



Universiteit
Leiden
The Netherlands

La violencia y el paisaje en La cordillera de los sueños de Patricio Guzmán

Simunovic, Arijana

Citation

Simunovic, A. (2024). *La violencia y el paisaje en La cordillera de los sueños de Patricio Guzmán*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis, 2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4108845>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

La violencia y el paisaje en *La cordillera de los sueños* de Patricio Guzmán

Research Master Thesis

Latin American Studies

Arijana Šimunović, (s2669781)

Supervisor: Dr. Nanne Timmer

Co-supervisor: Dr. Daniela Vicherat Mattar

Índice

1. Introducción.....	3
2. El estado de cuestión acerca de la memoria, el giro subjetivo y el paisaje en el cine de Patricio Guzmán.....	5
2.1 El cine de Guzmán.....	5
2.2 De lo colectivo a lo subjetivo.....	7
2.3 De lo subjetivo a lo autobiográfico.....	9
2.4 Del giro subjetivo al giro ambiental.....	10
3. Marco Teórico: paisaje, giro ambiental y relación ética-estética.....	15
3.1 Forma-paisaje.....	15
3.2 El paisaje en el cine postdictatorial chileno.....	16
3.3 El giro ambiental como una forma de contramonumento.....	20
3.4 La capacidad (est)ética del paisaje.....	22
3.5 Síntesis.....	24
4. La cordillera de los sueños: análisis iconográfico y narratológico.....	26
4.1 La introducción al análisis.....	26
4.2 Estructura del documental: una historia en tres niveles.....	27
4.3 La cordillera y el paisaje.....	29
4.4 Los testimonios sobre la cordillera.....	33
4.5 La ciudad y el paisaje.....	36
4.6 Relaciones isomórficas entre la ciudad y la cordillera.....	40
4.7 La voz en off y el paisaje de la cordillera.....	43
5. Conclusión final.....	48
Bibliografía.....	50

1. Introducción

Patricio Guzmán, director de cine documental considerado como uno de los principales exponentes de la generación del Nuevo Cine Chileno, es el autor de una veintena de obras que incansablemente han documentado y reescrito la historia reciente de su país natal. La vida de Guzmán, como de tantas otras personas que vivieron el periodo más turbulento de la historia reciente de Chile, ha estado marcada por la dictadura. Tras su exilio en 1974 hasta hoy en día, el cineasta no ha cesado de filmar la historia de su país natal, hasta convertirse en uno de los mayores representantes del cine documental en todo el mundo. Su reconocimiento se debe en mayor parte por su tenaz ejercicio del ‘trabajo de la memoria’ y de un lenguaje cinematográfico innovador. Si en una primera fase su cine se caracterizó por ser directo y militante en tanto representaba con un enfoque político los disturbios de la época de los sesenta, hoy en día sus documentales son de carácter subjetivo, y en ellos, al mismo tiempo, los objetos y los espacios tienen mayor presencia que la figura humana.

En su última trilogía, compuesta por *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019), Guzmán aborda su propia historia en relación con los traumáticos acontecimientos de la dictadura, dándoles una dimensión más autobiográfica que la que tenían sus películas anteriores. Su voz autoral busca una respuesta en los paisajes chilenos que además de transmitir el mensaje permiten constituir una enseñanza (est)ética que parte desde lo no humano. Además, estos filmes han despertado la atención de los críticos, por el modo en que proponen un anclaje en los territorios naturales chilenos que nos pone en contacto con la historia de la dictadura, de un modo que eliminan los límites entre sujeto, comunidad y entorno. De esta forma, estos filmes se construyen alrededor de una reflexividad mediada por la naturaleza, la cual adquiere, así, una dimensión espacial cargada de historia y bañada en la nostalgia de un pasado perdido, todo ello transmitido por las palabras de la voz en off del propio director.

Ahora bien, el último documental de dicha trilogía *La cordillera de los sueños*, aún cuenta con un menor número de análisis en comparación con las primeras dos partes. Por lo tanto, sería fructífero analizar, tomando en consideración los estudios existentes, qué lugar ocupa *La cordillera de los sueños* en el conjunto de la trilogía. Además, como señala Jens Andermann (2012), los espacios abiertos y el paisaje han recibido escasa atención en los estudios sobre las políticas de la memoria en los países del Cono Sur, en comparación con prácticas conmemorativas culturales como museos o monumentos. Por consiguiente, este análisis aportará un nuevo enfoque y un nuevo objeto de estudio a los análisis cinematográficos existentes sobre la forma-paisaje. Asimismo, lo novedoso de un análisis como este radica en que, por un lado, se ocupa de los paisajes de la cordillera en relación con la voz en off, y por el otro, de los montajes cinematográficos utilizados para representar los paisajes de la cordillera. Por último, con el análisis de *La cordillera de los sueños* busco cerrar la brecha en el análisis de la trilogía documental de Guzmán y enriquecer las lecturas sobre geografías humanas, estudios de memoria y teoría social poshumana. Dicho esto, la

pregunta central que la presente tesina propone responder es: *¿Cuál es la función de la yuxtaposición del imaginario de la cordillera a la voz en off?*

Ahora bien, esta tesina se apoya mayormente en los estudios de los académicos Jens Andermann (2012, 2014, 2018, 2023), Martin Lefebvre (2006, 2011) y Eduardo Kohn (2013). Como tal, por una lado, el estudio se focaliza en la forma paisaje, no tanto en su sentido estético sino más bien epistemológico, y por el otro, aplica una mirada no antropocéntrica apoyada en la teoría de Kohn, que ofrece una serie de herramientas metodológicas útiles para pensar el mundo humano a través del enfoque antropológico y ‘ecológico’ que de manera indirecta establece relaciones multiespecies.

Para dar la respuesta a la pregunta central, empezaremos con un estado de cuestión, dividido en cuatro partes, a propósito de la evolución del cine de Guzmán. Dado que el tema del documental está fundamentalmente vinculado al pasado nacional y al exilio de Guzmán, resultaría mucho más difícil llegar a una interpretación satisfactoria sin haber observado cómo su cine ha evolucionado desde lo militar a lo autobiográfico y especial a lo largo de cincuenta años. Después de señalar las características más relevantes del estado de la cuestión, continuaremos con un marco teórico dividido en tres partes, que ofrece una extensa consideración sobre la forma-paisaje, el concepto del giro ambiental del académico Jens Andermann, y la relación entre la ética y la estética. Con las teorías mencionadas en el párrafo anterior, tengo como propósito desarrollar un marco teórico para el cine y la ética posthumana. El capítulo siguiente consiste en el análisis iconográfico y narrativo de *La cordillera de los sueños* (2019) de Patricio Guzmán. En dicho capítulo –donde aplicaremos el marco teórico– nos detendremos, sobre todo, en cómo estas dos historias (la de la cordillera y la de la voz en off) se relacionan con el pasado dictatorial y sus consecuencias violentas, que resultaron en tortura, exilio y desaparición. Al final compararemos los hallazgos del análisis, retomando los argumentos más importantes de los capítulos anteriores, para evaluar la pertinencia de la pregunta central, y comprobar si esta concuerda con los resultados del análisis iconográfico y narratológico.

2. El estado de cuestión acerca de la memoria, el giro subjetivo y el paisaje en el cine de Patricio Guzmán

2.1 El cine de Guzmán

Es difícil hacer una introducción al cine de Patricio Guzmán porque abarca un enorme espacio de la historia chilena de los últimos cincuenta años, tanto cinematográfica como político-social. Hoy en día, es considerado como uno de los más famosos directores de cine documental de Chile y toda América Latina. Desde la década de 1970, ha sido el autor de 15 largometrajes en los que ha indagado en la historia reciente de su país natal, Chile. Además, sus documentales han sido premiados y han recibido la atención de los más importantes festivales internacionales de cine. En el año 2023, Guzmán fue galardonado con el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales de Chile, convirtiéndose en el segundo cineasta en recibir este premio después del director Raúl Ruiz, otro exiliado chileno¹.

Su *oeuvre* ha recibido la atención de numerosos estudiosos y académicos, así como de críticos de cine. Uno de los nombres más destacados en este sentido es el de Jorge Ruffinelli, especialista del cine de Guzmán y del cine latinoamericano, quien es el autor de dos libros: *Patricio Guzmán* (2001) y *El cine de Patricio Guzmán, en busca de las imágenes verdaderas* (2008). Sin embargo, también existen otros académicos y libros dedicados al estudio del cine de Guzmán. Entre ellos destaca Cecilia Ricciarelli, autora de *El documental según Patricio Guzmán* (2010), y el más reciente libro biográfico sobre Guzmán, del doctor en cine Julien Joly, se titula en francés *Patricio Guzmán, Une Histoire Chilienne. Le cinéma au coeur du monde* (2021). Además, otros académicos y críticos culturales, tanto chilenos como internacionales, han estudiado ampliamente el cine de Guzmán. Por ejemplo, la crítica chilena Nelly Richard ha analizado sus documentales desde la perspectiva del duelo, donde el cine ocupa un lugar privilegiado. Otro ejemplo es Irene Depetris Chauvin (2015), que ha estudiado su última trilogía desde la perspectiva del cine de exilio y habla de un “giro espacial y afectivo”. También existen varios artículos y ensayos en revistas académicas que analizan diferentes aspectos de su obra, como el uso del paisaje, la voz en *off*, y la representación de la historia y la memoria. Su cine incluso ha sido analizado desde las figuras de la pérdida, el duelo, la nostalgia y la melancolía².

En general, la obra de Guzmán puede entenderse como una exploración de la interacción entre estética, cultura y política desde los márgenes de la opinión popular y el poder estatal.

¹ La información prestada del artículo 'Patricio Guzmán's The Battle of Chile Is a Masterpiece of Revolutionary Cinema' Stephen Borunda, en la revista digital Jacobin. La fecha de la consulta: mayo de 2024.

² Ver “Films on loss and mourning. Bridging the Personal and the Collective” de Maria Helena Rueda en *Chilean cinema in the twenty-first-century world* (2020).

Hay temas recurrentes en su cine, como “el gobierno de Allende, el golpe militar, la dictadura, la posdictadura y la memoria” (D’Alessandro 2021: 748). Lo curioso de su cine, y quizás la razón por la cual ha despertado tanto interés entre los críticos, es que, a medida que documentaba la realidad chilena de los últimos cincuenta años, su cine ha ido evolucionando, así como el hecho de que algunos de sus trabajos han sido sometidos a censura en su país natal, debido a su carácter testimonial. Esta evolución se debe principalmente a su estilo cinematográfico innovador y auténtico, que exploraremos en detalle más adelante. Por lo general, sus trabajos se dividen en dos grandes categorías: el “cine militante” o “cine verdad”, también calificado como “cine directo” anterior al golpe, y el “cine de memoria” o “cine de exilio” (en Depetris Chauvin 2015, Chanan 1996, Joly 2020, Miller Klubock 2003, Ruffinelli 2001), que engloba las películas producidas después del golpe de Estado y el exilio del director. Según Patric Blaine, los trabajos posteriores cuentan con más innovaciones en la forma documental, y trabajan la memoria como el núcleo temático y crítico de la reinscripción de la historia nacional (Blaine, 2013).

En cuanto a la censura y lo testimonial, la totalidad de su obra puede ser descrita como un cine testimonial, ya que a lo largo de su carrera Guzmán ha abogado por la justicia social, fomentando la memoria y ofreciendo interpretaciones de la historia reciente de Chile a través de un uso elaborado de diversos recursos cinematográficos en sus documentales. Estos incluyen el uso de material testimonial como imágenes, entrevistas con personas afectadas por la dictadura o con los familiares de los desaparecidos, así como material archivístico. Como señala William Guynn en su análisis de *Nostalgia de la luz*, Guzmán desafía la noción de “seguir adelante” y “dar vuelta a la página” a través de su cine, a la vez que revela los recuerdos “marginalizados” tanto del propio director como de aquellos a quienes entrevista. Estos recuerdos son vistos como una expresión no deseada del pasado que el poder intenta relegar al olvido y que la sociedad estigmatiza como exceso. Sin embargo, Guzmán sostiene que la memoria es un campo de resistencia (Guynn, 2016: 162).

Otro rasgo común del cine de Guzmán que ha despertado la atención de los críticos es la evolución de su obra hacia una perspectiva individual, subjetiva y, en última instancia, hacia lo personal y autobiográfico, lo que se conoce bajo el término de “giro subjetivo” (D’Alessandro 2022) o “documental del autor” (Ruffinelli, 2001:392). En este sentido, el estudio de Natalia D’Alessandro resulta especialmente valioso, ya que proporciona una visión detallada del cine de Guzmán que contextualiza cada película dentro de su propio marco histórico y en el marco más amplio de la evolución de su cine desde lo colectivo hacia lo personal y autobiográfico. Paralelamente, existe otro “giro” en su filmografía, que se relaciona con su última trilogía y en particular con *La Cordillera de los sueños*, dado el uso de los espacios naturales como sitios cargados de memoria. Por ello, los críticos hablan de un “giro espacial” (Depetris Chauvin 2015) en el cine de Guzmán. Ahora bien, dado que el “giro espacial” y el “giro subjetivo” es lo que más le interesa a esta tesina, sería interesante explorar cómo se produce este cambio del cine directo y colectivo al enfoque subjetivo e individual, que en su última fase llega a incluirla geografía chilena en su “explicar” el país.

2.2 De lo colectivo a lo subjetivo

Ahora bien, Guzmán estudió cine en España y, al regresar a Chile después de terminar la universidad, dirigió su primer largometraje, *El primer año* (1972). Durante este tiempo, había un gran entusiasmo en torno a la idea de Allende de transitar hacia el socialismo de manera pacífica, lo que generaba mucha alegría y un fuerte apoyo por parte de las masas trabajadoras hacia su gobierno. Guzmán consideró este período como único y decidió documentar la escena política y social de ese momento. Para ello, reunió a un equipo de cineastas y comenzó a filmar una película que luego sería conocida como *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas* se convertiría más tarde en una trilogía conformada por *La insurrección de los burgueses* (1975), *El golpe de estado* (1976) y *Poder popular* (1979). Con una duración de cuatro horas y media, esta trilogía registró el ascenso de Allende al poder, y destacaba el gran desfile que tuvo lugar el 4 de septiembre de 1970, donde unas 700,000 personas desfilaron frente al Palacio de La Moneda, y lo que ocurrió durante el último año del gobierno de la Unidad Popular, previo al golpe de Estado y, luego, el golpe mismo.

Esta trilogía ha recibido mayor atención por parte de los críticos, que la clasifican como “cine directo”, “cine verdad”, o “cine militante” (en Depetris Chauvin 2015, Chanan 1996, Joly 2020, Miller Klubock 2003, Ruffinelli 2001). En palabras de Michael Chanan, la trilogía es “fertile mixture of direct cinema observation and investigative reportage, the footage was smuggled out immediately after Allende's fall and edited in Cuba at ICAIC. The result is a poignant work of historical testimony unique in the annals of cinema.” (Chanan, 1996: 433). Además, como señala Patric Blaine, la película sirve como fundación de la memoria resistente que no solo forma la base de las películas que Guzmán hizo después de la dictadura, sino que también se destaca su importancia hoy en día como documentación de un intento de revolución socialista por medios democráticos y no violentos [...]. (Blaine, 2013: 115). La razón de que el tríptico fue editado en Cuba es porque tras el Golpe de Estado, Guzmán fue amenazado de muerte y detenido en el Estadio Nacional, al igual que otros miles de civiles. Afortunadamente, Guzmán salió del estadio y, luego, del país, mientras que los rollos del filme fueron clandestinamente sacados de Chile. La trilogía se exhibió a fines de la década de 1970 y principios de la de 1980 en toda Europa, Estados Unidos, Japón y la India, y difundió el mensaje de protesta contra la injusticia del golpe y los abusos cometidos durante la dictadura. En Chile, por el contrario, fue prohibida durante veinte años su producción y distribución, debido a su carácter histórico testimonial y porque no hace concesión a la paz social y al olvido piadoso. No fue transmitida en la televisión nacional, y solo se proyectó en pequeños festivales ante un selecto grupo de intelectuales y aficionados al cine.

Lo curioso de *La batalla de Chile* es el hecho de que Guzmán, en cada uno de sus documentales posteriores, siempre vuelve a ella, como a un pasado que siempre le persigue, según relata en *La Cordillera de los sueños*. Es decir, según un cierto tipo de “autointertextualidad”, Guzmán instala en sus documentales las escenas de *La batalla de Chile*. Así incluso, en 1997, regresa a Chile con la idea de llevar a cabo un proyecto en el que exhibirá *La batalla de Chile* en escuelas para filmar las reacciones de los estudiantes al verla, como una especie de “cine en el cine” (D'Alessandro, 2022: 743). Sin embargo, no era fácil

encontrar las escuelas donde pudiera realizar su proyecto, dado que, como ya se ha mencionado previamente, la película había sido censurada en Chile. Al final, solo obtuvo permiso para proyectar la película en seis de las cuarenta y seis escuelas a las que solicitó acceso. Como explicó en una entrevista: “Solo me permitieron ir a seis colegios. En el resto me dijeron que los chicos se podrían traumatizar, que el pasado había que olvidarlo” (en Millán, 2001: 288).

