



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Licenciatura en Humanidades

**Imaginarios espaciales:
Islas y pueblos acuáticos en el cine documental latinoamericano
del siglo XXI.**

Autora: Juana Gonzalez Lobo

Legajo: 29072

Mentor: Edgardo Dieleke

Buenos Aires, 17 de diciembre del 2021

"Film language is the language of moving, seeing, and hearing. More than any other medium or art form, film uses experience to express experience."

Ilsa Barbash and Lucien Taylor -2012



Universidad de
San Andrés

Agradecimientos

En primer lugar, a mi director y profesor Edgardo Dieleke, quien me acompañó durante este proceso de investigación y de escritura respondiendo todas mis dudas, sugiriendo literatura y haciéndome preguntas sobre el tema para enriquecer mi trabajo.

A todos/todas mis profesores de la carrera que me enseñaron la importancia de cuestionar, de reflexionar y de aprender.

A mis compañeros de humanidades por hacer mi experiencia universitaria tan gratificante y enriquecedora. A Jane y Eloisa, mis compañeras y amigas. Mi soporte desde el día uno. Por cuestionarnos el mundo y aprender juntas. Por estar orgullosas de la carrera que elegimos y apoyarnos en cada etapa de crecimiento que viene y ha por venir.

A Solana y Tomás por incentivar-me a seguir creciendo y aprendiendo dentro del género audiovisual. A Martu, Fede, Sara, Sofi, Celi, mis amigas que siempre me acompañaron y aconsejaron en mis dudas, felicidad y en todos mis años de carrera.

A mis hermanas por incentivar-me en el día a día y ser un pilar fundamental en mi desarrollo académico y profesional. A mi padre por mirar cada documental conmigo, por compartir conmigo el amor por el cine y las artes visuales. Por incentivar mi creatividad.

Y por último, a mi madre. Fue mi primera lectora y crítica en cada parte de este trabajo. Me apoyó desde el día uno y fue quien pasó el amor y el interés por la investigación, las ciencias sociales y las humanidades en mi vida. Porque me incentivó a seguir adelante cuando dudaba y por enseñarme a ser crítica y audaz en todo lo que hago.

Gracias.

Resumen

Este trabajo elabora un panorama particular del género documental contemporáneo en América Latina. Se intenta observar cómo es la construcción de diferentes islas y espacios acuáticos en el cine documental de los últimos años y cómo es que a partir de dichos espacios se puede reflexionar sobre diferentes problemáticas y situaciones del continente. Para ello, a partir de un análisis de cuatro documentales seleccionados, busco entender y reflexionar en torno a la relación entre cine documental y espacios otros, espacios comúnmente relegados por las sociedades. El primer capítulo analiza *Santa Cruz del Islote* (2014) de Luke Lorentzen y *Erase una vez Venezuela* (2020) de Anabel Rodríguez. Este capítulo busca exponer dos casos de films que se consideran como variantes del documental etnográfico contemporáneo, en donde la necesidad de informar a través del espacio y de la experiencia se utiliza para resaltar la urgencia y la crisis en una situación particular. El segundo capítulo analiza *El Botón de Nácar* (2015) de Patricio Guzmán y *La forma exacta de las islas* (2014) de Daniel Casabé y Edgardo Dieleke, a partir de una reflexión en torno a la relación entre memoria, recuerdo, afecto y océano. En esta instancia se analiza cómo el documental de carácter más experimental y personal genera impacto sobre temas generales a partir de la experiencia propia y la reflexión sobre asuntos personales. Partiendo desde un interés personal por el cine documental, este trabajo no busca alcanzar conclusiones definitivas sino más bien exponer casos de documentales que trabajan sobre espacios acuáticos e islas para poder reflexionar en torno a las relaciones que yacen de la naturaleza y la emoción, el espacio y la contemporaneidad.

palabras claves: cine documental, heterotopías, espacios acuáticos, islas, pueblos acuáticos, geografía, paisaje, narrativa, experiencia, etnografía, performativo, agua, América Latina.

Índice

1. Introducción	5
Marco Teórico.....	19
Estado de la cuestión.....	27
2. Capítulo 1: Etnografías contemporáneas: urgencia y denuncia en islas y pueblos acuáticos	33
Comunidades acuáticas: marginalidad geográfica en el océano.....	37
El agua y la precariedad: un pueblo que se hunde.....	51
La experiencia ajena a través del cine.....	62
3. Capítulo 2: Recuerdos afectivos: construcción de la memoria a través del paisaje y la experiencia	66
Un primer acercamiento al agua: el océano como frontera.....	73
Desaparecidos: el océano como fuente de vida y, a su vez, de violencia.....	80
El viaje a la isla: un recorrido por la geografía emotiva de Malvinas.....	88
Imaginario espaciales: la cotidianidad en Malvinas.....	96
4. Consideraciones finales	101
5. Bibliografía	105

1. Introducción

El género del cine documental propone una mirada, una narrativa, un registro, un tipo de observación y una representación audiovisual que busca visibilizar y reflexionar sobre diferentes problemáticas, situaciones y experiencias contemporáneas. Más allá de la época, del tema que trate, del director o del tipo de documental que fuese, el documental siempre produce un modo de ver; es lo que Bill Nichols¹ (1997) define como un “dispositivo de vista” una manera de mirar el mundo en el que vivimos, es una modalidad discursiva que permite reflexionar, aprender y observar. Al igual que el cine de ficción, el cine documental construye un espacio, construye personajes y una narrativa particular que depende y surge a partir del estilo y la intención del documentalista. No se trata meramente de reflejar una situación o una comunidad, sino de construir mediante diferentes herramientas, tanto cinematográficas como sociológicas y artísticas, una mirada sobre un espacio, personajes y un tiempo determinado que permite generar cierta experiencia en el espectador.

Ideas sobre el cine documental

El discurso documental responde a problemáticas y situaciones actuales mediante la construcción audiovisual de una narrativa que intenta representar y darles voz a un espacio, una comunidad, una historia particular e incluso, una reflexión personal del director/directora. Como espectadores, confiamos en las imágenes y en la narrativa audiovisual del documental. El recurso audiovisual permite un nivel de conexión diferente a aquel que se logra a través de un libro o una obra de arte ya que solemos creer que la representación a través de las imágenes y los videos es más confiable. Respecto a ello John Berger² en su programa televisado “*Ways of seeing*” (1972) explica la evolución de las formas de ver y observar en la cultura. Desde la invención de la cámara, la fotografía, pero sobre todo desde la aparición del video, se produjo una revolución en el modo en el cual observamos el mundo y en cómo

¹ Bill Nichols (1942) es un crítico de cine y teórico del cine documental como género contemporáneo. Es considerado como el pionero en la teorización del género documental como tal. Su libro “*Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*” fue de los primeros ejemplares en aplicar la teoría cinematográfica al estudio y reflexión del género documental como lo conocemos.

² John Berger (1926) fue un escritor, crítico de arte y pintor inglés más bien conocido por su serie televisada en la BBC “*ways of seeing*” y sus reflexiones en torno a las artes visuales y el modo en el que observamos el mundo que nos rodea.

conocemos más allá del tiempo y el espacio en el que estamos. Berger afirma *“With the invention of the camera everything changed, we could see images that were not there in front of us. Appearances could travel across the world. The invention of the camera has changed not only what we see but how we see it.”*³La cámara y por ende, el cine documental, permiten estar en dos espacios y tiempos a la misma vez, el espectador conoce y es capaz de ver aquello que parecía tan lejano y distante en una película. *“The painting, like the human eye can only be in one place at one time. The camera reproduces it, making it available in any size, anywhere, for any purpose”*, de este modo, siguiendo a John Berger, podemos decir que la experiencia que genera el cine documental - como todo cine- se vuelve íntima y sensorial, se apela a la emoción y a la interacción con los espectadores a través de la imagen, el sonido y una narrativa que propone contar o exponer una situación u evento a partir de la investigación, el viaje y la reflexión.

En *Representing reality: issues and concepts in documentary* (1991) Nichols analiza las dimensiones del género documental y afirma que el cine documental aparece como un reflejo del discurso dominante de nuestra sociedad. El cine documental pone en evidencia el dominio de nuestra cultura sobre las sociedades y el presente en el cual habitamos mediante la representación audiovisual de una situación o ideología determinada. De este modo, para el autor, la imagen y la ideología van de la mano y el cine documental es un medio que permite e incentiva a la reflexión y la auto percepción de lo social, de lo público y de aquello que de alguna manera u otra interpela a grandes sectores y sociedades. Por lo tanto, el autor sostiene que el documental debe entenderse como un “discurso de sobriedad” más similar al de la historia, las ciencias, la sociología, las leyes, la economía, la familia etc, ya que se entiende como un discurso de lo “real”. Es un discurso que busca construir a partir de la imagen audiovisual no solamente diferentes realidades sociales sino también diferentes percepciones y sensaciones respecto a la contemporaneidad, pública o privada, ajena o personal. Como veremos en este trabajo, no hay una sola definición del género documental y, sobre todo, en la contemporaneidad, el género se ha desarrollado de diferentes maneras según los objetivos y las búsquedas de cada director o directora.

³ https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk

Ya fuese con pretensión de objetividad o subjetividad la mirada del documental presupone cierta ‘otredad’⁴ que él o la directora decide representar en el video final. La presencia, según algunos abordajes a este cine, de un ‘otro’ es característico del género. Emilio Bernini en *“Tres ideas de lo documental”*(2014) argumenta que desde el momento de su emergencia como modalidad discursiva “lo documental supone una mirada que constituye su objeto como alteridad, como aquello que no forma precisamente parte del propio universo” (p.92). De esta manera, diferenciamos al documental cinematográfico tanto como de otros géneros del cine como del periodismo audiovisual y los medios de comunicación ya que no todo lo que aparece frente a la cámara y que ella registra debe ser considerado como un documental.

Al referirnos a una “otredad”, esta puede ser ajena al director, ajena al espectador e incluso puede ser propia del director pero sin embargo se posiciona a la cámara de modo tal que es imposible negar la subjetividad del género. Se supone un ‘otro’, ya fuese una situación, un personaje, un espacio que se intenta construir, reflejar y plasmar en una película o un corto en contraposición a un ‘nosotros’ o a un ‘yo’. Este modo de representar y de reconstruir espacios e historias verídicas a partir del cine es fundamentalmente otro método para poder reflexionar y analizar sobre diferentes problemáticas, historias y situaciones contemporáneas. El cine documental resulta parte de nuestro entendimiento sociológico e integral sobre el mundo contemporáneo, ya que propone un medio de entretenimiento y de experiencia que alude a las emociones, a la empatía y a la reflexión plural y singular, privada y pública, local y nacional.

En este trabajo de graduación nos interesa centrarnos en el documental contemporáneo, aquellos realizados en los últimos 20 años en América Latina, que puntualmente trabajan sobre espacios de islas y pueblos acuáticos. Se trabajará en torno a cuatro documentales que tienen lugar en diferentes países: Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. El documental contemporáneo no sigue una única línea de pensamiento, estilo o modalidad, sus posibilidades son varias y es según el enfoque que decide dar cada documentalista que vuelve a cada

⁴ El concepto de “otro” u “otredad” toma reconocimiento con la modernidad del siglo xix al ser utilizado para marcar la diferencias de culturas, modos y sociedades con un “nosotros” considerado como el ideal que avanzaba con la modernidad cultural, social, economía y politiza de la época. Esta definición pone en jaque las diferentes culturas, razas, clases sociales y económicas. Sin embargo, ha cambiado con el tiempo su concepción y significancia. En concordancia con este trabajo se entenderá como aquel espacio, situación, comunidad o sociedad ajena a la del director/directora. No se busca el exotismo de ese “otro” sino a partir de su observación, reflexión y experiencia dar a conocer realidades diferentes y poner sobre la mesa la cultura y las normas que rigen sobre nuestro imaginario contemporáneo.

documental único⁵. Desde la presencia intencional del director en el documental ensayo o preformativo hasta el documental que podría denominarse como etnográfico contemporáneo, las posibilidades del género se han desarrollado en los últimos años y permiten reflexionar y cuestionar tanto cuestiones emocionales-afectivas como denunciar urgencias globales. Para ello se intentará pensar y generar un recorrido expositivo en torno a cómo el género documental contemporáneo logra a partir de la concepción de un espacio geográfico determinado -particularmente mediado por el agua- y la construcción del paisaje, reflexionar en torno a diversas cuestiones tanto personales como sociales, económicas y políticas. A través de un breve recorrido se intentará revisar cómo estos cuatro documentales forman parte de la construcción espacial de geografías acuáticas, espacios marginalizados o relegados para generar una experiencia mediada por la relación con la naturaleza. Se considerarán documentales observacionales y de experiencias de viaje, no tan lejanos a la tradición del género pero que se los considerará como una vertiente de la etnografía contemporánea. Por otro lado, documentales de un estilo performativo y reflexivo, con un enfoque un poco más experimental, guiados por un relato que va desde la experiencia de lo personal hasta lo global y lo público. En ambos casos, la experiencia de sus respectivos documentalistas y de la cámara como objeto de reconstrucción y delimitación de un espacio y un tiempo, es central.

Por un lado, alejándonos del documental etnográfico tradicional donde se buscaba exotizar aquello ajeno a la vida del documentalista, el documental contemporáneo despliega diversas posibilidades para proveer una experiencia audiovisual que resulta fascinante para entender e interesarnos por los espacios, las culturas y las diferentes perspectivas que nos rodean y cohabitan en el mundo contemporáneo. Por ello en el primer capítulo: ***Etnografías contemporáneas: urgencia y denuncia en islas y pueblos acuáticos***, se intentará desarrollar en torno a etnografías audiovisuales contemporáneas, ¿cómo se genera la sensación de urgencia, de denuncia hacia problemáticas sociales, políticas económicas y socio ambientales en el documental?. Por otro lado, en el capítulo dos: ***Recuerdos afectivos: construcción de la***

⁵ Paulo Antonio Paranaguá, en *cine documental en América latina (2003)* argumenta que “el documental, como todo el cine, es una cuestión de mirada, de punto de vista, objeto por lo tanto de opciones formales y estéticas variables según las circunstancias. Lejos de una mera postura militante, típica de los tercermundistas años sesenta, el documental latinoamericano ha desplegado diversas estrategias y enfoques.” (p.15). La posibilidades y los tipos de documentales realizados son vastas y cambian según el contexto social, político y económico en el cual se vive. Con el tiempo los modos de hacer documental varían y se diferencian entre sí, reivindicando modos previos y cada vez más con un viraje hacia la experiencia del documentalista y del espectador.

memoria a través del paisaje y la experiencia se considerarán documentales personales y performativos⁶ donde la historia propia del documentalista o del narrador se pone en primer plano junto con una reflexión de una temática particular global o regional. Lo personal, lo privado se dialoga con lo público y aquellas condiciones, reflexiones y problemáticas que interpelan a un grupo más grande. Las propias decisiones de narrativa y detrás de cámara se vuelven esenciales para el documental y comienzan a verse documentales que no buscan esconder su subjetividad humana, sino que la utilizan a su favor para lograr desprenderse de la dicotomía entre realidad y performance, haciendo que ambas dualidades sean esenciales y posibles para el género documental. Asimismo, el documental contemporáneo, las nuevas vertientes que surgen a partir de la reivindicación y las posibilidades aceptadas del género permiten una variedad de “modos de ver” donde las posibilidades de performatividad, observación y reflexión son ínfimas.

Tradición del cine documental en América Latina

En el continente latinoamericano, la tradición del cine como medio audiovisual puede rastrearse desde el siglo XIX con las primeras películas locales y nacionales en diferentes países. Sin embargo, no es casualidad que la historia cinematográfica y la revisión del medio tienda a empezar por Europa y Estados Unidos, relegando el cine latinoamericano a un segundo plano o como aquello que se importó e incorporó a modo de recreación de lo que ocurría en el hemisferio norte. Paulo Antonio Paranaguá en “Tradición y modernidad en el cine de América Latina” (2005) traza un recorrido del cine en el continente latinoamericano, su historia, sus periodos y sus referentes. Sin embargo, Paranaguá sostiene que “no existe un cine latinoamericano en el sentido estricto: la inmensa mayoría de las películas se genera en el ámbito nacional, a veces incluso en el provincial o municipal, si bien existen fuerzas transnacionales y estrategias continentales desde la revolución del cine sonoro” (p.23) Es por

⁶ Stella Bruzzi (2006) en *New Documentary* desarrolla sobre el documental performativo, al cual define como un modo de documentar donde se busca enfatizar y construir la película alrededor de sus componentes - usualmente escondidos- performativos y de producción. Entendemos al documental performativo siguiendo la línea de pensamiento de Bruzzi, aquel que no busca esconder el proceso que ocurre y se da detrás de la cámara ni las decisiones ni subjetividades por parte del director. Aceptar las diferentes etapas del documental y el acto performativo que conlleva armar una narrativa particular, lo como una “nueva honestidad” en donde se propone romper con el utópico que pretende la objetividad completa y total del cine documental. En cambio al referirse al documental contemporáneo como un acto performativo Bruzzi incentiva a reconocer y aferrarse de la performatividad del género como algo positivo y válido. (p.185-188)

ello que si bien al igual que en otros medios audiovisuales como lo es en la música, las artes plásticas y dramáticas, se tiende a generalizar y englobar la producción de países latinoamericanos bajo una misma categoría, son diferentes los alcances y particularidades de cada país, partiendo desde sus directores, temáticas o tradiciones culturales y sociales. De todas maneras, para efectos de este trabajo y el análisis que se propone hacer se buscará entender ejemplos de cine documental contemporáneos en diferentes regiones de Latinoamérica que representan y trabajan sobre situaciones y escenarios recurrentes y comunes en el continente, como lo son la violencia estatal, la marginalidad, la pobreza y la ausencia.

...En América Latina, como en todas partes, el documental sigue siendo considerado el pariente pobre del séptimo arte, cuando en realidad se trata de un género expresivo de las cinematografías del continente. Más allá de algunos títulos famosos, podríamos hablar de una escuela documental latinoamericana, parcialmente reconocida por la historiografía anglosajona especializada, pero por lo general desconocida en la versión predominante de la historia. (Paranaguá, 2005.p.16)

Las primeras imágenes en movimiento del continente latinoamericano provienen de artistas viajeros y equipos de filmación europeos que viajaban al continente con el propósito de documentar y presentar las comunidades y los espacios Americanos. Con los diarios de viajes y los libros no todos podían acceder a ese tipo de información ni conocimiento por lo cual con la invención de la cámara, primero las fotografías y luego las películas, las sociedades pudieron conocer diferentes culturas, naturaleza, animales y espacios. Este tipo de documentales continuaban con la tradición literaria y artística de representar y plantear a un “otro” ya fuese una comunidad o un espacio, como aquello diferente e incapaz de convivir con el mundo contemporáneo, como algo diferente, ‘salvaje’ y por ende, inferior, o como aquello a incorporar a la nación. Lo “nuevo” para el ojo occidental como aquello exótico, diferente y poco civilizado por lo que aquella primera mirada etnográfica, en los primeros años del cine documental era una forma más del saber, de conocer, no tan diferente a la del exotismo de la historia y las ciencias. La invención de la cámara de filmar y del cine facilitó la llegada de documentos audiovisuales desde América Latina al resto del mundo. Los viajes etnográficos ahora se respaldan con videos, acercamientos que para el ojo del espectador parecían más reales y cercanos que un dibujo o anotaciones en libros. De este tipo de documentación surge el cine documental de tipo observacional y etnográfico que buscaba

capturar con una supuesta objetividad realidades ajenas y subalternas a las del director y los espectadores.

