

# Diálogos Latino- Americanos

COLÓQUIOS BRASIL-ARGENTINA

ORGANIZAÇÃO

**Maria José Baldessar  
& Daniela Inês Monje**

SÃO PAULO - BRASIL  
**Intercom** | 2019

# “Los caminos del duelo, el castigo y la expiación: narraciones sobre la Patagonia”

**PAULA RODRÍGUEZ MARINO**

(prmarino@unrn.edu.ar) facuiriarte23@gmail.com dimalice@gmail.com)

*Profesora Asociada, Doctora en Ciencia Sociales, Investigadora Universidad Nacional de Río Negro, Centro Interdisciplinario de Estudios Derechos, Inclusión y Sociedad, Escuela de Humanidades y Ciencias Sociales, Miembro de proyectos nacionales e internacionales (PI-C-579 y PICT0992), publicó “El pasado en el presente”, capítulos de libros y artículos revistas nacionales e internacionales. Me indican en la universidad que la nueva normativa exige el nombre completo de toda la filiación institucional de mayor a menor.*

**FACUNDO IRIARTE**

(facuiriarte23@gmail.com)

*Alumno avanzado de la Licenciatura en Comunicación Social. Ex becario CIN 2016-2017 y miembro del PI C579. Presentó ponencias en congresos nacionales e internacionales.*

## Introducción

La hipótesis general propone que en los filmes *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014) y en *La Película del Rey* (Carlos Sorín, 1986), se presentan modalidades de espacialidad y temporalidad que construyen a la Patagonia por medio de cronotopías. Se caracterizan por la monoacentuación en ciertos tópicos respecto a la territorialidad y al paisaje de la región: dimensión estética en referencia al cronotopo del desierto (Massotta citado en Escobar, 2010: 68; 80; 148-149). Por último, analizamos también, discursos sobre la culpa, el duelo, la soledad y “lo nuevo”.

## Gestos, duelos y desamparo

En ambos filmes los cronotopos del “viaje iniciático” y “del renacimiento-decadencia de la vida personal / familiar” estarían asociados al trabajo del duelo (Rodríguez Marino, Iriarte, Díaz y Carusso, 2016: 1574). Bajtín denomina cronotopo a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (Bajtín, 1989). Extrapolamos el concepto para el análisis cinematográfico. Esos cronotopos se vinculan al primer encuentro y la pasión instantánea con la fuga de Ingerborn y el soldado desertor en Jauja. Estos, entre otros factores, introducen la problemática del duelo encarnado en el Capitán Dinesen que marcará parte del tono del devenir narrativo de esta obra de Alonso. Por ejemplo, la sensación de la pérdida del vínculo con la hija, así como de aquellos ideales referidos al progreso, el sentido de un propósito que justifique su compromiso con su trabajo como agrimensor y con el ejército tanto local como con el danés, representan formas del trabajo del duelo. Al respecto de la guerra, la pérdida y los gestos fantasmas, dice Didi Huberman “Hablando en términos antropológicos o psíquicos, la sombra es un fantasma, un miedo visual que emana de los cuerpos, los pone en peligro o nos pone en peligro a quienes los miramos” (Didi Huberman 2008, p: 281). Así, los valores previos asociados a la identidad de Dinesen parecen desarmarse tras estas pérdidas. El yo se debilita haciendo del personaje un sujeto sombrío. Aparecen los fantasmas y los espectros.

El orden de lo fantasmático así como el de lo espectral y el duelo por la pérdida de un ser querido o por los ideales, los dos filmes se acercan a lo que denominamos el “cronotopo culpa-castigo-expiación-purificación”. Uno de los gestos más significativos del filme es el de Dinesen que cae rendido en la noche patagónica. El gesto lleva la carga simbólica de la historia de otros semejantes, es una lítote de la guerra y del miedo, la imagen de la resignación, y también dejarse estar, abandonar la lucha. No es un gesto superviviente (Didi-Huberman, 2008, p: 289) sino de abandono, de antesala a la muerte. Este tipo de gestos están siempre asociados, a la pérdida y al duelo. También puede ser leída como una imagen de la guerra que,

como señala Didi-Huberman (2008, p:281) remitiéndose a Freud (1915) - en la guerra el miedo trastoca el vínculo que establecemos con el espacio y el tiempo, con la otredad y con la muerte, en definitiva, con el cuerpo propio, el pensamiento y los otros. Crea una nueva relación con el miedo.

En ese sentido, la resignación no implica la ausencia del temor sino dejarse caer en sus profundidades y perder la esperanza de volver a recuperar la energía vital. Así puede pensarse un estado de melancolía que puede asociarse en este sentido en la guerra a partir de la desesperación y del abatimiento. El gesto moldea también la culpa, la consecuencia imprevista del acto de no soportar la independencia de la hija ni por su amor por un nativono europeo.

Ingeborn, la hija del Capitán, en cambio, es un personaje que cuestiona el sistema europeizante del poder a nivel familiar y también el que sustentó la masacre del cual su padre es partícipe y en cierta medida, cómplice. La huída de la joven es más angustiante sin la presencia física del personaje, será su padre el que vague en su búsqueda asociándose con las cronotopías de la aventura y de la prueba. Los pueblos indígenas, los “cocos” en el filme solamente pueden hacer afrenta al poder invasor. Esto aparece de forma escueta y es una de las formas en las Alonso construye a los pueblos originarios.

En *La Película del Rey* los gestos de duelo de David, el protagonista, tras haber quedado solo en el rodaje, lo motiva a aventurarse por los caminos de la Patagonia hasta llegar al desamparo y al delirio. Personajes thanáticos y rituales de duelo es lo que exponen los protagonistas de los dos filmes.

Hay sombras de miedo y fantasmas en la escenificación del duelo en *Jauja* (Didi-Huberman, 2008 y Freud [1979 (1917)]) y también los hay en esta producción de Sorín que en el espacio del cuadro, David se transforma en una figura casi fantasmagórica en la escena en la que está rodeado por maniqués ardientes que remiten también a lo espectral y lo melancólico, es decir a una posición enfermiza ante un vaciamiento anímico del protagonista que resulta acompañado de paisajes desolados.

Estos desprendimientos y fracasos abruptos se asocian en los dos filmes al cronotopo de la aventura. Este último, este-reotipado, parece tomado del western en las producciones es-

tudiadas. Esta unión espacio-temporal se asocia al cronotopo del desierto y a la visión centralista (porteña) que lo vincula con la muerte, el vacío, lo fantasmático y las ausencias-presencias.

Sin embargo, la insistencia del director de *La nueva Francia* en la continuación de la filmación parecería una superposición entre el duelo, y el retraimiento del yo. Se percibe una sensación de grandilocuencia y un afán por continuar que semeja el inverso del duelo y de lo que tiene en común con la melancolía en la forma de auto reproches. El proceso de filmación se transforma de un objeto de amor a casi un padecimiento, pero como si ese tormento, no pudiese ser puesto totalmente en palabras aparece en actos: a través de objetos que alcanzan a ser sustitutivos.

En estos planteos sobre el duelo en ambas producciones, las formas de configurar la Patagonia recurren a la dicotomía entre civilización y barbarie como una forma de anudar el trabajo de duelo y, en realidad, esas visiones que explotan a la Patagonia Norte en *Jauja* y a la Patagonia Sur en *La película del rey* como inmensidad, naturaleza, ausencia de vida, e inclemencias climáticas son también formas de reemplazo libidinal producto de un proceso de duelo inconcluso. La antigua idea de progreso, de poblar el Sur del país, de explotar sus recursos naturales y su inmensidad aparece en cuestión, a través de representaciones de crisis anímicas y económicas.

Una de estas razones de desamparo es provocada por la falta de recursos económicos para otorgarle continuidad a la filmación pero también por la sensación de desprotección que genera en los integrantes del equipo. El director queda solo acompañado por el productor, el sonidista y una de las actrices. El desamparo, en sentido económico, se acompaña con una puesta en escena en la que predomina el viento, se destaca el aspecto desértico de la Patagonia, planos enteros y generales para replicar esa sensación de desasosiego en el espectador. La incertidumbre socioeconómica deviene en inermidad, en lo indefenso y podría concebirse como otra fuente del desamparo por falta de herramientas para defenderse.

El desamparo (Laplanche y Pontalis, 1983: 27;94-95) supone también la omnipotencia-supuestamente de otro sujeto-objeto (Ídem.). Si bien para el psicoanálisis los “peligros in-

ternos” son motivadores del desamparo en estas narraciones, los factores son tanto internos como externos. Esos peligros internos a los que se refiere Freud en *Inhibición, síntoma y angustia* (1926) tienen “una característica común: pérdida o separación, que implica un aumento progresivo de la tensión, hasta el punto de que, al final, el sujeto se ve incapaz de dominar las excitaciones y es desbordado por éstas: lo que define el estado generador del sentimiento de desamparo.

## Cronotopías de la Patagonia: aventuras y encuentros

Surgen en ambos filmes elementos de la novela geográfica porque se ofrece “un punto de referencia, escalas de valores, vías de aproximación y valoración, que organiza el modo de ver y de entender los países y las culturas ajenas” (Bajtín, 1991, p: 256). En *Jauja* la patria natal se identifica al ejército correspondiente a Dinamarca, esto es la manifestación de un enlace afectivo a una idea. El cronotopo del camino tiene especial definición de espacialidad y temporalidad que motivan encuentros y desencuentros en ambos filmes. “El cronotopo del encuentro ejecuta frecuentemente funciones compositivas: sirve como intriga, a veces como punto culminante o, incluso, como desenlace del argumento”. (Bajtín, 1991, p: 250). Esta

temporalidad se articula en espacios amplios, escenificando a la territorialidad patagónica a través de paisajes extensos, desolados y definiendo diversos motivos de carácter argumental y compositivo (paisaje, soledad, desánimo, pérdida, inmensidad y vastedad, desolación, fracaso, entre otros) como elementos de la narrativa fílmica. Esos elementos se encuentran tanto en la historia, en la línea argumental como en la dimensión estética y podrán transformarse en momentos, es decir en posiciones diferenciales articuladas en el interior del discurso (Laclau y Mouffe, 2004, p: 143). La Patagonia es emplazamiento de pasaje o de tránsito (Foucault 2010 p.1060, p: 71) por eso la importancia de la *road movie* en *La película del rey* como en otros filmes sobre la Patagonia argentina. Es un territorio hostil y expulsivo en el filme de Sorín. En *Jauja* también tiene esas cualidades si bien puede ser simultáneamente su opuesto, una tierra utópica de oportunidades para enriquecerse y para escapar. En las dos producciones conservan su cualidad utópica junto a la desazón.

En *La película del rey*, se podrían visualizar elementos de la novela geográfica. Planos medios y abiertos que encuadran a la vegetación al son del viento y las cigüeñas petroleras al lado de las vías del tren. Distintas formas de movilidad automotriz son emplazamientos de tránsito que posibilitan recorrer en la pantalla distintas locaciones geográficas. El sonido del

viento acompaña la imagen de la modernización de la región que quedó desamparada. Pensamos la noción de territorio patagónico según “(...) la dimensión simbólico-conceptual del territorio” (Benedetti, 20011, p.65).

En *Jauja*, el encuentro falla porque cada uno ocupa un lugar distinto en el espacio y tiempos-plurales y múltiples-culturalmente diferentes. Este cronotopo permite presentar en el filme de Alonso dentro del espacio del cuadro, el tiempo de las aventuras en relación con un territorio extranjero y con la misma Patagonia. Asimismo, en el film de Sorín, podría pensarse la extranjerización dentro de un mismo espacio argentino. El malestar de los actores ante el desamparo del paisaje patagónico representa al igual que Jauja el camino hacia el Sur como una aventura.

“La definición temporal («al mismo tiempo») es inseparable de la definición espacial («en el mismo lugar»). En el motivo negativo — «no se encontraron», «se separaron» — se mantiene el cronotropismo; pero uno u otro de los términos del cronotopo es presentado con signo negativo: no se encontraron porque no llegaron al mismo tiempo al mismo lugar, o porque en ese momento se encontraban en lugares diferentes” (Bajtín, 1991, p. 250).

Tanto en *Jauja* como en *La película del rey*, los cronotopos de la aventura y de la prueba implican desplazamientos que afectan la narrativa poniendo en cuadro paisajes desérticos y sus respectivas peripecias. Este es el cronotopo de la Patagonia como refugio y se repite en *La película del rey* en la que el motivo del alejamiento del mundanal ruido es una decisión contradictoria. La Patagonia es mostrada como hostil a medida que se presentan las dificultades en el rodaje de *La Nueva Francia*. La presentación de los habitantes de la región como faltos de educación y de sofisticación es otro de los motivos comunes a las narraciones audiovisuales sobre el sur del país. Lo anterior se repite también en *Jauja* escenificando la dicotomía entre el mundo rural y la ciudad.

Es preciso repensar si es erróneo decir que, a primera vista en los filmes de Sorín sobre la Patagonia hay una visión idealizada, pero en realidad está dirigido a las audiencias ciudadinas para ofrecerles un vistazo de una región en la que se conserva la naturaleza asociada al cronotopo del desierto. En *La pelí-*

*cula del rey*; la recepción en el orfanato pareciera recurrir a ese motivo de la vida social que no ha sido corrompida pero en realidad lo que destaca es el atraso intelectual, económico e ideológico como si los vientos del sur no hubiesen llevado la modernización a la región.