Fuera como fuera, el resultado de este proyecto fue *Chile, la memoria obstinada* (1997), el documental que encuentra en la memoria y en el “trabajo de la memoria³” (Jelin 2002) el imperativo social del Chile de postdictadura. Al mismo tiempo, la película es una especie de recuento de algunas de sus experiencias en Santiago y una búsqueda de ciertos personajes que había filmado para *La batalla de Chile*, con el propósito de revisar qué había quedado del pasado, de su país natal que conoció por última vez antes de exiliarse. Asimismo, *La memoria obstinada* forma parte de su segunda trilogía, a la que se suman: *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004). Estos filmes pertenecen a la segunda fase de su carrera cinematográfica. Como señala D'Alessandro, a estas tres películas podríamos considerarlas una “trilogía de la memoria”, ya que todas parecen indagar en el pasado reciente de Chile y proponer diversas teorías sobre la memoria (D'Alessandro, 2022: 743). Además, en estos documentales Guzmán adopta un enfoque subjetivo, al introducir las entrevistas en primer plano y a una serie de personajes que desde sus espacios domésticos testimonian las violaciones de los derechos humanos ocurridos durante la dictadura. Miller Klubock, refiriéndose a esta segunda época del cine de Guzmán, lo define como un “cine introspectivo”, que está caracterizado por una nostalgia sintomática del aislamiento y la privatización del neoliberalismo. El historiador señala que, mientras *La batalla de Chile* retrata movimientos sociales e identidades colectivas (de clase), los documentales recientes de Guzmán se centran en la memoria personal y las experiencias subjetivas. El giro hacia los testimonios orales en espacios interiores cerrados señala una esfera pública truncada, causada por la atomización del Chile del libre mercado (Miller Klubock en Couret, 2017: 71).

Así, según D'Alessandro, *Chile, la memoria obstinada* podría ser considerada como un engranaje entre una trilogía como *La batalla de Chile*, que narra los eventos políticos y sociales desde la perspectiva colectiva y externa, y la última trilogía, “con una focalización más bien subjetiva y confidencial que aborda acontecimientos del pasado reciente a través del filtro del “yo”.” (D'Alessandro, 2022:743).

Ahora bien, en la siguiente sección intentaremos verificar cómo evoluciona esa intimidad revelada por D'Alessandro y el “yo” de Guzmán, ya que a través de ello nos acercaremos más a la problemática de nuestra tesina.

³ El término procede de la socióloga argentina Elizabeth Jelin y su libro *Los trabajos de la memoria* (2012), que entiende por ello un proceso constante y dinámico de construcción, reconstrucción y resignificación de los pasados traumáticos.

2.3 De lo subjetivo a lo autobiográfico

Existen otras interpretaciones de dicho cambio “introspectivo” del cine de Guzmán, y quizás lo más aceptado por la crítica es que la causa se encuentra en el estatus de exiliado de Guzmán. Según Nelly Richard: “*La memoria obstinada* restores the missing pieces of a memory that was interrupted twice: first by coup and then by the exile.” (Richard, 2018:61). En este sentido, Guzmán, al regresar a Chile durante la transición, busca los vestigios de cómo era su país de infancia antes del exilio y el golpe de Estado. Este cambio se observa en el lenguaje cinematográfico de los documentales posteriores a *La batalla de Chile*, encabezados por *Chile, la memoria obstinada*. La crítica ha distinguido dos grandes tendencias dentro de la obra cinematográfica de Guzmán: la primera, en que las películas cuentan con mayores recursos narrativos, y la segunda, que corresponde a la del “documental de autor”. En palabras de Ruffinelli, Guzmán deja atrás el realismo y la retórica educativa de sus primeras obras, a la vez que eleva el género documental (Ruffinelli, 2001:392). En una entrevista realizada a principios del siglo XXI, Guzmán explicó la génesis de este nuevo tipo de documentales:

Estimo que hoy día ya no basta con acumular datos y hechos. Quien solo acumula datos veristas jamás podrá mostrarnos la realidad -no visible- que veían Cervantes o Kafka, y que es tan real como un árbol. Hay que ir más allá: enseñar lo que no sabemos, mostrar lo que no vemos. Nuestra cultura latinoamericana (india, negra, mulata europea, mestiza, judía, árabe) ya no cabe en la exigencia de una sola realidad. (Guzmán en Ruffinelli, 2001:397)

De modo similar a Ruffinelli, y basándose en la interpretación de Gauthier Guy del cine de Chris Marker, Julien Joly observa que, en las películas de Guzmán posteriores a *La Batalla de Chile*, vemos un cambio desde el “cine verdad” hacia “mi cine verdad”, porque la verdad es inaccesible y solo existe la verdad de cada persona. Contrariamente, Joly sostiene que no hay un ‘cine verdad’: “En este sentido, es un mito la objetividad, como lo es la idea de un ‘cine verdad’ que sea reflejo de lo presente” y qué cine es siempre como todo el arte, parece a sus artesanos (Joly, 2020). En otras palabras, Joly sostiene que el cine de Guzmán posterior a la primera trilogía se vuelve más fiel a su propias visiones y más personalizado.

Ahora bien, en cuanto al lenguaje cinematográfico, este nuevo tipo de documental mezcla los géneros al usar varios recursos narrativos como las imágenes de archivo, las entrevistas a personas y/o el uso de espacios domésticos. Junto a estos rasgos, basándose en la interpretación de Isas Sadek del cine de Guzmán, D'Alessandro añade y distingue un grupo de películas que “exploran lugares remotos y se centran en actividades de descubrimiento y creación” (Sadek en D'Alessandro, 2022:744). Tras el exilio en 1972, Guzmán estuvo sin filmar durante quince años, y en ese período solo realizó dos películas por encargo de la Televisión Española. El resultado fueron dos películas de carácter arqueológico: *La cruz del sur* (1992) y *Pueblo en vilo* (1995). A estos dos, D'Alessandro añade: *Isla de Robinson Crusoe* (1999) y *Mi Julio Verne* (2005). Estos films exploran lugares remotos y ciertas culturas latinoamericanas, todos envueltos en un tono de investigación antropológica.

D'Alessandro, apoyando su tesis en Sadek, propone que la última trilogía de Guzmán, encabezada por *Nostalgia de la luz*, opera en el cruce entre *Chile, la memoria obstinada* y los dos films que acabamos de mencionar por ser “la vertiente historicista plasmada en el cine de memoria con lo espacial o geográfica” (ibid.). La razón de ello es que el último triptico se compone de capas espaciales y la exploración geográfica y arqueológica de desierto, cordillera y océano, a los que se suma la memoria del gobierno socialista de Allende y la dictadura de Pinochet (D'Alessandro, 2022:744).

Por otro lado, volviendo a lo ya señalado por la crítica, que apunta a “un giro hacia una perspectiva más personalizada e individual en sus proyectos posteriores a *La batalla de Chile*”, retomemos la pregunta inicial del estado de la cuestión sobre qué lugar ocupa la última trilogía en el conjunto de la obra de Guzmán. En primer lugar, podríamos localizarlo en el cruce entre una vertiente de cine de memoria, el documental de exploración, y el trabajo cinematográfico de investigación. En segundo lugar, retomando la propuesta de D'Alessandro, deberíamos agregar que en esta trilogía, si bien podemos percibir un giro claramente autobiográfico motivado por la situación del exilio de Guzmán (que ya se insinúa desde *Chile, la memoria obstinada*), aún hay una marcada necesidad de exploración de los espacios naturales en relación directa con la memoria y la historia de Chile. Por ello, en la sección que sigue vamos a indagar en la función de los espacios que surgen en esta última trilogía.

2.4 Del giro subjetivo al giro ambiental

Mientras que sus trabajos anteriores han recibido mayor atención por parte de los críticos, esta última trilogía aún no cuenta con un *corpus* extenso de análisis. No obstante, es importante destacar que la primera y la segunda parte han despertado un notable interés entre los críticos. Considerada como la última evolución de su cine, esta trilogía presenta mayores recursos narrativos en comparación con sus anteriores documentales. Según todos los estudios consultados (Andermann 2018, Depetris Chauvin 2019, D'Alessandro 2022, Joly 2020 *et al.*), esto se debe al uso de los espacios naturales chilenos como un recurso innovador, y que la “investigación” cinematográfica de Guzmán haga que los espacios se impregnen de la historia chilena. En este contexto, Jens Andermann escribe:

En *Nostalgia de la luz* (2010), Patricio Guzmán propone una hipótesis fascinante y perturbadora: cuando tras el golpe de 1973 la dictadura de Pinochet eligió el desierto de Atacama como escenario de algunas de sus prácticas más infames de confinamiento, tortura y asesinato y para arrojar a la intemperie los cuerpos de sus víctimas, pensando que la lejanía y la inclemencia del ambiente desértico equivalían al más absoluto olvido, ignoraba que estaba confiando sus crímenes nada menos que a la memoria planetaria. (Andermann, 2018:337)

La observación de Andermann apunta a dos cuestiones recurrentes tanto en *Nostalgia de la luz* como en toda la trilogía. En otras palabras, por un lado, Andermann habla sobre cómo el uso de las geografías visibiliza y reivindica a los desaparecidos, y por ende las violaciones a los derechos humanos, al mismo tiempo que estos espacios naturales imparten un tipo de enseñanza estética que parte de lo no humano, por su capacidad conservadora y capaz de mostrar la violencia infligida en la tierra. Guzmán explicó en una entrevista que su motivación para filmar estos tres espacios naturales fue la búsqueda de los muertos. Durante la dictadura, partidarios de Allende fueron arrojados al desierto, al mar y a la cordillera; de hecho, el director visita estos lugares y les dedica a cada uno una película. El resultado fue la trilogía compuesta de *Nostalgia de la luz* (2015), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019). Comenzó filmando en el norte, con énfasis en las minas, que han sido un escenario conflictivo en la historia chilena y donde quedaron los muertos dispersos. Además, Guzmán tenía conocimiento de la presencia de astrónomos y arqueólogos, así como de las mujeres de Calama, que buscan los restos de los desaparecidos durante la dictadura en medio del desierto. Las otras dos películas de la trilogía siguieron esta misma idea. Luego, el sur, un terreno desconocido y marcado por problemas históricos complejos, como la situación de los indígenas que vivían en el extremo sur del país. También quiso abordar la tragedia de quienes fueron arrojados al mar desde las costas chilenas durante la dictadura. Finalmente, en *La cordillera de los sueños*, regresó al centro, donde exploró la muralla que pocas veces es escalada pero que a la vez está intrínsecamente vinculada a la identidad chilena, ya que es un símbolo presente en la bandera del país.

Ahora bien, D'Alessandro observa que el interés cartográfico ya se hace presente incluso en *Salvador Allende* (2004). En una escena de este film, la artista Emma Malig, exiliada en Francia igual que Guzmán, habla sobre “un mapa imaginario gigante, de territorios recortados como pequeñas islas”, que Guzmán, a través de su voz en *off*, reafirma como el Chile que él vive, una tierra fragmentada en muchos trozos (D'Alessandro, 2022:745). Emma Malig, al igual que una de sus obras de arte, reaparece en *El botón de nácar*; sin embargo, esa vez la artista abre un mapa hecho de cartón que representa a Chile. El mapa no queda en una simple toma de cámara del documental, dada la longitud y la extensión del territorio chileno. Una vez más, la tierra aparece fragmentada. En un modo similar, Guynn, en su libro *Unspeakable Histories: Film and the Experience of Catastrophe* (2015), describe que la imagen dialéctica de *La nostalgia de la luz* funciona como “el rompecabezas de un pasado que se ha desmoronado en pedazos” (Guynn, 2015:159). Como tal, se observa que en *Salvador Allende*, al igual que en la última trilogía, el uso de la cartografía revela una conexión directa con el estatus de exiliado de Guzmán. Por consiguiente, si el motivo de “buscar” a los muertos en estos territorios era la primera etapa de investigación de los documentales, hay que señalar que también hay una perspectiva de exilio. Así, D'Alessandro sostiene que los paisajes en la trilogía, con sus dimensiones monumentales, funcionan, en primer lugar, como un mapa cognitivo que ayudará a Guzmán a comprender Chile “por adentro” y, en segundo lugar, como gigantescos sitios de la memoria donde están escondidos los cuerpos de los desaparecidos (D'Alessandro: 2022:747). Sin embargo, la pregunta que surge ahora es: ¿por

qué la cordillera y por qué los espacios naturales aparecen como un recurso narrativo válido para narrar la historia del pasado chileno?

Según un estudio realizado por Nelly Richard sobre *Chile, la memoria obstinada*, la cordillera es un motivo que ha sido usado habitualmente por la diáspora chilena. En su análisis de dicho documental, Richard observa que Guzmán realiza una toma de Santiago semejante a una imagen de postal que incluye la vista de la cordillera de Los Andes esto conecta simbólicamente la memoria individual y colectiva de las personas entrevistadas en *La memoria obstinada* con el paisaje nacional de la transición chilena. Como explica Richard, Los Andes son frecuentemente anhelados por los exiliados como símbolo geográfico de su regreso, porque la imagen de la ciudad contrasta con la percepción personal de Guzmán sobre cómo era la ciudad en el pasado (Richard, 2018:64). En un modo similar, Andermann observa que la naturaleza funciona, en esta última trilogía, como una especie de *Wunderblock* cargado de inscripciones humanas y no humanas (Andermann, 2018:338). En otras palabras, con su referencia al *Wunderblock*, Andermann apunta a un juguete utilizado por Freud para ilustrar el funcionamiento del inconsciente, donde se guardan las memorias. Trasladado al lenguaje de la trilogía, Andermann sugiere que, al recurrir al espacio natural, Guzmán en realidad quiere evocar memorias personales de infancia, depositadas en su inconsciente.

Asimismo, los críticos han observado que la voz en *off* y el uso de la primera persona tiene una mayor presencia aquí que en sus documentales anteriores, y lo mismo ocurre con la relación recíproca entre la voz en *off* y los espacios naturales. En *Nostalgia de la luz*, Guzmán habla de esa ciudad, Santiago, que dormía al pie de la cordillera sin ninguna conexión con la tierra, y que en esa época Chile era un remanso de paz aislado del mundo. Así, D'Alessandro opina que, ya desde sus comienzos, la trilogía sugiere que quizás el tono confidencial y autobiográfico es un nuevo camino cinematográfico en la trayectoria de Guzmán para seguir explorando los temas que atraviesan su filmografía: el gobierno de Allende, el golpe militar, la dictadura, la posdictadura y la memoria (D'Alessandro, 2022:748). Por otro lado, Andermann opina que “la referencia a una temporalidad no humana –natural, geológica, cósmica–, como la que hace Guzmán al filmar estos lugares, permite imaginar una renovación del vínculo que ha sido quebrado, en el nivel del tiempo social, por el terror dictatorial” (Andermann, 2012:166).

El punto en común de los tres filmes parece ser que la naturaleza ya no actúa como un telón de fondo neutral cuando se perturban los sedimentos acumulados, como solía ocurrir en el arte paisajístico más tradicional. El enfoque de Guzmán es más crítico y negativo. Según Andermann, el paisaje se ha vuelto agotado e incapaz de representar plenamente las complejidades de la sociedad y el medio ambiente. En lugar de presentar escenas hermosas y armoniosas, los paisajes de Guzmán revelan los desafíos y conflictos que existen dentro de ellos (Andermann, 2018:341). Según este enfoque, la memoria permanece en el residuo y la materialidad, de manera que conecta el mundo humano con lo no humano. De hecho, este autor argumenta que, en el cine de Guzmán, el imaginario no humano –natural, geológico, cósmico–, no se concibe únicamente con su capacidad conservadora, sino más bien como una herramienta para reescribir la historia desde una perspectiva afectiva, personal y estética que parte del mundo tanto humano como no humano. Esto desafía al espectador y lo invita a

pensar de manera diferente sobre el papel de los paisajes en la narración y la comprensión de nuestro entorno. El paisaje ya no solo representa las luchas políticas y simbólicas por la tierra, sino que sobre él se produce una intervención directa. Por ello, Andermann habla del ‘giro ambiental’, una noción que, en mi lectura, ofrece mecanismos metodológicos aptos para el análisis de *La cordillera de los sueños*.

Ahora bien, mientras que *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar*, según apunta Uhlin, presentan la historia nacional de Chile como intrínsecamente ligada a su historia natural, en *La cordillera de los sueños* la naturaleza no se ve afectada de la misma manera (Uhlin, 2020:58). En *La cordillera de los sueños*, los primeros 25 minutos del documental se dedican a entrevistas a personas relacionadas con la cordillera, especialmente pintores y escultores que han basado su obra en la montaña y han pasado su vida observándola. Este relato no parece tener una relación inmediata con la historia chilena, a diferencia de lo que ocurre con los espacios naturales en las primeras dos partes de la trilogía. En *Nostalgia de la luz*, el desierto de Atacama tiene una relación directa con la historia de los mineros y las mujeres de la Calama, en el mismo modo en que, en *El botón de nácar*, el Pacífico aparece relacionado con la historia de la colonización y los rieles ferroviarios que usaban para arrojar al mar los cuerpos de los desaparecidos durante la dictadura. Como venimos observando, lo que muchos de estos estudios pasan por alto es que, en *La Cordillera de los sueños*, se aborda el tiempo presente más que el pasado, al igual que el sistema económico y político del Chile actual.