Sin embargo, la tradición del cine documental como tal surge al mismo tiempo de la mano de artistas latinoamericanos que buscaban representar sus culturas, historias y problemáticas desde adentro. En sus comienzos como género autónomo, la producción local, nacional y regional del cine documental como tal en el continente Latino Americano propuso una manera de ver y de reivindicar la cultura propia para marcar el distanciamiento con Europa y Estados Unidos. A su vez, su viraje y sus diferentes modos se dieron a partir de diferentes necesidades con las cuales se encontraban los artistas en cada país según su contexto y situación contemporánea.

Para Paulo Antonio Paranaguá (2003) la evolución del género en el continente latinoamericano se dio desde la iniciativa nacional y local de artistas de representar sus propias realidades mediante un lente de la experiencia y al necesidades de sus propios países para así diferenciarse del cine tradicional documental por artistas viajeros y directores que intentaban imponer sus políticas y miradas sobre las realidades ajenas al exotizar las y volverlas polémicas. Por ello, a partir de una imagen, mejor dicho, un prejuicio o un estereotipo se confunden con el documental latinoamericano, identificado con una película militante, pobre e improvisada, maniquea y burda, sin estructura ni originalidad. Hay que reconocer ahí una buena coartada para las televisiones europeas o norteamericanas que consideran a América Latina como mero objeto.”(p.17) Sin duda, el género evolucionó en el continente según el periodo y la situación actual de cada país. Desde documentales informativos hasta militantes, políticos y reflexivos el documental latinoamericano aparece como herramienta artística y audiovisual con sus propias reglas y modismos.

En las últimas décadas, el documental en América Latina se ha vuelto una herramienta y un modo de ver legítimo cuya mirada y cuyo contenido permite entender y reflexionar desde una perspectiva no eurocéntrica nuestras culturas, problemáticas, y por sobretodo, generar un vínculo más íntimo y personal con los sujeto y los espacios en cuestión. El viraje hacia un documental más inclusivo y el desplazamiento a la primera persona como la voz de la razón permitió que el cine documental gane terreno, reconocimiento e interés. Las nuevas vertientes del documental, desde el documental etnográfico contemporáneo hasta el documental más

performativo y personal logran reivindicar la producción del género documental en el continente como fuentes de conocimiento a partir del archivo, la experiencia personal del documentalista y de su equipo pero también a través de una narrativa que permite aventurarse dentro de una construcción sentimental, emocional y de reflexión sobre la cual los espectadores podemos conocer y ser parte de diferentes situaciones y realidades en el continente.

...La Primera Guerra Mundial y la revolución del cine sonoro, sobre todo, bloquean las veleidades de un desarrollo autónomo en América Latina. Las oportunidades abiertas a la producción en los idiomas vernáculos suscitan un recrudescimiento del discurso nacionalista. La mayor dependencia acarreada por el sonido favorece una mezcla de mimetismo y nacionalismo en dosis desiguales y variables. La industrialización de Argentina, México y Brasil (la más endeble) está inspirada por el modelo dominante de Hollywood. Los noticieros sufren una presión y competencia crecientes. Puede decirse que la injerencia estadounidense en la esfera de la producción resulta aún más fuerte en el ámbito de la no-ficción, mientras en el de los largometrajes de ficción se ejerce en la distribución y la exhibición. (Parangá, 2003, p. 8)

Con los gobiernos dictatoriales y las nuevas problemáticas sociales que surgieron a mediados del siglo, el documental social se volvió muy popular en América Latina como modo de representar y denunciar las problemáticas actuales de cada país, gobiernos, dictaduras, pobreza, injusticias sociales y económicas. A su vez, como parte de las revoluciones nacionales el documental se volvió parte de las manifestaciones y a través de las películas se podía llegar a un mayor público con el mensaje. Más adelante, el desarrollo de los nuevos medios, por un lado, y las polarizaciones políticas, por el otro, llevan a buena parte de los documentalistas a colocarse como una alternativa frente al discurso dominante. El documental asume así una función de contra- información o incluso de concienciación, inseparable del establecimiento de nuevos circuitos de distribución, distintos a los cines comerciales” (p.54) Su desarrollo y cambios se fueron dando de diferentes maneras en el continente.⁷

Sin embargo, la popularización del género permitió que su alcance e intereses fueran cada vez más auto-reflexivos y perceptivos, como se verá en los siguientes capítulos. En su capítulo introductorio, Parangá argumenta que “hasta ahora, el documental latinoamericano no es un mero instrumento de autoconocimiento, sino una mirada hacia el otro, una apertura hacia los

⁷ El libro *El documental en América Latina* de Antonio Parangá traza un recorrido del desarrollo del género documental en el continente, exponiendo sus diferentes etapas y transiciones dependiendo el contexto y situación de cada país y sus artistas.

demás.”, en este trabajo de graduación intentaremos demostrar la evolución del género y como en la contemporaneidad y en los últimos años se pueden observar casos donde el documental contemporáneo en América Latina permite reflexionar y conocer la experiencia personal para pensar lo público, lo compartido y lo nacional. El espacio físico y la geografía latinoamericana cobran importancia en ciertos documentales que intentan explorar y desarrollar diferentes temas y problemáticas a partir del espacio, de la naturaleza, su geografía y la relación que tiene con sus comunidades. Este desarrollo hacia un documental que no solo observa sino que es participe activamente del viaje, del recorrido, la interpretación y por ende, de la narrativa.

Espacios otros: islas y comunidades acuáticas

Si bien las posibilidades del documental son vastas, este trabajo de graduación se interesa por aquellos documentales que trabajan sobre espacios de Islas y espacios acuáticos en América Latina. Documentales cuyo enfoque se centra en espacios acuáticos con foco en su naturaleza, sus problemáticas y sus comunidades. El interés se pondrá en el documental como medio de construcción de una selección de espacios geográficos en América Latina y lo que ello abre a la reflexión sobre la contemporaneidad, las comunidades, las problemáticas y los relatos. Como señala Irene Depetris (2019) “Fuera de la disciplina de la geografía, el espacio ha sido considerado en diversas áreas de investigación (política, visual y artes escénicas, entre otros) como un concepto productivo para problematizar la relación entre las personas y su entorno y los significados que surgen de esta conexión.” (p.2, geográficas afectivas)

En el continente latinoamericano, las islas y los espacios acuáticos han sido problematizadas desde la conquista y la llegada del hombre Europeo al continente latinoamericano. Desde las artes visuales hasta la literatura y el cine, estos espacios han sido representados a partir de diferentes perspectivas y recursos.⁸ El cine documental, no es una excepción. A través del cine documental se construye un espacio y una visión delimitada de las islas y de las comunidades

⁸ Las islas y los espacio marítimos, sobre todo en el continente latinoamericano han estado representados en la cultura general de manera tal que se los exotiza. Partiendo desde los escritos del naturalistas Charles Darwin (1809) quien escribió sobre la vida en las islas Galápagos, hasta la novela de Robinson Crusoe (1719) el imaginario cultural respecto a las islas se ha ligado siempre desde la noción de un “otro”, ya fuese un espacio, la naturaleza, una comunidad o un lugar. En el cine, las películas sobre islas variaron desde Hollywood hasta el cine más experimental e independiente pero siempre asociados tanto a la noción de otredad o al concepto de isla paradisiaca, de aquel lugar donde uno espada para disfrutar, desconectar de su vida pos-moderna en la ciudad.

acuáticas. Mediante el recurso audiovisual y una narrativa particular se puede acceder a una historia diferente y reflexionar en torno a lo que vemos y lo que escuchamos. Los espacios acuáticos son aquellos donde se arma un espacio particular, donde se dan ciertas reglas diferentes a las de la tierra continental. Las Islas, los archipiélagos y las comunidades acuáticas, ya sean marítimas o fluviales, desiertas o con comunidades tienen una manera de vivir, de manejarse y una serie de reglas y códigos distintos a los de la tierra continental. Alejándonos de la noción de “isla paradisíaca” que se forjó con los años y que se suele tener en el imaginario colectivo, las islas, los espacios que se encuentran en el agua suelen reflejar y encarnar diferentes problemáticas y dilemas presentes en nuestras sociedades.

En la literatura, la cinematografía, las artes y la historia, los espacios marítimos, fluviales, las islas y los archipiélagos han estado asociados a un concepto de espacio heterotópico⁹, un espacio de otredad cuyas reglas y modos suelen encontrarse por los márgenes del discurso y la tradición hegemónica. La relación con el agua, con el espacio desértico, las modalidades de vida en torno a la isla, proponen en la modernidad un estilo de vida y una serie de reglas que resultan opuestas a aquellas que se suelen dar en las grandes ciudades. Los códigos de convivencia que estamos acostumbrados a observar se presentan de un modo diferente. Como señala Depetris Chauvin “recientes contribuciones provenientes del campo de los *“Island Studies”* señalan que la de la isla es una geografía que metafóricamente se amplía hacia la condición de insularidad de quienes la habitan, lo que hace posible pensar un paralelo entre el territorio, la subjetividad y la circulación de afectos dentro de estas comunidades relativamente aisladas.” A su vez, argumentamos cómo estos espacios, generalmente aislados y marginalizados, nos permiten entender diferentes problemáticas que atraviesa no sólo un país sino que puede asimilarse en gran parte del continente latinoamericano.

La noción de espacio o de un lugar, se crea muchas veces a partir de la visibilidad existente que tenemos sobre un paisaje determinado, un elemento de la naturaleza o creado por el hombre, una obra o una delimitación geográfica. Yi Fu Tuan (2001) señala que un espacio

⁹ El intelectual francés Michel Foucault introduce el concepto de “espacios otros” en su conferencia “Des espaces autres” dictada en 1967. Para Foucault “el espacio mismo, en la experiencia occidental, tiene una historia, y no es posible desconocer este entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio” Entender al espacio más allá de lo físico y lo que está ahí sino como aquel lugar donde se dan circunstancias, ideas y tiempos particulares por el mismo espacio y sus condiciones.

(place) puede ser definido por una variedad de maneras, sin embargo, es común que al visibilizar un espacio determinado; se cree un lugar propiamente dicho en el imaginario colectivo. La noción de que algo existe y por ende es factible, se encuentra determinada por la posibilidad del humano de verlo, de reconocerlo como espacio posible para su goce, desarrollo, utilidad o contemplación. Al otorgarle a un espacio significado, emoción y facticidad se concibe como “lugar”, se lo reconoce y concede importancia.

...Places can be made visible by a number of means: rivalry or conflict with other places, visual prominence, and the evocative power of art, architecture, ceremonials and rites. Human places become vividly real through dramatization. Identity of place is achieved by dramatizing the aspirations, needs, and functional rhythms of personal and group life. (Yi Fu Tuan, 2001, p.178)

Cine documental de islas-espacios acuáticos.

En esta tesis pretendo por tanto investigar y reflexionar sobre cómo la estética y la narrativa del cine documental contemporáneo, construye una mirada, propone una experiencia particular y a su vez visibiliza espacios acuáticos particulares en el continente latinoamericano y sus diferentes problemáticas e historias. Para ello se analizan las obras de cuatro directores de cine contemporáneos con diferentes trayectorias entre ellos el director chileno Patricio Guzmán, los directores argentinos Edgardo Dieleke y Daniel Casabé, la directora venezolana Anabel Rodríguez Ríos y el director norteamericano, Luke Lorentzen. En sus obras, cada uno de ellos ha utilizado al cine documental para construir mediante diferentes recursos cinematográficos y estilísticos una narrativa particular de cada espacio geográfico, su historia y sus habitantes. Los documentales seleccionados presentan dos islas: Santa Cruz del Isote en Colombia y Las Islas Malvinas por un lado. Por el otro, a Chile desde una perspectiva que lo observa y propone como archipiélago, y por último, una comunidad acuática en Venezuela: el Congo Mirador. Cada espacio es muy diferente, pero no obstante a su vez permite reflexionar sobre una otredad marginalizada y desprotegida por el discurso hegemónico. En cada documental observamos diferentes modos de construir una experiencia particular que le permite al espectador acercarse a realidades y problemáticas que a primera vista parecen ajenas pero que al comprenderlas nos permiten entender problemas y situaciones de nuestra contemporaneidad como parte de nuestro presente y como relevantes para los estudios humanos, sociológicos y artísticos. Se buscará analizar las dimensiones espaciales

características del cine documental para observar cómo logran construir y representar estos espacios y realidades poco convencionales.

Como plantea Irene Depetris (2019) “La consideración de las dimensiones espaciales en el cine es una poderosa herramienta que puede revelar significados y experiencias afectivas, estéticas, políticas e históricas si nos aventuramos a considerar el espacio más allá de un elemento formal que se limita a proporcionar una representación verosímil de un territorio geográfico”(p.103). A partir de un tratamiento estético y discursivo, cada documental propone una mirada diferente, un modo de ver que permite entender y reflexionar sobre las realidades que atraviesan o han atravesado estos espacios. Además, la autora agrega en relación a las islas que “hay algo en las islas que las convierte en un terreno fértil para explorar aquello que media entre lo real y lo imaginario. Antes que locaciones geográficas, las islas parecen funcionar como significantes flotantes, parte de un procedimiento literario que se sirve de esos espacios relativamente aislados para pensar lo social” (p.103)

Para llevar a cabo la tesis se optó por un enfoque metodológico de carácter cualitativo utilizando las técnicas del estudio de casos y relevamiento documental de cuatro documentales seleccionados a partir de una muestra intencional. La selección de documentales se hizo a partir de intereses personales acerca del tema pero a su vez a modo de desarrollar sobre documentales contemporáneos cuyo análisis no ha sido lo suficientemente trabajado por los teóricos del género pero más aún por su posibilidad de entender el uso del espacio y de la geografía de los espacios otros en la narrativa documental del continente latinoamericano. A partir de diferencias puntuales de cada documental y aquello que se buscará desarrollar sobre cada una de las películas, se decidió dividir el análisis y el relevamiento de los documentales en dos capítulos. La diferencia de directores/directoras y sus abordajes vuelve al análisis interesante al comparar distintos abordajes sobre islas diferentes en América Latina pero que a su vez logran asimilarse en su reflexión final y la construcción de espacios acusativos e islas a través del género.

Este trabajo está organizado de la siguiente manera: en primer lugar se hizo un breve recorrido del género del cine documental, desde su tradición hasta su contemporaneidad, los diferentes tipos de documentales, su rol y su influencia en el continente latinoamericano para

poder centrar un precedente a modo referencial respecto a los temas que se trataran. Luego, se especificarán ciertas cuestiones teórico-metodológicas que permitirán encuadrar el enfoque como también los antecedentes del tema y las preguntas a desarrollar en los capítulos precedentes.

Por un lado, en el capítulo 1 ***Etnografías contemporáneas: urgencia y denuncia en islas y pueblos acuáticos*** desarrolla en torno al documental *Santa Cruz del Islote* (2014) de Luke Lorentzen y *Erase una vez Venezuela* (2020) de Anabel Rodríguez donde se intentará reflexionar en torno a un tipo de documental más similar a la tradición del género, observacional y donde se intenta mostrar una realidad para cuestionar y evidenciar sobre una urgencia. Sin embargo, argumentamos cómo ambos casos adoptan a partir de diferentes recursos estilísticos y herramientas narrativas una perspectiva particular sobre los temas que tratan mediante una mirada íntima, cercana y reflexiva por parte de los directores. Por otro lado, el capítulo 2: ***Recuerdos afectivos: construcción de la memoria nacional y personal a través del paisaje*** analizará *El botón de Nácar* (2015) de Patricio Guzmán y *La forma exacta de las islas* (2012) de Edgardo Dieleke y Daniel Casabe a través de la mirada del diario de viaje y de la construcción de la memoria nacional y personal a partir del espacio natural y la geografía de cada espacio. Este capítulo presenta documentales ensayo, reflexivos y donde la experiencia personal de los personajes y del director, mediados por sus propias subjetividades generan una narrativa más experimental que en cierto modo no se aparta tanto del cine de ficción. En particular, se buscará profundizar sobre la relación con el agua, la marginalidad y la historia de cada territorio como motor de entendimiento y de cuestionamiento.

Resulta central analizar el lenguaje y las herramientas específicas del género documental, cómo la estética documental y sus características buscan representar y construir una imagen particular de la vida y las diferentes problemáticas en las islas y espacios acuáticos. Para ello, nos proponemos una serie de preguntas que guiarán la investigación para poder reflexionar e indagar en torno a las posibilidades del medio documental en relación a la construcción de las imágenes, narrativas e historias que surgen a partir de las Islas y los espacios acuáticos en América Latina. En primer lugar, se abordarán aquellas preguntas más generales en torno a la narrativa y el contenido de los documentales seleccionados que nos permitirán entender y

centrar el marco de análisis dentro de una situación y un espacio determinado: ¿cómo es la vida en las islas/comunidades acuáticas de estos documentales?, ¿qué personajes vemos en el documental?, ¿cómo se relacionan los habitantes de estos espacios? ¿qué herramientas estético-narrativas utilizan los documentales para construir una imagen particular de estos espacios heterotópicos, de las comunidades y su naturaleza? Además, se buscará responder preguntas puntuales, más específicas, sobre los documentales del capítulo 1: ¿cómo se construye y se habla sobre la memoria y la historia de un país a través de estos documentales? ¿la construcción audiovisual y metafórica de Chile como archipiélago, ¿qué nos permite inferir acerca de su historia y su presente? ¿Cómo es su relación con el océano?

Por otro lado, la construcción espacial de las islas Malvinas a través del viaje, ¿que nos permite entender y reflexionar sobre estas islas? ¿Cómo se relaciona el relato contemporáneo con la historia política, cultural y social? ¿Cómo es la relación del hombre y de la naturaleza en estas islas y que nos permite reflexionar y observar sobre el estado actual de ese territorio? ¿Cómo se trabaja el duelo sobre la historia y el pasado de estas islas? En cuanto al capítulo 2 y los documentales que allí se analizaran, las preguntas de investigación partirán de la siguiente idea a través del desplazamiento de la primera persona del narrador, ¿cómo se concibe una idea del documental etnográfico contemporáneo?, ¿es posible encontrar una relación entre las catástrofes naturales, injusticias sociales y problemáticas políticas con las islas?, ¿cómo es la relación con el agua? La experiencia, el día a día de las comunidades, ¿que nos permite reflexionar sobre los espacios en cuestión y sobre la situación político-cultural de cada región? ¿Cómo es la relación del hombre y de la naturaleza en estas islas y que nos permite reflexionar y observar sobre el estado actual de ese territorio?

Por último, se harán preguntas en relación al medio documental audiovisual y sus posibilidades, entre ellas: ¿cómo ayuda la estética del documental en la construcción cultural que tenemos de estos espacios?, ¿que nos permite entender el género documental sobre las respectivas islas y espacios que se tratan en los documentales seleccionados?, ¿qué nos permiten entender de nuestro presente estas representaciones y estos espacios “otros”? ¿Podemos observar diferencias con la tradición más clásica del documental? El sonido, ¿cuál es su función en este tipo de documentales y ¿cómo podemos entender este sentido en cuanto

a construcción de conocimiento?, ¿cuál es la relación entre estos documentales? A modo de conclusión nos preguntaremos ¿cuál es la relación entre estos documentales? ¿Cómo se construye la mirada del documentalista y la construcción de cierta “otredad” en estos documentales?

