, Buenos Aires, 2001.

Mouat, Francisco. *El empampado Riquelme*, Libros del náufrago, Buenos Aires, 2011.

Nicholls, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós, Barcelona, 1997.

Ortega y Gasset, José. Discurso en el parlamento chileno. *Obras completas, tomo VIII*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1965.

Oyarzún, Luis. *Revista Orfeo, Edición Extraordinaria en Homenaje a Gabriela Mistral*. Arancibia Hnos. 5 v., n° 23-27. Santiago de Chile, 1967.

Oyarzún, Luis. *Diario íntimo*. Edición y prólogo de Leonidas Morales. Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, Santiago, 1990.

Perez Villalón, Fernando. Variaciones sobre el viaje. Dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún. *Revista chilena de literatura* N° 64, 2004.

Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2014.

Piedras, Pablo. El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. http://www.interdoc.org/proyete/2_ESTRUCTURA_CONTINGU

TS_INTERDOC/5_RECURSOS/1_GENERE_DOCUMENTAL/NOVES_TENDENCIES/CINE_AUTOBIOGRAFIC/cine_autobiografico.pdf Consultado el 19 de mayo 2018 a las 18:49 hrs.

Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011.

Quezada, Jaime. Visión de Chile a través de la escritura recadera de Gabriela Mistral, *Gabriela Mistral pensando a Chile*. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2015.

Vega, Alejandra. *Memorias del paisaje cordillerano: la travesía de los Andes en la gobernación de Chile durante el siglo XVIII*. https://www.academia.edu/4822615/Memorias_del_paisaje_cordillerano consultado el 01/12/2016

Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Colección Paisaje y teoría, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 2007.

Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Traducción del francés de Waldo Rojas. Editorial Sudamericana. Santiago de Chile, 2000.

Russo, Alessandra. *Realismo Circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana. Siglos XVI y XVII*. Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Siglo Veintiuno Editores, 2005.

Sarlo, Beatriz. *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*. Seix Barral, Buenos Aires, 2014.

Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2001.

Soja, Edward W. "Taking space personally" in Warf, B., & Arias, S. (Eds.) *The spatial turn: Interdisciplinary perspectives*. Routledge, 2008.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de Latinoamérica*. Anagrama, Barcelona, 2012.

Suárez, Úrsula. *Relación autobiográfica* (1666-1749). Biblioteca Antigua Chilena. Prólogo y edición de Mario Ferrecicio Podestá. Estudio Preliminar de Armando de Ramón. Universidad de Concepción, Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1984.

Subercaseaux, Benjamín. *Chile o una loca geografía. Prólogo de Gabriela Mistral*. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1940.

Subercaseaux, Benjamín. *Jemmy Button*. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1953.

Szendy, Peter. *En lo profundo del oído. Una estética de la escucha*. Metales Pesados, Santiago, 2015.

Uribe Echeverría, Juan. *Flor de canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral. Santiago de Chile, 1974.

Valdés, Adriana. *Escritura de mujeres en la colonia, el caso de Ursula Suárez en Chile*. Santiago de Chile, 1992.

Vega, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno*, Centro EAC Estudios y artes de la comunicación Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2006.

Vega, Alejandra. Memorias del paisaje cordillerano: la travesía de los Andes en la gobernación de Chile durante el siglo XVIII. https://www.academia.edu/4822615/Memorias_del_paisaje_cordillerano consultado el 19/12/2016 a las 17:05 hrs.

Verardi, Malena. Los mapas del tiempo A propósito de Radiografía del desierto. Argus-a. Vol. V Edición N° 20 Abril 2016 ISSN: 1853-9904. California - U.S.A. Bs. As. - Argentina

Vicuña Cifuentes, Julio. *Romances populares y vulgares de Chile*. Impr. Barcelona, Santiago de Chile, 1912.

Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993.

Xavier, I. (2011). Glauber Rocha: crítico y cineasta. *La Fuga*, 12. [Fecha de consulta: 2016-11-30] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457>

FILMORGAFÍA

Aborto Dir. Pedro Chaskel, Chile, 1965.

Actualidades magallánicas. Dir. Salvador Giambastiani, Chile, 1921.

Andacollo. Dir. Nieves Yankovic y Jorge di Lauro, Chile, 1958.

Antártica Chilena. Dir. Armando Rojas Castro, Chile, 1947.

Aquí se construye, o ya no existe el lugar donde nací. Dir. Ignacio Agüero, Chile, 2002.

Aquí vivieron. Dir. Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Chile, 1962.

Aysén tierra del porvenir. Prod. Andes Films, Chile, 1940.

Balnearios. Dir. Mariano Llinás, Argentina, 2002.

Barravento. Dir. Glauber Rocha, Brasil, 1961.

Chile paralelo 56. Dir. Rafael Sánchez, Chile, 1964.

Cofralandes, rapsodia chilena. Dir. Raúl Ruiz, Chile, 2002.

El desayuno del bebé. Dir. Hermanos Lumière, Francia, 1895.

El eco de las canciones. Dir. Antonia Rossi, Chile, 2010.

El empuje de una raza. Dir. Pedro Siena, Chile, 1922.

El mineral "El teniente". Dir. Salvador Giambastiani, Chile, 1919.

El otro día. Dir. Ignacio Agüero, Chile, 2012.

El rastreador de estatuas. Dir. Jerónimo Rodríguez, Chile, 2015.

El rostro. Dir. Gustavo Fontán, Argentina, 2013.

El tren del desierto. Dir. Cristián Leighton, Chile, 1995.

Fotografías. Dir. Andrés Di Tela, Argentina, 2007.

Hábitat. Dir. Ignacio Masllorens, Argentina, 2014.

Herminda de la Victoria. Dir. Douglas Hubner, Chile, 1969.

Histoires de glace. Dir. Raúl Ruiz, Francia, 1987.

Imágenes del terremoto de Chillán. Dir. Egidio Heiss, Chile, 1939.

Las Callampas. Dir. Rafael Sánchez, Chile, 1958.

La Casa. Dir. Gustavo Fontán, Argentina, 2012.

La pesca en alta mar. Dir. Armando Rojas Castro, 1941.

La respuesta. Dir. Sergio Bravo y Leopoldo Castedo, Chile, 1961.

La universidad en la Antártica. Dir. Luis Cornejo, Chile, 1962.

Leviathan. Dir. Véréna Paravel y Lucien Castaing, EEUU, 2012.

Mijita. Dir. Sergio Castilla, Chile, 1970.

Mimbre. Dir. Sergio Bravo, Chile, 1957.

Nituyayin Mapu, Recuperemos la tierra, Carlos Flores del Pino, Chile, 1971

Nostalgia de la luz. Dir. Patricio Guzmán, Chile, 2010,

Parkinsonismo y cirugía. Dir. Sergio Bravo, Chile, 1962.

¿Qué historia es esta y cuál es su final?. Dir. José Luis Torres Leiva, Chile, 2013.

Radiografía del desierto. Dir. Mariano Donoso, 2013.

Recuerdos del mineral El teniente. Dir. Salvador Giambastiani, Chile, 1919

Stromboli. Dir. Roberto Rossellini, Italia, 1950.

Sueños de hielo. Dir. Ignacio Agüero, Chile, 1994.

Tierra del Fuego, impresiones de la región y sus habitantes. Dir. Alejandro Lipschutz, Chile, 1946.

Tierra sola. Dir. Tiziana Panizza, Chile, 2017.

Toute la mémoire du monde. Dir. Alain Resnais, Francia, 1956.

Tres tristes tigres. Dir. Raúl Ruiz, 1968.

Un viaje a Cacheuta. Dir. Arnulfo Valck, Bruno Valck, Chile 1921.

Viaje Sentimental. Dir. Verónica Chen, Argentina, 2010.