En este sentido, parece fructífero entender qué tipo de historias se relacionan con la cordillera. De hecho, resulta crucial verificar por qué Guzmán se interesa por estos personajes, como los pintores y escultores que se inspiran en un espacio natural como la cordillera. Además, en el documental aparece un personaje que destaca entre los demás, el cineasta Pablo Salas. Por lo tanto, parece crucial examinar por qué Guzmán decide entrevistar a Salas e incluir sus documentaciones en *La cordillera de los sueños*. Además, en el documental, Guzmán interviene para dar su opinión sobre diferentes aspectos relativos a la cordillera, que incluso acompaña con tomas de varios lugares y montajes de la cordillera. Parece crucial, pues, examinar la relación entre la narrativa, por una lado, y, por el otro, las tomas del documental.

Basándonos en lo anterior, en este análisis nos vamos a enfocar principalmente en el uso del paisaje de la cordillera, a nivel narrativo y visual. En el documental, este paisaje parece servir como la base narrativa de la historia del exilio y la violencia. Como han señalado los críticos, la última trilogía de Guzmán utiliza los espacios naturales como lugares de memoria. Sin embargo, en mi interpretación, en la película sobre la cordillera de Los Andes Guzmán da un paso más al integrar su propia historia de exilio en el paisaje. De hecho, es aquí donde surge la pregunta de mi análisis: *¿Cuál es la función de la yuxtaposición del imaginario de la cordillera a la voz en off?* Para ello, en primer lugar vamos a profundizar conceptualmente en la noción de paisaje, porque –como observan M. Cunha y A. M. da Silva sobre los estudios dedicados a la trilogía en cuestión– para entender a presencia tan clara y poderosa que otorga Guzmán al paisaje –al punto que este se comporta como un personaje dominante– hay que considerarla desde la perspectiva epistemológica y cinematográfica de la forma-paisaje

(Cunha y Silva, 2018:25). Resulta necesario también señalar que la mayoría de los estudios consultados apoyan su tesis en las conclusiones extraídas del análisis narratológico del documental o la voz en *off* de Guzmán, pero ninguno de ellos analiza el lenguaje de la cámara, tal como los montajes cinematográficos en relación a la voz en *off*. Por lo tanto, este análisis difiere de los existentes en la medida en que analiza el paisaje también a nivel iconográfico y el uso del montaje cinematográfico.

3. Marco Teórico: paisaje, giro ambiental y relación ética-estética

3.1 Forma-paisaje

Reflexionar sobre la tierra es fundamental para cualquier crítica filosófica o política, dado que todos habitamos en ella y la representamos de diversas formas. La tierra siempre tiene una dimensión política, siempre es susceptible de ser cerrada, pública, común, accesible, explotada como un recurso y moldeada por la mano de la historia. Incluso antes de ser representada, la topografía, desde la dimensión del campo hasta los cursos de agua y las carreteras, está marcada políticamente. Todo lo que es posible que surja en el mundo proviene de las posibilidades que ofrecen las tierras que habitamos. Desde el punto de vista de la geografía humana, lo que distingue el paisaje de la pura naturaleza serían sus características políticas y culturales. El paisaje no existe independientemente de la proyección humana hacia el espacio. Como escribe Martin Lefebvre: “la naturaleza puede existir sin nosotros... no nos necesita, mientras que el paisaje requiere cierto grado de presencia y afecto humano”⁴ (Lefebvre: 2011:62).

En un sentido más general, el paisaje sería un objeto espacial cuyo significado y representación se extiende desde los entornos de la vida real hasta el arte. El paisaje es estudiado e intervenido por arquitectos, artistas, historiadores, geógrafos, ecologistas y cineastas, entre otros. También, como destaca Martin Lefebvre, “es relevante tanto en la estética como en los debates económicos y políticos sobre el desarrollo y la explotación de la tierra, el turismo y la identidad y soberanía nacional” (Lefebvre, 2006: xiii). Dentro de este contexto, W.J.T. Mitchell señala que el paisaje puede ser una poderosa herramienta ideológica, porque naturaliza aquello que es cultural y social. A menudo, los paisajes se conciben con el fin de estabilizar oposiciones binarias estructurales (Mitchell, 1994:2). En otras palabras, la pintura de paisajes busca establecer o reforzar claros contrastes u oposiciones entre diferentes elementos o aspectos dentro de ellos. Esto significa que los paisajes pueden representar matices políticos sutiles. Y es así que todos los estudios consultados (Lefebvre 2006, 2011, Andermann 2018, W. J. T. Mitchell 1994) apuntan al hecho de que, desde la pintura de paisaje del siglo XVII hasta los paisajes cinematográficos del siglo XX en occidente, todos los paisajistas de una u otra manera representaban los órdenes sociales, económicos, políticos y culturales de la época.

Vemos, pues, que aunque la pintura de paisaje pueda parecer la forma más neutral del arte, en realidad representa un fenómeno moderno surgido en el siglo XVII en Europa. Este fenómeno tiene una ideología definida y es históricamente único. Así, en estas pinturas

⁴ El texto es originalmente escrito en inglés: “nature may exist without us ... it doesn't need us, whereas landscape requires some degree of human presence and affect”.

observamos que las tierras colonizadas se presentan como prósperas y abundantes en frutos. En otras palabras, los paisajes de esta época hacían visible la relación de dominio y explotación sobre la tierra. Algo similar ocurre con el cine, es decir en la imagen móvil del siglo XX. El desarrollo de las tecnologías de visión y transporte en el mundo occidental, según argumenta Ana Francisca de Azevedo, dependía de su representación en el material visual, que se empleó con el fin de incitar al placer de la imagen material y su relación con el deseo activado por narrativas lineales de la imaginación imperial. Por lo tanto, igual que ocurre con otras formas de arte, el cine se convirtió en un vehículo para expresar ideologías, es decir, para expresar el poder en relación con la identidad nacional, mediante una conceptualización específica del paisaje y la memoria social (Francisca de Azevedo, 2013: 178-179).

Así, vemos que, para analizar el paisaje, es importante considerar cómo el vocabulario visual al que responde refleja el espíritu de la época, la episteme y el contexto social del momento, así como los deseos del artista o paisajista de adaptar o modificar ese vocabulario. Por ello, Jens Andermann, quizás uno de los más conocidos académicos contemporáneos de la historia del arte y un experto en la forma paisaje, señala que la relevancia política del paisaje para los estudios socioculturales estaría en su capacidad de demostrar la relación que va de lo colonial a lo contemporáneo extractivo. Esta manera de entender las cosas, el ambiente no humano, como un objeto disponible para nuestro deleite, no por gusto surge en un momento que corresponde en la historia europea al proceso fundamental marcado por la transición del orden feudal a un incipiente orden capitalista que se basa en una especie de empoderamiento de las ciudades como lugares de intercambio de bienes.

Así, vemos que la forma paisaje, desde sus inicios hasta hoy en día, ha funcionado más como un medio que como un género artístico. En palabras de Lefebvre, el nacimiento de la forma paisaje en la modernidad debe entenderse como “el nacimiento de una forma de ver, el nacimiento de una mirada” (Lefebvre, 2006:27). El paisaje debe ser entendido como un signo, como una nueva forma de concebir (o de representarse a uno mismo) que trae como consecuencia una nueva interpretación de la obra pictórica (ibid. 46). Entonces, esta relación estética no es tan inocente como parece serlo en primer lugar, porque ha sido utilizada como un medio para transmitir sutiles relaciones de poder sobre nuestro mundo humano.

3.2 El paisaje en el cine postdictatorial chileno

Ahora bien, en cuanto a la forma paisaje en el cine, es crucial entender que cualquier extensión de tierra en particular puede ser representada en cualquier momento como un escenario, un paisaje y un territorio. Como destaca Lefebvre, no toda representación de un espacio exterior o natural puede considerarse un paisaje. En el cine convencional, los espacios naturales o exteriores tienden a funcionar, en la gran mayoría de los casos, como escenario más que como paisaje. Para que la distinción sea significativa, es necesario diferenciar entre los conceptos de “escenario” y “paisaje” (Lefebvre, 2006:20). Según Anne

Cauquelin, el escenario se define principalmente como el espacio de la historia y del acontecimiento, que actúa como el teatro donde se desarrollarán los eventos. Esta noción se refiere a las características espaciales esenciales de todas las películas, ya sean de ficción o documentales. Además, el escenario puede integrarse en espacios más amplios, a menudo invisibles, o puede dividirse en varios escenarios más pequeños, de manera indefinida (Cauquelin, citado por Lefebvre, 2006:20). Sin embargo, según varios estudios consultados, en el caso del cine de la posdictadura chilena se ha observado un cambio en el tratamiento de la forma paisaje.

Así, Carolina Urrutia Neno, en su libro *Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010* (2013), sugiere la existencia de una nueva jerarquía entre el sujeto y el espacio. En las ficciones chilenas posteriores a 2005, el paisaje se separa de la forma escenario en un espacio que se torna protagonista. Asimismo, según Urrutia, “el paisaje habla allí donde el sujeto enmudece, una superficie de discurso que posee una mirada potente propia, la posibilidad de una narración en sí misma” (Urrutia, 2013:16). Paralelamente, Irene Depetris Chauvin, en su libro *Geografías afectivas* (2019), habla sobre el ensayo de Jens Andermann que, de manera similar a Urrutia, argumentó que el paisaje en el cine chileno contemporáneo ha experimentado un agotamiento como proveedor de significados alegóricos debido a la crisis social y política que ha atravesado el país en las últimas décadas. Según su observación, los cineastas utilizan el paisaje de manera autoconsciente, para explorar las condiciones históricas de la crisis. Al hacerlo, el paisaje adquiere una valencia epistemológica. En este sentido, las películas funcionan como “mapas cognitivos”, es decir, proporcionan información que va más allá de lo visual, ayudando a crear una comprensión más compleja sobre el evento en cuestión (Andermann, citado por Chauvin, 2019:42).

Las razones de este nuevo tipo de paisajes protagonistas son fáciles de identificar. En Chile, después del golpe de Estado y las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet, surgió la cuestión sobre cómo representar el pasado traumático que dejó esa época. Incluso hoy, pasados un poco más de treinta años desde el fin de la dictadura, aún se desconoce el paradero de los cuerpos de los desaparecidos. De hecho, la huella de la dictadura persiste, y sigue generando traumas aún no resueltos que buscan un espacio para el duelo en el presente. La dictadura tuvo un impacto tan significativo en la sociedad chilena que generó una especie de amnesia colectiva, lo que resultó en un fenómeno de olvido activo. Los estudios de Jens Andermann se vuelven esenciales, porque el académico ha examinado la forma paisaje en las producciones culturales y artísticas latinoamericanas desde el periodo colonial hasta la actualidad, pasando por el periodo dictatorial de los países del Cono Sur. Así, su artículo “Placing Latin American memory: Sites and the politics of mourning” (2014) contextualiza el surgimiento de los sitios conmemorativos en el Chile de la transición.

Así, a propósito de las prácticas memoriales, señala cómo estas han representado desde 1985 una forma cultural y política de la resistencia contra el equilibrio entre memoria y olvido propuesta por las “transiciones democráticas”, pues abrió el camino al registro y, a veces también, al enjuiciamiento de las violaciones de derechos humanos ocurridas bajo la dictadura militar, pero ciñéndose estrictamente al acto de atrocidad. Esto significa reconocer

las atrocidades, pero excluir del relato el perfil político tanto de las víctimas como de los perpetradores. Esta borradura de la que habla Andermann donde mejor se manifiesta es en el sistema económico y político, heredado de la dictadura, que a su vez reinterpreta la dictadura como interrupción de la democracia, más que como “la culminación de un choque violento entre proyectos sociales y políticos antagónicos” (Andermann, 2014: 4). De este modo, se borran las agendas políticas por las que lucharon los desaparecidos. Aunque declara recordarlos como individuos, el régimen de la transición democrática ha internalizado el terror dictatorial como un modo de subjetividad: “Los *desaparecidos* anticipan esta nueva forma, que ha hecho aceptable para millones de individuos su propia desaparición como sujetos políticos en democracia [...] El desaparecido es una figura del capitalismo neoliberal” (Rozitchner citado por Andermann, 2014:4)

Ahora bien, en este contexto, las organizaciones de familiares y sobrevivientes, así como las comunidades marginadas, estaban llevando a cabo un tipo diferente de crítica militante y descarnada de la transición. Este tipo de activismo de la memoria a menudo recurriría al poder de los lugares, ya sea a través de intervenciones efímeras o permanentes en el tejido urbano, ya mediante la recuperación de antiguos “lugares de atrocidades” como lugares para la memoria (Andermann, 2014: 4). Basándose en la interpretación de Susana Draper, que analizó estas iniciativas de memoria, Andermann argumenta que estos lugares han representado una interrupción heterotópica⁵ que bloquea el espacio suave y continuo de “la arquitectura de la transición”, en referencia a las formas contemporáneas de urbanización, que incluyen espacios públicos y privados. Sin embargo, la crítica cultural no veía en estas obras públicas de conmemoración la capacidad de desafiar ni provocar una reflexión crítica en el público, por su carácter pasivo, que no fomentaba una reflexión fértil sobre los eventos conmemorados (Andermann, 2014: 4-5). Hubo que esperar una década para que comenzara la apreciación y comprensión de las observaciones de los críticos.

Dentro de este contexto, se han producido aproximaciones críticas de muy distinto signo, de los cuales destacan especialmente, dentro de los círculos académicos, los trabajos surgidos de los ámbitos de la crítica del arte y la cultura. Como señala la crítica cultural Nelly Richard, las formas de memorización que han predominado dentro de la transición se dividen entre la memoria como monumento o como documento. Richard define la forma monumental como una celebración ritualista de la memoria donde la memoria permanece congelada dentro un símbolo histórico. En cuanto la memoria como documento, esta se caracteriza por su tono objetivo y la descripción neutral que proviene de la retórica institucional e informativa (Richard, 2018:38). Adoptando una posición crítica, Richard explica que el arte y la literatura se oponen al doble uso de la memoria, tanto numérico como estadístico, que prevaleció durante la transición. A través de obras polisignificantes y disruptivas en las formas (imágenes, historias y narrativas), el arte como gesto estético tiene la capacidad de intensificar la memoria, como si se tratara de una batalla de simbolizaciones. Estas obras artísticas y culturales funcionan como irrupciones la urbanización neoliberal, a la vez que se

⁵ Con una interrupción heterotópica, Andermann se refiere al concepto de la heterotopía desarrollado por el filósofo Michel Foucault. Según este concepto, se describen espacios que se caracterizan por ser diferentes en comparación con el resto del espacio y tiempo social. Por ejemplo, una prisión o un motel serían lugares heterotópicos.

conviertan en registros más sensibles en la exploración de “lo disgregado, lo escindido, lo residual y lo convulsionado, todo aquello que resuena como fragmento, detalle y singularidad rota tras la desaparición del símbolo orgánico” (ibid.).

Por lo tanto los lugares arquitectónicos y culturales como sitios de memoria se asocian, en la actualidad, con la idea de cierre monumental y con la necesidad de adherirse a una ética “contramonumental” (Andermann, 2014: 4-5); es decir, de permitir que la naturaleza flexible y cambiante de la memoria encuentre su sitio en formas de conmemoración más dinámicas. Según las observaciones de Thomas Miller Klubock, la memoria está estrechamente relacionada con los lugares: “varios escritores han argumentado que la memoria colectiva tiene sus raíces en el espacio, ligada a marcadores, íconos, monumentos conmemorativos y lugares”⁶ (Klubock, 2003: 7). En un modo similar al de Klubock, Andermann, basándose en la interpretación de Eduardo Maestripieri –quien analizó el proyecto del Parque de la Memoria de Buenos Aires–, señala:

[...] los monumentos son objetos y los contra monumentos son lugares [...] Mientras que los monumentos parecerían enfrentarse al olvido a través de promesas ilusorias de conmemoración perpetua, los contra monumentos esperan ser interpretados y hacen sentir su impacto en las nuevas generaciones como una memoria sensible, abierta y plural. (Maestripieri citado por Andermann, 2014: 6)

Ahora bien, hace falta ejemplificar más el sentido del “contramonumento” en el contexto del cine. Así, volviendo al propósito inicial de esta sección de situar el paisaje dentro del cine y el contexto del periodo de la postdictadura chilena, hemos visto cómo en el cine los espacios naturales cumplen el rol de paisaje, dada la intervención humana en el espacio natural, en el contexto de la conmemoración de los desaparecidos, el paisaje funciona como contramonumento, dado que el cine, al no ajustarse a las características monumentales por ser una forma abierta a la interpretación y compuesta de varias otras formas artísticas como el sonido, la imagen y la narrativa. Por consiguiente, y dado que el paisaje es este lugar privilegiado donde está depositada la memoria humana, Andermann propone:

volver al paisaje y ver en sus distintas modulaciones interrupciones críticas de los emplazamientos monumentales, modos de apertura, lógicas itinerantes que potencialmente pueden llevarnos más allá de la lógica temporal del trauma para pensar políticamente en el presente (Andermann, en Depetris-Chauvin 2012, 177-181).

Entonces surge un problema: ¿Cuál es la relevancia del estudio del paisaje en el contexto particular de la postdictadura chilena y las prácticas de la memorización? ¿A qué tipos de relaciones apuntan las formas de los paisajes contemporáneos? Aquí deberíamos incluir la noción del “giro ambiental”, a partir de la idea elaborada por Andermann.

⁶ El texto originalmente aparece en inglés, esa es nuestra traducción “a number of writers have argued that collective memory is rooted in space, tied to markers, icons, memorial, and places.”

3.3 El giro ambiental como una forma de contramonumento

Jens Andermann, en *Expanded Fields: Postdictatorship and the landscape* (2012) y *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje* (2018), aborda, desde una perspectiva contemporánea marcada por el capitalismo tardío y la crisis ecológica, diversas formas de conceptualizar lo que tradicionalmente se ha denominado “naturaleza”. A partir de la observación de una serie de constelaciones artísticas desde los inicios de las vanguardias artísticas, de los años 1920-1930 hasta el presente, este autor detecta el surgimiento de nuevas formas de relación estética con lo no humano que no se encuentran en la forma paisaje con anterioridad al arte postmoderno (Andermann, 2018:27-28).

Por lo tanto, si el paisaje en el siglo XVI era un símbolo de luchas políticas y simbólicas por la tierra, hoy en día, en el contexto de las situaciones de tortura, represión y violencia, Andermann observa que muchas obras de arte pasan de la representación a la intervención dentro de la materialidad de los objetos y los paisajes, que se hacen inseparables de las obras que los abordan (Andermann, 2018:343). Además, si en siglo pasado estos contextos represivos eran causados por sistemas dictatoriales, en la actualidad a estos se añade los fenómenos del cambio climático y la degradación ambiental, que han transformado nuestra percepción del mundo y del paisaje y generado sentimientos de desarraigo y despoblación tanto física como cultural. Por lo tanto, si el paisaje, como hemos visto en la sección anterior, proviene según Lefebvre de una nueva forma de ver, hoy en día esta forma de ver está puesta en relación directa con legados traumáticos y con un posible fin del mundo humano causado por la crisis ecológica.

Ahora bien, como argumenta Andermann, la dictadura de Pinochet aportó un quiebre del tiempo entre un antes y un ahora, en la medida en que introdujo un nuevo sistema político y económico. Ese vínculo quedó fracturado por la “desaparición” de los cuerpos de las víctimas. En otras palabras, retener el cuerpo, como marcador de “la diferencia entre ayer y hoy”, desencadena el proceso mismo de recordar, el trabajo del duelo. Esta fractura del vínculo nacional se manifiesta en alegorías de la ciudad fragmentada y arruinada. Sin embargo, aquí Andermann propone explorar diferentes movimientos que, a través de la literatura y el cine, la arquitectura y las artes visuales, han buscado oponerse y contener esta crisis en el campo ampliado de los paisajes.

Este estudioso toma prestadas las nociones de campo expandido de Rosalind Krauss (1979) y de exterioridad social como soporte de Nelly Richard (1986) para hablar de la dimensión espacio-duelo. Y argumenta que “the absence of places for mourning can be both drawn out and counteracted in an opening towards space, which reconstitutes the horizon of the human precisely as it exceeds it” (Andermann, 2012:166).

Andermann, refiriéndose al estudio que Krauss dedicó a la producción contemporánea de obras escultóricas, apunta a “la emancipación moderna del género de su antigua función monumental, y, así, de su relación singular y crítica con el lugar de asiento, articulada a través del pedestal [...]” (Andermann, 2018:249). En otras palabras, en las obras contemporáneas, tal como ocurre con los monumentos, el entorno funciona como parte integral de la obra y

crea así una doble negación paisaje/no-paisaje, arquitectura/no-arquitectura, a la que podemos añadir incluso la de cine/no-cine.

Extendiendo esta idea a la escena de la postdictadura, Andermann recurre a Nelly Richard, que en sus estudios de la escena del postgolpe habla sobre el concepto del “arte-situación”. Para Richard, el arte-situación en su esencia consuma la traslación del arte del lienzo a la naturaleza. En otras palabras, el salto “del formato-cuadro (la tradición pictórica) al soporte-paisaje (la materialidad del cuerpo social como soporte de la productividad artística)” (Richard citada por Andermann, 2018:251-252.), opera un cambio en la forma en que se concibe y se crea el arte. Que se traslade del lienzo al “soporte-paisaje” significa que el arte se extiende más allá de sus límites tradicionales y se convierte en una parte activa del entorno, donde, a la vez, el público, al estar corporalmente involucrado en la materialidad de la obra, se convierte en parte de ella, “de su transcurso comunicativo” (ibid. 252). En el contexto de la forma-paisaje, este cambio del lienzo al “soporte-paisaje”, se entiende a través del concepto de *parergon* u *ergon*. Parergon se refiere a una forma paisaje que se ha emancipado del ergon, es decir, de un evento o personaje. Como señala Martin Lefebvre, esta emancipación ha dado lugar a la forma paisaje tal como la conocemos en la modernidad. (Lefebvre, 2006:27).

Ahora bien, esta nueva forma de arte que se extiende a su entorno, Andermann la vincula a la ausencia de lugares de conmemoración, donde el paisaje cumple el rol de un espacio amplio y expansivo donde se pueden resaltar y llenar las ausencias del duelo. Sin embargo, en el caso de los desaparecidos, hay otro tipo de relación con el paisaje, marcado por “el compromiso mnemónico con el paisaje” (Andermann, 2012:166). Según Andermann, este paisaje mnemónico sirve como medio de reemplazo y cierre de heridas. Por otro lado, este espacio cumple el rol de “desatarse del lugar” de una memoria errante, itinerante, que sugiere una ruptura con un ciclo repetitivo y la superación de la melancolía. El análisis de diferentes archivos –sugiere que, a pesar de las diferentes modulaciones que adopta este espacio/paisaje, el paisaje siempre contiene potencialmente una fuerza de desterritorialización. Es decir, Andermann demuestra la capacidad del paisaje de alterar o trascender fronteras fijas y territorios establecidos (Andermann, 2012:166).

Es por eso que este estudioso elabora el concepto de *giro ambiental*, que toma prestado de Mario Pedrosa (1966). Andermann escribe que ese giro ambiental anunciaba un nuevo ciclo “que no es más puramente artístico, sino cultural”, ya que en sus manifestaciones “nada está aislado. Ya no hay una obra que pueda apreciarse en sí misma, como un cuadro. Predomina el conjunto perceptivo sensorial” (Pedrosa, 1966: 207, en Andermann, 2018: 254). Como señala Andermann, este giro hacia lo ambiental implica la integración de elementos plásticos, teatrales, poéticos y culturales en experiencias abiertas que a veces bordean lo terapéutico o lo político. Así, el arte pasa a la cultura y el dualismo entre el hombre y la naturaleza se desdibuja (Andermann, 2018:253-254). El paisaje se convierte en un escenario que excede el horizonte humano y permite que el duelo no se circunscriba a un lugar específico, sino que pueda manifestarse en cualquier lugar y reclamar cualquier espacio como escenario. En ambos casos, el paisaje moderno es simultáneamente reescrito y reinscrito. En palabras de Andermann, “sólo la referencia a una temporalidad no humana –natural, geológica, cósmica–

permite imaginar una renovación del vínculo que ha sido roto, en el nivel del tiempo social, por el terror dictatorial.” (Andermann, 2012:166)

Observamos, así, que la naturaleza es resistente a las acciones humanas, por lo tanto se vuelve una brújula moral. Según este autor, estas obras abren una brecha tanto estética como política entre los modos de conmemoración que recurren a la construcción de lugares para el duelo, y se suscriben a una estética del (contra)monumento (Andermann, 2018:343). En este proceso, el paisaje se transforma en un “templum”, un espacio sagrado que provoca la aparición de una presencia denegada, una presencia extrañada y desplazada que invita al pensamiento de la presencia como retirada de sí misma (ibid. 342).

Ahora bien, en nuestra lectura, el cine podría considerarse como una de las formas que se ajusta a esta nueva concepción de arte-situación y del giro ambiental. En el cine, especialmente en ciertas corrientes experimentales y, en particular, en la cinematografía de Patricio Guzmán, se pueden observar elementos de desborde del espacio-tiempo institucional del arte, así como una desobjetivación de las obras y una exploración de nuevas temporalidades móviles. Además, el cine tiene la capacidad de incorporar los gestos del artista a la materialidad viva del paisaje, ya sea a través de la representación visual o de la forma en que se filma y se presenta el entorno natural. Por lo tanto, el cine podría ser una forma relevante en el contexto de esta discusión sobre la práctica de la disensión en el arte contemporáneo. Guzmán hace que las personas entrevistadas participen activamente en la historia de la cordillera y la violencia, igual que el público que luego verá la película.

3.4 La capacidad (est)ética del paisaje

En la introducción al libro *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics* (2003), Jens Andermann, Gabirel Giorgi y Victoria Saramago, como el mismo título del libro sugiere, abogan por una estética que parta desde lo no humano. En tal sentido, apuntan cómo el concepto de estética, al menos desde su reintroducción en el pensamiento crítico moderno por Alexander Gottlieb Baumgarten a principios del siglo XVIII, ha sido utilizado tanto para referirse a la experiencia sensorial e imaginativa de la belleza –y, por lo tanto, también como un modo de acceder a la verdad mediante el discurso sensible en lugar del razonamiento lógico, como expresa Baumgarten (1954:6-10)–, como para designar una “ciencia de la percepción” que pregunta, como postularía Kant, por los principios generales que sustentan los juicios estéticos individuales (J.A.,G.G.,V.S., 2023:3). Dado que el cine combina elementos visuales con otros auditivos y narrativos, y está basado en una labor que tiende ir a lo perfecto, ofrece una experiencia estética y, de hecho, como arte estético nos invita a reflexionar sobre la realidad. Por tanto, es posible analizar también sus aportaciones estéticas y éticas.

Ahora bien, la ética y la estética están interconectadas de manera recíproca. Lo que percibimos contribuye a nuestra comprensión de lo ético. Asimismo, la utilización de la

cosmología, lo universal, lo no humano, desempeñan un papel crucial en la formación de la apreciación de la belleza, que a su vez nutre la educación estética. El cine, como una forma de bellas artes, ha sido históricamente un espacio de cultivo de una perspectiva ética. En la filosofía kantiana, por otra parte, lo estético y lo ético están conectados a través de los conceptos de lo bello” y “lo sublime”, de modo que lo bello puede tener implicaciones éticas al inspirar respeto y cultivar lo moral.

Andermann (2018) argumenta que es a través del proceso (est)ético que podemos alcanzar un estado de *trance*. A través del concepto de “trance” (de la tierra) se logra la necesaria disolución de las fronteras entre individuos y comunidades, humanos y animales, lo cultural y lo natural. Solo a través del “trance” podemos desarrollar nuevas formas de ser y conocer que reemplazarán las relaciones coloniales, neoliberales y capitalistas que hemos establecido con la naturaleza y que nos han llevado al borde del colapso.

El antropólogo Eduardo Kohn, autor de *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human* (2013), aboga por una ética más centrada en la ecología y la moral, y en este sentido propone una serie de herramientas conceptuales y métodos etnográficos basados en la semiótica.

Refiriéndose al concepto Lévi-Strauss de *pensamiento salvaje*⁷, Kohn explica que nuestro entendimiento del mundo y nuestras herramientas dependen de las capacidades que nos hacen distintivamente humanos. Sin perder de vista cómo nuestras vidas y las de otros seres están atrapadas en las redes morales que tejemos los humanos, Kohn propone nuevos tipos de herramientas conceptuales a partir de las extrañas e inesperadas propiedades del mundo viviente mismo; de hecho, plantea un cierto tipo de *multinaturalismo*. Según este autor, pensar con el mundo no humano revela lo que los humanos comparten con todos los seres vivos: el hecho de que todos vivimos con y a través de signos. La vida es constitutivamente semiótica (Kohn, 2013:1-7).

Kohn elabora el concepto de *pensamiento salvaje* como un cierto tipo de utilería. Es decir, el pensamiento salvaje significa pensar a través de la imagen, a través de una especie de iconismo. Pensar con imágenes significa pensar con todo tipo de imágenes, ya sean oníricas, auditivas, anecdóticas, míticas o incluso fotográficas (estas son las historias “contadas” sin palabras), y ello implica aprender a prestar atención a las formas en que estas imágenes amplifican y, por lo tanto, hacen evidente algo sobre lo humano a través de lo que está más allá de lo humano.

En el cine de Guzmán, podemos observar lo mismo. En *La cordillera de los sueños*, Guzmán piensa la historia de su país a través de la cordillera, o sea, nos hace pensar el Chile de hoy a través de la imagen de la cordillera. Como destaca Kohn, la relación icónica puede decirnos cómo aquello que se encuentra “más allá” de lo humano también nos sostiene y nos convierte

⁷ El título del libro fue intencionalmente elegido para resonar con *La pensée sauvage*, de Lévi-Strauss, o sea el *pensamiento silvestre*. En este libro, Lévi-Strauss desafía los puntos de vista convencionales sobre la naturaleza del pensamiento e invita a los lectores a apreciar la diversidad y riqueza de los procesos cognitivos humanos en diferentes culturas.

en los seres que somos, y en aquellos que podríamos llegar a ser. Por lo tanto, desde esta relación se pueden extraer y sustraer las respuestas éticas (Kohn, 2013:221).

3.5 Síntesis

Como hemos visto, todos los estudios consultados (Lefebvre 2006, 2011 Andermann 2018, W. J. T. Mitchell 1994) apuntan al hecho de que la forma paisaje, desde su introducción en el arte occidental, ha sido utilizada como un medio para la representación y la transmisión de los órdenes sociales, económicos, políticos y culturales de la época.

Sin embargo, en la situación específica del arte postdictatorial, se ha observado un uso autoconsciente de la forma paisaje en el que este se vuelve el protagonista de la representación. Ocurre que hay una nueva jerarquía entre el sujeto y el espacio (Carolina Urrutia Neno), porque el paisaje se separa de la forma escenario en un espacio que se torna protagonista. La razón de ello es que los cineastas utilizan el paisaje de manera autoconsciente, para explorar las condiciones históricas de la crisis (Irene Depetris Chauvin). Además, las razones de este nuevo tipo de paisajes protagonistas se ponen en relación directa, por un lado, con el contexto histórico de la dictadura y su legado traumático, y, por el otro, con la crisis ambiental, que cambió el modo en que nos relacionamos con el ambiente natural.

La fractura del vínculo nacional causada por la dictadura aportó un quiebre temporal entre un antes y un ahora, en la medida en que introdujo un nuevo sistema político y económico, y esto se manifiesta en alegorías de la ciudad fragmentada y arruinada. Sin embargo, hemos visto que Andermann propone explorar diferentes movimientos que, a través de la literatura y el cine, la arquitectura y las artes visuales, han buscado oponerse y contener esta crisis en el campo ampliado de los paisajes. Al hacerlo, el paisaje adquiere una valencia epistemológica (Andermann).

Así, aunque ha habido varias iniciativas de representación de la memoria del legado dictatorial, la crítica cultural promueve las iniciativas de carácter abierto, que se oponen a formas tradicionales como los monumentos y los museos por su carácter de cierre monumental (Richard, Andermann). Por ello, surge una especie de ética “contramonumental” (Andermann) que permite que la naturaleza flexible y cambiante de la memoria encuentra su sitio en formas de conmemoración más dinámicas.

Así, en el contexto de la conmemoración de los desaparecidos, el paisaje funciona como contramonumento, una función especialmente compatible con el cine en tanto arte que no se ajusta a las características monumentales por ser una forma abierta a la interpretación y compuesta de varias otras formas artísticas como el sonido, la imagen y la narrativa.

Esta nueva forma de arte que se extiende a su entorno, Andermann la vincula con la ausencia de lugares de conmemoración, donde el paisaje cumple el rol de un espacio amplio y expansivo donde se pueden resaltar y llenar las ausencias del duelo. Sin embargo, en el caso de los desaparecidos, hay otro tipo de relación con el paisaje, marcado por “el compromiso mnemónico con el paisaje” (Andermann, 2012:166). Según Andermann, este paisaje

mnemónico sirve como medio de reemplazo y cierre de heridas. Por otro lado, este espacio cumple el rol de “desatarse del lugar” de una memoria errante, itinerante, que sugiere una ruptura con un ciclo repetitivo y la superación de la melancolía.

En mi lectura, el cine de Guzmán, y en particular su última trilogía, podría considerarse como una manifestación de esta nueva concepción del contramonumento. Su cine no solo filma los paisajes, sino que interviene en la materialidad viva del paisaje, a través ya sea de la representación visual, ya de la forma en que se filma y se presenta el entorno natural. Además, Guzmán hace que los personajes entrevistados participen activamente en la historia de la cordillera y en la de la violencia, al igual que el público que luego verá la película.