En ambos capítulos se pretende analizar los documentales desde la perspectiva cinematográfica como también desde un enfoque sociológico y reflexivo en torno a la construcción de espacios caracterizados por su relación con el agua y su paisaje. Además, se propone reflexionar no solo sobre el tratamiento estético y estilístico de los documentales, sino sobre su contenido temático, narrativas y el tipo de experiencia que presentan y generan en el espectador. A partir de ahí veremos como, a su manera, cada uno de los directores seleccionados invitan a una reflexión y a un cuestionamiento en torno a estos espacios, las relaciones y los modos de vida contemporáneos que se dan en cada lugar. Se finaliza el trabajo con algunas consideraciones finales.

1. 2. Marco teórico

Marco teórico sobre espacios subalternos e islas

Dado que este trabajo delimita su estudio en trabajar sobre documentales que construyen lugares y espacios geográficos, ya fuesen islas, comunidades acuáticas o archipiélagos, se debe considerar el concepto de ‘otro’ o ‘otredad’ que se ha planteado por académicos de diversas disciplinas en cuanto al espacio geográfico y mental. Resulta necesario entender lo que se ha delimitado cómo un espacio ‘otro’ o espacios heterotópicos, conceptos y teorías que hayan profundizado en relación a la problematización y características de las islas y espacios aislados. El concepto de heterotopía y de “espacios otros” serán centrales a la hora de analizar los documentales en cuestión ya que permiten localizar el análisis dentro del marco de los espacios subalternos como posibilidad de comprender realidades y problemáticas contemporáneas.

En 1967, Michel Foucault realizó un interesante análisis sobre *los “espacios otros”*; “Des espaces autres” en una conferencia que dictó en el Cercle des études architecturales, en París. Foucault introduce el concepto de los espacios “otros” y la noción de “heterotopías” que resultan fundamentales a la hora de hablar de las islas y espacios acuáticos como espacios marginalizados, comúnmente olvidados y donde las convenciones de relación entre los habitantes y la naturaleza son diferente a las de los territorios urbanos e incluso de aquellos en la tierra continental. La literatura y las artes visuales nos permiten pensar en torno a espacios “otros” en relación a lo que construyen, lo que generan y lo que permiten a la hora de pensar otro tipo de sujetos y/o subjetividades. Es posible pensar estos lugares a partir de la noción de heterotopías, aquel lugar donde las utopías se vuelven reales.

...Son lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. (Foucault, 1967, p.1)

Las islas y los espacios acuáticos que se analizarán en los siguientes capítulos, aislados no solamente en términos geográficos pero sino que en términos sociales, culturales, políticos y económicos pueden pensarse en términos de heterotopías ya que como se desarrollará en este trabajo, la construcción audiovisual de espacios acuáticos en el continente latinoamericano nos permite aventurarnos en un espacio donde parece que las utopías se vuelven reales, las reglas cambian, las relaciones sociales son diferentes a las continentales y su singularidad nos propone una reflexión particular del pasado, presente y futuro.

En relación a las islas, resulta pertinente considerar a Deleuze, quien en 1989 publicó una recopilación de escritos y ensayos titulados: *La isla desierta y otros textos (2002)*. En el primer capítulo *La isla desierta* el autor teoriza sobre las islas en sí, señala los distintos tipos de islas que hay, y la importancia en la historia de occidente que sale de ellas. La categorización de los distintos tipos de islas, definir las y localizarlas es fundamental para lograr un análisis amplio de los documentales y poder comprender los espacios que se trabajan en los documentales seleccionados. Para Deleuze: “La isla desierta”, los espacios reales y virtuales de las islas se prestan a la exploración de la relación cambiante entre él y el

otro, entre la naturaleza y la cultura: “[La isla desierta] es el origen, pero el origen segundo. A partir de ella todo recomienza. La isla es lo mínimo necesario para este recomienzo, el material sobreviviente del primer origen, el núcleo o el huevo irradiante que debe bastar para reproducirlo todo” (p.200) Deleuze (1989) propone que existen dos tipos de Islas. Por un lado, las islas oceánicas y por el otro, las islas continentales, “unas nos recuerdan que el mar está sobre la tierra, aprovechando el menor hundimiento/deslizamiento de las estructuras más elevadas; las otras nos recuerdan que la tierra está siempre ahí, bajo el mar, reuniendo fuerzas para horadar la superficie.” (p.15) La idea de la isla que yace en el imaginario cultural se asocia fácilmente con la tranquilidad, la “isla paradisíaca” donde el aislamiento parece ser más que una dificultad, un lujo. Sin embargo, leyendo a Deleuze nos desplazamos de esta concepción, la isla pasa a ser la “isla desierta” y comprendemos aquel espacio con mayor singularidad e inquietudes. No son islas paradisíacas las que elegimos para este trabajo, son islas marginadas, separadas del mundo pero a su vez muy conectadas y condicionadas por las acciones y problemáticas contemporáneas que atraviesan sus países.

...El impulso que empuja al hombre hacia las islas contiene el doble movimiento que produce las islas en cuanto tales. Soñar con islas, ya sea con angustia o con alegría es soñar con separarse, con estar separado, más allá de los continentes, soñar con estar solo y perdido, o bien es soñar que se retorna al principio, que se vuelve a empezar, que se recrea. (Deleuze, 2002, p.16)

En los cuatro documentales que se analizaron, las islas y los espacios acuáticos están separadas ideológicamente y culturalmente del continente, de política, economía, sociedades y la historia. Los espacios seleccionados representan casos de pobreza, injusticias sociales, olvido social y negación. Al pensar en islas o espacios acuáticos disociados de la representación contemporánea pero fuertemente impactados por las decisiones y los manejos del presente. El viaje del documentalista a cada una de las islas en las obras analizadas en este trabajo permite entender y reflexionar en torno a la existencia de espacios alejados no sólo geográficamente sino conceptual y emocionalmente. Al acercarnos a la experiencia de estas islas se construye un espacio singular donde las reglas y las condiciones difieren con respecto a la cotidianidad sobre la cual el espectador se familiariza.

Marco teórico sobre el género documental

Antes de adentrarnos en los capítulos siguientes, resulta relevante plantear ciertos presupuestos teórico-metodológicos que permitieron encuadrar los análisis y reflexiones en torno a los documentales seleccionados dentro de los supuestos y preguntas de investigación mencionadas previamente.

El cine documental propone una mirada particular, es un modo de ver las cosas, construir espacios y realidades contemporáneas. Por ello, resulta pertinente para los alcances de este trabajo comenzar por algunos de los conceptos que plantea John Berger (1972) en los ensayos que pertenecen al libro *Ways of seeing*, sobre los diferentes modos de observar en las artes visuales y cómo a través de las imágenes entendemos el mundo en el que vivimos. Si consideramos la cinematografía como un arte visual y por ende, al cine documental también, es clave para nuestro análisis entender cómo el cine documental logra a través de las imágenes y una narrativa particular conmover y captar la atención del espectador. A partir del corpus de documentales seleccionados en este trabajo, es fundamental incursionar en torno a conceptos claves del cine documental y de la representación y construcción en las artes y medios audiovisuales. En primera instancia, se desarrollará un análisis en torno al concepto de ‘otredad’ que es clave para entender la dicotomía que se genera a partir de la construcción y delimitación de un espacio, personaje, discurso o comunidad ajena a la del director y el espectador. Durante el siglo diecinueve, las corrientes positivistas y la élite dirigente de las naciones latinoamericanas, fascinada por los avances europeos, las ciudades modernas y la construcción de los Estados naciones optaron por políticas de “orden y progreso”. A partir de la introducción de proyectos de construcción de una identidad nacional que fomentaba la inmigración europea, el desarrollo de las nuevas ciudades modernas, los avances en la industria y la negación de sus culturas y poblaciones originarias, se determinó cuál debía ser el rumbo y lo característico de cada país.

La dicotomía “civilización - barbarie” y la idea de modernizar, pulir y domar a los salvajes, a aquellos que no encajaban con el modelo europeo de lo que significaba el progreso fue central

en el pensamiento de las elites dirigentes para alcanzar la conformación del Estado moderno. De esta manera, los modelos coloniales se vieron reproducidos en las jóvenes naciones. La existencia de un “otro”, aquel personaje subalterno, inferior e incapaz de avanzar que había que educar y reformular de manera inmediata. El discurso de la modernidad que adquiere valor a partir de la existencia de un otro inferior a quien se debe salvar de la barbarie es central para comprender la mirada exotizante que se suele ver en los documentales tradicionales del continente. Al plantearse un ‘otro’ se afirma por consiguiente la existencia de un “nosotros”, aquello familiar y conocido. Esta diferenciación que surge desde que el hombre tiene uso de razón y comienza a diferenciarse, se puede observar con claridad en el discurso hegemónico occidental. El ‘otro’ ha sido siempre considerado como aquello extraño, exótico, diferente. Por ello, entender y desarraigarse del concepto de otredad y los diferentes modos de pactarlo en las artes visuales y en la narrativa documental permite reflexionar y argumentar en torno al cambio de representación que hubo con los años. Si bien el concepto de ‘otredad’ continúa presente, su significado y su interpretación ha logrado desarrollarse y no posicionarse como aquello que es menos por ser ajeno.

Siguiendo la misma línea de pensamiento, diferentes autores argumentan sobre el papel que tiene el cine documental como medio audiovisual que deliberadamente propone una otredad en su obra. Emilio Bernini en *Tres ideas de lo documental* (2020) propone tres etapas de análisis para el documental, que permiten dilucidar y comprender cómo fue evolucionando y cambiando. La primera idea, del documental clásico introduce la noción de “otredad”, “aquello que habría que considerar constitutivo de lo documental: una imagen de la otredad.”(p.91) poner frente a la cámara un discurso, un espacio, un lugar ajeno al del director y también del espectador. Bernini explica que “en el momento de su emergencia como modalidad discursiva, lo documental supone una mirada que constituye a su objeto como alteridad, como aquello que no forma parte precisamente de su propio universo y como aquello que en cierto modo es ofrecido como respuesta a (o como modelo en) un contexto de enunciación que así parece demandarlo.” (p.92) Entonces, nos encontramos con la construcción de la otredad étnica, donde el fin del documental es reflejar tierras y comunidades que aparecen como nuevas y diferentes para los espectadores occidentales. De este modo, establece que en la primera idea sobre lo documental se presupone un tiempo

presente del género cinematográfico, el cual “permite creer que lo registrado ha tenido lugar en una cultura en sincronía con la del espectador”. (p.92)

La segunda idea que propone Bernini sobre el documental moderno donde la imagen resulta una mediación siempre opaca respecto al mundo. “La cámara ya no posee, ni puede poseer, ninguna relación objetiva con la realidad. Ese es el trabajo del cine” (p.99) Por último, la tercera idea que propone Bernini analiza al documentalista contemporáneo que parece filmar para sí y donde “no todo está sujeto a la deliberación, y que en el, el video parece ser un dispositivo tecnológico imprescindible: doméstico, se adecua, como no puede hacerlo una cámara de cine, a la intimidad a la confesión, al registro en imágenes para sí de los detalles más nimios y más triviales, de la vida cotidiana” (p.106) En esta idea observamos un documental en donde la personalidad y subjetividad del documentalista y la propia obra se relacionan directamente. Es posible entender al documental como una obra de arte más, donde las subjetividades, inquietudes y estilo del documentalista se unen ante las ganas y la necesidad de montar una narrativa que permita visibilizar y contabilizar un evento, situación o una historia.

Un tercer núcleo conceptual que atañe este trabajo de graduación se relaciona con el rol del documental como productor de conocimiento. Dentro del marco de la representación en el cine documental es una constante preguntarse acerca de su rol como discurso de sobriedad. La cuestión de la “verdad” y la búsqueda de una mirada que provee experiencias “reales” abre muchas preguntas en torno a cuál es el rol y el alcance del cine documental, que se espera de él y que nos puede proveer a los espectadores. Con la contemporaneidad, se supone un cambio con respecto a lo que se espera del documental. El documental ya no busca representar tal cual y como es la realidad, dado que al haber una cámara, un director y una selección particular de imágenes, sonidos y tiempos no es posible esperar que el film fuese un recorte objetivo de los hechos. El documental es un modo de ver, un modo de construir espacios y narrativas. Es una forma de observar y de construir una narrativa y una historia determinada.

Stella Bruzzi (2013) en *Contemporary documentary* sostiene que “todo documental es una *performance*, en el sentido de que lo que ves en la pantalla es fundamentalmente distinto a lo que verías si la cámara no estuviese ahí. Siempre va a ser distinto.” Bruzzi enfatiza en el uso de las cámaras, los equipos, las ideas, la subjetividad del director que está presente y por lo tanto no se puede suponer que un documental vaya a ser puramente objetivo. Para Bruzzi, lo que debe considerarse es lo que está pasando en la pantalla, no la intención del documentalista o si aquello es objetivamente real o no, sino las acciones, los mensajes, la historia. Robert Sklar, en *Documentary, artifice in the service of the truth* desarrolla sobre el mismo tema “the urge to document is the urge to tell the truth, to present a vision of reality, yet opinions differ as to what is true or real”. El documental es una interpretación particular de cada director o directora. Si bien como sociedades las imágenes tienden a apelar y conmover más que los textos, el documental, al igual que la ficción, manipula los planos, la luz, los tiempos, la narrativa, es una construcción determinada que se hace mediante una selección según el propósito y lo que se quiere alcanzar. Para la representación de islas y los documentales que se han seleccionado resultan pertinentes estas teorías ya que al entender al medio documental como una ‘performance’ y como una construcción subjetiva es posible reflexionar y posicionarse frente al documental de manera diferente, sin presunción de superioridad y sin exotización del espacio o de la comunidad en cuestión.

Si partimos de la idea de que el documental pone en cuestión a un ‘otro’ ya fuese un personaje, una historia o un espacio determinado, podemos decir que el modo en el cual se presenta esta otredad en la obra debe hacerlo de manera tal que como espectadores podamos observar la experiencia ajena sin el sentimiento de superioridad o de que aquello que vemos en la pantalla es por ser diferente, menor. Contrariamente el documental busca que el espectador reflexione y encuentre similitudes con su historia, su presente y su futuro. Chick Strand en *Notes on ethnographic film by a film artist (1978)* reflexiona en particular sobre el caso de los documentales etnográficos. La tradición etnográfica tiende a presentar los sujetos y las comunidades en cuestión de manera totalizante y generalizada. En este tipo de documentales solemos observar como antropólogos o sociólogos presentan de manera visual a través de un documental sus teorías y razonamientos. El lenguaje antropológico continúa siendo el mismo que en papel. Por lo contrario, Strand considera que los documentales deben

ser usados en otro nivel para poder explorar nuevas formas de recolectar y transmitir información a través de los individuos y las diferentes culturas. “Ethnographic films can and should be works of art, symphonies about the fabric of a people, celebrations of the tenacity and uniqueness of the human spirit” (p.736) Por ello entendemos que para poder transmitir ideas y dar a conocer culturas diversas es fundamental que la obra devenga intimidad, dimensión y que empatee con los personajes de manera tal que la historia fuese contada también por ellos y a través de su experiencia, no solamente las impresiones del documentalista.

Para lograr un análisis efectivo y preciso es pertinente considerar textos que trabajan con conceptos cinematográficos clásicos, de esta manera se ampliará el vocabulario y el discurso particular del cine documental para poder analizar los trabajos de manera completa y de esa manera poder hacer conclusiones con respecto a las temáticas, la narrativa y la representación visual de las islas y sus habitantes. Para ello se acudieron a conceptos de libros como *Representing reality* de Bill Nichols que define al género documental y su búsqueda por representar la realidad. Por otro lado, el capítulo de Keith Beattie (2004) *‘Believe Me, I’m of the World’: Documentary Representation* que analiza los mandatos y las particularidades del género documental desde su suposición como género que se atañe a la verdad y la observación minuciosa de su objeto de estudio. Beattie argumenta que la representación en el documental se da a partir de la manipulación y a interpretación subjetiva de cada director y que al comprender y aceptar la presencia de la cámara -lo que implica la subjetividad humana- es posible pensar al género a partir de su construcción y no juzgarlo por su supuesta representación real de la que se suele acostumbrar. Por último, *Theorizing documentary (1993)* de Michael Renov quien hace un análisis sobre las poéticas del documental como género cuyo objetivo y cuya expresión debe entenderse a partir de una cultura autosuficiente donde el documental logra expresar diferentes cuestionamientos y realidades del mundo contemporáneo a partir de su integridad y su evolución como género cinematográfico.

Para poder argumentar en torno a las especificidades técnicas del género documental en el cine se tuvieron en cuenta libros tales como *El discurso cinematográfico (2005)* de Ismal Xavier y *Estética del cine (1996)* de Jaques Aumont dado que en ambos casos se hace un recorrido del lenguaje cinematográfico, la estética documental, los términos y los conceptos

convencionales para analizar las herramientas y las modalidades características del discurso cinematográfico, ya fuese del género de la ficción o del documental. A partir del conocimiento vasto de la estética del documental cinematográfico y del vocabulario correspondiente se puede relacionar y comprender de mejor manera los documentales seleccionados.

1. 3. Estado de la cuestión

Este trabajo se alimenta de una multiplicidad de estudios realizados desde diversas disciplinas, principalmente, estudios académicos de las artes visuales, la cinematografía, los estudios culturales, la antropología y la literatura contemporánea que analizan los documentales como medio de investigación, de producción artística, etnográfica y sociológica pero también como un medio de visibilización y reflexión sobre diferentes problemáticas y dilemas actuales.

Por un lado, tuvieron en cuenta autores que teorizan sobre el cine etnográfico contemporáneo y el rol del documental en la representación de problemáticas y disputas sociales a partir del espacio geográfico y los sentidos. Para ello se consideró el trabajo de Scott MacDonald *American Ethnographic Film and Personal Documentary (2013)* donde si bien se analizan documentales norteamericanos, el autor teoriza sobre los nuevos modos de representación del cine documental. En particular resulta interesante entender su concepción del cine etnográfico como modo de concebir a partir de la experiencia del documentalista y de una mirada que intenta construir una narrativa de manera más orgánica y holística, diferentes historias y situaciones. A su vez, el desplazamiento de la primera persona del documentalista en la narrativa hacia un discurso que propone cierta subjetividad para posicionarse como un cine etnográfico que se aleja de la mirada totalizante y de superioridad que supone la tradición etnográfica. Este tipo de trabajos sirven como base para analizar los documentales *Erase una vez Venezuela (2020)* y *Santa Cruz del islote (2014)* ya que nos permitirá reflexionar en torno a lo que se propone en un documental etnográfico contemporáneo que intenta atraer a un público más genérico a partir de un relato más clásico, una estética visual cinematográfica y un viaje por parte de los documentalistas que reflexiona en torno a realidades ajenas.