En *La película del rey* el cronotopo del desierto predomina en la elección de las locaciones y satura el espacio del cuadro junto al uso de la posición en picado de la cámara para conformar planos generales con gran profundidad de campo. Tal vez parte de la ansiedad y del anhelo del director de *La nueva Francia* impiden la posibilidad de la superación de obstáculos en el rodaje y generan también, sentimientos de culpa por no poder realizar la película según la planificación.

## Emplazamientos, heterotopías en la Patagonia

La heterotopía de crisis y una cierta superposición con la de desviación podría explicar esa especie de no lugar que es la cueva en *Jauja*. Es un espacio en el que se incluye al loco pero también a alguien en proceso de transformación que es típico del viaje iniciático.

A diferencia de lo que sucede en la producción de Alonso, en *La película del rey*, el espacio de la Patagonia Sur es una utopía, la soñada por Antoine Orelie y por el director del filme *La nueva Francia* hasta que se topan con el territorio real que parece ser el reverso de la utopía, una forma de ubicar espacialmente la heterotopía como un lugar de descarte, un llano, un espacio más semejante a los lugares inhóspitos y yermos de un *western*.

En los filmes de Sorín y en el del joven director hay también elementos de la *road movie* que combinan contraespacios (Foucault, 2010) de la heterotopía de desviación porque aunque no hay asilo hay desviación hacia la locura en las dos producciones.

Se plantean en los filmes espacios tales como caminos, rutas, mecanismos de traslado como automóviles, formando a la Patagonia como emplazamiento de tránsito. La noción de crisis en la producción de Alonso está asociada a la de refugio o paraíso fracasado.

La Patagonia surge como significativo vacío, inalcanzable pero necesario, a partir de una variedad de elementos que anuda en determinados puntos nodales que son momentos que tienen fijaciones parciales en la cadena de significación: “montaña”, “soledad”, “meseta”, “desazón”. En este sentido, Patagonia constituye un horizonte político, emerge como exceso fantasmático (Laclau y Mouffe, 2004).

## Referencias bibliográficas

1. AGUILAR, Gonzalo. (2006) *Otros mundos Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
2. BAJTÍN, Mijaíl (1982) “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. *Estética de la creación verbal*, México- Madrid, Siglo XXI Editores: 200-247.
3. BAJTÍN, Mijaíl (1989<sup>a</sup>) “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría de la creación Verbal*, Madrid, Siglo XXI Editores: 237-410.
4. BAJTÍN, Mijaíl 1989<sup>b</sup>
5. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008), “El gesto fantasma”. *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, N° 4: 86-291. Disponible en [http://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi\\_huberman.pdf](http://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi_huberman.pdf), Capturado 20 de junio de 2017.
6. FREUD, Sigmund. (1979 [1917]) “Duelo y melancolía”. FREUD, S. Obras Completas, vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 235-255.
7. FREUD, Sigmund. (1979 [1915]) “De guerra y de muerte. Temas de actualidad”. FREUD, S. Obras Completas, vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu Editores:273-304.
8. FOUCAULT, Michel. “Espacios diferentes”. Obras esenciales. Ángel Gabi-londo (ed.). Vol. III. Ética, Estética, Hermenéutica, Madrid, Paidós, 2010, 1059-1067.
9. GARCÍA, José Luis. “*Jauja* de Lisandro Alonso; cuando el pasado se desvanece y el futuro carece de sentido”. Cinestel. Disponible en: <http://www.cinestel.com/jauja-alonso-viggomortensen/>, p. 1-17, Capturado el 1/7/2018,
10. LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal (2004) *Hegemonía y estrategia socialista*. Hacia una democracia radicalizada. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Tercera Edición.
11. LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J-B-. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Labor, 1983.
12. PAGE, Joanna. “Entrepreneurialism and the Rural in the Films of Carlos Sorín” en: *Crisis and Capitalism in Argentina Contemporary Cinema*. Dunham and London: Dude Universitarias Press, 2009. “Jauja”, del argentino Lisandro Alonso, divide aguas en San Sebastián”, *Télam* - Agencia Nacional de Noticias. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201409/79102-jaujadel-argentino-lisandro-alonso-divide-aguas-en-san-sebastian,29/04/14>, Capturado el 5/6/17, p. 1-2