4. *La cordillera de los sueños*: análisis iconográfico y narratológico

4.1 La introducción al análisis

En *La Cordillera de los Sueños*, observamos que desde los primeros instantes del documental, Guzmán centra su atención en la cordillera de Los Andes porque, al llegar a Santiago, su ciudad natal de la que se vio obligado a exiliarse, encuentra una ciudad ajena, con un aspecto diferente, en la que las calles ya no se parecen a las de décadas atrás. Por otro lado, en medio de este desconcierto, la cordillera sigue en su lugar, con el mismo aspecto de antes, lo que le hace recordar su infancia, su antigua casa y los inicios de su carrera como cineasta, cuando recorría las calles documentando los turbulentos eventos del Chile de finales de los años sesenta e inicios de los setenta; eventos que cambiarían su país para siempre. Dado que la cordillera evoca los recuerdos sobre su infancia, a Guzmán le interesa saber qué representa la cordillera para aquellos que han pasado toda su vida mirándola y observándola. Así, recurre a varias figuras y autoridades de la escena cultural chilena, especialmente escultores y vulcanólogos. Las entrevistas a estos personajes ocupan los primeros veinte minutos del documental. Aunque el cuerpo de Guzmán está completamente ausente a lo largo de las entrevistas (incluso durante todo el documental), a través de la voz en *off* dirige toda la narrativa del documental e interviene para contar su historia autobiográfica, relacionada con eventos anteriores al golpe y recuerdos de infancia.

Los entrevistados narran cómo este muro natural separa a los santiaguinos del mundo exterior y genera una sensación de aislamiento y de protección al mismo tiempo. Este aspecto de vivir en una ciudad rodeada por una maravilla natural, que al mismo tiempo es también un muro que separa Chile del resto del mundo, es fundamental en la película y da lugar a un pensamiento rico y complejo sobre el Chile actual. Entre las personas entrevistadas se destaca Pablo Salas, quien, aunque nunca la ha recorrido ni conocido, es considerado como el gran cronista de lo que sucede frente a la cordillera, desde el golpe de Estado hasta el reciente estallido social. Se trata de un personaje que surge en medio de este caos y, modestamente, sin que nadie lo conozca, filma la historia chilena desde hace décadas. Así, poco a poco, el documental se va adentrando por completo en las repercusiones de todo aquello que no pudo filmarse o verse durante la dictadura. Observamos un estado violento que azotó al país durante los periodos de la Junta Militar. Además, a diferencia de las primeras dos películas de la trilogía, en esta Guzmán interviene muchas veces para hablar sobre sí mismo, de la casa donde vivió y de lo que hizo durante la Unidad Popular. De hecho, en cierta manera, se entrelaza su historia con la de Pablo Salas, que, además, ofrece una visión del Chile contemporáneo.

Empezando por el desierto de Atacama y continuando por el Océano, con el presente documental Guzmán cierra el ciclo de exploración de la historia chilena a través de los

espacios naturales. La exploración de la historia colectiva y autobiográfica a través de la cordillera se acompaña de una investigación estética enfocada en los detalles, y de una cuidadosa selección de las entrevistas, lugares y sonidos que acompañan las tomas del documental. En *La cordillera de los sueños*, como el propio título sugiere, el espacio natural de Los Andes ocupa la mayoría de las tomas en el documental; además, hay una relación oscilatoria entre una voz en *off* y la cordillera. Por lo tanto, resulta interesante examinar la función de estos paisajes a la luz de la teoría expuesta hasta el momento. Como hemos tenido ocasión de afirmar, la pregunta central que la presente tesina propone responder es: *¿Cuál es la función de la yuxtaposición del imaginario de la cordillera a la voz en off?*

Para dar la respuesta a esta cuestión, empezaremos por la ubicación de los recursos cinematográficos utilizados por Guzmán y la indagación de la estructura del documental, ya que esta se compone de tres líneas narrativas principales. Después de detallar la organización y estructura del documental, y considerando el uso del paisaje de la cordillera en él, en la segunda sección exploraremos cómo Guzmán introduce este paisaje en el formato cinematográfico desde un enfoque iconográfico. Además, examinaremos cómo, a través de las entrevistas, Guzmán contribuye a la creación de un imaginario cultural sobre Los Andes. En este análisis, las teorías de Martin Lefebvre sobre la forma-paisaje y su aplicación en el cine resultan esenciales. En la sección que sigue vamos a examinar cómo Guzmán reconstruye la historia reciente chilena y contextualiza el documental mediante la relación de las imágenes complementarias del archivo de Pablo Salas con su propio exilio. En la penúltima sección, analizaremos los recursos cinematográficos del *morphing* (la fusión gradual de dos imágenes en una) y el *traveling* (movimiento de la cámara a través del espacio), a través de los cuales Guzmán cuestiona críticamente los fundamentos de la ciudad neoliberal, que se presenta como una “segunda naturaleza” en contraste con los paisajes de la cordillera. Los estudios de Jans Andermann sobre los paisajes postdictatoriales son fundamentales, ya que demuestran cómo la forma-paisaje difiere, en el contexto de la posdictadura, de sus representaciones anteriores. En la última sección, destacaremos la relación que el documental establece entre el paisaje de la cordillera y la voz en *off*. Esta relación es especialmente relevante para nuestro análisis, ya que no solo proporciona una respuesta a la pregunta del presente trabajo, sino que también ilustra cómo Guzmán, a través de la cordillera, reconfigura la memoria del país y crea espacios de imaginación para un futuro mejor.

4.2 Estructura del documental: una historia en tres niveles

En este documental, Guzmán combina elementos relativos a la memoria personal, la exploración de la cordillera de los Andes y la reconstrucción de algunos eventos del período dictatorial. Así, el documental se encuentra organizado de acuerdo con tres líneas narrativas principales: 1) la exploración del imaginario de la cordillera sobre la base de las entrevistas a los artistas o científicos cuyo trabajo se relaciona con Los Andes; 2) el archivo audiovisual de Pablo Salas, que funciona como un archivo fundamental de testimonios sobre la violencia y la denuncia de las violaciones de los derechos humanos en el documental 3) el relato en *off*

(voz de Guzmán) que narra la historia personal del exilio y su infancia en Chile, así como los eventos que dieron lugar a su exilio. Hay además otras líneas narrativas subordinadas: 4) diversas entrevistas sobre el actual sistema socio-político y económico de Chile; 5) diversos testimonios sobre los allanamientos ocurridos durante el periodo dictatorial y el uso de la fuerza por parte de la Junta Militar.

Aunque las líneas narrativas se van alternando por fragmentos en vez de organizarse por secciones, las tres líneas narrativas principales tienen cierto tipo de organización, a diferencia de lo que ocurre con las subordinadas. Así, la narrativa sobre el imaginario de la cordillera aparece en una primera parte de la película, mientras que el archivo audiovisual de Pablo Salas se presenta en una segunda parte. En cuanto a la voz en *off*, esta se extiende a todo lo largo del documental, dirigiendo toda la narrativa y a veces interviniendo en ella. Cada línea narrativa narra una historia, que incluso se podría leer por separado; no obstante, el montaje cinematográfico de Guzmán y la yuxtaposición de esas diversas historias dentro del documental construyen una historia íntima del exilio que se apoya, en varios niveles, en el espacio natural.

Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, Guzmán combina varios recursos narrativos, como las entrevistas, la descripción, las imágenes de archivo, la voz del autor, los efectos sonoros, además de varios trucos ópticos. Además, aprovecha la forma audiovisual de tal modo que crea una relación mutua entre la historia contada y las tomas; así, a lo largo del documental, toda la narración va de la mano de las imágenes.

En cuanto a la primera línea narrativa y su lenguaje cinematográfico, Guzmán entrevista a varias personas que han dedicado sus vidas a observar y estudiar Los Andes, en su mayor parte artistas, con el fin de construir un pensamiento rico y diverso sobre la cordillera. Estas entrevistas se realizan en los hogares de las personas, con ellos sentados frente a la cámara, mientras que en ocasiones se intercalan imágenes de diversos lugares de Los Andes y sonidos naturales, como el viento y el canto de los pájaros, con el fin de complementar sus narraciones. Los entrevistados son los escultores Francisco Gazitúa y Vicente Gajardo, el vulcanólogo Álvaro Amigo, la cantante Javiera Parra, el historiador y escritor Jorge Baradit y el cineasta Pablo Salas. Algunos de los entrevistados llegan a ser entrevistados en dos ocasiones. Así, en una primera parte del documental relatan sus experiencias sobre la cordillera de los Andes, para luego compartir sus vivencias sobre los allanamientos en su hogar y el mundo que surgió tras el golpe militar.

La segunda línea narrativa, centrada en el archivo de la resistencia y la violencia documentada por Pablo Salas, se desarrolla a través de entrevistas con el autor, quien relata diversas situaciones de allanamientos y revueltas sociales que él mismo registró con su cámara. Además, se nos presenta su estudio, donde podemos observar el archivo que ha compilado a lo largo de treinta y siete años. Guzmán selecciona algunas filmaciones archivísticas de Salas y las incorpora en el documental junto con las entrevistas al autor.

En cuanto a la voz en *off*, que constituye la tercera línea narrativa, está narrada por Guzmán en castellano y se extiende a lo largo de todo el documental. A través de la voz en *off*, Guzmán relata su propia historia, desde la infancia hasta el exilio, al mismo tiempo que guía

toda la narrativa del documental. De esta manera, va construyendo gradualmente un relato complejo sobre el pasado y presente de Chile. Las narraciones de Guzmán suelen ir acompañadas de tomas de varios espacios, principalmente de la cordillera, pero también visita otros lugares significativos, como el Palacio y el metro de La Moneda, el barrio París-Londres, el Estadio Nacional y sus antiguas residencias.

El documental fue filmado principalmente mediante vistas aéreas que establecen una importante distancia entre el espacio filmado y el espectador. Estas vistas aéreas a veces vienen acompañadas de algunos efectos especiales cinematográficos. Entre ellas se destaca el montaje del *morphing* (la fusión gradual de dos imágenes en una), los *temps morts* (la detención de la cámara en el objeto filmado) y un uso meticuloso de la forma-paisaje en conjunción con la voz en *off*. A pesar del movimiento continuo de la acción del documental, en esos momentos de montaje tenemos la impresión de que el tiempo mismo (la película, la narración) se detiene para poner énfasis en cierto espacio, objeto u escena. En cuanto el sonido, están las “voces” de la naturaleza, en particular el viento, el crujir de la roca, la lluvia, las explosiones volcánicas y el trinar de los pájaros. La forma en que se articula y estructura el documental permite que todas las líneas narrativas existan paralelamente.

Ahora bien, lo que resulta especialmente interesante de analizar es esta primera línea narrativa que explora un espacio natural. Dado que en el cine los espacios naturales suelen servir como escenarios, es interesante examinar cómo Guzmán utiliza los paisajes de la cordillera y qué función desempeñan estos en el documental.

4.3 La cordillera y el paisaje

Desde la primera escena de la película, Guzmán coloca la cordillera como punto focal. Filmada a vista de pájaro, la escena muestra una vista de Santiago de Chile desde el cielo, capturada desde detrás de una nube. A medida que la cámara se desplaza, Santiago se revela lentamente, como dormida a los pies de la cordillera. Pronto la atención se desplaza hacia la cordillera misma, que ofrece al espectador paisajes de los picos de Los Andes cubiertos de nieve. Impresionantes tomas de la cordillera vienen acompañadas de una música serena, lo que evoca, en su conjunto, la sensación de estar viendo un documental al estilo de *National Geographic*. Finalmente, aparece el título, “La cordillera de los sueños”, que quizás sugiere que Los Andes son un lugar mágico y privilegiado que existe solo en los sueños y que difiere de la realidad. Mientras la cámara sigue enfocada en la cordillera, que filma desde varios ángulos y cuya textura captura, Guzmán comienza a narrar una historia personal relacionada con la cordillera a través de la 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. Cruzar la cordillera, es llegar a un lugar muy lejos en el pasado. Todo me parece irreal, me siento un poco extraterrestre. La ciudad donde yo nací, Santiago, me recibe con indiferencia. Siempre que vuelvo siento la misma lejanía. La ciudad que estoy viendo, no la reconozco. En el fondo no sé dónde estoy.

Tengo la impresión de que ha pasado más tiempo de lo que ha pasado. Yo me recuerdo de un país donde me sentía más en mi casa, con mi familia, con mis amigos. Ahora los olores son otros, no se parecen al aire que yo respiraba. Como si todo hubiera desaparecido por las grietas de este suelo (00:02:48 min).

En el citado, observamos que Guzmán abre con una narrativa íntima respaldada por el espacio natural. El paisaje de la cordillera se presenta como un espacio de la memoria que conecta a Guzmán con su país natal. Mientras tanto, la narración en *off* está impregnada de nostalgia, desorientación e incomodidad, sentimientos causados por la ciudad, que hoy le resulta completamente ajena. De esta manera, aunque la cordillera aparece como un espacio que aún une a Guzmán con su país natal, también revela cómo el exilio ha alterado esa sensación de familiaridad. Ahora, la voz en *off* relata cómo “los olores son diferentes” de hecho, parece como si la cordillera funcionara para él de manera similar a como la magdalena funcionaba para Proust; es decir, evoca los recuerdos de su infancia y de la vida anterior al golpe. Así, desde estas primeras tomas del documental, el paisaje pasa de ser un elemento periférico a convertirse en el centro de atención. Esto evidenciamos desde unas de estas tomas iniciales, que muestran claramente una imagen de Santiago dormitando bajo la imponente cadena de Los Andes (ver figura 4.3.1).



Figura 4.3.1 La imagen de la cordillera y Santiago

En este contexto, el concepto de *parergon*, originalmente considerado como un accesorio espacial para una escena pintada o como un elemento complementario de un conjunto más amplio, adquiere importancia como *ergon*. Parergon se refiere a una forma paisaje que se ha emancipado del ergon, es decir, de un evento o personaje. Como señala Martin Lefebvre, esta emancipación ha dado lugar a la forma paisaje tal como la conocemos en la modernidad. Este cambio entre *ergon* y *parergon* hay que interpretarlo, según Lefebvre, como el nacimiento de una forma de ver (Lefebvre, 2006:27). En el caso de la cordillera, esa “forma de ver” se puede relacionar con la voz en *off*. La dictadura de Pinochet contribuyó a un quiebre temporal entre el pasado y el presente, al introducir un nuevo sistema económico que incluso cambió la

disposición urbanística de la capital. La ciudad, ahora llena de rascacielos, le resulta ajena a Guzmán. Al contrario que la ciudad, parece que la cordillera representa la inscripción espacial del encuentro entre el pasado y el presente, ofreciendo una semilla de esperanza que todavía hace de su país un hogar.

En la escena que sigue, Guzman ejemplifica esta sensación de extrañeza que siente al ver su ciudad natal. La cámara nos sitúa dentro de una estación de metro donde observamos a una multitud de personas en movimiento. Pronto nos damos cuenta de que los paisajes andinos iluminan la estación de La Moneda. De esta manera, la estación incluso remite al evento del bombardeo del palacio presidencial de La Moneda ocurrido el 11 de septiembre de 1973, un evento que cambió la vida de Guzmán para siempre. Muy pronto, la voz en *off* señala que estos frescos fueron realizados por el pintor Guillermo Muñoz Vera, otro exiliado. En otro instante, la cámara está en movimiento y hace zoom al mural de la cordillera, que de repente se fusiona mediante el efecto de *morphing* con la toma de la cordillera en su representación realista. Finalmente, realizando un *zoom* final, la cámara “entra” en la pintura y nos encontramos, nosotros como espectadores, en el estudio del artista. (Ver la figura 4.3.2, 4.3.3, 4.3.4)



Figura 4.3.2, Figura 4.3.3, Figura 4.3.4

En el estudio, observamos al artista de espaldas, mientras pinta las mismas pinturas que acabamos de ver en el metro. Muy pronto la voz en *off* explica que estos frescos fueron pintados por su amigo Guillermo Muñoz. La cámara filma a Guillermo mientras él pinta, y

transforma un paisaje real (el de las fotografías de la cordillera) en un paisaje pictórico (Figura 2.3). Con esta puesta en escena, se enfatiza la aparición de la forma paisaje en el cine. Además, el hecho de que Guillermo aparezca de espaldas tiene como efecto dirigir la mirada del espectador hacia el paisaje propiamente dicho. De esta manera, es evidente que Guzmán proporciona al espectador los medios necesarios para que contemple el paisaje en el documental e incluso lo compare con su interpretación pictórica, cuya creación representa la narración. Según Lefebvre, la acción de pintar un paisaje dentro de la película fomenta la aparición del paisaje, porque asegura la autonomía del espacio exterior de la narrativa, aunque sea momentáneamente (Lefebvre, 2006: 31). Como tal, a diferencia del cine convencional donde los espacios naturales funcionan en la mayoría de los casos como escenarios, aquí la naturaleza se vuelve autónoma, y deja de ser objeto para convertirse en uno de los principales agentes de la película trasladándonos a una época diferente.

La acción de volver la cordillera el protagonista de la película implica un cambio en la concepción de la forma paisaje, porque Guzmán usa los espacios naturales de la cordillera de manera autoconsciente. Este uso autoconsciente se pone en relación con su estatus de exiliado, que Guzmán comparte con el pintor. Esta relación la observamos en el nivel narrativo que acompaña la escena en cuestión. En la escena, Guzmán relata que tanto él como el pintor viven en Europa y sueñan con Chile desde la distancia, donde la cordillera ocupa un lugar privilegiado. Explica Guzmán:

La cordillera, por su fuerza y carácter, se convierte en una metáfora de este anhelo y sueño compartido. En la juventud no sentí ninguna curiosidad por Los Andes. Mi generación había estado demasiado ocupada en crear una sociedad nueva. La cordillera, eso no era revolucionario. 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 (00:06:40 - 00:08:10 min).

Poéticamente, emergen dos historias de exilio, donde Guzmán, al igual que Muñoz Vera, dirige su mirada hacia la montaña. Guillermo la descubre con su pincel, mientras que Guzmán lo hace a través del objetivo de su cámara. Como afirma en la voz en *off*, ambos sueñan Chile desde la distancia, y la cordillera, por su fuerza y carácter, es la metáfora de este sueño. Debido a eso, el horizonte histórico que la película evoca desde sus inicios está intrínsecamente conectado a los propios recuerdos del cineasta sobre de la inocencia anterior a que Chile tomara el camino hacia el socialismo y fuera brutalmente castigado por el golpe de Estado. Así, los paisajes de la cordillera aparecen, en palabras de Andermann, como “clave (est)ética para abordar la historia pasada y presente” (Andermann, 2018:341) de Chile. Así, poco a poco, como vamos a observar en la sección que sigue, la cámara se orienta hacia la cordillera y se adentra por completo en ella.

4.4 Los testimonios sobre la cordillera

Con el fin de saber más sobre la cordillera, ese agente que a Guzmán le intriga tanto, en las escenas que siguen aparecen varias personas entrevistadas. Todos ellos tienen una cosa en común, el hecho de haber pasado su vida trabajando, estudiando y observando la cordillera, o simplemente de vivir en Santiago en su cercanía. Durante las entrevistas, el cuerpo de Guzmán está completamente ausente; sin embargo, de la narración de los entrevistados se entiende que Guzmán les pregunta qué representa para ellos la cordillera. Los entrevistados poseen un conocimiento extenso sobre Los Andes, y así, poco a poco, se construye un relato coral sobre la cordillera.

Se abordan así sus características geográficas, como su tamaño y frontera; sus aspectos ecológicos, de los que resalta su papel como ecosistema en constante evolución desde tiempos inmemoriales; sus aspectos arqueológicos, de los que destaca su importancia como testigo de más de 20 000 años de historia; así como sus aspectos culturales, de los que se subraya cómo la cordillera configura la identidad chilena, al convertir al país en una suerte de “isla” y constituir una parte esencial de su identidad nacional. Además, todos los entrevistados comparten una forma común de expresar su relación con la cordillera, y utilizan en ocasiones un lenguaje similar. Veamos algunos ejemplos de esto.

La cantante Javiera Parra, el escultor Vicente Gajardo y el escritor Jorge Baradit concuerdan en su descripción de la cordillera. Para ellos, la montaña posee una dualidad. Por un lado, actúa como una barrera que se extiende a lo largo de la frontera chilena, brindando protección al país al mismo tiempo que lo aísla del resto del mundo y lo convierte en una suerte de isla. Por otro lado, el primer entrevistado, el escultor Francisco Gazitúa, toma prestadas las palabras de la poeta chilena Gabriela Mistral para referirse a las montañas como “materia alucinada”, describiéndolas como una fuerza natural que encarna tanto la belleza como la tragedia. De este modo, la cordillera se percibe como un ser de belleza sublime, pero al mismo tiempo como una fuerza que salvaguarda en sus valles la vida de los animales, los pájaros y la vegetación. Asimismo, Gazitúa comparte observaciones similares al vulcanólogo Álvaro Amigo. Ambos se refieren a la cordillera como un paisaje palimpsesto. Esto significa que una localidad natural se presenta como un paisaje que contiene múltiples capas de historia y significado, superpuestas una sobre otra. En el contexto de la cordillera, sus valles y rocas están impregnados de diversas capas y marcas de historia, cultura, memoria y significado. Con su relato, ambos entrevistados sugieren la importancia de la cordillera en el entendimiento del pasado de Chile, a la vez que apuntan al hecho de que Chile no presta atención a la cordillera. Observemos los testimonios:

: Si empiezas a meterte en Los Andes te das cuenta de que estás metido dentro de un cofre. Un arcón. Entonces, guarda las leyes poéticas más importantes. Si nosotros logramos mostrar Los Andes como que todo lo contienen: adentro están las vertientes, están los glaciares, está el agua pura que viene. Todo sucede dentro de Los Andes. La sensación después de muchos años de vivir en Los Andes es de estar dentro de un gran contenedor de piedra. Una piedra que contiene todo. Entonces uno se detiene y se da cuenta que es un laberinto. [...] Un país que tiene abandonado el 80% de su territorio no es viable. No es un país confiable. Los Andes son el 80% del territorio de

Chile. Está botado. Este país tiene que hacerse cargo de su cordillera. Es un país que tiene que hacerse cargo del 80% de sí mismo. (Gazitúa, 00:12:05 min)

: 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 en 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. (Amigo, 00:19:43 min)

A partir de estas citas podemos comprobar cómo a través del relato sobre la cordillera, que destaca su capas históricas que se remontan a distintas épocas del territorio chileno, se establece, paralelamente, una analogía con la importancia de comprender el origen de las cosas. Mientras que desde la perspectiva arqueológica se destaca que la cordillera guarda la huella de todo el pasado chileno, por otro lado, tanto Santiago como Chile parecen no prestarle atención o no mostrar interés por la montaña. Sin embargo, lo curioso de estas diversas descripciones de la cordillera es que apuntan a las múltiples facetas que un espacio geográfico puede manifestar. Según Jens Andermann, que entiende el paisaje como una forma epistemológica más que estética, el pasaje:

es uno de los nodos principales a través de los cuales podemos pensar la intersección entre prácticas políticas y estéticas de la modernidad, prácticas del Estado así como de su contestación por parte de disidencias de cuño ‘revolucionario’ o ‘conservador’. Si en el siglo XIX el paisaje pintoresco del naturalismo romántico fue sentando las bases iconográficas de los emergentes estados oligárquico-liberales, exportadores de materias primas, las transformaciones que fue sufriendo la forma paisaje a lo largo del siglo XX son a un mismo tiempo el índice de la crisis de este sistema político, económico y cultural y del fracaso persistente de trascender sus contradicciones fundamentales. (Andermann, 2008:2)

Aplicando esta teoría al caso del documental, podemos constatar que la cordillera aparece como un ente ambiguo. Por un lado, funciona como una huella del pasado, como un ser horizontal capaz de enseñar a los chilenos cómo construir un país más justo, y por el otro como un ser horizontal que, al mismo tiempo que protege, aísla a Chile del resto del mundo. También percibimos que las observaciones de los entrevistados sobre la cordillera comienzan a dirigirse hacia lo más general, es decir, se van alejando del mundo natural y se acercan al mundo humano. Así, la cordillera se convierte, incluso, en una herramienta para entender que Chile parece ser un estado negligente, al no ocuparse del 80% de sí mismo. Los entrevistados sugieren que entender la cordillera implica comprender sus características distintivas, que han evolucionado a lo largo de diversas épocas. Al profundizar en este conocimiento, se pone de relieve cómo distintos eventos, tanto humanos como no humanos, han moldeado este territorio en el pasado y continúan haciéndolo en el presente. Por ejemplo, los valles, en formación desde los inicios del mundo, que con su abundante vegetación albergan una amplia variedad de vida. De esta manera, la cordillera llega a presentarse como una especie de subjetividad superior, manifestada en la cantidad de aves que alberga y en cómo se ha ido

transformando en una montaña verde con el paso de los años. Por lo tanto, funciona como un elemento orientador para el progreso de Chile en la actualidad.

Volvamos a la teoría de Andermann según la cual la forma-paisaje siempre viene como la representación en negativo del laberinto social. Apoyando su teoría en el concepto lukácsiano de “la segunda naturaleza”, Andermann explica cómo en el paisaje “la segunda naturaleza aparece imbricada con la primera, que no existe sino como efecto negativo de ésta. En rigor, pues, como sugiere Jacques Derrida, ‘no hay naturaleza, sólo sus efectos’.” (Andermann, 2008:2). Al referirse, pues, a Derrida y Lukács, Andermann sostiene que no existe una naturaleza independiente, sino solo los efectos de la interacción entre la naturaleza y la actividad humana, de tal modo que “el paisaje representa estos efectos, en el doble sentido propio del concepto de representación” (ibid.). Entonces, al examinar en el documental el uso de los paisajes de la cordillera y la manera en que los entrevistados se relacionan con este espacio natural, vemos que también se puede extraer un relato sobre el mundo humano. Vamos a amplificar esta idea a partir del siguiente testimonio. Según relata el escultor Vicente Gajardo:

La cordillera para mí tiene este misterio de no mostrar lo que es, y a eso hago una analogía con ni qué hacer. [...] La cordillera me recuerda esta necesidad que como niño yo tenía siempre cuando acompañaba a mi padre, de saber qué había detrás de este cerro. Siempre para mí era un misterio, porque tenía la posibilidad de cruzarlo y, bueno, había otro cerro. Y esto está siempre presente con la cordillera, siempre está esa necesidad de saber qué hay, qué es lo que está más allá. (00:16:02 min)

En este parlamento vemos cómo la cordillera se relaciona con cierto hermetismo, porque tiene un carácter cerrado, que no muestra lo que es. En este contexto, la cordillera se convierte en un símbolo que refleja la naturaleza enigmática y no transparente del estado chileno, entendido como la “segunda naturaleza” de Andermann. Con esto, de modo similar a las dos citas anteriormente analizadas, observamos una vez más cómo guarda similitud con la idea de que, en Chile, lo que no es visible prácticamente carece de existencia. Curiosamente, según el documental avanza, esta idea de un Chile caracterizado por su ignorancia hacia el pasado chileno se vuelve cada vez más presente en el documental.

Ahora bien, si tuviéramos que resumir qué función cumplen los paisajes de la cordillera basándonos en todo lo expuesto hasta el momento, podríamos decir que ocupan un lugar en el cruce entre un sitio estético y un sitio que remite a otros tiempos y otras historias (mnemónico). Sin embargo, si retomamos la pregunta inicial sobre qué función tiene el imaginario de la cordillera respecto a la voz en *off* de Guzmán, a partir de lo expuesto hasta el momento, podríamos afirmar que la cordillera actúa como una especie de herramienta o médium. Esta herramienta ayuda a Guzmán a recuperar recuerdos de su infancia y de su país, tal como lo conocía antes del exilio. Sin embargo, al interesarse por otras perspectivas sobre este espacio natural, las entrevistas apuntan a otro tipo de relación con la cordillera, una relación que permite reescribir críticamente la historia tanto pasada como actual de Chile.

En este proceso, Guzmán, desde estas primeras escenas, saca la cordillera del fondo y la pone en el primer plano, volviéndola protagonista. Esto implica un cambio significativo en el modo en que es usada la forma-paisaje, y por ello Andermann habla de “el giro ambiental”, porque ya no se trata solo de representar cuerpos o ambientes, sino de comprender la vida misma como una continuo intercambio entre las entidades y sus entornos (Andermann, 2018:343). Por lo tanto, al dirigir su atención hacia un ente no humano y reflexionar sobre ello, Guzmán busca comprender su país desde una perspectiva no antropocéntrica. Al hacerlo, lo que en una primera vista parece destacar la importancia de entender los valles y las rocas de la cordillera, que han sido moldeados a lo largo de miles de años y que contienen vestigios del pasado chileno, en un segundo momento asciende hacia lo más general, y es entonces que observamos la importancia de conocer el pasado. Esto sugiere que Guzmán está adoptando una ética que parte de lo no humano, lo que demuestra un enfoque más amplio y reflexivo en su trabajo documental. Por todo lo expuesto hasta el momento, es posible afirmar que hay una especie de enseñanza que va de lo no humano a humano, de lo personal a lo colectivo. Así, rescatar las memorias de las piedras de la cordillera significa también rescatar incluso las de la historia del golpe militar chileno, para pensar desde allí la actualidad.

4.5 La ciudad y el paisaje

Después de las entrevistas que cierran el imaginario sobre la cordillera, Guzmán vuelve a una imagen de la cordillera, pero esta vez instala una caja de fósforos de la marca Los Andes (ver Figura 4.5.1., 4.5.2.). Explica Guzmán cómo esta cajita de fósforos con la imagen de la montaña fue la primera imagen que tuvo de la cordillera: “Es como si el tiempo no hubiera pasado. Son las mismas cajas de hoy. Me llaman a visitar mi barrio” (00:23:20). Así, observamos cómo, una vez más, la cordillera funciona como el medio entre el presente y el pasado, que conecta a Guzmán con el periodo de su infancia.



Figura 4.5.1 (Cajas de fósforos) y Figura 4.5.2 (Cajas de fósforos)

Además, la caja de fósforos marca un punto crucial en el documental, porque el enfoque del documental se va alejando del imaginario de la cordillera y enfoca su atención en la ciudad. Más aún, en la escena que sigue Guzmán nos lleva a su antigua casa de la infancia, donde ahora solo quedan ruinas: una simple fachada que, milagrosamente, no ha sido reemplazada

por un rascacielos, como señala la voz en *off*. Luego, Guzmán visita su otra residencia, donde vivió como adulto y cineasta, así como el Estadio Nacional. Estos lugares reconstruyen los eventos que desencadenaron su exilio. Mientras filma su antigua casa, Guzmán recuerda cómo allí almacenó las bobinas de *La batalla de Chile*, y reflexiona sobre cómo esta película continúa siendo relevante en su vida: “Nunca imaginé que *La batalla de Chile* seguiría viva hasta hoy. Es como el reflejo de un pasado que me persigue” (00:25:30 min).

Al hacer referencia a *La batalla de Chile*, el director evoca la historia del golpe de Estado, porque en dicho documental Guzmán y su equipo lograron filmar los días previos al 11 de septiembre de 1973 y el golpe mismo. Este “pasado que lo persigue” es, en realidad, el golpe, que cambió irreparablemente tanto la historia de su país como su propia vida. Además, mientras narra sobre el documental, instala una fotografía que muestra el equipo con el que se filmó la película. La cámara recorre lentamente cada persona en la fotografía, deteniéndose en cada rostro durante unos segundos. Uno de los individuos en la foto es el camarógrafo Jorge Müller Silva, quien sería uno de los desaparecidos. De este modo, Guzmán entrelaza el espacio autobiográfico con la exploración de la historia de Chile; de hecho, esta escena nos lleva a dos temas recurrentes en el documental y en particular en la segunda línea narrativa: el golpe de Estado y las prácticas violentas de la dictadura.

En la escena, el director comparte reflexiones íntimas sobre el miedo que sintió tras el golpe y el temor por su propia vida. Describe cómo un día los militares lo llevaron al Estadio Nacional, donde estuvo preso durante 15 días, sin que los militares supieran dónde estaban los rollos de su película. La escena culmina con su narración: “Después salí del estadio y luego del país. Nunca he vuelto a vivir en Chile, aunque toda mi carrera la dediqué a mi país” (00:34:20 min). Inmediatamente después, como una especie de sustitución, menciona que durante ese tiempo otras personas siguieron filmando, entre ellos Pablo Salas. La cámara presenta a Salas mientras pasa en bicicleta frente al Estadio Nacional. De esta manera, Salas se muestra como un *alter ego* de Guzmán, porque Salas permaneció en el país a lo largo de toda la dictadura, y como la voz en *off* declara: “Hoy con sus imágenes podemos reconstruir los años perdidos de la historia de Chile” (00:34:30 min).

En esta escena introductoria de Salas, no sólo lo vemos a él pasando en bicicleta por delante del Estadio Nacional, un sitio que de algún modo marcó la salida del país de Guzmán, sino que inmediatamente después la cámara lo empieza a seguir de espaldas, mientras el cineasta está en medio de una protesta que documenta. Lo curioso de esa manifestación es que los manifestantes ostentan pancartas que mencionan a los desaparecidos e incluso aparecen fotografías de Salvador Allende. De modo que uno podría pensar que estamos viendo una escena de *La batalla de Chile*; sin embargo, aquí la crisis se refleja en el tiempo presente, y nosotros, como espectadores, nos encontramos en una especie de *rendezvous*. No podemos evitar relacionar las filmaciones de *La batalla de Chile* con las protestas actuales que Guzmán, siguiendo a Salas, captura en *La cordillera de los sueños*. Así, en el documental se conecta el pasado con el presente a través de la figura del desaparecido y los símbolos que remiten a la época de la Unidad Popular, así como a través de Salas.

Ahora bien, en las escenas que siguen Guzmán entrevista a Salas, a veces desde el estudio donde guarda su archivo, a veces en la calle mientras filma. Nos enteramos así de que Salas

empezó a filmar en el año 1982 o 1983, continuó filmando hasta 1990 y paró de filmar cuando llegó al poder Patricio Aylwin y se fue Pinochet; de hecho, a lo largo de treinta y siete años, nunca dejó de filmar. Guzmán incorpora algunos de sus registros en el documental. Las imágenes de archivo contrastan con las tomas de Guzmán, tanto en formato como en color. Sin embargo, en ellas observamos el extenso uso de la fuerza por parte de los militares, que buscaban silenciar cualquier forma de protesta mediante el uso de furgones, armas, golpes y detenciones de manifestantes. Las imágenes parecen inagotables, y destacan la extensión y brutalidad de las tácticas utilizadas por los militares para sofocar cualquier expresión de resistencia, al punto de que se hace difícil mirarlas. Salas también dispone de un entendimiento extenso del pasado violento del Chile de la dictadura. Hablando sobre la censura durante la dictadura, explica que tiene el archivo con el objeto de demostrar lo que estaba pasando. Sin embargo, como apunta Salas, aunque su archivo es un tesoro, él en realidad ha podido filmar solamente un 5% de lo que fue la dictadura. Porque lo que realmente fue la dictadura —eso es: torturas, envenenamiento de víctimas, desapariciones, violaciones y exilio—, nada de esto fue filmado. En una de las filmaciones de Salas incluso se muestra el Estadio Nacional, de modo que Guzmán reconstruye visualmente con ella los días en que estuvo allí preso.

Ahora bien, el archivo de Salas se vuelve fundamental en el documental por varias razones. En primer lugar, proporciona un testimonio crucial sobre las violaciones de los derechos humanos cometidas por la Junta Militar durante la dictadura. A través de estas imágenes, se documenta la represión y la violencia que caracterizó ese período histórico en Chile. En segundo lugar, desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico y narrativo, el archivo de Salas desempeña un papel importante en la reconstrucción de eventos que Guzmán no pudo filmar debido a su exilio. Estas imágenes permiten al espectador comprender mejor el contexto histórico y político en el que se desarrolla el documental, al tiempo que muestran la represión que eventualmente llevaría a Guzmán a abandonar Chile.

Además, las filmaciones archivísticas a veces son interrumpidas por las imágenes de los paisajes de la cordillera y por la voz en *off*. De esta manera, la violencia se presenta (a primera vista) como contrapunto a los hermosos paisajes de Los Andes. Pero, cuando el documental avanza, la voz en *off* cuenta que:

Durante todo el tiempo de la dictadura la cordillera ha permanecido en su lugar. No lo pensé antes pero creo que la montaña es un testigo. Ha visto cosas que nos querían esconder. Si pudiéramos traducir lo que dicen las piedras, hoy tendríamos las respuestas que no tenemos (00:48:04 min).

Siguiendo la tesis de Andermann, es interesante notar cómo, en este documental en particular, el uso recurrente del paisaje de la cordillera parece indicar un agotamiento formal del paisaje como recurso estético en el cine. El paisaje, en su presentación formal (como objeto autosuficiente y dotado de cierta armonía y cohesión), tiende a ocultar la violencia y a despolitizar la naturaleza (Andermann, 2018:341). Sin embargo, al yuxtaponer los paisajes de la cordillera a las imágenes de Salas, o al superponer la narración de la voz en *off* a los paisajes, Guzmán interviene directamente en el espacio natural y lo transforma en una especie

de contramonumento. La cordillera como un contramonumento, por ser el testigo no humano de las violaciones de los derechos humanos.

Así, observamos cómo este cambio en la forma del paisaje está relacionado con el impacto negativo del terror estatal en la conexión entre los individuos y su tierra, que antes se identificaba como la nación. Es por eso que Andermann habla de “giro ambiental”, una noción que implica una nueva tendencia en el arte postdictatorial de intervenir directamente en la materia misma, “el cual busca resistir esta ruptura en el amplio campo del paisaje y del entorno. En estas dimensiones, la ausencia de lugares de duelo puede ser resaltada y, al mismo tiempo, completada, abriéndose a la vastedad de un espacio que trasciende el horizonte humano” (Andermann, 2018:345). Estos paisajes modernos crean una brecha tanto estética como política entre los modos de conmemoración que recurren a la construcción de lugares para el duelo, adoptando la estética del contramonumento, y aquellos que lo asocian más con la itinerancia y el destierro (Andermann, 2018:343).

En el documental, precisamente observamos esta dinámica que señala Andermann. A través de las imágenes y narrativas presentadas, vemos cómo la violencia y la ruptura del vínculo nacional se reflejan en las alegorías de la ciudad en ruinas; en el caso del documental, en las ruinas de la antigua casa del director. Sin embargo, también presenciamos un contramovimiento representado por Guzmán, quien utiliza el cine para resistir esta ruptura. Guzmán amplía el enfoque hacia el paisaje y el entorno, en los que destaca la ausencia de lugares de duelo y, al mismo tiempo, los completa, permitiendo que el espacio se convierta en un lienzo que va más allá de los límites humanos, tal como sugiere Andermann.

Si retomamos la pregunta inicial sobre qué función tiene el imaginario de la cordillera respecto a la voz en *off* de Guzmán, a partir de lo expuesto hasta el momento, podemos responder que, si en la primera parte del documental los paisajes de la cordillera aparecieron como un lugar sagrado y superior, ahora, en la segunda parte, vemos que Guzmán reescribe estos paisajes con la violencia infligida en ellos. La cordillera lo ha testimoniado todo, ha permanecido en el fondo de la dictadura, al igual que Salas ha documentado los eventos. En este sentido, observamos que hay, una vez más, un movimiento oscilatorio que va del uso del microespacio de lo personal autobiográfico hacia los macropaisajes, de lo subjetivo a lo colectivo y lo ambiental. De este modo, a partir de Salas poco a poco se va construyendo un relato paralelo y complementario sobre la ciudad neoliberal y una crisis en el presente. Observamos cómo Guzmán sitúa la historia de la violencia y los desaparecidos en el contexto de una ciudad neoliberal, donde milagrosamente aún quedan algunos espacios sin la presencia de rascacielos, como comenta en un momento a través de la voz en *off*. Al combinar las imágenes de archivo con las tomas de las manifestaciones en el presente, en las que se evocan los símbolos del pasado y se recuerda la figura de los desaparecidos, se pone de relieve el precio de la “democratización” del país, desafiando así la narrativa de la ciudad posdictatorial bajo el neoliberalismo. Si las ruinas son testimonios del pasado, entonces los rascacielos evidencian la borradura de este pasado, y aquí, en medio de este caos, aparece la cordillera que lo ha testimoniado todo. Resulta interesante examinar, por ende, de qué manera esto se refleja en el documental a nivel iconográfico.

4.6 Relaciones isomórficas entre la ciudad y la cordillera

Retomando la idea inicial de los paisajes naturales como sitios donde arrojaron los cuerpos de los desaparecidos durante la dictadura, que empujó a Guzmán a hacer los documentales en primer lugar, y ampliando esta historia a la teoría de Andermann, que argumenta que en el paisaje “la segunda naturaleza aparece imbricada inexorablemente con la primera” (Andermann, 2008:2), entonces, esta huella de la violencia incluso queda inscrita en el plan urbano de la ciudad y la podemos rescatar desde el documental a nivel visual. Esta relación entre ciudad(violencia)-cordillera(testigo) se destaca mediante varios trucos cinematográficos, donde se revela un abismo. A veces, se hace evidente a través del montaje de *morphing*, a veces a través de los *temps morts*, a veces una imagen sigue la otra mientras que en otras ocasiones las imágenes son dispersas en escenas diferentes. Estas representaciones apuntan a la relación isomórfica entre el mundo humano y no humano, entre la ciudad y la cordillera, entre lo subjetivo y lo colectivo.

Ahora bien, la relación isomórfica, el término prestado de la ciencia de matemáticas, es una correspondencia estructural entre dos sistemas diferentes. En otras palabras, implica que dos entidades o sistemas tienen una forma similar o análoga, aunque los elementos concretos pueden ser diferentes. De hecho, a través de una serie de relaciones isomórficas, se vincula el mundo urbano de Chile neoliberal, con el mundo no humano de la cordillera, convirtiéndose así los paisajes de la cordillera en el negativo del laberinto social. De hecho, si detrás de la urbanización y la democratización hay la violencia, esto se visibiliza en una de las escenas finales del documental cuando Guzmán visita un lugar de reciclaje de las máquinas:

Los coches de este cementerio son como objetos perdidos en el camino. Se han vuelto inútiles. Así como los coches, fue desechado todo lo que Chile era antes. En las calles de Santiago la gente se pierde tratando de orientarse y camina pero no se encuentra. La ciudad parece un laberinto. (01:06:59 min)

Al juntar las tres imágenes (ver la figura 4.6.1, 4.6.2, y 4.6.3) en relación con la analogía del ‘laberinto’, se observa cómo el primer plano de la roca se asemeja tanto a la ciudad como a las calles de Santiago. Las grietas en la superficie de la piedra recuerdan a las calles de la ciudad y a las líneas de un mapa. La voz en *off* narra cómo los autos en el cementerio se asemejan a objetos perdidos, ahora inútiles, reflejando la transformación de Chile, donde todo lo que Chile era antes del golpe fue desechado.

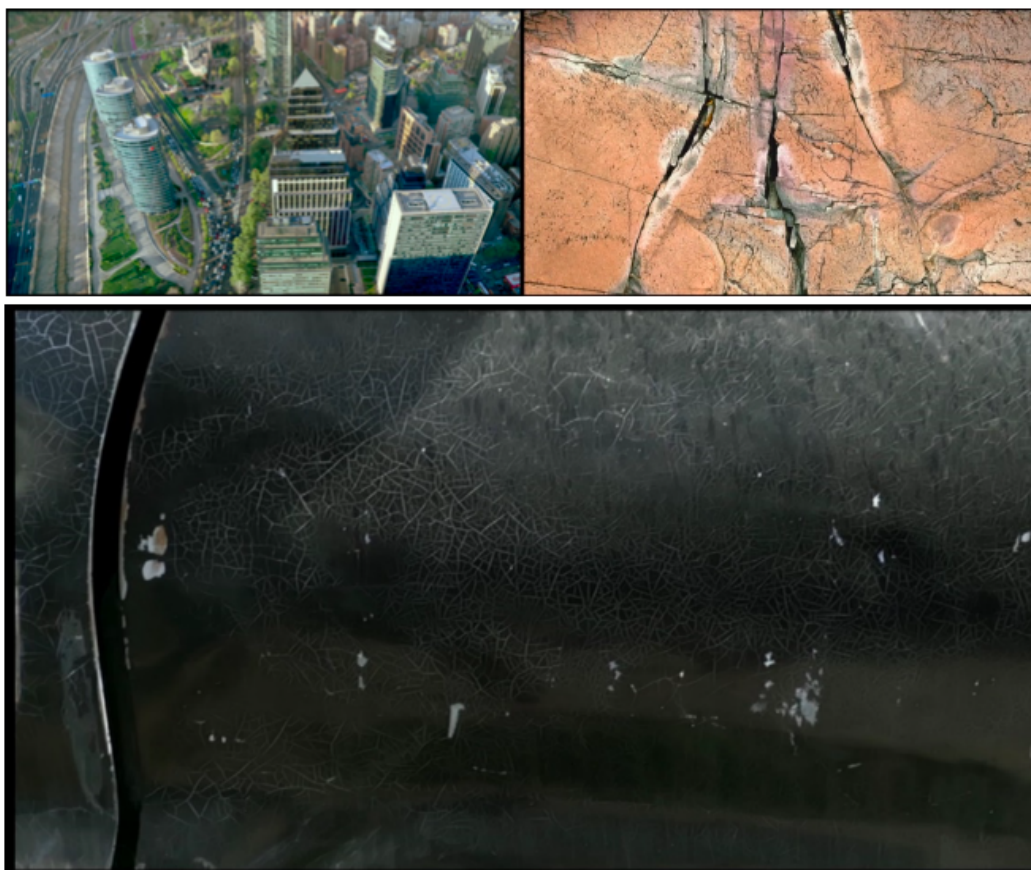


Figura 4.6.1 (Los rascacielos), 4.6.2 (La roca de la cordillera), y 4.6.3 (La huella de oxidación en un coche)

Surge así un dualismo y una simbiosis entre la cordillera y la ciudad, entre los objetos y las rocas. La cordillera, con su vida humana y no humana, su fuerza y belleza, pero que es a la vez un laberinto donde queda 20.000 años de la huella del pasado chileno, poco a poco, parece ser el negativo de lo social, porque las grietas y fisuras de la montaña, al igual que las huellas de oxidación en el coche, parecen ser heridas en un cuerpo, quizás de los desaparecidos y las heridas de la sociedad chilena, marcadas con las huellas de la lucha de los años de la Unidad Popular, el golpe de Estado y los años de la dictadura, y, finalmente, las más recientes, relacionadas con la intensificación del neoliberalismo económico y las economías de explotación de las materias primas, el cobre. En una de las escenas hacia el fin del documental, Guzmán visita una mina de la cordillera que casi no viene señalada en el mapa, como apunta a través de la voz en *off* (ver Figura 4.6.4).



Figura 4.6.4 (La excavación del cobre en un lugar en Los Andes)

Así, las líneas de la excavación se asemejan a las marcas de la oxidación en el coche, o a las líneas de las calles de la ciudad neoliberal. Al relacionar visual y semánticamente estos tres elementos diferentes (coche, ciudad, cordillera), el documental sugiere que la presencia de una cierta geografía del territorio chileno no puede separarse de la historia del país. Convirtiendo así todo el país, en un paisaje de la memoria. Andermann, citando a Rozitchner, destaca que el régimen de transición democrática ha normalizado y legitimado el terror dictatorial, permitiendo que la desaparición de individuos como sujetos políticos sea considerada aceptable en el contexto de la democracia, lo que está vinculado al surgimiento de una subjetividad influenciada por el capitalismo neoliberal (Rozitchner en Andermann, 2015:4).

Si los desaparecidos están allí y si en los paisajes de la cordillera podemos leer la segunda naturaleza, siendo esta la ciudad neoliberal, que por instalarse negó las violaciones de los derechos humanos, entonces todo el país se vuelve un cementerio. De este modo, observamos como en el documental, se presenta la analogía del *laberinto* y la *ignorancia* que se demuestra a nivel semántico e iconográfico, que gradualmente establecen conexiones entre dos formas de ignorancia. Es decir, los chilenos no sólo desconocen la cordillera sino que parecen tener la tendencia dual de desconocer incluso su propia historia. Así, convirtiendo el país a un estado ignorante, que incluso aceptó el sistema económico sin críticamente observar su vínculo con el pasado violento. Volviendo a la pregunta inicial, observamos que Guzmán al yuxtaponer la voz en *off* a los paisajes de la cordillera, ha querido incluso evocar esta historia de la explotación económica y el crecimiento de la ciudad neoliberal que a la vez, en un cierto modo ‘justificó’ la desaparición de tantas personas a lo largo del periodo dictatorial.

Ahora bien, hace falta examinar con más detalle, en la última sección de la tesina, la relación directa entre la voz en *off* y la cordillera, porque hacia los fines del documental o tomas de documental observamos cómo, después de pasar por Salas y la ciudad violenta, vuelve otra

vez a lo íntimo, contando como “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.” (01:16:28 min). Lo que sigue en estas últimas escenas es una instalación de las imágenes fotográficas de su madre y su abuela, su vieja casa y los espacios de la cordillera.

4.7 La voz en *off* y el paisaje de la cordillera

En la penúltima escena de la película, a modo de cierre del filme, la cámara registra a un montañista que está ascendiendo la cordillera, mientras la voz en *off* de Guzmán, como a lo largo de todo el documental, interviene para narrar una historia personal. Al explicar el motivo que lo llevó a filmar el documental, nos adentramos en una historia altamente íntima. Cuenta que:

Quando esta vez llegué a Chile me atrajo mucho la idea de explorar la cordillera. Pero pronto me di cuenta que la cordillera me escondía algo. Detrás de las rocas algo está presente, tal vez son los ecos del golpe. Esto me evoca algo muy íntimo. Nunca he hablado de la soledad que me acompaña desde aquel 11 de septiembre de 1973. Es como una angustia oculta, como si debajo de mis pies se hubiera desplomado algo, como un temblor de tierra. Ahora son 46 años que salí de mi país. Durante todo este tiempo he filmado veinte películas sobre Chile. He vivido más tiempo fuera de lo que he vivido adentro. Me acostumbré a hacer películas desde la distancia [...] 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. (01:14:50 min)

En la cita, volvemos a observar la conexión directa e íntima con la cordillera. Observamos que la cordillera potencia sus propios recuerdos, a la vez que potencia la libertad de imaginar. Sin embargo, aquí la historia está situada en el presente. Guzmán habla sobre la soledad que le acompaña desde el golpe de Estado, y de las cenizas y el humo del golpe que lo siguen acompañando hasta el día de hoy. Como tal, aparece también el trauma en el presente que busca un asiento y una restitución en los paisajes de la cordillera. Si en una primera parte de la película el escultor Gazitua relataba cómo “me he vuelto por el otro lado, no necesito nada más que esto” y “que un artista necesita mirar por la belleza de su país”, observamos cómo también a Guzmán la cordillera le ayuda no solo a entender el país de su infancia, sino también a sanar, a través de la imagen de la cordillera, la herida y el trauma del golpe de Estado que lo llevó al exilio. Por lo tanto, si los paisajes de la cordillera tienen en el documental una apariencia idílica, entonces las imágenes de la cordillera, con el humo que se desprende de sus picos (ver Figura 4.7.1., 4.7.2), marcan la trama del golpe infligido en este territorio. Ahora, a partir de lo que acabamos de citar, podemos observar que este humo se pone en relación con las cenizas de su casa destruida para siempre.



Figura 4.7.1 (El humo que hace alusión a la explosión)



Figura 4.7.2 (La erupción del volcán de la cordillera)

Así, esta relación icónica se convierte al mismo tiempo (estética), ya que le permite a Guzmán imaginar un futuro mejor para Chile, al mismo tiempo que trabaja el trauma del exilio mediante el mecanismo de la sustitución a partir de los paisajes de la cordillera. Aplicando la teoría de Lefebvre, podemos afirmar que esta representación del golpe en el paisaje, aunque la inclusión de los paisajes en el cine ofrezcan una imagen de la realidad material, al mismo tiempo apuntan a aquello que no puede ser representado, porque desborda los límites de nuestra imaginación (Lefebvre, 2006:45). En el caso del documental, eso a lo que apunta el paisaje son las consecuencias irreparables de la dictadura en la sociedad chilena. Sin embargo, la yuxtaposición de la voz en *off* a los paisajes de la cordillera, a la vez que afirma la observación de Andermann según la cual la forma del paisaje tradicional demuestra su agotamiento en el arte postdictatorial, interviene directamente en el espacio con su narrativa personal marcada por el trauma.

Lo que sigue es una instalación de las imágenes fotográficas de su madre y su abuela. Es la mirada infantil que también vuelve en los últimos minutos del documental con estas fotos. Así, al final del documental, Guzmán vuelve a la cordillera. En la escena observamos las pequeñas rocas de los meteoritos que la voz en *off* explica haber encontrado en la cordillera. Estos meteoritos amplían la equivalencia entre la cordillera y la infancia porque la voz en *off* pide un deseo al ver un meteorito caer desde el cielo, como su madre lo había enseñado. La relación infancia-deseo se realiza incluso en la voz en *off* con la última frase del documental: “Que Chile recupere su infancia y alegría”. Concluye así planteando la posibilidad de imaginar a un Chile con un mejor futuro.

Narrar a través de la imagen, como lo hace Guzmán a través del formato cinematográfico y luego a través de la forma paisaje de la cordillera, según Eduardo Kohn, implica “pensar con imágenes”, es decir, contar historias sin palabras para que los espectadores aprendan a prestar atención a cómo estas imágenes amplifican y revelan algo sobre lo humano a través de lo que trasciende lo humano (Kohn, 2013:221). Esta tendencia la observamos en el documental porque la voz en *off* piensa la historia de su país a través de la cordillera; o sea nos hace pensar a través de la imagen de la cordillera el Chile de hoy. Si aplicamos a esto la teoría de Kohn, que sostiene que las relaciones icónicas pueden decirnos cómo aquello que se encuentra “más allá” de lo humano también nos sostiene y nos convierte en los seres que somos y en aquellos que podríamos llegar a ser, podemos concluir que Guzmán, de cierto modo, cultiva un tipo de estética no humana.

Como ya hemos señalado en la parte teórica, la estética es un concepto que se refiere tanto a la experiencia sensorial e imaginativa de la belleza, como también a un modo de acceder a la verdad a través del “discurso sensible” (Andermann, Giorgi y Saramago, 2022:3). La estética es, podríamos decir, lo que ocurre en *La cordillera de los sueños* y el esfuerzo crítico que la película de Guzmán nos insta a hacer para desarrollar, a partir de nuestras reacciones ante ella, una reimaginación del mundo en su conjunto. Así, observamos que Guzmán practica la inscripción de la violencia en el ambiente nacional, partiendo desde un yo personal.

En cierto sentido, observamos también que a lo largo del documental hay un movimiento de cambio de escala, de acuerdo con el cual Guzmán va del uso intencional del paisaje amplio hacia el espacio subjetivo y personal, o viceversa. Estas oscilaciones se establecen a base de un recurso cinematográfico del “viaje”. En una entrevista titulada “La memoria en movimiento”, realizada por Silvana Mariani e Iván Álvarez, se le preguntó a Guzmán si se siente más como un cineasta viajero o como un cineasta local. Guzmán respondió:

Son dos cosas a la vez: yo me aproximo a Chile y por otra parte propongo un viaje; es decir, conozco la trayectoria, sé hacia dónde voy, pero hago el viaje, me pongo en los dos casos. Creo que el viaje es muy interesante para el espectador: con la estructura del viaje puedes hacer lo que quieras; puedes ir en línea recta, girar, bajar, subir, y el espectador tiene que seguirte. (Mariani y Alvarez, 2023:278)

En tal sentido, el yo autobiográfico de Guzmán opera como una “memoria itinerante” que da forma a los paisajes *in visu*, donde acumula recuerdos y conocimientos mientras viaja. Por ello, Andermann habla de la memoria *itinerante*, la memoria *in visu*, que se refiere a la creación de una memoria viajera que se opone a inscribir en un lugar específico (la memoria *in situ*), por el hecho de no tener un lugar de partida fijo (Andermann, 2018: 346). Esto sugiere que Guzmán, al recopilar diversos elementos en su “viaje”, está llevando a cabo un proceso de duelo que se niega a tener un punto de partida fijo por causa del exilio, creando así una especie de memoria itinerante. Esto se materializa a través de la mirada de la cámara, que filma desde el cielo, capturando vistas aéreas de varios espacios, objetos y personas que encuentra en su camino. Estos lugares parecen ser objetos encontrados en el camino que solo adquieren sentido dentro de la narrativa íntegra del documental, que se construye en torno al yo expresado en la voz en *off*.

Así, cada vez que la voz en *off* interviene en el documental, Guzmán filma varios espacios con la cámara; de hecho, coexisten en el documental varios lugares que evocan el pasado, como su antigua casa y el Estadio Nacional, junto con otros que representan el presente, como los rascacielos y las calles de Santiago, y, finalmente, está la cordillera, un espacio atemporal que sirve como médium para acceder desde el presente en el pasado. Por lo tanto, no se trata tanto de “recuperar” un lugar específico, porque la cámara visita varios lugares significativos personales, como el metro de La Moneda, el Estadio Nacional y su vieja casa, sino más bien de tornar público el duelo por las víctimas (como él mismo) y los desaparecidos a través de su emplazamiento en un borde urbano altamente significativo, enfrente de la cordillera.

Esta memoria *itinerante*, a la vez, crea un contramonumento al describir los paisajes que visita como los paisajes de la memoria de la dictadura. Sin embargo, si se toma la cordillera como el mundo focal, surge allí un in-mundo no humano, que vuelve la naturaleza un templo. Andermann explica que por esta falta de un lugar de partida definido, los paisajes de la memoria invocan así también una memoria del paisaje, ya que solo acceden a la forma a través de lo que falta en esta: el paisaje en tanto “país de los *despaisados*”, en la expresión de Nancy (2005:61) “de los que no tienen un país, de los que son unos extraños o *unheimlich*, de los que no son un pueblo....” (Andermann, 2018:346). Si aplicamos esta teoría al contexto del documental, los desplazados serían los exiliados, los desaparecidos, el izquierdista, tal como él mismo.

Pero es así, precisamente como un despaisar activo –según prosigue el mismo Nancy– que el paisaje se transforma también en un *templum*, “un espacio sagrado recortado desde el cielo” (Nancy. 2005: 62) que provoca a partir de esa interrupción del continuo espacio-temporal, la aparición de la presencia denegada: “Cuando es sagrado, el templo define un lugar para presencias: tales como los pájaros que pasarán por él, o las nubes, o los relámpagos. Cuando es el templo del paisaje (Baudelaire, otra vez: “la naturaleza es un templo”), recorta un lugar para el retiro de la presencia, para el pensamiento de la presencia como retirada de sí misma: presencia extraña y

desplazada, de la cual todos los dioses han partido y los hombres están siempre aún por llegar”(Nancy, 2005: 62) (Andermann, 2018: 346)

Guzmán enfoca su atención en el espacio, reflejando una red cada vez más amplia de conexiones que constituyen un agenciamiento. El documental, al yuxtaponer cuerpos, objetos y señales inmateriales, también intenta desplazarse del cine hacia una materialidad, lo que Andermann llama el giro ambiental es decir, el “paso de la representación a la intervención en la misma materia del objeto, ya no hay cuerpo y/o ambiente (las dos grandes series que habían fundado y sostenido la representación visual en Occidente), nos encontramos ahora con una noción de vida que hace confluir a ambos en la continuidad de procesos germinativos y de ensamblajes moleculares” (Andermann, 2018: 343).

5. Conclusión final

En la primera parte de la tesina hemos señalado las observaciones de los críticos, que coinciden en poner de manifiesto que la última trilogía se caracteriza por efectuar un giro subjetivo y un giro espacial (D'Alessandro, Andermann, Chauvin). Esta trilogía, a través de la voz autoral, busca una respuesta en los paisajes chilenos que, además de transmitir el mensaje, permiten constituir una enseñanza (est)ética que parte de lo no humano. Sin embargo, la particularidad de *La cordillera de los sueños* radica en que, a diferencia de los demás documentales de Guzmán, tiene un tono altamente autobiográfico, que motivó la pregunta de la tesina: *¿Cuál es la función de la yuxtaposición del imaginario de la cordillera a la voz en off?*

Como hemos visto, el paisaje de Los Andes debe ser entendido, en el caso de este documental, como el medio que ayuda a Guzmán a recuperar el país de su infancia, y por lo tanto a entender el Chile actual, a partir de los recuerdos que potencian los paisajes de la cordillera. Sin embargo, como veíamos a través de la teoría de Andermann, la forma paisaje se caracteriza por su carácter mnemónico. Por lo tanto, si la intención de Guzmán en una primera instancia era recuperar el país de su infancia, en esta exploración se revelan otras historias ya contenidas allí previamente.

Por ello, vimos cómo las personas entrevistadas, al hablar sobre la cordillera, rescataban todas las historias que han tenido relación con este territorio chileno. Por ejemplo, la cordillera, como huella del pasado chileno que ha sido en la formación de la configuración física del país por espacio de miles de años, es también el lugar donde fueron arrojados los cuerpos de los desaparecidos, e incluso el escenario de la explotación de la materia prima de cobre. Como tal, podemos observar que esta yuxtaposición entre la voz en *off* y la cordillera potencia otras historias colectivas. Así, rescatar las memorias de las piedras de la cordillera significa también rescatar las de la historia del golpe militar chileno, para desde allí pensar la actualidad.

Parcialmente, hemos visto cómo el uso específico de Los Andes y el mapa de Chile se pone en relación directa con el estatus de exiliado del propio Guzmán, porque la naturaleza, por su característica espacio-temporal, permite imaginar una renovación del vínculo que ha sido quebrado, en el nivel del tiempo social, por el terror dictatorial (Richard, Andermann). Por lo tanto, su estatus de exiliado se visibiliza en el uso de la cámara, porque la mayoría de las tomas en el documental, ya sean de espacios naturales o urbanos, están filmadas desde una perspectiva aérea, como si fuéramos pájaros que observamos desde lo alto. Pero, en realidad, el documental funciona como una memoria *itinerante*, permitiendo a Guzmán el regreso al país de su infancia. En este sentido, Guzmán interviene en el tejido urbano y natural utilizando varios recursos cinematográficos, como el *travelling*, el plano secuencia, las vistas

aéreas y el archivo de Salas, todas yuxtapuestas a la voz en *off*, como una manifestación de la memoria itinerante que a la vez crea un contramonumento (Andermann).

Lo que hace posible que la cordillera sea un contramonumento es que lo natural siempre funciona como un cierto tipo de templo. Porque, a diferencia del mundo humano, la naturaleza siempre ha permanecido en su lugar, desempeñando una figura armónica y moral, por albergar tanto la vida humana como la no humana, por su fuerza y belleza, pero también por ser, a la vez, un laberinto que ha ido recogiendo, poco a poco, la huella de 20.000 años del pasado chileno como el negativo de lo social.

Quizás una de las características mayores de este documental es el juego constante entre presente-pasado, yo-nosotros, humano-no humano, estético-ético, paisaje-naturaleza. Este juego entre dos órdenes, en realidad hace confluir el mundo humano en el mundo no humano, a través de una historia personal que, a la vez, reescribe la historia colectiva, pero siempre desde una perspectiva no antropocéntrica. Siempre está este efecto que parte desde el yo de Guzmán, y que se extiende más allá, a lo colectivo y político, pero siempre pasando por un “yo” y partiendo de la cordillera. Al reconocer lo cultural en lo natural y viceversa, podemos darnos cuenta de que no somos los únicos seres, y de que el mundo humano no tiene el dominio sobre el mundo que nos rodea, y ello imparte un tipo de enseñanza que proviene precisamente del mundo no humano. Imagen-entorno, naturaleza-cultura, paisaje-memoria, mundos humanos y no humanos, y lo que se desprende de su conjunto: una enseñanza estética que parte desde lo no humano para recordar, aprender y en una misma fase imaginar y crear un mundo mejor.

Por fin, esta forma de representar la dictadura a través del uso del paisaje no solo tiene la capacidad de reescribir las narrativas oficiales sino también de hacernos tomar conciencia de la tierra, así como de alejarnos de la visión tradicional del mundo como objeto dominado por el hombre. Esto afirma, en última instancia, la capacidad de los individuos y grupos para imaginar y dar forma a nuevas estructuras, instituciones y relaciones políticas.

Bibliografía

- Andermann, J.** (2008). 'Paisaje: imagen, entorno, ensamble.' *Orbis Tertius*. 13(4)
- Andermann, Jens.** (2012). 'Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape'. *Journal of Latin American Cultural Studies*. 21(2). pág. 165-187.
- Andermann, J.** (2018). *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones Metales Pesados.
- Andermann, J., Giorgi, G., & Saramago, V.** (Eds.). (2023). *Handbook of Latin American environmental aesthetics*. Walter de Gruyter GmbH.
- Barranza Toledo, V. y Fischer, C.** (2020). 'Introduction: Chilean Filmmaking in the World: Scattered Industry, Politicized intimacy, Global Aesthetics'. *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World*. Detroit: Wayne State University Press. pág. 1-32
- Blaine, P.** (2013) "Representing Absences in the Post-dictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán." *Latin American Perspectives*, vol. 40, n. 1, 2013, pp. 114–130.
- Cunha, M., & da Silva, A. M.** (2018). 'Human Rights and the Shadow of Chile's Dictatorship: Patricio Guzmán and the Poetics of a Cinematic Landscape'. In *Human Rights, Social Movements and Activism in Contemporary Latin American Cinema*. Springer International Publishing AG. pág. 21-43. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96208-5_2
- Couret, N.** (2017). Scale as Nostalgic Form: Patricio Guzmán's Nostalgia for the Light (2011). *Discourse* (Berkeley, California), vol. 39(1). pág. 67-91
- Chauvin, I. D.** (2015). 'Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán.' *Cahiers ALHIM*, vol. 30. <https://doi.org/10.4000/alhim.5314>
- Chauvin, I. D.** (2019). *Geografías afectivas*. Latin America Research Commons.
- Chanan, M.** (1996). 'New Cinemas in Latin America'. *The Oxford History of World Cinema*. ed. Geoffrey Nowell-Smith. pág. 427-435
- D'Alessandro, N.** (2022). 'Entre macropaisajes y microespacios: Reflexiones sobre la trilogía subjetiva de Patricio Guzmán'. *Latin American research review*, vol. 57(3), pág. 741-752. <https://doi.org/10.1017/lar.2022.66>
- Guynn, W. H.** (2016). *Unspeakable histories: film and the experience of catastrophe*. Columbia University Press.

Joly, J. (2020). 'El artista y el mundo. Patricio Guzmán, entre lo inmenso y lo íntimo: Compromisos y subjetividad del cine documental.' *Cinémas d'Amérique Latine*, vol. 28, pág.108-117. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.7956>

Klubock, T. M. (2003). "History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzman's Obstinate Memory and The Battle of Chile", *Radical History Review* vol. 85. pág. 272-281.

Jelin. E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores : Social Science Research Council.

Kohn, E. (2013). *How forests think: Toward an Anthropology beyond the Human*. Berkeley: University of California Press.

Lefebvre, M. (2006). *Landscape and Film*. London: Routledge.

Lefebvre, M. (2011). 'On Landscape in Narrative Cinema.' *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 20, No.1., pág. 61-78

Mariani, S. y Álvarez, I. V. (2023) .'La memoria en movimiento: entrevista con Patricio Guzmán'. *Memórias em Movimento: História e Trauma nos Cinemas Ibero-Americanos*. Imprensa de Universidad de Coimbra. pág. 273-289

Mitchell, J. (2020). How Landscapes Remember. *Material Religion*, 16(4), pág. 432-451.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Landscape and power*. The University of Chicago Press.

Millán, F. J. (2001). 'La memoria agitada: cine y represión en Chile y Argentina ' Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva.

Miller T. K. (2003). History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzman's Obstinate Memory and The Battle of Chile. *Radical History Review*, 85(1), pág. 272–281.

Rueda, M. H. (2020). 'Films on Loss and Mourning: Bridging the Personal and the Collective'. *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World*. Detroit: Wayne State University Press. pág. 339-248

Richard, N. (2018). "The Reconfigurations of Post-dictatorship Critical Thought". *Latin American*

Rufinelli, J. (2001). *Patricio Guzmán*. Ediciones Cátedra.

Urrutia N. C. (2020). 'Centrifugal Cinema: Updating and Rereading Chilean Feature Films'. *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World*. Detroit: Wayne State University Press. pág: 51-70