En torno a la construcción de espacios geográficos y la cartografía que logra el cine y los medios audiovisuales se considera que el libro de Tom Colney *Cartographic Cinema (2007)* propone una mirada y una reflexión del cine como medio de delimitación y construcción de espacio, ciudades, tierras y situaciones. Colney piensa la delimitación y construcción de los espacios en el cine como un mapa, como fotografías en movimiento que permiten pensar distintas subjetividades y cuestiones de la vida cotidiana. El autor argumenta que el cine puede funcionar como un mapa en cuanto atrapa, conecta y guía el camino del espectador a la hora de delimitar un espacio particular en su narrativa. Al entender y prestar atención a la dimensión espacial del cine es posible como espectadores pensar en torno a la importancia del espacio en las diferentes problemáticas, dilemas y situaciones tanto ajenas como personales. El espacio geográfico logra de alguna manera un recorrido particular que tanto al director como al espectador les da la posibilidad de reflexionar y de ser parte de una experiencia determinada a través del cine documental.

Se consideraron también trabajos que propusieron una lectura crítica sobre documentales de islas en el mediterráneo, islas que tienen implicancia en la actual crisis de refugiados y desplazados para poder abordar una perspectiva diferente sobre el uso del cine documental como medio para contabilizar y representar eventos y situaciones actuales. Si bien este trabajo buscará centrarse en islas que se encuentren en América Latina, resulta necesario leer a aquellos autores que teorizan y reflexionan en torno a otras islas por fuera del continente.

Michela Franceschelli y Adele Galipò (2020) en: *The use of film documentary in social science research: audio-visual accounts of the 'migration crisis' from the Italian island of Lampedusa*, reflexionan sobre el uso de los documentales en la producción de conocimiento y la diseminación sobre diversas problemáticas en las islas del mar mediterráneo ante la actual crisis migratoria. Las autoras argumentan el rol de la cultura visual en la producción de conocimiento y la diseminación sobre distintas problemáticas en el mundo. Analizan el poder del medio documental de la imagen en movimiento a la hora de conmover, emocionar e impactar a los espectadores. Si bien reconocen las dificultades metodológicas del medio documental como tal, también, reflexionan sobre los beneficios que implica usar evidencia y soportes visuales a la hora de visualizar para diseminar el conocimiento y las investigaciones

acerca de las comunidades y las islas. Para las autoras, un documental permite sacar el foco a lo global, de las noticias masivas que recibimos en los medios populares que tienden a aislar cada acontecimiento y agruparlas dentro de la misma bolsa de problemáticas. En cambio, un documental permite observar desde cerca, construir una película más privada e íntima que se centre en las problemáticas locales del día a día de los isleños. Este tipo de enfoque vuelve al documental una película más personal.

Las Islas han sido problematizadas y sujetas a distintos criterios de análisis desde hace siglos. Desde la literatura, las artes visuales y la historia, las problemáticas que giran en torno de las islas, de aquellos espacios “otros” frecuentemente marginalizados de la tierra continental, han sido representadas y trabajadas desde hace muchos años.¹⁰ Sin embargo, nos encontramos con una escasez de documentos que reflexionen acerca del rol de la estética documentalista en problematizar y construir estos espacios, sus habitantes, sus particularidades y sus problemáticas. Si bien, en los últimos años, hubo un aumento en torno a los documentales que tratan el tema de las islas y los espacios acuáticos las teorías que analizan su fuerza como herramienta de concientización y visibilización no son muchas. Resulta interesante observar cómo aún es poco el análisis que hay en torno a documentales que proponen una cierta mirada y narrativa sobre espacios y comunidades comúnmente marginalizadas en América Latina.

Concerniente al género documental en América Latina, la representación, construcción de espacios y comunidades marginales cabe mencionar *The social documentary in Latin America (1990)* de Julianne Burton donde la autora explica la trayectoria del documental social en América Latina y hace especial hincapié en la popularidad del género en los últimos 30 años como instrumento de exploración cultural, definición nacional, investigación

¹⁰ Véanse ejemplos dentro de diferentes disciplinas y géneros tales como: Las novelas *Robbinson Crusoe (1719)* de Daniel Defoe, *Galápagos (1985)* de Kurt Voneggut, el corto documental experimental *Ilha das flores (1986)* de Jorge Furtado, hasta las películas y series de Hollywood como *El naufrago (2000)* de Robert Zemeckis y *Lost (2004)* de J.J Abrams. Estos ejemplos son tan solo algunos para ilustrar la concepción generalizada sobre las islas y la vida en las islas en el imaginario cultural generado por la literatura y el cine.

epistemológica como así de transformación política y social. De este texto¹¹, adoptamos la idea del documental como herramienta fundamental para propagar lo que la autora denomina como “contra-información”. Más allá de los medios comunicacionales y el periodismo tradicional el documental permite un alcance más íntimo y reflexivo en torno a diferentes situaciones. La tradición en el cine latinoamericano le da un lugar a las narrativas y los discursos aislados como así también una manera de generar un espacio determinado a raíz del relato.

Otro texto pertinente es el artículo de Pablo Calvo de Castro y María Marcos Ramos; *Nuevas voces en el documental latinoamericano a través del cine ensayo como herramienta para el cambio social (2020)* los autores explican el viraje que hubo en el cine documental en América Latina, desde un cine de carácter de denuncia política clásico hacia un documental más íntimo y reflexivo, un ensayo audiovisual. Asimismo, se observa una evolución en el papel del espectador, que encuentra un lugar para la reflexión crítica sobre temas concretos de relevancia social en el contexto de América Latina. “Atendiendo al contexto latinoamericano se puede observar cómo ya desde las primeras propuestas del Cine Directo llevadas a cabo en la región a comienzos de la década de los sesenta, y sobre todo con la llegada del Nuevo Cine latinoamericano en sus distintas derivaciones, se plantea el uso del cine documental como herramienta para el cambio.” (p.303) Los autores del artículo debaten los cambios y el alcance de las nuevas voces en el documental latinoamericano de las últimas décadas. Si bien su foco se encuentra en el cine documental de carácter de ensayo, resulta pertinente para comprender mejor el viraje y los diferentes alcances del género en el continente desde una perspectiva social.

¹¹ Julianne Burton (1990) en *The social documentary in Latin America*. hace un recorrido del género del documental en el continente latinoamericano. “Today's Latin American artists and activists continue to embrace documentary as an instrument of cultural exploration, national definition, epistemological inquiry, and social and political transformation. Documentary provides: a source of “counterinformation” for those without access to the hegemonic structures of world news and communications; a means of reconstructing historical events and challenging hegemonic and often elitist interpretations of the past, a mode of eliciting, preserving, and utilizing the testimony of individuals and groups who otherwise have no means of recording their experience; an instrument for capturing cultural difference and exploring the complex relationship of self to other within as well as between societies; and finally a means of consolidating cultural identifications, social cleavages, political belief systems, and ideological agendas” (p.6-7)

En cuanto a los autores que hayan estudiado la representación de las islas y los espacios acuáticos en el cine documental de América Latina recurrimos al libro de Irene Depetris Chauvin; *Geografías afectivas (2019)* que trabaja sobre diferentes tipos de desplazamientos, prácticas espaciales y formas de representar y trabajar sobre espacios en el cine de Argentina, Chile y Brasil entre 2002 y 2017. La autora analiza diferentes documentales latinoamericanos que trabajan sobre los espacios y las geografías del continente. En particular nos interesamos por la introducción del libro en la cual desarrolla la importancia del cine como apartado audiovisual que permite reflexionar y materializar diferentes espacios. “El cine es una forma de cultura peculiarmente espacial porque “opera en términos de la organización del espacio: tanto el espacio en las películas —el espacio de la toma, el espacio del planteamiento narrativo, la relación geográfica de las diversas escenas en secuencia, el mapeo de un ambiente vivido en el cine— cómo las películas en el espacio —la formación de espacios por el cine como práctica cultural y la función del cine en la globalización”(p.7)

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, y a raíz de la bibliografía ya mencionada, el objetivo de esta tesina será, centrarnos en el análisis de cuatro documentales seleccionados y a partir de ellos argumentar y reflexionar en torno al cine documental contemporáneo que trabaja sobre la construcción de espacios insulares y marítimos. Se intentará argumentar que la problematización, visibilización y la construcción de diferentes islas y espacios acuáticos en América Latina -a través del género documental- permite reflexionar sobre la configuración de nuevas voces que tienen por objeto el cambio de diferentes realidades sociales. En síntesis, este trabajo comprende un análisis cualitativo con estudio de casos -el corpus de los documentales seleccionados- ya que el objetivo será analizar los documentales audiovisuales seleccionados para poder mediante su análisis entender más sobre las relaciones que yacen en las islas y espacios acuáticos seleccionados como también para poder analizar y relevar la tradición documentalista contemporánea y cómo se construyen y representan estos espacios en el género cinematográfico particular. Se trabajará directamente con un análisis extensivo de los materiales a partir de las diferentes teorías y conceptos mencionados en el marco teórico. Al finalizar este trabajo de graduación se espera contar con un análisis cualitativo que teorice en relación a las cuatro islas y espacios acuáticos latinoamericanos seleccionados como también sobre el rol y el alcance del medio documental contemporáneo

en la región y partir del cual se puedan definir las posibilidades del medio documental para concientizar, visibilizar y evaluar las diferentes problemáticas geo-políticas, eco-ambientales, socioeconómicas y culturales que se dan en torno a este tipo de espacios en América Latina.



Universidad de
San Andrés

2. Capítulo 1

Etnografías contemporáneas: urgencia y denuncia en islas y pueblos acuáticos.

El documental como medio para representar realidades, problemáticas y denunciar urgencias sociales, económicas, culturales y ambientales está presente desde sus comienzos como género cinematográfico. Desde el documental etnográfico, donde se busca representar una cultura ajena a la del director y los espectadores, hasta el documental político, de carácter informativo, con carácter de urgencia y demanda con respecto a diferentes situaciones e historias. Este tipo de documentales suelen ser de carácter observacional, la presencia del director o la directora no es activa y se busca por lo contrario, contar la experiencia ajena. Sin embargo, en los últimos años hubo un viraje en el documental de tipo etnográfico, lo que podrían hoy considerarse como documentales etnográficos contemporáneos. Sin lugar a dudas, el término documental de tipo etnográfico es y ha sido uno de los más populares desde el comienzo del género documental¹². Antropólogos y sociólogos han estudiado las diferentes culturas y en muchos casos recurrido al cine documental como instrumento para plasmar sus teorías y descubrimientos. Sin embargo, el cine documental contemporáneo le ha dado lugar a directores, artistas y creativos por fuera de la antropología permitiéndoles representar realidades ajenas y construir narrativas particulares a través de la experiencia propia de los directores, de los espectadores y de la situación, espacio, comunidad o personas que se filma.

Chick Stand (1978) en *Notes on ethnographic film by a film artist* argumenta que el cine documental etnográfico debe estar en mano de artistas, de directores y directoras audiovisuales en vez de antropólogos y sociólogos de las ciencias sociales. Para Stand la importancia de reflejar la experiencia de las comunidades y de los espacios ajenos a partir de la percepción y de la experiencia de la película como tal, del director y del sujeto en cuestión es posible a través de la óptica del cine documental, de sus decisiones estilísticas y las diferentes maneras de hacerlo. Se trata de experiencias sensoriales y emotivas que permitan al

¹²Los primeros documentales fueron siempre etnográficos. La idea del viaje, de insertarse en culturas ajenas a las del director para mostrarle al resto del mundo la “otredad”. Por ejemplo *Nanook of the North* (1922) de Robert F. Flaherty, uno de los primeros documentales distribuidos popularmente mostrará la vida de las comunidades indígenas al norte de Canadá. El documental comenzó a comercializarse como una búsqueda de contraponerse a la ficción, de representar realidad y mostrar diferentes culturas, problemáticas y situaciones ajenas tanto al director como a los espectadores.

espectador sentir y observar espacios y culturas ajenas a partir de la experiencia, de la cotidianidad y sobre todo, de la intimidad. Sin duda alguna, la demanda de urgencia, de denuncia y la necesidad de visibilizar contemporaneidades injustas, desoladas y en situaciones críticas es parte central y característica de este tipo de documentales y como veremos a continuación en este capítulo, este estilo de documentales logran transmitir una sensación de urgencia y de apelación no solamente a la reflexión sino a la acción por parte de los espectadores. Es una manera de contar historias y experiencias contemporáneas, ajenas a las del director pero que no suelen estar visibilizadas por los medios de comunicación ni los líderes políticos, culturales o económicos del mundo.

El cine documental, como señalamos en la introducción, ha sido pionero en representar aquella 'otredad' ya fuese una cultura, sociedad o un paisaje ajeno a la del director y los espectadores. A través del viaje, del recorrido y de una narrativa que propone apelar a la empatía y a la emoción del espectador para dar a conocer diferentes realidades. La idea de viajar a otro lugar -por lo general a países subdesarrollados o en vías de desarrollo, o comunidades atravesadas por algún tipo de catástrofe o desastre- para crear una obra cinematográfica que caracterice u problematize un momento, una cultura o un evento particular es la esencia de este tipo de cinematografía. En la tradición de este tipo de documentales, se buscaba observar y representar a través del género documental la cotidianidad, lo que ocurre en una comunidad o espacio ajeno al del director. De este modo el cine documental intentaba probar su supuesta objetividad con respecto al tema seleccionado. Resulta difícil asumir una objetividad total cuando este tipo de documentales etnográficos o sociológicos interpelan a la reflexión y la subjetividad del director, quien decide que filmar, desde qué perspectiva, cómo filmar y cuando.

En la contemporaneidad, y a raíz de grandes discusiones respecto a la objetividad total del género, la tradición actual permite crear un modelo de documental observacional donde si bien no se aluda a la primera persona del director o la directora, se intenta, a partir de la experiencia del equipo de filmación y de la acción misma que conlleva filmar, transmitir la experiencia ajena, contar historias a través del recurso audiovisual para apelar a la conciencia colectiva, personal y al cambio. El o la documentalista se acercan a un espacio, una

comunidad o un momento para observar y así, transmitir una experiencia particular, más allá de lo que la cámara observa, y a partir de lo que ellos deciden ver y retratar haciendo un trabajo minucioso de estudio, de investigación y de reflexión para así a través de la cámara, la edición y el diálogo poder contar historias mediante el recurso audiovisual. Este tipo de documentales no intentan meramente observar de manera distante ni tampoco narrar desde el lugar del documentalista en primera persona, es una observación experiencial, que se interesa por mostrar momentos particulares que no suelen ser representados. No se trata de darles una voz a los personajes, sino que el cine busca a través de los sentidos acercar mundos y realidades que coexisten y que sin duda alguna se encuentran fuertemente vinculados y entrelazados.

Representar y construir narrativas en torno a historias y problemáticas contemporáneas en cada periodo, como la pobreza, la desigualdad, los espacios marginados y las diversas dificultades del mundo actual a través del cine documental propone entender la experiencia ajena para poder reflexionar sobre situaciones que abarcan e implican a una escala mayor. Construir este tipo de espacios mediante la construcción de una narrativa particular da lugar a la reflexión y a la investigación pero sobre todo a la visibilización de cuestiones que suelen quedar por fuera de lo que se considera como el discurso ‘oficial’, aquel que deciden contar los medios de comunicación, los gobiernos, las empresas y las organizaciones. Para ello, se han seleccionado dos documentales de los últimos diez años en donde podremos observar y analizar los diferentes recursos que utilizan sus respectivos directores para crear lo que podría considerarse como cine etnográfico contemporáneo, las nuevas vertientes del género que permiten reflexionar, alarmar y evidenciar sobre las diversas situaciones socioculturales, política y geográficas de América Latina. En ambos documentales seleccionados para este capítulo se observan las actividades pesqueras de las comunidades que viven en islas o pueblos acuáticos de Latinoamérica. Reflejando ambos, la vida en la isla, la experiencia, el día a día. Nos interesa observar cómo se construye la experiencia a partir de la geografía del espacio y de la constante relación y acercamiento a la naturaleza.

Por un lado, se ha seleccionado el documental de la directora venezolana Anabel Rodríguez; *Erase una vez en Venezuela* (2020) cuya obra construye a través de un seguimiento del día a día de los ciudadanos de lo que la directora denomina como un “pueblo acuático” durante el

periodo de las últimas elecciones democráticas de Venezuela en 2018. La directora construye una narrativa del espacio, de la comunidad y de la situación actual atravesada por la corrupción, la polución y la pobreza. Por otro lado, se analizará el corto documental del director norteamericano Luke Lorentzen¹³ quien viaja a la isla de *Santa Cruz del Islote* (2014), en Colombia, una de las islas más densamente pobladas del mundo, donde los recursos y oportunidades parecen ser cada día más escasos. En ambos casos veremos la manera en la cual se construyen estos espacios acuáticos y cómo se genera una experiencia observacional particular donde se puede observar un carácter de denuncia hacia la desigualdad social en la contemporaneidad, la precariedad y la relación con la naturaleza.

La construcción de ambos espacios y regiones en los documentales seleccionados comienza con la localización geográfica, en ambos casos la naturaleza, la geografía y la espacialidad del lugar introducen en la narrativa un espacio particular que se encuentra condicionado por su naturaleza y por sobre todo por el agua que lo rodea. El recorrido por cada espacio permite a los espectadores aventurarse en el espacio que plantea el o la documentalista, conocer desde diferentes perspectivas la isla o la comunidad acuática. Este tipo de recorridos van más allá de imágenes, planos expositivos y generales de cada lugar, por lo contrario, la utilización de diferentes planos y sectores de las isla, como también, diferentes momentos, permiten construir aquellos espacios desde una mirada que considera más de un punto de vista y que tiene en cuenta la cotidianidad de sus habitantes, sus recorridos y la naturaleza propia del lugar.

En ambos documentales tanto Luke Lorentzen, director de *Santa Cruz del Islote* como Anabel Rodríguez, la directora de *Erase una vez en Venezuela* se involucran personalmente en el recorrido, desde arriba de los botes, a partir de una mirada cercana y receptiva de las diferentes actividades, eventos y situaciones del espacios. El acercamiento a los personajes, que ellos sean quienes mediante la experiencia y la cotidianidad cuenten su historia permiten al espectador observar y ser partícipe de su día a día. A partir de ello, la construcción de este

¹³ Luke Lorentzen (1993) es un director de cine documental norteamericano, nacido en Connecticut, Estados Unidos. Lorentzen es graduado de la universidad de Stanford en el departamento de arte e historia del arte. Sus documentales trabajan desde la cercanía y la experiencia para contar historias ajenas y visibilizar problemáticas y situaciones cotidianas.

tipo de espacios en el cine documental se vuelve imprescindible, la mirada cercana y experiencial, que no solamente observa sino que es partícipe del momento y reconstruye a partir de una selección particular de momentos y de escenas genera una experiencia mediada por los sentidos audiovisuales que no solamente permite reflexionar sobre la contemporaneidad sino que acerca diferentes culturas y espacios bajo un mismo lente para cuestionar y denunciar las diferentes realidades y problemáticas.

Comunidades acuáticas: marginalidad geográfica y falta de recursos en el océano.

Santa Cruz del Islole (2014) recorre la isla “Santa Cruz del Islole” que forma parte del archipiélago de San Bernardo en Colombia. Es una de las islas más densamente pobladas del mundo, con un estimado de 1200 habitantes nativos en un espacio no más grande que lo que equivaldría a dos canchas de fútbol. La precariedad del espacio, una vida amontonada y limitada por la realidad presenta diferentes problemáticas socioculturales, políticas y ambientales que son en cierta medida transversales al continente latinoamericano: plasmadas en la falta de recursos básicos como agua, luz, gas, la marginalidad social y económica respecto a las demás ciudades, la contaminación de las tierras y del océano a raíz de la sobreproducción y el cambio climático.

En *Santa Cruz del Islole*, como espectadores, somos parte -a partir de un cortometraje de 18 minutos- de una experiencia sensorial que nos permite conocer la isla y a sus habitantes desde otra perspectiva, diferente a la que suelen mostrar los medios de comunicación o los noticieros al presentar esta isla, en los cuales la decisión cinematográfica no busca explorar el espacio desde el agua, desde el barco ni desde la cotidianidad. El documental de Lorentzen propone un acercamiento dinámico y sensorial que hace a la experiencia de mirar el cortometraje más cercana y, a su vez, más atractiva para poder captar la atención de los espectadores a través de los sonidos, de las tomas poco convencionales y de una propuesta que invita a conectar con la comunidad desde el espacio y el agua que los rodea. Scott MacDonald (2013) al analizar la obra y el rol dentro del cine etnográfico contemporáneo de

Lucien Castaing Taylor¹⁴ y el Sensory Ethnography Lab¹⁵ enfatiza sobre el rol del cine documental, en particular el cine etnográfico y sugiere que, si es tratado desde una perspectiva subjetiva y experimental, puede ofrecerle al espectador una experiencia única.

...A written text on a culture or cultural practice can tell us what the writer has come to understand about that group or activity, can even help us imagine what it might feel like to be in a certain place and live a certain way, but a carefully made film can offer its audience a sensory experience that reflects and reflects on the actual experience of others (including the filmmakers themselves) as the occurred in a specific place during a specific time. (MacDonald, 2013, p.315)

Si bien, si, es complejo pensar en la objetividad y la genuinidad de un documental etnográfico, de contar a través del recurso audiovisual una realidad completamente ajena a la del director -y aún más en este caso Lorentzen siendo norteamericano- podemos estar de acuerdo con las ideas que plantea MacDonald (2013) quien en su análisis sobre el cine etnográfico de la contemporaneidad resalta la importancia de liberar al medio de su supuesta objetividad a la hora de representar realidades ajenas.

...In a sense, a fictional film is freed from the need to be accurate, but a documentary, especially and ethnographic documentary (to be ethnographic) must be true to its subject- and yet this is virtually impossible because both the filmmakers and those depicted are in continual transformation.(2013, p336)

La representación de un espacio geográfico, de una isla o de una comunidad humilde no es novedad en el cine documental ni en los medios de comunicación. Sin embargo, son las películas como la de Lorentzen las que nos permiten conocer un espacio ajeno y lo que dicho espacio está atravesando desde una mirada subjetiva que intenta conectar con el espacio y con los personajes. Es un cine que observa pero que es partícipe, no observa desde arriba sino que es parte del movimiento y de la acción del día a día. El director nos propone construir una imagen del espacio, sus habitantes y sus dificultades a partir de lo particular, de la experiencia cotidiana y de la normalidad durante un breve recorrido por la vida de diversos personajes. Sin embargo, el cortometraje de Lorentzen nunca deja de ser una representación personal y

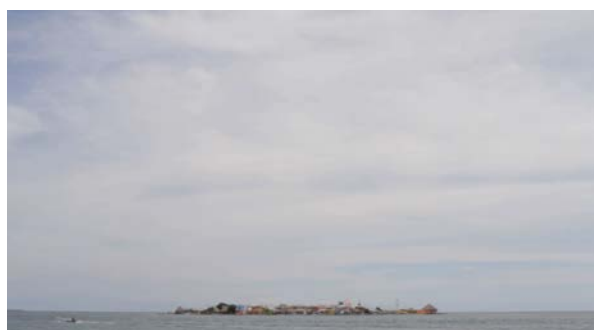
¹⁴ Lucien Casating Taylor (1966) es un antropólogo y artista británico que es profesor de la Universidad de Harvard, director del Sensory Ethnography Lab y director-realizador de cine documental. Entre sus documentales se encuentran: In and out of Africa (1992) Sweetgrass (2009) Leviathan (2012) etc.

¹⁵ El Sensory Ethnography Lab es un centro interdisciplinario de la Universidad de Harvard establecido en 2006. El SEL produce proyectos y trabajos dentro de las artes visuales que buscan combinar la estética y la etnografía.

una interpretación subjetiva del espacio. El director nos propone una manera de observar y conocer el espacio para poder reflexionar en torno a sus problemáticas y urgencias.

Desde el comienzo, el espectador se encuentra con cierta sensación de lejanía, de soledad y, principalmente, de aislamiento en cuanto a la geografía del espacio. Las primeras escenas que vemos son vistas de la isla tomadas a distancia, desde una lancha, desde el mar que lo rodea. Todo lo que el ojo alcanza a ver al horizonte es agua y cielo. Nada más. La manera en que se posiciona la cámara crea un plano tan abierto que la isla parece difuminarse en el horizonte. De esta manera, el primer acercamiento que nos propone el director a la isla es desde la distancia, plantea un entendimiento del espacio guiado por su contorno. Como espectadores vemos una isla, redonda, con casas y rodeada de agua. De esta manera el documental nos habilita como espectadores a armar una primera mirada que nos permite reconocer la geografía del espacio desde lo más amplio, desde sus bordes.

El primer acercamiento que tenemos como espectadores al espacio es desde la distancia, se observa una pequeña isla que, de alguna manera parece sumergirse y perderse entre el cielo y el mar. La línea del horizonte que aparece en este tipo de tomas del comienzo ya define al espacio a partir de su insularidad, de su marginalidad con la tierra continental e incluso otras islas en el mismo archipiélago. Los planos se vuelven más cercanos y junto con la voz en off de uno de los personajes se comienza a describir las singularidades de la isla mientras se recorre devuelta su exterioridad, sus costas pero desde un ángulo más cercano. Al acercarse la cámara, se observa con mayor intimidad el espacio y la geografía de la isla lo cual genera un sentimiento de cercanía y una experiencia como si el espectador también estuviese allí, conociendo el espacio y observando a través del lente aquella isla, sus colores, sus formas y dimensiones. Pero la observamos a la distancia, en primera instancia, Santa Cruz del Islote se muestra marginalizada, aislada en el medio del océano. Separada.





Fotogramas de *Santa Cruz del Islote*

Hablando en términos técnicos, la colorimetría de estas tomas, los tonos cálidos y de bajo contraste generan una sensación donde parece como si la isla, el cielo y el océano fuesen uno solo. Mediante estas decisiones estilísticas el documentalista nos propone imaginar un espacio mediado por el agua -que vemos a lo largo del corto es a su vez lo que lo aísla del resto del país- en donde la conexión que tienen ya los personajes y la comunidad con ella es parte de su vida. La decisión técnica de mostrar la isla primero como un espacio que se pierde en el horizonte, aislado completamente por el océano y donde los colores y la temperatura de la imagen hace que uno sintiese estar mirando una obra de arte, sin duda alguna interpelan al espectador desde el componente de la estética. La imagen atrapa de tal manera que genera intriga y curiosidad con respecto a la isla, a como es la vida en aquel espacio. Esta decisión - desde nuestro punto de vista- hace posible que el documental apele a un público más grande, menos informado con el cine documental experimental pero, que a través de los sentidos y por una atracción inicial en términos de la estética que propone Lorentzen se siente interpelado a mirar, a observar y por ende, a escuchar el relato para poder reflexionar y al menos concientizarse acerca de realidades diferentes a las del espectador.

Sin embargo, al acercarnos la mirada que propone Lorentzen es mucho más crítica y cercana, indaga sobre el elemento de lo personal, en la vida de esa isla y cómo actividades cotidianas construyen un espacio que nos permite, como espectadores reconocer las necesidades de la comunidad, sus urgencias y empatizar con el espacio. Es parte del documental etnográfico, revelar y concientizar sobre situaciones ajenas, no desde presentar una otredad como exótica

sino, desde la conciencia y la empatía humana por conocer realidades ajenas, preocuparnos y cuestionar nuestro presente, nuestro impacto sobre la tierra y cómo viven otras personas. Es finalmente el rol del documental etnográfico, denunciar, llamar la atención acerca de algo. Pero, ¿cómo nos lo propone Lorentzen? ¿qué nos permite conocer y reflexionar sobre la isla en cuestión?, ¿sobre su relación con el agua?, ¿sobre la urgencia por repensar y cuestionar las diferentes maneras de producir, consumir y relacionarse que afectan al medio ambiente y por ende a los más vulnerables?. Es el documental como medio el que nos da la posibilidad de a través de los sentidos y de la experiencia ajena, vivir una experiencia como espectadores diferente, empatizar y hacernos preguntas sobre aquel espacio.

Desde el primer minuto, el espectador es parte de la experiencia, del movimiento, de los sonidos del motor y del silencio del mar. En lo emotivo y en lo personal el documental contrapone la marginalidad geográfica de aquel espacio con el impacto de un director y una cámara que busca acercarse al relato, ser parte de la cotidianidad, no intenta pasar desapercibida sino que es parte del recorrido, deja que los personajes guíen el relato. Esto genera un efecto donde por más de que en lo visual la isla se construya como un espacio alejado, que se difumina con el horizonte, la narrativa y el recorrido que hace la cámara no son con una mirada ajena y distante, por lo contrario, se involucra y percibe cada movimiento y acción que tiene enfrente.

En este sentido, el uso de la cámara en mano, el movimiento natural del cuerpo donde la cámara se mueve a la par del bote con los dos pescadores de la isla, indica la presencia activa del director, de que alguien está allí filmando. No pretende observar distantemente sino estar allí, ser parte de la acción. El documental no intenta contar a través de la palabra -del relato hegemónico de un narrador- lo que pasa en la isla, ni busca presentar un problema puntual, por el contrario, es a través del recorrido audiovisual que nos permite acercarnos al espacio y a través de su condición de isla, de los movimientos, de las actividades y del diálogo entre los personajes nos permite preguntarnos acerca de la falta de recursos de ese espacio, sobre la falta de oportunidades y los obstáculos con los que se enfrentan constantemente los habitantes de Santa Cruz del Islote. Lorentzen imagina una isla que no es paradisiaca y, entonces, construye un espacio donde es posible concebir una imagen de la isla y su situación sin

idealizar ni exotizar. Piensa la isla y su comunidad a partir del espacio, de su condición de isla.

En gran parte del documental vemos a dos pescadores junto con el director -detrás de la cámara- en la lancha de pesca. La lancha es el medio de transporte, de movilidad y de trabajo ya que la mayoría de sus habitantes viven de la pesca tanto económicamente como para alimentarse. La cámara recorre la isla desde el barco, a partir del movimiento, de los sonidos y del silencio de los pescadores introduce al espectador en un momento y un espacio de su vida. Como espectadores, no sólo experimentamos las sensaciones y espacios propios de los personajes, sino también del documentalista y de la cámara. De esta manera el documental se desplaza del lugar meramente observacional donde pareciera que la cámara no está o que mira desde la distancia. Por lo contrario, Luke Lorentzen intenta acercarse de manera más íntima a los personajes al seguir su día y no proponer una cámara fija que es ajena al movimiento natural o a la experiencia propia de los protagonistas. La cámara está allí.

Los tres niveles de experiencia que propone MacDonald (2013) propone tres niveles de experiencia dentro del documental. Cada etapa se vuelve evidente en el cortometraje de Lorentzen donde la cámara es parte del proceso de pesca de los personajes, permite conocer su cotidianidad de manera más cercana y a través de ángulos donde la cámara logra captar espacios y momentos que comúnmente no aparecen en el documental etnográfico.

...There are three levels of experience that must be taken into account: the experience of the subjects as rendered in the film, the experience of the filmmakers who have created the cinematic links between the subjects and the audience, and the experiences of the individuals in the audiences that assemble for these films. (MacDonald, 2013, p.9)

La cámara captura la naturaleza desde su intimidad, en cercanía, y el movimiento de la propia acción se vuelve cercano al director y por ende al espectador. La relación con la cámara se vuelve casi invisible pero a la vez su presencia es la que define lo que entra en la narrativa que permite construir aquella isla y la vida de sus habitantes. Al adentrarse la cámara bajo del agua y ser partícipe de la actividad pesquera, seguir su ritmo, el tiempo en el que se organiza el documental logra hacer hincapié en los tiempos de la isla, en el ritmo de vida que se lleva para poder empatizar y conocer mejor cómo es la vida en la isla. Desde abajo del agua los espectadores se sumergen en todo el proceso de pesca, desde la red hasta la sumergida para

desenganchar y arreglar aquello que sale mal durante el proceso. Como espectadores somos partícipes incluso de aquellos momentos de dificultad, incómodos y donde la propia acción se vuelve invasiva y difícil de mirar. A partir de eso, nos permite de cierta manera ser parte de las frustraciones, fracasos, y dificultades de los protagonistas, pudiendo percibir sus vulnerabilidades y problemáticas, permitiendo un acercamiento íntimo y sentimental. Somos parte, aún conscientemente detrás de la cámara, pero de aquella experiencia. Es un acto participe en el cual al la cámara moverse, enredarse y sumergirse en el agua nos permite sentir como si allí estuviéramos también.



Fotograma de *Santa Cruz del Islote*

El elemento del agua, mostrar sus texturas y sonidos es fundamental para la construcción de este espacio ya que permite situar la geografía de la isla y sus condiciones a partir de su relación con el océano que la rodea, que a su vez le impide y limita las posibilidades de sus habitantes pero también es aquel espacio donde suceden muchas de las actividades económicas como la pesca que también provee alimento para la isla. El director captura el movimiento del agua, el movimiento de los habitantes en su cotidianidad al hacer que la cámara sea parte de la actividad pesquera y de la diversión de los niños en la escena donde juegan en un barco. La decisión de incluir planos desde abajo del agua, donde escuchamos cada sonido, desde el movimiento de algas a las corrientes marinas y los cuerpos humanos sumergirse en el entorno.



Fotograma de *Santa Cruz del Islole*

La relación con el agua y la constancia de representar cómo es que los habitantes se relacionan con aquel espacio y lo que ocurre en él es a su vez fundamental para poder reflexionar sobre temas globales como lo es el calentamiento global y los impactos que tienen las destrezas naturales y la explotación de recursos característica de nuestra contemporaneidad en las comunidades más humildes que dependen directamente para sobrevivir de los recursos naturales y las actividades pesqueras. Lorentzen nos propone pensar al océano que rodea la isla de Santa Cruz del Islole como un espacio que presenta una dualidad para reflexionar. Por un lado, es lo que separa físicamente el continente y las demás ciudades colombianas de la isla, por ende las oportunidades de estudio o de movilidad fuera de la isla son escasas ya que las distancias son largas y es muy costoso trasladarse. Por otro lado, es el océano el espacio que provee alimento y que brinda trabajo a los habitantes de Santa Cruz del Islole dado que su economía se basa principalmente en la actividad pesquera para sustentarse económicamente.

Al generar un acercamiento a la materialidad del agua se puede, a través de las imágenes, los sonidos e inclusive el silencio pensar esta isla y su espacialidad a partir de las relaciones con la naturaleza que tienen sus habitantes, su cercanía y su esencia. No se trata de construir un relato que presente el espacio y a la isla de manera tal que solo se viese lo evidente, las casas, las calles y su gente, sino que a partir de sus actividades, de sus cotidianidades y de su cercanía y dependencia del elemento -el agua- que los rodean y a su vez marginaliza. Las escenas acuáticas y las diferentes tomas donde la cámara se encuentra literalmente sumergida

en el agua, permiten una experiencia sensorial que va más allá de lo visual, lo auditivo se vuelve central y permite al espectador formar parte de ese espacio y ser parte de una experiencia sensorial que nos permite comprender la espacialidad en donde habita esta isla.



Fotogramas de *Santa Cruz del Isote*

Al sumergirse la cámara bajo el agua y seguir el movimiento de la red de pesca y de uno de los personajes, el espacio se vuelve de alguna manera más tangible y visible. Escenas como la imagen que hemos presentado previamente permiten un acercamiento diferente a la acción, la cámara es parte de ese momento. Como espectadores, el agua adquiere sentido más allá de su materialidad, es para esta isla y sus habitantes el lugar que a su vez los vuelve marginales pero que también les provee alimentos y movilidad. El agua es parte de lo que genera su insularidad espacial, social y económica. El documental de Lorentzen muestra eso, muestra la importancia del océano, fuente de trabajo y de alimento pero a su vez las dificultades con las que se enfrenta la comunidad de la isla en el día a día. Es un llamado de atención a las diferencias sociales en América Latina, para a través del discurso audiovisual y la construcción de personajes y espacios sensorial poder percibir como espectador las dificultades y desigualdades vigentes en las sociedades latinoamericanas, que muchas veces no son percibidas o simplemente son negadas, para no vernos forzados a tener que actuar.

No es solamente la experiencia de los pescadores la que vemos en relación con el océano, el director decide mostrar la relación de los niños y de las nuevas generaciones con el agua. Este tipo de escenas, donde vemos a los niños sumergirse, disfrutar y reír en el mar entre ellos da

cuenta de la comodidad y la seguridad de la isla. Como dice la voz en off al comienzo “*es una gran familia*”. De esta manera, *Santa Cruz del Islote* propone pensar la imposibilidad de movilidad social que yace en muchos espacios latinoamericanos, sobre todo cuando la geografía misma y la naturaleza que los rodea no permite desplazarse ni acceder a los recursos necesarios para vivir. La condición de isla, aquel espacio casi imaginario donde los modos y las reglas son diferentes, aquel y sobre todo la insularidad que se propone en este documental permite pensar a Santa Cruz del Islote como una heterotopía.

De acuerdo con lo que plantea Foucault (1984), este tipo de espacios sugieren imaginarios culturales donde uno puede cuestionar e indagar sobre la idea misma de aquel lugar. La isla, su condición de insularidad, su geografía, alejada en términos geográficos también la aleja en cuanto a lo social, lo cultural y lo político. La dualidad entre la isla paradisiaca y la realidad y las limitaciones de la isla se vuelven evidentes en la obra de Lorentzen quien propone conocer la urgencia de la vida en Santa Cruz del Islote. Las dificultades que atraviesan en la cotidianidad sus habitantes a partir del día a día.

Santa Cruz del Islote es una isla donde todos se conocen, son una gran familia, donde no hay inseguridad, no hay policía ni edificios gubernamentales que rigen sobre la comunidad. El agua que la rodea es cristalina, y parece gozar del clima tropical ideal. Sin embargo, las carencias de esta isla son muchas y es a través de la primera persona de los personajes, de sus comentarios y de la construcción del espacio que logramos comprenderlo como espectadores y conocer un poco mejor cuál es su experiencia. Las tomas de los niños en la escuela, un momento donde vemos la alegría misma de la infancia pero a su vez corta con un plano dirigido de uno de los niños contando su experiencia. Inclusive los jóvenes dan cuenta de las dificultades que presenta la isla para su futuro, la falta de recursos se vuelve evidente desde temprana edad, la falta de posibilidades para educarse, para formarse más allá de la isla. Este niño por ejemplo sabe que es muy costoso irse a estudiar a la ciudad, que por más de que él quisiese irse cuando crezca, es consciente de las dificultades y de las limitaciones de la isla, de su insularidad sociocultural y económica que no permite la movilidad con facilidad. Lo que nos permite este documental, a través de un recorrido íntimo por actividades cotidianas, es ser parte del día a día y conectar con las personas que viven en aquella isla para salir al

menos por 20 minutos de nuestra realidad, tiempo y espacio. Luke Lorentzen nos invita a conocer una isla particular, una isla donde la relación con el océano, la geografía en sí misma es central para la identidad de las personas que viven ahí, los desafíos del día a día, lo que significa vivir en una isla para ellos.

La noción de islas paradisíacas, la idea de que al vida en la isla se asocia con un estado de relajación, de escape y de goce -concepción que yace en el imaginario cultural- la idea de que la vida en los espacios más alejados geográficamente es contundentemente mejor y en cierto modo, más fácil, se discute en este documental. A través de la cotidianidad de un día en la isla, *Santa cruz del islote* pone en evidencia que las realidades son diferentes en cada lugar y que no debemos guiarnos por un solo relato. Es interesante observar cómo desde la isla los ciudadanos perciben que quienes no viven allí “dicen que vivimos en el paraíso”, este tipo de comentarios que aparecen en el documental contrastados con imágenes que muestran la precariedad de la isla, la falta de recursos, es muy elocuente.

Por otro lado, la imposibilidad de adaptarse en la ciudad, a la violencia, la conmoción, los autos, son puestos de manifiesto por la voz en off a la par de imágenes donde vemos solamente el espacio de la isla. Este tipo de espacios representa un tiempo ‘otro’, un estilo de vida y un ritmo diferente al de las grandes ciudades e inclusive de las islas ‘paradisíacas’ donde el flujo turístico es sumamente alto y popular. Al escuchar por boca de diferentes personajes estas opiniones se genera una especie de conversación sobre la cual el espectador comienza a ser parte de una charla que va más allá de su propia percepción. “37 años en la isla viendo nada más que cielo y mar.”, así define el ciudadano su vida en la isla. El cielo y el mar marcan el horizonte, todo lo que los rodea y a su vez es aquello que los aísla, que los aleja de la ciudad, de otro tipo de culturas y actividades. El espacio geográfico es lo que define la vida de esta isla y por ende determina su percepción y construcción como espacio heterotópico donde la insularidad y sus entornos generan reglas y convenciones particulares que hacen de este, un espacio ‘otro’. En esta misma línea, los conceptos que propone Deleuze en su ensayo “La isla desierta” nos permiten entender y analizar cada documental a partir de la metáfora de la isla desierta y de la isla como origen, pero pertinente para este análisis es la

idea del hombre que se separa por estar en las islas, del hombre que se encuentra separado del mundo.

...Soñar con islas, ya sea con angustia o con alegría, es soñar con separarse, con estar separado, más allá de los continentes, soñar con estar solo y perdido, o bien es soñar que se retorna al principio, que se vuelve a empezar, que se recrea. Hay islas derivadas, la isla es también aquello hacia lo cual se deriva, así como hay islas originarias, pero la isla también es el origen, el origen radical y absoluto. Sin duda, separación y recreación no se excluyen, la separación requiere dedicación, es mejor separarse si se quiere recrear, pero una de estas dos tendencias es siempre dominante.(...)Ya no es la isla la que se separa del continente, sino el hombre quien se encuentra separado del mundo al estar en la isla. (Deleuze, 1953, p.16)

Desde el comienzo del documental la narrativa y el recorrido de la cámara pareciese que lo guían sus personajes, los diferentes habitantes de la isla continúan con su día a día mientras que la cámara es parte de esos momentos. La presencia de la cámara sin duda está allí y el director no busca ocultarlo. Si bien en ningún momento del documental escuchamos la voz o vemos al director o al equipo, es evidente que allí están. La manera de estar es activa, participe en cada momento, desde las clases de los niños, la caminata por la isla entre casas y prendas que cuelgan, el juego de fichas hasta, los niños en el barco hasta el momento de la pesca. El hecho de que se desplaza la primera persona por completo -al no haber referencia alguna al director- diferencia a este documental del documental etnográfico tradicional donde los antropólogos o sociólogos imponen sus conocimientos sobre las diferentes culturas, espacios y contextos.

A partir de ello este documental permite ser parte de la experiencia del artista lo cual se asimila a la idea que propone Chick Strand en su ensayo *'Notes on ethnographic film by an artist'* (1978) donde argumenta que son los artistas visuales, los directores de cine quienes deben construir estos espacios en el documental audiovisual a partir de una sensibilidad estética como personal que hace a la representación de un espacio, comunidad o contexto mucho más íntimo y personal. La decisión de tomar, los encuadres y el tiempo de la narrativa, sin una constante lineal dan cuenta de la cinematografía de artista quien a través de la imágenes, el sonido y el encuadre permiten reflexionar y empatizar a través de los sentidos en relación a la vida en la isla y la influencia que tiene el espacio, en particular el mar sobre esta isla. Pone por lo tanto en evidencia la experiencia de esta isla a partir de una mirada que no es

crítica ni que se impone sobre ellos, sino que construye una representación ajena a la del director y los espectadores en torno a la isla y sus habitantes.

Por otro lado, no se debe dejar sin consideración los diferentes recursos estilísticos en torno a la cinematografía, el color y los sonidos. El director decide optar por colores planos y poco saturados, se refleja el color claro y transparente del agua como elemento central que define el espacio. La calidez del agua contrasta con las casas y los edificios de colores vibrantes, característicos del lugar. Sin embargo, la colorimetría general de la película le otorga un grado de calidez que permite sentirse más presente en este espacio. Es interesante observar el contraste entre una estética visual tan unificada y que sin lugar a dudas caracteriza este documental particular al otorgarle una estética propia que parece recortar el encuadre de esta isla dentro de lo que reconstruye y presenta este espacio de isla como un espacio en el cual las dificultades sociales, económicas y ambientales no definen la experiencia por completo. Lorentzen propone mirar la isla en su totalidad, a través de un lente que acompaña el recorrido desde diferentes puntos de vista y ángulos.

La cámara es parte de esa experiencia, del movimiento, del sonido. Desde los clips en el aula con los niños hasta cuando recorre la isla siguiendo al pescador, la vista de la cámara se vuelve presente. Los personajes son conscientes de que está allí, no busca ser invisible pero si parcial. La presencia del director se vuelve clara a través de la cámara, el director es parte de la experiencia y su propio viaje a la isla permite tener un acercamiento más personal con el espacio para a partir de este analizar circunstancias contemporáneas no solo de Colombia en particular sino de Latinoamérica en general. El aislamiento de la isla con la tierra continental, con los recursos básicos y sumamente afectada por los cambios climáticos se puede observar en las diferentes tomas de pesca. La cámara evidencia la falta de peces en el océano, la dificultad de pescar que se vuelve más grande con los días y a partir de las condiciones ambientales, la falta de peces y la contaminación. La selección de planos abiertos y poco convencionales al mirar desde adentro del agua, desde el movimiento del barco y siguiendo el paso de los espectadores el director propone conocer el espacio y entender los modos de vida allí a través de las texturas, de los sonidos, del movimiento.

Por otro lado, el ruido, el sonido, es otro elemento central que hace a la construcción de la isla en el documental de Lorentzen. Los sonidos del océano, del agua del viento, de los cuerpos sumergiéndose y de la misma cámara siendo revolcada por la corriente es fundamental para despertar los sentidos auditivos y sentir el momento del barco, de la pesca y sobre todo retomar al océano como elemento central para delimitar el espacio y armar una narrativa que construye a esta isla en torno a su marginalidad tanto geográfica como sociocultural y económica con el resto de Colombia. A su vez, la voz en off de uno de los personajes principales comienza a introducir la vida en la isla, con la cámara siempre detrás el pescador cuenta un poco sobre Santa Cruz del Islote, sus reglas y su pertenencia, “la isla es como una gran familia, todo es de todos”. De esta manera, el documental propone incursionar en la experiencia de la isla a partir del discurso ajeno al del director, una narrativa guiada por los mismos habitantes de la isla y su día a día, la cámara y el director son el medio para contar esta historia pero se vuelven uno más de manera orgánica. Si bien la objetividad del director aparece en relación a la selección de tomas, los planos y el orden cronológico que filma, se puede decir que este corto documental busca generar un clima audiovisual en donde no se presenta a la isla como un lugar o espacio distante para el espectador sino que se busca acercarlo y generar cierta conexión a partir de la experiencia de viajar allí y observar la isla a partir de los ojos, el movimiento y los sonidos.

El silencio que genera el distanciamiento y la posición de la isla, pero a su vez el ruido del agua y del motor presentan las afueras de la isla. No es la vida dentro de la isla con lo que decide comenzar el director, sino que esos primeros minutos son cruciales para presentar el lugar desde afuera, desde lo que se observa a la distancia. Vemos el agua desde arriba, su plenitud y a los personajes recorriendo la isla, que a distancia parece tan pequeña pero que con el transcurso de la narrativa vemos su inmensidad estructural. Luke Lorentzen busca mostrar la cotidianidad en la isla al seguir a diferentes personajes mientras realizan diversas actividades y trabajos. Es a partir de un viaje a la isla, de una experiencia inmersiva en la comunidad y en su día a día lo que intenta representar el cortometraje. *“With my short Santa Cruz del Islote I went fishing with two fishermen everyday for a month despite only needing*

*about 10 minutes of fishing footage.*¹⁶ para Lorentzen, este proceso permite una experiencia personal e íntima a la hora de lo que él denomina sobre el proceso de sus últimos films como un “one man show” en el sentido de hacer la experiencia de filmación lo más íntima posible y de esa manera lograr una conexión con los personajes y el entorno que vuelva al cortometraje lo más cercano y sensorial posible.

...If ethnographic film has often been more about the filmmakers than their subject, then ethnographic film becomes, if not another form of personal documentary, at least another form of personal expression. And the experience of these films, like the experiences of any other form of personal expression, can continue to be fascinating and valuable- just in different ways within a new context. (MacDonald, 2013, p.337)

Este cortometraje es un relato sobre la vida en las islas, que permite acercarnos a un espacio que se suele representar en los medios, pero, que desde el arte, desde la cinematografía, a través de los colores, los sonidos, los planos, la construcción de un tiempo y un espacio determinado, nos lleva a ser parte de una experiencia que propone cuestionar y demandar conciencia por las comunidades más vulnerables. *Santa Cruz del Islote* va desde lo particular, desde la experiencia de una isla determinada, a lo general para así cuestionar la relación entre geografía y recursos. A partir de una experiencia activa, en movimiento y que se acerca a los lugares más cotidianos de la isla se propone dar a conocer una realidad ajena a la de los espectadores para de esta manera lograr cuestionar y reflexionar en torno a las dificultades medioambientales, económicas y sociales que se encuentran muchas comunidades. No se trata de generar un sentimiento de pena sino de poder contar una historia a través de la experiencia ajena y del viaje del documentalista para de esta manera proponer un relato diferente al de los medios de comunicación y la antropología.

El agua y la precariedad: un pueblo que se hunde.

En *Érase una vez Venezuela*, el agua es central para la construcción del espacio determinado. Diferente a la isla de *Santa Cruz del Islote*, el espacio de este documental se da en el pueblo del Congo Mirador en la localidad del estado de Zulia en Venezuela. El documental de Anabel Rodríguez, no presenta un espacio de isla ni un archipiélago tal como se los conoce en el

¹⁶Lorentzen, L. An interview with Luke Lorentzen, director of “Midnight Family”. En Doc10. Recuperado de <https://www.doc10.org/midnight-family-interview>

imaginario colectivo, en cambio, es un pueblo acuático/costero: el pueblo del Congo Mirador, donde todo lo que lo rodea es agua dulce. La movilidad de casa en casa, de edificio en edificio es siempre mediante botes, el pueblo yace sobre el agua. Lo que alguna vez fue un pueblo rico y próspero gracias a la extracción de petróleo es ahora uno de los espacios más pobres de Venezuela y, su geografía, su especialidad y su naturaleza agravan la situación¹⁷. El documental se filmó entre 2013 y el 2018 y en el último tiempo los habitantes del pueblo se vieron obligados a migrar a raíz de los avances de la sedimentación que afectó de manera total la vida y las condiciones de bienestar en el pueblo. El pueblo está completamente rodeado por agua, la movilidad está reducida, las casas desaparecen y las condiciones de vida también.

A partir de la crisis humanitaria que atraviesa el país desde hace varios años, con mucha gente migrando a otros países e incluso miles en condición de refugiados, la situación cultural, económica y política de Venezuela representa hoy un país donde la pobreza y la incertidumbre van más allá de las desigualdades sociales sino que parte de la misma marginalidad, represión y polarización que atraviesan sus habitantes. Son varios los documentales, informes y noticias que circulan sobre Venezuela y la situación actual que lleva adelante el gobierno de Maduro, el chavismo y la corrupción pero no tanto así la representación de espacios particulares, sobre todo aquellos rodeados por el agua. El agua y las particularidades de este pueblo permiten reflexionar sobre la situación del país y la condición de insularidad de espacios cuyas condiciones geográficas y características espaciales de “isla” impactan en la vida de sus habitantes.

Es un pueblo en crisis, dividido por la incertidumbre, la corrupción y, principalmente, por los problemas que yacen de la sedimentación de la tierra. Es un pueblo que se hunde. Las casas son palafitos, construcciones dentro del agua que se sostienen sobre pilares apenas pocos metros por encima de la superficie. No hay carreteras ni vehículos sino canales y botes. Anabel Rodríguez captura el éxodo de una comunidad, de un pueblo, para a través del cine documental retratar la experiencia de una comunidad, de un pueblo en extinción. Las

¹⁷ El Congo Mirador lleva hundiéndose en la sedimentación que le invade cada día desde los últimos 6 años. De sus 300 familias de antaño ni siquiera llegan al centenar en la actualidad. En un territorio inestable, la casa de toda la vida se desmonta de los pilares, se instala sobre dos barcas y toda la familia se muda a otro lugar para huir de la invasión de los insectos y los roedores.

imágenes que captura muestran la ausencia, el exilio, la naturaleza que se lleva y ahoga - literalmente- al pueblo. Escenas como la que vemos a continuación muestran el movimiento del pueblo, las casas que flotan, que ya no están más ahí. Es el agua el elemento central del documental, de la urgencia y la necesidad de concientizar que intenta mostrar Rodríguez.



Fotograma de *Erase una vez Venezuela*

En los documentales etnográficos, sin duda alguna, temáticas políticas y sociales suelen ser frecuentes. Representar realidades ajenas a las del director para concientizar no solamente sobre diferentes culturas sino sobre eventos, contextos y problemáticas contemporáneas. A partir de ello se tiende a seguir una estructura donde el director o la directora decide contar lo que pasa de manera objetiva, asegurándose de tener testimonios varios, opiniones y de captar en la cámara la realidad “tal cual” y todo lo que está pasando. Anabel Rodríguez va más allá. La directora, venezolana, decide construir una narrativa a partir de la experiencia en el pueblo, propone entender la situación de Venezuela a partir de la situación de un espacio particular, su geografía, su gente y sus conflictos. Va desde lo particular a lo nacional, a partir de la experiencia de un pueblo relegado y olvidado propone reflexionar sobre la actual situación de su país, las disputas de poder, la corrupción y los efectos de la contaminación y el cambio climático sobre las comunidades más vulnerables. Es el poder del espacio, de la naturaleza, la tierra y la conexión con él lugar lo que permite reflexionar en torno a problemáticas de mayor escala. Se va de lo micro a lo macro.

A partir de la experiencia de un pueblo dividido políticamente Rodríguez propone reflexionar sobre la política y la situación actual de su país. A raíz de un viaje al Congo Mirador, de exponer su realidad, sus condiciones de vida y su necesidad de urgencia la directora busca poner en evidencia la polarización política y social del país para concientizar a los espectadores y denunciar lo que ocurre cuando se les niegan derechos fundamentales y bienestar a una comunidad. Le pone cara e imágenes a uno de los tantos relatos comunes que hay en América Latina, el de la pobreza, la vulnerabilidad y la corrupción. Como plantea Irene Depetris en *Geografías Afectivas (2019)* “Fuera de la disciplina de la geografía, el espacio ha sido considerado en diversas áreas de investigación (política, visual y artes escénicas, entre otros) como un concepto productivo para problematizar la relación entre las personas y su entorno y los significados que surgen de esta conexión.” Justamente, el documental de Rodríguez propone plantear al espacio como un concepto que permite entender las relaciones entre las personas, su entorno y el país. Es a partir de la geografía del pueblo, de comprender cómo es la relación que se tiene con la naturaleza, con el agua, que hace posible pensar la situación del pueblo y su comunidad.

La directora propone pensar la situación actual, el caos, la corrupción, las luchas de poder, la pobreza y la incertidumbre generalizada del país a través de la metáfora del espacio geográfico acuático, de un pueblo rodeado de agua y cuya situación se encuentra constantemente agravada desde una perspectiva tanto ambiental como política y social tanto por su espacio como por su geografía. El Congo Mirador es un pueblo acuático, es un pueblo rodeado de agua, las casas, las escuelas, los edificios, todo se sumerge en el agua. No es agua cristalina, es agua marrón, es agua contaminada. El documental nos muestra un espacio húmedo, donde el agua presupone ser central en cada plano, en cada fotograma de la película. Lo primero que vemos como espectadores es el agua, un pueblo que se hunde, que se encuentra atravesado desde cualquier ángulo por la laguna, por el agua que la rodea. Rodríguez nos introduce al espacio del Congo Mirador a partir de imágenes acuáticas, la humedad, el elemento que caracteriza el relato y la urgencia que propone Rodríguez. El agua abunda y hunde.

...En Congo Mirador, el agua lo es todo: comida, transporte, educación. Los niños reman para ir a la escuela y aprenden a pescar. Es también la vía de escape: cuando la familia se va, monta la casa sobre dos botes. De ese éxodo es testigo el documental. Cuando inició la filmación en 2013, vivían allí alrededor de mil personas. Hoy quedan sólo cinco. Escapan de un enemigo natural "que se come al pueblo" llamado sedimentación y que consiste en la acumulación de tierra en el fondo del lago hasta que ya no queda apenas espacio para el agua. Si el agua es lo que le da vida a Congo Mirador, la sedimentación es, pues, su muerte. (Daniel González Cappa, 2021)¹⁸

La movilidad en el Congo Mirador es mediante barcos y para llegar de un lugar a otro, la comunidad debe hacerlo siempre a través del agua. Desde el comienzo entramos en el espacio del Congo Mirador a través del barco, del agua. La directora, con cámara en mano se aventura en la experiencia y nos permite a los espectadores ser parte de ella. El movimiento del barco se transmite tal cual, las primeras tomas con las que abre el documental de Rodríguez sitúan el contexto del espacio a través del agua y sobre todo del movimiento de oleaje. Es el movimiento del barco, de las aguas y del entorno que representan de manera visual la conmoción del pueblo y las diferentes experiencias que atraviesa su comunidad en momentos de tanto movimiento y cambio político, social, cultural y económico. El recurso estilístico de la cámara en mano permite el acercamiento a la experiencia de la documentalista, vemos el espacio a través de su mirada y de sus movimientos. Como espectadores podemos sentir el movimiento del barco y la llegada a aquel espacio casi como si allí estuviéramos también. A través del sonido y de los movimientos de la cámara, -planos inusuales para la tradición del documental etnográfico- comenzamos, como espectadores a conocer el espacio del Congo Mirador.

A primera vista el espectador puede no comprender de qué se trata este espacio, las imágenes del pueblo que nos presenta la directora muestran casas en el agua, parece como que hubo una inundación, que las casas quedaron suspendidas en el agua sostenidas por postes de madera. Lo cual, es así. La abundancia de agua efecto de las sedimentaciones ha generado un pueblo acuático y la propia abundancia de imágenes y planos que decide incluir la directora son parte del agobio que propone hacer sentir al espectador, de encontrarse en un lugar donde tan solo de observar uno se siente incómodo, abrumado. El agua está muy presente y resulta interesante observar un espacio donde cada rincón se encuentra cubierto por ella. El pueblo flota y la fragilidad en el flotar es lo que incomoda, es lo que despierta la curiosidad de la

¹⁸ <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-55908915>

cámara, del equipo y de los espectadores por entender lo que allí ocurre. Es un recorrido visual muy impactante, a través de diferentes planos la cámara recorre el pueblo, desde la naturaleza, hasta las viviendas, las escuelas y los espacios comunales. Nos permite conocer el pueblo desde lo más íntimo. Rodríguez construye un relato en donde es posible conocer el pueblo a través de sus habitantes y la relación que tienen con la naturaleza. Siempre estamos en contacto con el agua. El equipo se desplaza al igual que los habitantes y salta de una situación a otra para reflejar la gran crisis y la situación de urgencia en la que se encuentra el pueblo.



Fotogramas de *Erase una vez Venezuela*

Son las imágenes y los planos que muestran el agua, el elemento fluvial que aísla a la comunidad y que sirve como metáfora de su realidad actual las que permiten construir aquel espacio partiendo de la realidad territorial y su geografía como elemento central que rige sobre la comunidad. Vemos una cámara que se acerca, que es parte de la experiencia, que está presente en cada rincón de la comunidad, del pueblo, del agua que los rodea. Al observar la cotidianidad del pueblo, las actividades y sus eventos a partir de una cámara que acompaña de cerca el espacio natural, la naturaleza, el agua y la contaminación es posible retomar las ideas de Deleuze de la isla desierta. El Congo Mirador, en el documental de Rodríguez simboliza aquel espacio rodeado de agua, marginalizado por su condición de isla y cuya especialidad la condiciona de manera tal que se vuelve en cierto modo similar a la “isla desierta” que propone Deleuze (1953)

...Ciertamente, el suelo de la isla desierta puede ser extremadamente pobre. Además de estar desierta, puede ser un desierto, aunque no lo sea necesariamente. El desierto propiamente dicho está deshabitado en la medida en que no reúne *de iure* las condiciones capaces de hacer posible la vida vegetal, animal o humana. (Deleuze, 1953, p. 17)

A partir de las imágenes y del relato que construye en *Erase una vez Venezuela*, Rodríguez permite pensar este pueblo como un desierto en el sentido que, a través del imaginario visual que construye, podemos pensar al Congo Mirador como un páramo, queda en evidencia la falta de vida, vegetal, animal o humana, que si bien vemos en la película a la comunidad allí queda claro que aquel espacio ya comienza a extinguirse. Las condiciones de vida se van complicando y el propio espacio, su metafórica isla lo aísla y lo hunde cada vez más. En términos relativos, el documental de Rodríguez pone en evidencia una realidad particular, un momento preciso y una comunidad puntual cuyo bienestar se encuentra en constante cambio y la cámara es parte del día a día, se desplaza de manera tal que parece una conversación entre amigos, la documentalista se vuelve parte del espacio y logra que como espectadores seamos parte de esa experiencia a modo tal que el carácter etnográfico de esta obra permite entender y reflexionar sobre la situación venezolana y cómo esta afecta a las comunidades más vulnerables. Las similitudes con una isla, la insularidad de este pueblo acuático en términos sociales, políticos, y económicos, a su vez se contraponen con la necesidad de los dirigentes de captar ese voto, la necesidad de los poderes políticos de acercarse a las comunidades más humildes. El rol de la documentalista y de la película se vuelve esencial en la visibilización de estas disputas y, sobre todo, acercar la cámara a realidades polarizadas para darles una voz a los propios habitantes de la isla más allá de su posición política. El documental es una denuncia social que busca reflexionar en torno a la corrupción, las destrezas naturales y la falta de recursos por negligencia política y económica.

En los primeros minutos del documental escuchamos voces en off que reflexionan sobre su experiencia en el pueblo, su relación con el espacio y sus historias. Los testimonios ajenos nos introducen en el espacio de manera tal que a partir de la experiencia de otros, sus historias y su perspectiva comenzamos a conocer aquel espacio y sus particularidades. Uno de los personajes principales introduce la situación del pueblo al decir: *“El Congo tiene poco tiempo. el tiempo del Congo es muy poco. El tiempo de vida”* ya desde el comienzo nos encontramos con testimonios personales que dan cuenta de la situación en el pueblo, de la falta de recursos y del tiempo de vida que le queda al pueblo ya que se encuentra dividido políticamente pero sobretodo, ya vivir ahí comienza a ser un desafío por el avance del agua. En este sentido a través de la multiplicidad de relatos, de opinión y reflexiones que decide

agrupar la directora en la narrativa, como espectadores podemos acercarnos a un espacio cuya naturaleza, y falta de recursos se encuentran en constante tensión con la situación actual del país, la política y la corrupción por parte de los líderes. El documental logra denunciar una situación en la cual la geografía, la condición de pueblo acuático no difiere tanto de la idea de islas que venimos desarrollando en este trabajo. La marginalidad se logra representar a través de los espacios desolados, de la contaminación visible y de la sensación de ahogo que transmiten las diferentes tomas desde el barco al recorrer el pueblo.

Escuchar relatos que se superponen entre sí, la multiplicidad de voces sobre las cuales recurre la directora permiten cierta intimidad y conectividad con los personajes del lugar, vuelve la construcción del Congo Mirador, al logra documentar la manera y la sensibilidad con la que viven las diferentes comunidades ajenas a las de la directora. Al contar la experiencia ajena mediante su propio relato, mezclado con tomas del espacio que los rodea y que en cierta manera reflejan su experiencia pasada y actual, como espectadores somos capaces de aventurarnos dentro de un universo particular que nos permite conocer y observar el espacio del Congo Mirador a partir de su comunidad, el afecto y relación con el espacio. Sus habitantes viven allí hace mucho tiempo, es una comunidad unida, donde todos se conocen, pero, a su vez, la tensión que yace de las elecciones políticas polariza al pueblo en dos, aquellos fieles seguidores del chavismo y quienes buscan un cambio político en Venezuela. A su vez, el hecho de que la directora se desplaza de la primera persona, no hay una voz del narrador, propone en cierto modo una mirada más objetiva y pertinente con respecto a la comunidad, no busca imponer su percepción como documentalista ni su propia percepción político económica sino que busca que el relato lo hagan los personajes, que ellos mismos sean quienes cuentan la historia a través de su cotidianidad, su experiencia y la naturaleza y geografía del pueblo.

Erase una vez Venezuela intenta reconstruir el pasado del país pero fijándose en un espacio particular, donde las reglas y la cotidianidad responden de manera similar a una isla, pues de alguna manera, ese pueblo y el país entero, lo es. El documental de Rodríguez muestra la experiencia del viaje de la directora a un lugar ajeno al suyo pero en su propio país. El documental sigue una línea del tiempo que recorre aquel espacio durante cinco años, va desde

un evento, una situación, discusión o una anécdota a la otra. Es en sí un viaje de carácter etnográfico y de investigación pero es la experiencia y la manera de narrar y construir a través de la imagen y el sonido la situación del Congo Mirador que propone visibilizar y compartir a través del cine y de los recursos audiovisuales una realidad estructuralmente diferente a la propia y en cierta medida informar sobre eventos que no suelen estar cubiertos por los medios de comunicación. El documental humaniza, intenta no generalizar y en cambio construir un espacio a partir de la experiencia humana, los sonidos y el medio ambiente, respetando sus condiciones y asumiendo la presencia de la cámara, la subjetividad de la directora y dirección en cuanto a cómo contar el relato. Es a partir de un tratamiento estético y sociológico del espacio que la directora se acerca al relato. Para ello, la importancia de la geografía, de un espacio que representa mucho más que un lugar, que un paisaje.

...El cine juega un papel crucial en la comprensión del lugar de un individuo o de una comunidad en el mundo pero, al mismo tiempo, una extensión generalizada y aparentemente contagiosa de metáforas de mapeo en los campos de estudios sociales y culturales complica el intento de establecer los parámetros conceptuales mediante los cuales las ideas de la cartografía o del imaginario geográfico en relación con el cine podrían ser entendidas productiva y críticamente. (Irene Depetris, 2019, p.3)

De este modo, la discusión política que Rodríguez propone pensar en la película puede leerse a partir de la espacialidad de esta comunidad, de su geografía y su naturaleza. Metafóricamente, el espacio del Congo Mirador, aquella comunidad acuática donde la naturaleza, el agua determinan la cotidianidad de sus habitantes es a su vez un reflejo de la sociedad venezolana a mayor escala, de las políticas del país y de la corrupción por parte de dirigentes políticos. Es el pueblo acuático, su condición insular y la relación que tienen cada uno de los habitantes con el agua, con su espacio lo que nos permite hacer un mapeo geográfico del lugar para pensarlo como un espacio donde es imposible separar su naturaleza, cada uno de sus metros cuadrados con la experiencia de los habitantes. Es la condición que los aleja, que en algún momento les dio todo, les dio prosperidad y un hogar pero que ahora los empuja a migrar. El recorrido que hace el documental da cuenta de un espacio que condiciona en todo sentido la vida de sus habitantes. Es un pueblo relegado por las autoridades, utilizado para comprar votos políticos en cambio de brindarles la ayuda y soluciones necesarias para subsistir. Por ello, al hacer tanto hincapié en el agua, aquello que los hunde, que elimina al pueblo pero que a su vez les es un hogar, o al menos, les fue.

En *érase una vez Venezuela* vemos las consecuencias que tiene en diferentes regiones la corrupción y el abandono de un pueblo, de una comunidad en peligro de extinción, por parte de las autoridades políticas y del resto del país, representado a través de la geografía de la isla. La precariedad del espacio, el soborno económico y material por votos políticos y la falta de recursos básicos como agua potable y condiciones salubres en las viviendas dan cuenta de un espacio marginado no solamente con respecto a su geografía sino también en relación a su comunidad y sus derechos sociales y culturales. El documental hace hincapié fundamental en la gente para a partir de ella y su relación con el espacio contar la historia y mostrar las diferentes facetas que permitan reflexionar sobre la situación contemporánea del país. A partir de un acercamiento personal e íntimo a aquel espacio, se construye un espacio acuático donde la naturaleza determina en gran parte las condiciones de vida de la isla y es un elemento central en la cotidianidad de los habitantes. El problema de la sedimentación los está afectando mucho y más allá de la división por intereses políticos es aquello que los une, que afecta a todos por igual. que destruye el pueblo y hace que la gente se viese obligada a emigrar. El recorrido que hace Anabel Rodríguez en tiempo y espacio recorre a lo largo de cinco años los diferentes periodos del Congo Mirador, de sus habitantes y de su naturaleza. Es un rejunte de eventos, de testimonios, de cotidianidades, de disputas y de cambios que se vuelven evidentes en el recorrido que hace el documental. No es lineal, no es una sola historia la que la directora decide contar, es una multiplicidad de voces que se ve reflejada en las imágenes, en cada plano que busca indagar más sobre lo que allí ocurre.

El Congo Mirador y la manera sobre la cual se da la narrativa del documental permite pensar las islas como parte de un todo. El mismo título “Érase una vez Venezuela” remite a lo que fue y ha dejado de ser el país, en términos políticos, sociales y económicos. El pueblo, corrompido por la dualidad política, aislado y contaminado sirve como metáfora de lo que fue alguna vez el país. Al igual que Venezuela, El Congo Mirador fue una vez un pueblo próspero, región líder en minería y extracción de petróleo. Las condiciones políticas y socioeconómicas del país así como también los efectos del cambio climático y la sobre explotación de las tierras cambiaron el panorama y ya no es lo que alguna vez fue. De todas maneras, Rodríguez no decide mostrar el pasado ni contar narrativas ajenas al momento, por el contrario, la narrativa que construye su película visibiliza la situación actual a partir de su

paisaje y de sus personajes. La situación actual, la cotidianidad, la naturaleza del espacio hablan por sí solos y permiten construir un lugar donde cada rincón permite reflexionar sobre cuestiones sociales, culturales y políticas.



Fotograma de Erase una vez Venezuela

A partir de tomas que proponen un recorte de fragmentos del día a día, eventos, charlas personales dentro de los hogares, actos en la escuela y paseos en barco mientras se mueven de un lugar a otro, la cámara captura la instantaneidad de los actos, la cotidianidad. La fragmentación del relato a partir de diferentes eventos y situaciones permite construir una narrativa en donde una de las características de la isla se vuelve el entender cómo conviven las diferentes posturas políticas, sociales y económicas. Al ser parte de los eventos, de la infancia, de la violencia, de la cultura del pueblo el documental consigue acercarse a un espacio en donde si bien la polarización y la precariedad llevan al pueblo a su extinción, Rodríguez captura la esencia del pueblo. La humanidad, la intimidad, la alegría y la tristeza con tomas que permiten entrever los efectos de la sedimentación a la par de los efectos de la corrupción y la incertidumbre política del país. El agua funciona casi como un reflejo de la sociedad Venezolana.

Además, a través de una narrativa que sigue a los personajes del pueblo dentro de la crisis política, la polarización en el pueblo y los problemas severos a causa de la sedimentación, visibilizar un pueblo que está desapareciendo, que tiene poco tiempo porque literalmente comienza a hundirse, las imágenes que muestra Rodríguez dejan este panorama claro. El pueblo se encuentra completamente sumergido en agua, las casas flotan, la comunidad debe

moverse en barco a todos lados y la contaminación, peces muertos, basura y falta de alimentos se vuelven cada vez más presentes. Lo que el documental intenta mostrar y resaltar es la falta de contención y ayuda estatal, la marginalización que hay sobre este pueblo acuático, amenazado por desaparecer y donde la calidad de vida ya no es la misma. La potencia de las imágenes, de los planos que acompañan a los niños a la escuela, a las fiestas del pueblo, a los adultos en charlas, que se sumerge en el agua y entra en los hogares, despierta un sentimiento de urgencia en el espectador. Rodríguez logra incomodar, impactar y empatizar. Habla de un proceso de destrucción de la democracia y de la pérdida de las condiciones mínimas de existencia en el pueblo que a partir de la construcción de un espacio audiovisual, de un recorrido guiado por la geografía y la naturaleza podemos como espectadores conocer el Congo Mirador. Anabel Rodríguez busca a través del documental mantener el recuerdo de un pueblo que lentamente desaparece en la narrativa audiovisual, generar conciencia y promover el carácter de urgencia respecto a miles de situaciones, comunidades y espacios en condiciones similares a las del Congo Mirador.

La experiencia ajena a través del cine.

En ambos casos, se observará un desplazamiento de la primera persona del narrador, característico del cine documental observacional o etnográfico donde el documentalista acude a cierto *discurso de sobriedad*¹⁹ para de alguna manera “explicar” lo que ocurre en estos espacios o cómo viven las culturas que decide filmar en sus documentales. Los documentales que se han analizado en este capítulo pueden pensarse a partir de una lógica diferente donde no se busca generalizar una comunidad o un espacio ajeno al del director sino que predomina la experiencia observacional y participe del mismo. La voz del director no aparece en el documental y si bien las decisiones de tomas y la selección de narrativa son objetivas de las preferencias personales del documentalista, su percepción sobre lo que filma pretende ser lo más subjetiva posible. No se trata de observar desde lejos la experiencia, el movimiento y el

¹⁹ La idea de un “discurso de sobriedad” la sacamos de Bill Nichols (1991) quien acude a este término para delimitar las pretensiones del género documental tradicional, donde los directores buscan proveer una discursividad que propone saber. El documental para Nichols es una manera más de ver las cosas, de concientizar, de reflexionar y de construir imaginarios a través de la imagen y el sonido. Si bien en esta tesis de grado se lo considera como un discurso más, pretendemos a lo largo de este trabajo demostrar su subjetividad, su personalidad y su experiencia.

sonido se vuelven entonces centrales a la hora de construir aquellos espacios visuales y visibilizar diferentes realidades.

A partir de diferentes recursos estilísticos como la cámara en mano, la ausencia de una voz en off por parte del director-directora, las cámaras bajo el agua, desde ángulos poco convencionales, que en cierta medida incomodan y permiten que el espectador se sienta parte de la experiencia, la sensación de recorrido observacional donde parece que la cámara no está, están presentes en ambos documentales. Este tipo de recursos, como hemos analizado, permiten cierta conexión con cada uno de los documentales que propone ir más allá de la observación tradicional. Ambos directores logran construir un imaginario visual y una narrativa particular de ambos pueblos para, de ese modo, reflejar diferentes cuestiones alarmantes e incentivar al espectador a reflexionar sobre su espacio, sus comunidades y las políticas culturales y sociales en América Latina. Se trata básicamente de recorrer y, de alguna manera, construir este tipo de espacios, marginados de la política, de la cultura y de las grandes ciudades pero a su vez altamente poblados, con una comunidad cuyos intereses, reclamos y cotidianidades se vuelven visibles a través de la cámara y la mirada del documentalista. La isla y la comunidad acuática que construyen estos documentales reflejan una continuidad del continente latinoamericano, donde la desigualdad social en aquellos lugares marginalizados, los lugares “otros”, quedan visibilizados y significativamente expuestos.

Siguiendo la línea de pensamiento que propone Deleuze en su ensayo *La isla desierta* (1953) se pueden pensar ambos espacios acuáticos e islas como parte del grupo de islas continentales, las “islas continentales, son islas accidentales, derivadas: se han separado de un continente, han nacido de una articulación, de una erosión, de una fractura, y han resistido la absorción de aquello que las resistía” (p.15) Ambos documentales construyen espacios que han sido relegados por la sociedad contemporánea, cuyas libertades, derechos y bienestar se encuentra en constante tensión con su condición de isla. Son espacios marginales pero a su vez centrales para la construcción de la política latinoamericana.

A través del cine documental, tanto en la película de Luke Lorentzen como en el caso del film de Anabel Rodríguez el espectador puede ser parte de la experiencia de la isla, conocer el espacio y sus particularidades a partir de la cotidianidad de sus habitantes y en relación a su condición de isla o pueblo acuático. Al filmar y poner en evidencia las particularidades de ambos paisajes, la precariedad en la que viven las respectivas comunidades, sus constantes desafíos y caos, junto con su cotidianidad, su relación con el agua y el ambiente que los rodea, su conocimiento sobre la naturaleza y su celebración de la vida, nos permiten achicar esa brecha que muchas veces suele volverse más aguda con los documentales. Lorentzen y Rodríguez logran en sus respectivos documentales desmontar tradiciones de la etnografía documental al ser parte de la experiencia, acompañar con la cámara sensorialmente cada recorrido y dejar que el aparato característico del cine sea lo que capta aquello que se busca construir, una identidad que permita cuestionar, reflexionar y concientizar sobre la pobreza y la marginalidad de pueblos que separados ya fuese por el océano o ahogados por la sedimentación se ven perjudicados en su día a día por decisiones ajenas.

Sin lugar a dudas, la vida en las islas, la vida contemporánea de aquellos que habitan en este tipo de espacios cuyas reglas y pautas de convivencia son diferentes a las de las grandes ciudades y pueblos en el continente, no son percibidas a partir de esta diferenciación, pero que sin embargo el cine documental en estos casos sirve para reflejar desde otra perspectiva las realidades de estos espacios y de quienes viven ahí. No se trata de generalizar, sino que se busca visualizar esto a partir de la experiencia personal y cercana, la cual humaniza y se acerca a los estudios sociales y etnográficos desde una mirada que reflexiona y permite una conexión y empatía particular con los personajes y las diferentes sensibilidades. El tipo de espacios acuáticos e islas de estos documentales proponen entender a través del cine cómo es la vida para el hombre en las islas y que permiten estos espacios humildes en necesidad de urgencia y rodeados o sumergidos por el agua, nos proponen pensar y entender de las sociedades en las que vivimos, la corrupción, los desastres naturales y la política.

En ambos espacios la isla se encuentra separada pero, sobre todo, es el hombre quien está separado. El hombre vive en los márgenes de la sociedad por su localización geográfica, por habitar en aquella isla o pueblos costeros no solamente se ve físicamente separado sino que

también cultural, social, política y económicamente. Las dificultades que yacen consecuencia de la vida en la isla se ponen en evidencia en ambos documentales, la isla y el pueblo acuático se construye en el cine no sólo como aquel lugar donde se observan diferentes realidades a las de la mayoría de los espectadores sino también como un espacio que permite reflexionar sobre la situación actual de gran parte de los países latinoamericanos, donde la corrupción, la pobreza y las desastres por contaminación y desastres naturales son moneda corriente. De todas maneras, no se intenta generalizar, por lo contrario, es a partir de este tipo de documentales que los espectadores pueden conocer y adquirir conocimientos acompañados por experiencias particulares e historias reales. Pero que no obstante, permiten visualizar la problemática de manera más holística, llevando a que el espectador pueda cuestionar una realidad que en el fondo no le es ajena y de la cual es también partícipe.



Universidad de
San Andrés

3. Capítulo 2

Recuerdos afectivos: construcción de la memoria a través del paisaje y la experiencia

Documentales experimentales, ensayos personales y narrativas donde la subjetividad propia del director es central para el relato, permiten acercarnos como espectadores a la experiencia emocional detrás de la cámara para buscar una reflexión de las cosas, sobre eventos particulares, la historia y nuestra contemporaneidad. Este tipo de documentales vuelven difusa, en términos tradicionales, la línea entre ficción y representación de la realidad al utilizar diferentes recursos estilísticos contemporáneos para el género. Se trata de documentales en donde la subjetividad del director, su propia experiencia y lo que decide y quiere contar es lo que interpela a los espectadores y lo que ha generado una vertiente diferente en el género. Patricio Guzmán, comparte en una entrevista su opinión sobre el género al afirmar: *“lo que más me gusta del documental es su enorme subjetividad. Puedes hacer lo que tú quieras y decir lo que tú quieras si lo haces como autor. Casi todos los documentalistas de hoy lo usan”*²⁰ Entonces, es a partir de un estilo particular, del uso del material de archivo y de la presencia intencional del director y de los personajes que los documentales ‘performativos’ y que siguen un modelo de ensayo, permiten reflexionar y recorrer un espacio a partir de la emotividad afectiva. No se pretende una objetividad que construye el relato sin considerar la propia experiencia del director, sus intenciones y emociones, por lo contrario, se apropia del discurso de lo personal, de lo propio y de lo que cada director y sus personajes quieren contar.

Las posibilidades son varias y se encuentran sujetas a cada director y lo que quiera contar, recorrer y construir en su narrativa. En este capítulo se analizan casos donde el viaje - tanto físico como mental- y el recorrido por el espacio y paisaje es central, mediado por la propia experiencia y el ensayo personal de sus protagonistas y sus directores. El documental “ensayo”, donde la búsqueda no es de denuncia ni de un acercamiento literal a un espacio particular, a una comunidad, sino, que es reflexiva, permite hacerse preguntas que van desde

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=eNb1rjXl-wI&t=1094s>

lo personal a lo colectivo. Se realiza un viaje en torno al afecto y a las emociones que se despiertan al explorar, indagar y conocer espacios ajenos.

El viaje. La idea del viaje ha estado presente en el documental desde sus comienzos como arte visual. La idea de ir a un lugar a explorar, conocer y documentar lo que allí ocurre para poder reflexionar en torno a lo desconocido, en relación a realidades y espacios ajenos tanto como para el director como para el espectador, es uno de los grandes aportes del género. Hay algo en la teoría del desplazamiento, de acercarse a lo desconocido y construir esas realidades y espacios ‘otros’ a través del cine que se asocia al documental desde hace mucho tiempo. Un viaje propone introducirnos en una nueva cultura, costumbres, modos de vivir, espacios y territorios.

Los primeros documentales en el continente, como previamente se ha mencionado, eran viajes. Viajes al “nuevo mundo”, viajes a culturas “exóticas”, viajes en fin. A través del viaje se reflexiona y propone una nueva mirada con respecto al espacio seleccionado. El viaje permite transportarnos en el tiempo, recordar un pasado olvidado que en muchos casos fue negado o invisibilizado. De esta manera, el viaje puede ir más allá del desplazamiento físico, puede ser un desplazamiento emocional, mental, metafórico o reflexivo. En algunos casos, como lo fue con los viajes imperiales, el discurso del viaje se utilizó tanto en la etnografía como en el documental, para afirmar una superioridad imperial y poner en evidencia las diferencias entre el imperio y los espacios y comunidades de cada viaje. En los casos de documentales contemporáneos, más subjetivos, el discurso del viaje se ha utilizado y se utiliza como un dispositivo de cambio personal y colectivo. El viaje implica conocer y ser parte del espacio, estar ahí físicamente o mentalmente y emocionalmente. Puede ser a través del archivo, de la recolección de datos y de la experiencia ajena que uno se involucra en un viaje pero siempre hay algo de la actividad, de la pregunta y de la reflexión.

El paisaje y la interpretación que tenemos del mismo a partir del relato escrito, contado o audiovisual nos propone una manera de reflexionar y cuestionar tanto el pasado como el presente. Los paisajes han estado sujetos a diversas representaciones e interpretaciones en la cultura visual y las artes desde hace siglos, su importancia en desde los primeros cuadros se

debía a la posibilidad de mostrar los lugares y el poder del espacio terrestre. De todas maneras, como desarrolla W.J.T Mitchell en su libro *Landscape and Power* (1994) la importancia y significancia de los paisajes permite mucho más que una representación visual del espacio. La autora afirma que los paisajes son una forma de pensar la cultura y que funcionan como parte fundamental la construcción y percepción cultural, independiente de las intenciones humanas. Siguiendo las ideas de Mitchell, los paisajes adquieren su propia fuerza y poder como procesos de formación y construcción social, economía, política y cultural, “*we think of landscape, not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed.*” (p.1) Por ello es posible pensar al paisaje como un medio dinámico y a partir del cual a través del cine -en este caso documental- es posible capturar y construir una narrativa donde los paisajes adquieren significación más allá de la imagen y lo que podemos percibir a través de la vista, sino su experiencia, lo que genera en la gente y lo que permite reflexionar y repensar. Lo que ocurre y lo que se transforma o continua en movimiento a partir de los paisajes y de su representación.

A partir de una concepción del paisaje como aquellos espacios dinámicos donde se dan procesos internos, personales, globales y generales donde las subjetividades la cultura sea encuentran sujetas a cambios y reflexiones, en este capítulo, se analizarán las diferentes maneras mediante las cuales se construyen los espacios geográficos y el paisaje en Chile y las islas Malvinas a través del cine documental. A través de un viaje al pasado, la revisión y recolección de materiales de archivo, reflexiones personales y cuestionamientos en torno al territorio, el paisaje y la relación que tienen las personas y las comunidades con la memoria nacional serán analizados a partir del análisis de *El Botón de Nácar* de Patricio Guzmán y “*La forma exacta de las Islas*” de Daniel Casabé y Edgardo Dieleke. A través del paisaje se puede pensar la experiencia, el pasado, el presente y el futuro, la especialidad se vuelve un elemento en concordancia con la emotividad humana, no se lo aliena ni marginaliza sino que se busca reconstruir y conectar la experiencia del viaje y la esencia de los espacios con la naturaleza misma y aquello que logra transmitir mediante el género documental, los videos y el sonido. El documental contemporáneo, performativo donde a partir de un viaje físico o emocional y emotivo se permite reflexionar en torno a la experiencia del director o de los personajes para pensar en cuestiones colectivas, como la memoria y el duelo.

Chile y Argentina, como la gran mayoría de países en América Latina han estado atravesados por la violencia institucional de las dictaduras militares en las últimas décadas del siglo XIX y XX²¹. Dictaduras largas y dolorosas, marcadas por la violencia, la desaparición de personas y la crisis en un primer plano. Además, en el caso de Argentina, la guerra de Malvinas²² en 1982 marcó un punto de inflexión que desencadenó en la vuelta a la democracia. De todos modos, la violencia y las víctimas de la guerra marcaron a una generación entera. En ambos países el relato oficial omitió la realidad de los sucesos violentos, las pérdidas, las matanzas y las desapariciones que hubo tanto en Chile como en Argentina a lo largo de su historia. Entonces, ¿cómo es posible reflexionar sobre estos sucesos y sobre el presente de las sociedades a través de la construcción de espacios geográficos? ¿Es posible pensar el paisaje como fuente de conocimiento y de reflexión tanto personal como social y cultural?

En primera instancia se analizará En *El Botón de Nácar* (2015), donde Patricio Guzmán²³ conceptualiza el territorio geográfico de Chile y lo lleva más allá de su espacialidad. El director cuestiona el espacio para entender la historia y reflexionar en torno al presente chileno. El documental de Guzmán propone pensar a Chile en su totalidad como un archipiélago, como un conjunto de islas que comparten un sistema entre sí, lo que permite

²¹ Entre el 11 de septiembre de 1973 y el 1 de marzo de 1990 en Chile se denominó lo que se conoce como El Régimen Militar o la dictadura militar al mando del comandante en jefe del ejército Augusto Pinochet. En Argentina, la última dictadura militar se dio entre 1976 y 1983 con la Junta militar al frente. En ambos casos la represión, las prohibiciones y la desaparición de personas por parte de las fuerzas armadas fue una constante. La violencia institucional por parte de las fuerzas armadas dejó muchas incógnitas sin responder y una memoria colectiva en torno al olvido, a la muerte y a la desaparición que aún en la contemporaneidad se busca recuperar y reflexionar.

²² La guerra en las islas Malvinas contra Gran Bretaña comenzó el 2 de abril de 1982 y duró 75 días, finalizando el 14 de junio de ese mismo año, tras la rendición de los militares que lideraban la última dictadura militar argentina y la firma de una tregua entre ambos países. La invasión por parte de la del gobierno militar liderado por el Presidente de Facto, General Leopoldo Fortunato Galtieri, fue un intento desesperado por parte de la Junta Militar para ganar popularidad y así perpetuarse en el poder basándose en el supuesto deseo de gran parte del pueblo argentino por recuperar unas islas que habían sido usurpadas por Gran Bretaña en 1833.

²³ Patricio Guzmán (1941) es un reconocido documentalista chileno. Su obra es de carácter político, de denuncia y de reflexión. En 1973 con el golpe de estado se vio obligado a exiliarse su país. Sus documentales tratan temas políticos y polémicos, violencia, deshumanización y batalla. Es reconocido a nivel mundial habiendo obtenido menciones relevantes y premios internacionales. Su trabajo hiló entre la experiencia personal y la experiencia colectiva. Algunos de sus documentales más reconocidos, donde trabaja sobre la memoria, la violencia y la sociedad chilena son; *La Batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979), *Chile, la memoria obstinada* (1997) *Salvador Allende* (2004), *Nostalgia de la luz* (2010) entre otros.

concebirlo como un espacio marginalizado, no necesariamente del resto del mundo, sino de su propia historia y de su propio pasado, de la violencia institucional y la violencia racial que surge con la llegada del hombre europeo al continente. A través de material de archivo y una recolección de diferentes imágenes del país, de su historia, su política y de la experiencia personal del documentalista, la película parte de la salvaje naturaleza chilena y del océano, el agua y su memoria para hacer una analogía con la historia del país, plagada de violencia desde la conquista por el hombre europeo hasta la última dictadura militar que atravesó el país y la actual violencia del olvido.

Gran parte de la película de Guzmán busca revisar y restaurar una memoria colectiva y nacional en torno a la deshumanización de personas, la desaparición y las masacres en el país chileno desde la llegada de los ingleses. A través de un recorrido histórico, desde la historia del indígena; Jemmy Button²⁴ (de ahí el nombre del botón de nácar), hasta las masacres de comunidades originarias en el sur del país y los miles de desaparecidos durante la dictadura militar. Resulta entonces pertinente analizar cómo el documental en este caso particular propone construir y reflexionar en torno a un relato particular mediado a partir de la naturaleza y el paisaje de un país, la relación que tienen sus habitantes con el agua, junto con la propia subjetividad de Guzmán para denunciar y cuestionar el relato histórico de Chile. Como él la llama el océano “su frontera más grande” es al mismo tiempo, es su propia frontera aquello que los mantiene aislados, alejados del resto del mundo, pero, incluso, de sí mismos. De su historia, de las comunidades y de sus pueblos.

El elemento de lo fluvial aparece en la obra de Guzmán desde un primer instante, las referencias a la materialidad del agua arrancan con el enfoque en la molécula, luego sobre un cubo de hielo que se derrite lentamente frente a la cámara. De esta manera, visualmente se genera un primer acercamiento a la materia a partir de sus diferentes formas y estados que conceptualiza y busca presentar visualmente la esencia primordial del agua, su simpleza y

²⁴ Jemmy Button (c.1815–1864) fue un nativo de la comunidad Yagán en la patagonia chilena que en 1830 fue trasladado por los ingleses a bordo del Beagle en uno de los viajes al continente del capitán Fitzroy a Londres, lugar donde se lo “civilizaría” y se busco desprender de su “condición de salvaje”. Un año después, regresó a la Patagonia. La historia de Button da cuenta de la deshumanización de las personas durante los viajes coloniales y las misiones cristianas. La idea de “civilizar” a una persona, de mostrarla como si fuese un objeto en una exposición y la violencia sobre las comunidades originarias del sur de Chile desde hace mucho tiempo resultan centrales para la construcción del relato que propone reflexionar Guzmán en su documental.

vitalidad para todo tipo de vida en el planeta. El director nos introduce a través de un relato cuasi científico a una narrativa particular sobre el espacio chileno que recorre diferentes espacios y momentos en el tiempo a través del archivo, el viaje, las entrevistas y las vistas de la naturaleza. Es entonces que el paisaje se convierte en el elemento central de la narrativa que construye Patricio Guzmán, la naturaleza, guiada por la materialidad del agua adquiere poder propio y permite a partir de sus características naturales ser parte de un relato donde su movimiento, su falta o su exceso dan lugar a una construcción cultural y social tanto sobre el pasado y la historia chilena como del presente y al construcción de la memoria nacional del país.

El paisaje es central para el argumento y a partir de este documental nos permite, como espectadores, conocer el territorio chileno a partir de su concepción como archipiélago, como espacio heterotópico dinámico donde las relaciones de la sociedad con la naturaleza permiten pensar al país metafóricamente como una isla, como un territorio aislado no solamente geográficamente sino en lo emotivo, en su recuerdo y revisión histórica. Es el enfoque y la mirada documental lo que resulta interesante a la hora de analizar este documental, la manera mediante la cual se construye un espacio particular a partir de las tecnicidades y particularidades del género que -en este caso- busca ir más allá del relato tradicional. Si bien son varios los análisis que se han hecho respecto a *El Botón de Nácar*, se intentará exponer el documental y responder las preguntas previamente mencionadas en la introducción de este trabajo, a partir de un análisis cinematográfico como es que a partir de la construcción del cine documental es posible entender el rol de la naturaleza y de los espacios acuáticos en la construcción de la memoria nacional y de la reflexión personal y afectiva en torno al recuerdo y la concepción de un relato histórico y nacional.

Por otro lado, se trabajará con *La forma exacta de las islas* (2014), documental que propone un viaje a las islas Malvinas, un viaje de investigación en busca de respuestas pero también sobre la reconstrucción de un espacio tan polarizado y a su vez relegado por la cultura y la historia argentina. En este documental, los directores emprenden un viaje, una especie de

“travelogue” a las islas Malvinas siguiendo a Julieta Vitullo²⁵ quien le otorga narrativa a la historia a partir de una investigación, una búsqueda y un intento por conocer mejor aquella isla, su historia y su presente desde la experiencia personal e íntima. Siguiendo las palabras de Irene Depetris (2019) “Hay algo en las islas que las convierte en un terreno fértil para explorar aquello que media entre lo real y lo imaginario. Antes que locaciones geográficas, las islas parecen funcionar como significantes flotantes, parte de un procedimiento literario que se sirve de esos espacios relativamente aislados para pensar lo social” (p. 103) En *la forma exacta de las islas* la reconstrucción de la memoria y la conexión con el duelo aparecen como elementos centrales para mediante la visibilización y construcción de un espacio pensar a la sociedad argentina y dar a conocer gran parte de su historia.

Precisamente algo difuso, como la memoria o incluso el paisaje son en este documental los elementos centrales para el relato y la construcción en torno al recuerdo y la experiencia que genera la isla, tanto en lo privado como en lo colectivo. A través del paisaje, aislado, frío, marginalizado de las Islas Malvinas el documental transita una historia personal a la vez de una historia nacional y política. Su espacio geográfico, sus características popularizadas en los medios de comunicación y en el imaginario popular son puestas en jaque con la narrativa de la película al cuestionarse el espacio y observar desde otro lugar, desde la experiencia propia y del viaje. Desde un viaje que intenta recordar y reflexionar en torno a la especialidad como medio para afrontar las dificultades y las emociones humanas. Como veremos a lo largo de este trabajo, algo tan poco claro como lo es el paisaje o la memoria intentan recuperar y reconstruir la historia a partir del viaje y la conexión con la naturaleza, con los espacios, con el lugar. La isla se presenta más allá de su especialidad física sino todo aquello que representa su paisaje, su comunidad, sus habitantes, sus vientos, sus silencios, sus colores. El imaginario visual y auditivo que propone este documental permite construir un relato impactante y emotivo que alude a la contemporaneidad latinoamericana, su historia y sus diversas trayectorias.

²⁵ Julieta Vitullo (1976) es una escritora, dramaturga y profesora argentina que actualmente vive en Seattle, Estados Unidos. En 2006 viajó a las islas Malvinas como investigadora para su tesis de doctorado sobre la representación de las islas en el cine y la literatura argentina. