

MAIA GATTÁS VARGAS

*Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos del Cambio (IIDyPCA),
y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).*
fotovintage@gmail.com

HACER HABLAR A LAS PIEDRAS: LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS DE PATRICIO GUZMÁN

RESUMO: Neste capítulo, nos propomos a discutir o motivo visual da Cordilheira dos Andes no filme *A Cordilheira dos Sonhos* (Patricio Guzmán, 2019) por meio de uma abordagem transdisciplinar que cruza estudos sobre espacialidade, cinema documental, giro afetivo e novos materialismos. Neste filme, o cineasta considera esta cadeia de montanhas como a «porta de entrada» para entender o Chile atual, um espaço que o cineasta tem associado de forma emotiva com sua infância, e com o qual procura se reconectar a partir do presente e de sua condição de exilado.

Palavras-chave: Cordilheira dos Andes, novos materialismos, giro afetivo, Patricio Guzmán.

ABSTRACT: In this chapter, we aim to discuss the visual motif of the Andes Mountains in the film *The Cordillera of Dreams* (Patricio Guzmán, 2019) by means of a transdisciplinary approach, crossing studies on spatiality, documentary cinema, affective turn and new materialisms. In this film, the filmmaker considers these mountains as the «gateway» to understand present-day Chile, a space that the filmmaker has emotionally associated with his childhood, and with which he seeks to reconnect from his present and from his condition as an exile.

Keywords: Andes Mountains, New Materialisms, Affective Turn, Patricio Guzmán.

RESUMEN: En este capítulo, nos proponemos abordar el motivo visual de la Cordillera de los Andes en la película *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019) desde un enfoque transdisciplinario que cruza los estudios sobre espacialidad, cine documental, giro afectivo y nuevos materialismos. En este film, el cineasta considera esta cordillera como la «puerta de entrada» para comprender el Chile actual, un espacio que el cineasta tiene asociado, de forma emotiva, a su niñez, y con el que busca reencontrarse desde su presente y desde su condición de exiliado.

Palabras clave: Cordillera de los Andes, Nuevos materialismos, Giro afectivo, Patricio Guzmán.

En la trilogía de documentales-ensayo compuesta por *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019), Patricio Guzmán realiza un retrato de los paisajes de Chile atravesados por una memoria fuertemente política. Nos muestra una geografía marcada por las supervivencias coloniales, por las cicatrices que ha dejado la dictadura militar (1973-1990) y por su influencia económica en las políticas neoliberales actuales. En estas tres películas trabaja con imágenes metafóricas y poéticas pertenecientes al territorio de su país de origen: en la primera, *Nostalgia de la luz*, con el desierto de Atacama y sus cielos, estableciendo una analogía entre las mujeres que buscan huesos en el desierto de sus familiares desaparecidos por la dictadura de Pinochet y los astrónomos que buscan señales en las estrellas muertas hace miles de años; en la segunda, *El botón de nácar*, navega por las aguas frías del sur, donde se concentra en el exterminio del pueblo Selknam, remontándose a la exploración colonial realizada por Rober FitzRoy, comandante del HMS *Beagle*, y Charles Darwin, durante la que Jemmy Button, un nativo de la etnia Yagán, fue llevado a cambio de un botón de nácar a Inglaterra junto con otras dos personas para ser ‘educados’, ‘civilizados’ y posteriormente devueltos a su tierra natal; y en la tercera, *La cordillera de los sueños*, son los metales y piedras de la Cordillera de Los Andes quienes cuentan parte de la historia política chilena. Aquí el golpe militar es descrito como un «temblor en la tierra», estableciendo así una asociación entre desastre natural y desastre político: el bombardeo del Palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973 y un terremoto, un fenómeno muy recurrente en Chile.¹ Pero a diferencia de las dos ante-

¹ Fernanda Carvajal ya había establecido este mismo símil en su análisis del documental *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010):

El desastre natural es un tópico ya recurrente en el imaginario representacional de Chile que ha convertido la catástrofe en un modo de lo social y en una forma de conciencia trágica. La figura de la catástrofe como trastorno inesperado de una geografía que deviene *loca*, como aquello que separa de sí a la naturaleza, podría ser vista como modelo de transformaciones irreversibles de la estructura social. Dicho de otra manera, la catástrofe como figura de la naturaleza, invoca la historia como su propio fuera de campo. De modo que es posible pensar que las imágenes de caos desatado por la naturaleza que aparecen en el film, aparentemente autónomas y autosuficientes, se cargan

riores, en esta película el cineasta cuenta sobre su relación personal con Chile: su prisión política en el centro de detención del Estadio Nacional, su soledad en el exilio francés y su nostalgia con su barrio de infancia.

En este capítulo nos proponemos abordar el motivo visual de la Cordillera de los Andes en esta última película desde un enfoque transdisciplinario que cruza los estudios sobre espacialidad, cine documental, giro afectivo y los denominados nuevos materialismos. Este cruce entre el cine documental de Guzmán y los estudios sobre espacialidad lo haremos desde una mirada que rescata tanto la perspectiva del conocimiento situado (Haraway, 1999; Femenías & Soza Rossi, 2011), como la de los giros afectivos y espaciales, en el cual el cine tiene un espacio privilegiado. Se puede considerar que el cine es una práctica que produce espacio, un «arte espacial» (Depetris Chauvin, 2019) y sus implicancias traspasan el ámbito de la representación. A su vez el cine está íntimamente vinculado con los afectos, con la «sensibilidad háptica» (Depetris Chauvin, 2019). En este film convergen estas perspectivas ya que Guzmán considera a la Cordillera de los Andes como la «puerta de entrada» para comprender el Chile actual, un espacio que el cineasta tiene asociado, de forma emotiva, a su niñez, y con el que busca reencontrarse desde su vida adulta y desde su condición de exiliado. Dice con su característica voz en off:

Cada vez que paso encima de la cordillera yo siento que estoy llegando al país de mi infancia, al país de mis orígenes. (...) La ciudad que estoy viendo, no la reconozco. (...) con los años mi mirada se ha vuelto hacia las montañas, ellas me intrigan, tal vez son la puerta de entrada que me ayudará a comprender el Chile de hoy. (00:02:41, 00:03:30 y 00:07:50).

Buscaremos pensar esta mirada ‘vuelta hacia las montañas’ desde la perspectiva de los nuevos materialismos que consideran la producción espacial como procesos de ensamblajes entre agencias humanas y no humanas. Los nuevos materialismos pueden ser considerados, de alguna

de significación a través de lo que el desastre natural supuestamente excluye: el conflicto histórico (Golpe de estado de 1973) (2012, p. 6).

manera, vitalismos (Cortés-Rocca & Horne, 2021) y nos traen la posibilidad de reconocer la «vitalidad» de lo material (Bennett, 2010). En este caso, nos permiten considerar a la Cordillera de los Andes como un ente vivo, en vez de límite fronterizo o imagen emblema de la nación chilena.

Figuras históricas de la cordillera

Partiremos de considerar algunas construcciones históricas y políticas que se han dado de la cordillera de los Andes, para luego adentrarnos en las que aparecen en este film de Patricio Guzmán.

Dentro del territorio chileno la cordillera cumple un rol de símbolo nacional, un emblema identitario.² Pero también, la cordillera suele ser vista como la ‘culpable’ del aislamiento chileno, ya que la cordillera recorre todo el largo de Chile, ocupa el 80 por ciento del territorio. Según Paulina Ahumada, la visión hegemónica sobre la cordillera en Chile es «una muralla natural que convierte al país en una isla entre la cordillera y el mar, como asumiendo que geografía y paisaje fueran sinónimos» (2014, p. 113). Recordemos brevemente la historia del debate fronterizo entre Argentina y Chile: en el Tratado de Límites de 1881 se estableció la frontera entre ambas naciones de Norte a Sur en la Cordillera de los Andes hasta el paralelo 52°, considerando que la línea fronteriza correría por las cumbres más elevadas que dividan las aguas. Pero los problemas en la demarcación de los límites atrajeron nuevos conflictos: en la región de la Patagonia hubo diversas interpretaciones del Tratado. Chile sostenía que la línea fronteriza debía seguir por la divisoria de las aguas, mientras que Argentina por las cumbres más altas. Con el fin de dirimir esta disyuntiva se firmó un Protocolo en 1893, que reafirmó la división estipulada en el Tratado de 1881 y estableció que la división de Tierra del Fuego seguiría la línea de Los Andes, partiendo en la cumbre más

² En su artículo “Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX”. Paulina Ahumada (2012) se propone investigar en particular cómo se construye el paisaje de la cordillera como un símbolo de la nación durante el siglo XIX.

elevada. Estas cuestiones fueron arbitradas por la Majestad Británica, según se acordó en los Pactos de Mayo en 1902.³

El libro de la denominada ‘Comisión de límites’,⁴ dirigida por los argentinos Emilio Frey y Francisco P. Moreno, posee IV tomos en réplica a la ‘Memoria Chilena’. Estos tomos fueron realizados para dirimir la controversia con los límites con Chile respecto a la línea fronteriza de la Cordillera de los Andes. Aquí se considera que la Cordillera es el «límite designado por la Naturaleza y por la Historia» (Frey & Francisco P. Moreno, 1901, p. 11, tomo I), una barrera de separación indiscutible, y más adelante se afirma lo siguiente:

No puede obligarse a la naturaleza a modificar su obra para amoldarse a las doctrinas e interpretaciones del hombre; es por el contrario deber del hombre armonizar sus intereses con las condiciones de los rasgos físicos de donde ellos derivan; y tal ha sido el propósito del Perito Argentino cuando ha proyectado la línea divisoria (Frey & Francisco P. Moreno, 1901, p. 24, tomo I).

Vemos en esta cita esta visión propia de un determinismo material, donde los humanos nos debemos ‘adaptar’ a las condiciones naturales. Sin embargo, en el mismo libro se muestra el caso del Río Fénix, en la actual provincia de Santa Cruz: el curso de sus aguas fue modificado por orden de Francisco P. Moreno a Clemente Onelli en 1898 para que fuesen hacia el mar Atlántico en vez del Pacífico en respuesta a la propuesta chilena del denominado *divortium aquarum*. Ahora bien, como indica Sagredo Baeza (2016), la geografía no actúa de acuerdo a lo establecido por la teoría. Tal es el caso de la cordillera que, en la región de la Patagonia, no divide las aguas. Pero en esta disputa tampoco hubo acuerdo en lo que significaba ‘alta cumbre’: el rígido discurso material quedó expuesto en

³ Pese a las deliberaciones de la corona inglesa, los desacuerdos en torno a la demarcación de los límites en la Puna de Atacama, la zona sur de Palena y en el Canal Beagle no fueron zanjados hasta el Tratado de Paz y Amistad de 1984, donde incluso el Papa Juan Pablo II debió interceder para evitar un enfrentamiento bélico entre Chile y Argentina.

⁴ Este libro se encuentra dentro del archivo del Museo de la Patagonia en Bariloche, Argentina.

su artificialidad en un escenario donde los acuerdos previos dejaban de funcionar. Por ejemplo, el pueblo mapuche, que habita en ambos lados de la Cordillera, Ngulu Mapu al oeste de la cordillera y Puel Mapu al este, no la consideran como una división fronteriza ni como una barrera, sino como un camino más.⁵

En el video *Tu materia es la confluencia de todas las cosas, fase I* (2018) el artista chileno Francisco Navarrete Sitja se cuestiona la construcción de las identidades nacionales y su relación con el carácter simbólico atribuido a ciertas expresiones materiales en Chile, donde lo material aparece como justificación ideológica. Sobre un fondo negro vemos una animación de los planos arquitectónicos de la ‘Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles’, que diseñó Antonio Gaudí en 1922, como regalo al sacerdote franciscano Angélico Aranda del pueblo chileno de Rancagua [Figura 1]. La misma es una réplica de una capilla interior del ‘Templo de la Sagrada familia’ y, en un futuro cercano, será edificada y recubierta con diversas materialidades supuestamente ‘chilenas’ –cobre, lapislázuli, dumortierita, piedra granito diorita, cuarzo cristal de roca, entre otros minerales locales y elementos del ambiente – con la intención de otorgarle un ‘carácter identitario’ local, regional y nacional, en clave global. Dice Navarrete, con una suave voz en off, en este video: «nos han dicho que somos hijos del aislamiento, nos han dicho y hecho creer

⁵ Este debate se reactualizó con la cuarentena, ya que la Machi Mawün llegó el 14 de marzo a la Argentina y quedó atrapada de este lado de la cadena montañosa. El Movimiento de Mujeres Indígenas (MMI) por el Buen Vivir lanzó la campaña ‘La Cordillera No Es Frontera’. Chi Mawiza Malal Femngelay buscó su rápido retorno y alertar sobre cómo Chile y Argentina limitan la circulación de la medicina ancestral y lxs Machis, violando así normativas internacionales. «Anteriormente nosotros no teníamos fronteras» – dice la Machi Mawun en el video de la campaña – «Puel Mapu (territorio mapuche del lado argentino) y Ngulu Mapu (territorio mapuche del lado chileno) eran uno solo». Ingrid Conejeros explica en ese mismo video que «La cordillera nunca ha sido una frontera, no lo fue en la etapa precolonial, antes de que llegaran los invasores y no lo ha sido en la instalación de los Estados, ya que el Pueblo Mapuche se ha mantenido en constante movimiento en este amplio territorio». Para más información ver link al video de la campaña: <https://www.facebook.com/watch/?ref=external&v=361216705234607>

que somos consecuencia de la lejanía» (00:01:24).⁶ En este trabajo, las descripciones de la materialidad chilena aseveran una supuesta «relación originaria», «jerarquía natural», «determinación intrínseca» y «carácter pedagogizante» del ambiente, a partir de relaciones de poder y procesos de subjetivación colectiva mediados por elementos no-humanos. Como allí se narra, «innumerables veces hemos leído y nos han llegado como único relato que nuestro cuerpo y barbarie pertenecen a la dificultad de nuestra geografía» (00:03:07). Es decir, bajo esta visión, hay un determinismo geográfico que moldea a los humanos. Y tal como vimos, ese fue el argumento que se sostuvo en la disputa fronteriza.



FIGURA 1: fotograma del video *Tu materia es la confluencia de todas las cosas, fase I* (Francisco Navarrete Stija, 2018)

Buscaremos ver a continuación como en el documental de Guzmán la cordillera es mucho más que la culpable del aislamiento, frontera o emblema identitario de la nación chilena; ya que en este film puede ser,

⁶ En el siguiente enlace se puede escuchar la voz en off del video: <https://soundcloud.com/francisco-navarrete-sitja/voz-en-off-prototipo-n1-proyecto-en-proceso-tu-materia-es-la-confluencia-de-todas-las-cosas-fase-i>

simultáneamente, un laberinto que guarda secretos, una madre siempre presente y también, fundamentalmente, un testigo de la historia política chilena. La cordillera está presente en las calles de Santiago, no sólo como vista o paisaje, sino también en sus adoquines, que están tallados con piedras de la cordillera.

Una cordillera de larga temporalidad

En *La cordillera de los sueños*, Guzmán recorre los paisajes de los Andes desde los distintos encuadres y angulaciones que permite la cámara cinematográfica, pero también con una cámara-dron que permite una vista ‘a vuelo de pájaro’; y además recoge diversos testimonios sobre la cordillera, las vivencias y percepciones en relación a ella. Los distintos entrevistados construyen un discurso polifónico en torno a los Andes, a pesar de que la voz dominante sea la voz en off del director. El primer entrevistado en aparecer es el pintor Guillermo Muñoz, también exiliado, pero en España, cuya pintura sobre la cordillera se encuentra en una estación del metro de Santiago [Figura 2]. Luego, el escultor Francisco Gazitúa, quien nos habla de la montaña como un gran cajón de piedra que guarda las «leyes poéticas más importantes» (00:11:26), pero también la describe como un laberinto con huellas de veinte mil años de antigüedad y crea no sólo una relación visual con la cordillera, sino también una relación olfativa, describiendo cómo el viento Raco trae el olor de las piedras. El también escultor Vicente Gajardo nos habla de la cordillera como un gran misterio: «La cordillera es un gran cerco horizontal (...). Pero más que físico, creo que es un referente cultural, y eso no lo puedo definir porque lo respiro. Pertenezco a un paisaje con ciertas características» (00:17:44) nos dice, construyendo una convivencia con la montaña que es de co-pertenencia, un «espacio vivido» (Lefebvre, 2013).

Hay una suerte de dilema o dicotomía en las visiones sobre la cordillera que se teje entre los relatos de los distintos entrevistados. Por un lado, la cordillera puede ser la ‘culpable’ del aislamiento chileno, un muro que separa, como dice el escritor Jorge Baradit: «La cordillera es un mar que

nos convierte en isla». Pero también es vista como ‘protectora’ como la perciben el escultor Vicente Gajardo y la cantante Javiera Parra, quien cita a su hermano que considera a la montaña como una ‘madre’, ya que es una figura omnipresente que, aunque no se vea, se sabe que está siempre ahí. En el lapso de poco más de medio siglo se producen distintas representaciones de la cordillera, como explica Rafael Sagredo Baeza:



FIGURA 2: fotograma de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)

(...) de ruta imperial y por tanto instrumento de comunicación, a deslinde natural y por ello elemento de separación; de paisaje apto para la contemplación, a objeto de medición y examen; de forma del relieve uniforme, a orografía heterogénea y multiforme; de cordillera singular, a cordillera plural; de Andes Argentino-chilenos a cordillera de Chile y Cordillera de Argentina; de objeto de representación cartográfica, a motivo de descripción textual; de forma del relieve local y regional, a orografía planetaria; de realidad natural, a abstracción científica (2017, p. 761).

Este recorrido histórico demuestra, mediante las descripciones de los Andes, las distintas funciones que pueden tener, en definitiva, las formas geográficas:

(...) son medios para ilustrar el saber, consecuencia de una época, de intereses concretos, sean científicos o políticos; que la aproximación científica a los Andes meridionales no es uniforme y menos todavía unívoca; que la naturaleza tendrá las formas que la ciencia delinee y, por último, que puede haber tantas representaciones de un fenómeno natural como perspectivas de análisis se apliquen a su comprensión (Sagredo Baeza, 2017, p. 761).

Algo similar ocurre en *La cordillera de los sueños*, ya que construye un relato coral que recorre diversas figuras sobre estas montañas. Nos interesa especialmente la perspectiva del vulcanólogo Álvaro Amigo cuando argumenta lo siguiente:

Siento que Santiago le da la espalda a la cordillera, no la mira, no la busca, no la entiende. (...) Cuando miro la cordillera *veo millones de años que están expuestos ahí*, y a medida que uno va adentrándose, la montaña va descubriendo cerros que no veía desde el valle central pero además, *va avanzando en el tiempo*. A medida que uno avanza en la cordillera el tiempo es mayor, hay reflejos de mundo cada vez más pretéritos, más antiguos (00:19:43, el resaltado es nuestro).

Tanto este testimonio como con el de Gazitúa nos instala en una temporalidad geológica, de largo plazo; una escala de tiempo a la que no estamos habituados y que nos permite reconocer tanto a los pueblos originarios de la región,⁷ como la memoria que guardan las piedras, que nos cuentan una historia no cronológica que no se relaciona a la idea de progreso lineal. En el libro *Una geología de los medios*, Jussi Parikka (2021) propone la metáfora geológica para pensar la contemporaneidad medial al tomar el concepto de «tiempo profundo» de Siegfried Zielinski (2011), quien recupera los tiempos geológicos para resistir a los mitos del progreso moderno, que van de lo simple a lo complejo. La temporalidad radical de la Tierra, en cambio, nos habla de descomposición y renova-

⁷ Como hemos mencionado al inicio, este tema está trabajado en su película anterior, *El botón de nácar*.

ción, de múltiples temporalidades que conviven en los fósiles: variaciones lentas y sobresaltos repentinos. «En los estratos», escribe Parikka, «están fijadas las intensidades de la Tierra, los flujos de su materialidad dinámica e inestable» (2021, p. 81). Esta multitemporalidad está presente en las operaciones que realiza este documental, que rescata las antiguas memorias de las piedras de la cordillera y de la historia del golpe militar chileno para pensar la actualidad. Además, también está presente una multiespacialidad a través, por ejemplo, del montaje que vincula lo grande con lo pequeño, al cambiar la escala casi sin que nos demos cuenta: vemos una superposición de un mapa con imágenes de piedras, con sus texturas que parecen cicatrices y que gracias a un fundido generan una confusión entre el elemento cultural y el natural, indiferenciándolos; o cuando registra un cementerio de autos abandonados y realiza un *zoom* a las marcas de la pintura ya vieja de un auto, que se convierte en una forma abstracta, metáfora del laberinto en el que se convirtió la ciudad de Santiago.

En este documental se iluminan los trenes mineros que viajan en la noche, que son como fantasmas que llevan minerales, principalmente el cobre, desde la cordillera hasta el puerto: «en Chile, lo que no se ve no existe» (01:03:07), dice la voz en off mientras que una cámara-dron filma desde el cielo una mina de cobre oculta a la vista de la población [Figura 3]. «Un territorio chileno que no es chileno» (01:05:03), dice Guzmán, ya que en algunas provincias el 80% del territorio es propiedad privada. La nieve cubre el paisaje, pero vemos las cicatrices del extractivismo reconocibles en el espacio. No hay caminos públicos que lleguen a ese lugar, es un espacio que ni siquiera figura en los mapas, pero gracias a esta operación fílmica puede ser visto.

Consideramos que esta película realiza un doble movimiento de visibilizar tanto lo privatizado como lo privado: lo privatizado en la historia y el territorio de Chile, y lo privado de la historia personal del cineasta. A continuación, nos proponemos pensar, desde una mirada que combina las propuestas del giro afectivo y el conocimiento situado, cómo Guzmán trabaja con las figuras de su exilio y su infancia.

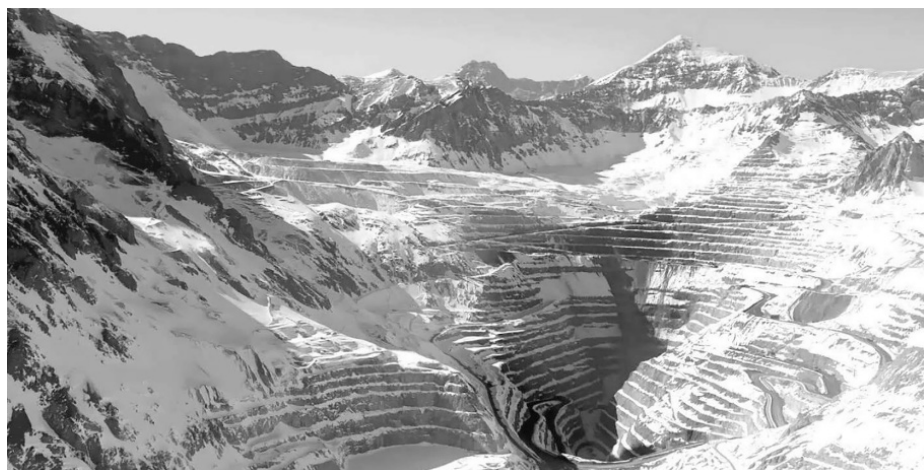


FIGURA 3: fotograma de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)

Un documental entre el afuera del exilio y el adentro de la infancia

En esta trilogía, Guzmán ha trabajado con distintos elementos naturales y motivos visuales del paisaje chileno, pero es únicamente en *La cordillera de los sueños* que narra su historia personal con Chile, enmarcando su biografía, sus dilemas respecto al exilio y los recuerdos de su niñez. Aunque no aparezca su cuerpo en pantalla, salvo en archivos fotográficos, la omnipresencia de su voz en off y la visita a su casa de infancia nos marcan el punto de vista desde dónde mira y desde dónde nos habla. Como muestran Femenías y Soza Rossi (2011), para Donna Haraway los cánones de la ciencia excluyen la experiencia, las marcas y la emotividad de las mujeres científicas.⁸ La ciencia – y podríamos pensar también que el documental clásico y expositivo – propone el ‘ningún lugar objetivo’ al que se le debe contestar con un ‘lugar situado’. Haraway habla de

⁸ Si bien los trabajos de Donna Haraway son de un gran aporte dentro de la teoría feminista, en nuestro trabajo nos limitaremos a tomar algunos de sus conceptos vinculados con el campo artístico, en vistas del tema que nos ocupa.

‘saberes situados’ y para ello rescata lo que denomina un ‘lugar ambiguo’ y utiliza, metafóricamente, el ejemplo de la mirada:

Insiste en la naturaleza corporizada de toda mirada y, en consecuencia del cuerpo marcado que la sostiene. Para ella, la mirada objetiva representa sólo la posición que se autoinstituye en no-marcada, negando (o ignorando) sus propias marcas. Porque la mirada «depende siempre del poder de ver y, quizás, de la violencia que está implícita en nuestras prácticas visualizadoras» (Haraway, 2001, p. 126; citada en Femenias, Soza Rossi, 2011, p. 14).

Esta perspectiva del conocimiento situado puede pensarse en relación con el denominado giro afectivo. Desde el ámbito cinematográfico, refiriéndose al giro afectivo, Robert Rosenstone plantea que «las películas son una alternativa a las limitaciones de la historia tradicional por su capacidad de narrar desde múltiples puntos de vista e incorporar sonido, voz, música, color, movimiento, mimesis y collage de un modo que hacen pensar y sentir más allá de los límites sensoriales de la vista y el sonido» (Rosenstone citado por Depetris Chauvin, 2015, p. 131). En *La cordillera de los sueños* aparece esta multiplicidad de puntos de vista históricos, experienciales y sensoriales sobre este elemento natural, pero también hay un fuerte punto de vista individual, donde convergen la historia política y la biografía del director; un entrecruzamiento que Natalia Taccetta considera característico del giro afectivo:

En el evasivo término ‘afecto’, parecen converger aspectos del psicoanálisis, la fenomenología, la filosofía, el marxismo, el feminismo y varias teorías sobre la función de las emociones. El giro afectivo propone precisamente este entrecruzamiento cuyo desafío es no sólo hacer posible alguna definición de afecto, sino también examinar los más diversos ámbitos a partir de él y emocionalizar la esfera pública (2015, p. 307).

Este volver emocional a la esfera pública es el movimiento que hace este cineasta en su trilogía fílmica, de la cual, *La cordillera de los sueños* parece ser la más subjetiva y emotiva de las tres películas. Los afectos

instalan en el cine el sentido de lo táctil, la capacidad de tocar y ser tocados por las imágenes y sonidos, la cercanía. En este caso, Guzmán busca acercar lo lejano, actualizar su modo de ver Chile, buscando volver familiar lo que por el exilio se le volvió extraño. Busca ver la cordillera con nuevos ojos, y volver a mirar su país a través del cine asumiendo su doble identidad: como chileno y, fundamentalmente, como exiliado en Francia. El director se encuentra en un 'entre': rememora y añora Chile, pero su cuerpo está situado en un 'afuera'. De hecho, la primera imagen que vemos de la cordillera en esta película es desde el cielo, desde el avión que lo trae de visita a su tierra natal, instalando así una sensación de 'exterioridad'. Según Giorgio Agamben, el exilio «no está ni dentro ni fuera del ordenamiento jurídico y constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión» (1996, p. 48). En este sentido, nos parece pertinente pensar, tal como propone Carvajal, al exilio como una «pérdida del paisaje» que, a su vez, implica un deseo por este paisaje perdido:

Si hay una dialéctica entre sujeto y geografía cuyo territorio mediador es el paisaje, desde cierta perspectiva, el exilio podría ser entendido entre otras, como una *pérdida del paisaje*. En efecto, el paisaje suele funcionar como dispositivo de construcción del territorio nacional (2012, p. 4).

De este modo, podemos pensar que esta trilogía de documentales sería un intento de recuperar los paisajes perdidos y acaso, también un modo de mantener viva la identidad nacional del cineasta.

Para la investigadora Loreto Rebolledo (2006), hay dos grandes tópicos en las memorias del exilio chileno: la melancolía por lo perdido y cierto sentimiento de culpa. Esta ambivalencia se encuentra presente en las reflexiones de esta película: «siempre que vuelvo siento la misma lejanía, la ciudad a la que vuelvo, no la reconozco, en el fondo no sé dónde estoy» (00:03:33), nos dice el cineasta mientras revisa su historia, sus 46 años fuera del país y las veinte películas que hizo sobre Chile: «he vivido más tiempo afuera de lo que he vivido adentro, me acostumbré a hacer películas desde la distancia» (01:19:04). Hacia la media hora

de película, Guzmán habla de su cautiverio como prisionero político durante quince días en el Estadio Nacional y cómo pudo resguardar su archivo de investigación y las bobinas para la película que se encontraba haciendo. Luego de salir del estadio, el cineasta decidió también ‘salir de Chile’. Y aquí es fundamental el testimonio del documentalista Pablo Salas, con su inmenso archivo de video que abarca 37 años de dictadura y posdictadura, filmado desde 1983 a 1990 y de 1994 hasta hoy. Los archivos irrumpen en pantalla y contrastan con las imágenes del presente por su color y formato, por la textura particular del video: vemos manifestaciones, tanques en las calles, la policía llevándose gente y también resistencia. Este entrevistado funciona como un reverso del director, casi como un alter ego: Pablo se quedó en Chile y continuó filmando, sin detenerse, hasta el día de hoy, y Patricio, como dice en sus propias palabras, «huyó» (00:40:01).

Por momentos, Guzmán encarna una mirada teñida por la nostalgia, ya que su vínculo con el territorio de origen, que filma obsesivamente desde hace años, pertenece a un tiempo afectivo anclado en la infancia. Historizando su relación con la cordillera, dice: «cuando era niño, la primera imagen que tuve de la cordillera estaba en las cajas de fósforos» (00:23:40), refiriéndose a la compañía de fósforos Los Andes, que aún hoy conserva en sus cajas la imagen icónica de la cordillera [Figura 4].⁹ Y continúa: «en mi juventud no sentí ninguna curiosidad por los Andes, mi generación estaba demasiado ocupada en crear una sociedad nueva. La cordillera: eso no era revolucionario. Con los años mi mirada se ha vuelto hacia las montañas» (00:07:25). Es así como la cordillera le permite trazar un puente entre dos tiempos muy distantes: el tiempo de la infancia y el de la actualidad. Según Michel de Certeau, hay dos figuras claves para pensar el espacio, las fronteras y los puentes: «Toda la espa-

⁹ El artista Pedro Lemebel ha establecido una relación similar con los fósforos Los Andes: como si bastara estirar la mano para tocar los penachos de los Andes, pero no es así, porque esas cumbres emblemas de la patria están lejos, y sólo se reparten para la plebe en la mínima postal de la caja de fósforos. Ese murallón que en invierno se pone toca de novia (...) Ese biombo de seda blanca donde los ricos se deslizan como cisnes (...). La cordillera nacional, tan alta, tan inalcanzable para la piojada santiaguina que nunca ha subido a Valle Nevado (1998, p. 94).

cialidad habla de la determinación de fronteras. Delimitar significa fijar fronteras, pero al mismo tiempo dar con las formas para traspasarlas» (1996, p. 135). La montaña, considerada históricamente como frontera, demarca un adentro y un afuera; y en esta película cumple ese doble rol, ya que también opera como figura de puente entre múltiples voces, espacios y tiempos; es la que permite tejer todo este relato audiovisual.



FIGURA 4: fotograma de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)

En el final de la película, Guzmán confiesa: «En mi alma nunca se despejó el humo de las cenizas de mi casa destruida, me gustaría si fuera posible, reconstruirla y empezar de nuevo» (01:19:28) y entonces, desde la cámara-dron flotante, vemos lo que parece ser su casa de infancia hecha ruinas [Figura 5]. La cámara baja, poco a poco, y notamos que la fachada de la casa se encuentra intacta, su exterior no parece haber sufrido el paso del tiempo. Allí irrumpen dos fotos de archivo en blanco y negro una de su madre y otra de su abuela, y con ellas, su enseñanza: la posibilidad de pedir un deseo cuando los meteoritos caen en medio de la noche. Y es ante la imagen de un meteorito que Guzmán enuncia un deseo en voz alta: «que Chile recupere su infancia y su alegría» (01:22:44).



FIGURA 5: fotograma de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)

Las piedras hablan

Esta película sobre la cordillera de los Andes nos demuestra como los límites políticos, marcados de forma determinista, están constantemente tensionándose con otros límites existentes en todo territorio: los experienciales, los culturales, los simbólicos, los climáticos, los ecológicos, los emocionales, etc. Recorrimos distintas percepciones sobre la cordillera presentes en las entrevistas. Algunas de ellas reproducen las figuras hegemónicas de la cordillera para Chile: la cordillera como muro que sigue funcionando como frontera, como barrera culpable del aislamiento chileno. Pero también vimos como la montaña puede ser protección, como una ‘madre cuidadora’ o un testigo con voz propia, que puede susurrarnos sobre lo apenas visible, como los trenes fantasmas que surcan la noche llevando cobre, o los secretos que guardan los adoquines de piedra con los que se construyeron las calles de Santiago. Esta interrogación de la historia de Chile, tomando como eje a la cordillera, permite a Guzmán cambiar la perspectiva que tiene sobre su país y sobre sí mismo.

La cordillera como emblema nacional chileno es cuestionada y desplazada, pero sin negar la existencia de esa representación dominante.

Retomando la perspectiva del conocimiento situado: «un saber situado se construye a partir de una política de desplazamientos de saberes hegemónicos» (Femenias & Soza Rossi, 2011, p. 15). Guzmán reconoce el peso simbólico y nacionalista de la cordillera para Chile, pero construye un relato polifónico, donde hace aparecer testimonios que trascienden esa construcción y dejan aparecer otros saberes y vivencias, como los que provienen del campo del arte, en las entrevistas a pintores y escultores, que nos cuentan sobre el habitar en la cordillera y pertenecer a ese paisaje, sobre el caminar por su laberinto buscando huellas de una larga temporalidad, sobre sentir el olor de las piedras que trae el viento raso, o sobre la añoranza que siente el propio director por su hogar perdido.

Consideramos que *La cordillera de los sueños* propone una cartografía audiovisual de Chile desde una «imaginación material» (Cortés-Rocca y Horne, 2021), que pone el eje en la montaña, otorgándole, a través de los distintos testimonios y formas de filmarla, una capacidad de agenciamiento:¹⁰

La imaginación material se detiene en materiales y objetos: le presta atención a esas sustancias que luego serán procesadas, sustancias en perpetuo devenir, por efecto de la intervención del azar, del tiempo, del entorno; también posa su mirada atenta en los objetos que espesan esa materialidad y le dan forma, la territorializan y la exudan (Cortés-Rocca & Horne, 2021, p. 5).

La Cordillera de los Andes es considerada como un ente vivo en vez de límite fronterizo entre dos países o imagen emblema y monumental de la nación chilena. A lo largo de este documental, Guzmán se pregunta ¿cómo nos mira, cómo nos habla la cordillera?, ¿de qué fue testigo? Y también indaga a través de ella en su historia personal. Parece preguntarse ¿qué tiene esta cordillera para decirme del niño que fui, de mi historia, de mi exilio?

¹⁰ Gilles Deleuze y Felix Guattari (2004) proponen el agenciamiento ligado a la noción de rizoma, y piensan la capacidad de agencia como algo más allá de lo humano. El agenciamiento puede darse entre cuerpos y materiales, entre lo orgánico y lo inorgánico y crear formas múltiples y abiertas de coexistencia.

Si, como proponen Depetris Chauvin y Taccetta (2019), el cine es un lugar privilegiado para la experimentación con los afectos, ya que habilita un modo de reflexión y conocimiento que da lugar a experiencias situadas, en el caso de Guzmán, este espacio afectivo es una experiencia del 'entre': entre su país de origen y su exilio, entre su infancia, su pasado y su presente. El cineasta entra y sale de Chile: allí nació y de ese lugar habla toda su obra fílmica, aunque vive desde hace muchos años en Francia. La cordillera, sin embargo, continúa ahí, al igual que Pablo Salas con su inmenso archivo, que logró sobrevivir a los 17 años de dictadura, y ambos son para Guzmán testigos fundamentales del país, voces de la permanencia, igual que los adoquines de las calles, que fueron los primeros en sentir «los pasos del terror marchando por la ciudad» (00:56:26), y que posteriormente fueron grabados con los nombres de las víctimas de la dictadura [Figura 6]. La voz en off enuncia: «si pudiéramos traducir lo que dicen las piedras, hoy podríamos tener las respuestas que no tenemos» (00:50:17), y más adelante, «si las piedras pudieran hablar, hablarían de la sangre que corrió sobre ellas» (00:57:16). Quizá también sea el cine un lugar donde las piedras puedan, efectivamente, hablar.



FIGURA 6: fotograma de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)

Saxa loquuntur! ¡Las piedras hablan! Esta es una idea de larga tradición. Sigmud Freud utilizó esta metáfora para pensar el psicoanálisis en analogía con la arqueología: una vez que el arqueólogo reconstruye el sitio y descifra las inscripciones, las antiguas piedras comienzan a contar su historia. «La memoria de una roca es de un orden temporal diferente a la del ser humano social. En *Le spectacle de la Nature* (1732), el abad Pluche recordaba como «las piedras y los metales han preservado para nosotros la historia del mundo» (Parikka, 2021, p.127). De la misma manera, Guzmán busca rastros, cicatrices y señales en las piedras de la Cordillera de Los Andes y en testimonios alrededor de ella. Como un arqueólogo, un geólogo o un detective, logra traspasar una doble fachada: primero la fachada intacta de su casa de infancia, que deja ver un hueco, un vacío, un pasado en ruinas; y luego, la fachada de la cordillera como imagen canónica y monumental que se va desarmando a lo largo de la película. Y, una vez corrido el telón de esta imagen emblemática,¹¹ podemos ver caminos sinuosos, trenes fantasmas o minas de cobre. Es en las piedras de estas montañas donde el cineasta encuentra no solo la posibilidad de contar otras historias sobre sí mismo y sobre Chile, sino también de pedir un deseo por su país perdido a una piedra que cayó del cielo.

Referências Bibliográficas

- Agamben, G. (1996). Políticas del exilio. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 26-27, 41-52.
- Ahumada, P. (2014). Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX. En Valdés, C. y Peliowski, A. (comp.), *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza* (113-142). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

¹¹ Para Paulina Ahumada, en el imaginario chileno del siglo XIX, el paisaje de la cordillera nevada es un «telón de Santiago y de paso telón de fondo de la joven nación chilena» (2014, p.130).

- Carvajal, F. (2012). Desfiguraciones del exilio en *El eco de las canciones*, de Antonia Rossi. *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*, 3. <https://doi.org/10.4000/artelogie.7466>
- Cortes Rocca, P. y Horne, L. (2021). La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10 (21), 4-15.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Vol. 1. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Depetris Chauvin, I. (2015) Texturas del pasado, performances del presente. Historia y giro afectivo en la rapsodia chilena de Raúl Ruiz. En Macón, C. & Solana, M. (eds.), *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (113-135). Buenos Aires: Título.
- (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2007)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.
- Depetris Chauvin, I. & Taccetta, N. (2019). *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Femenías, M. L. & Soza Rossi, P. (comp.) (2011). *Saberes situados/Teorías trashumantes*. La Plata : Fundación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata.
- Frey, E. y Moreno, F. P (1901) Comisión de Límites, tomos I, II, III y IV. Archivo del Museo de la Patagonia.
- Haraway, D. (1999). La promesa de los monstruos: una política regenerados para otros inapropiados. *Revista Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lefebvre, M. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lemebel, P. (1998). *De perlas y cicatrices: crónicas radiales*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rebolledo, L. (2006). *Memorias del Desarraigo*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia.

- Sagredo Baeza, R. (2017). De la naturaleza a la representación. Ciencia en los andes meridionales. *Revista de Historia Mexicana*, 67 (2), 759-818. <https://doi.org/10.24201/hm.v67i2.3471>
- Taccetta, N. (2015) Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo. En Macón, C. & Solana, M. (eds.), *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (287-314). Buenos Aires: Título.
- Valdés Echenique, C. (2014). Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX. Borsdorf, A., Sánchez, R., Hidalgo, R. & Zunino, H. M. (eds.), *Los riesgos traen oportunidades. Transformaciones globales en los Andes sudamericanos* (109-126). Santiago de Chile: GEOLibros 20, Instituto de Geografía-Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Valdés, C. & Peliowski A. (comp.) (2014). *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Zielinski, S. (2011) *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Filmografía

- El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015)
- La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)
- Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010)
- Tu materia es la confluencia de todas las cosas. Fase I.* (Francisco Navarrete Sitja, 2018)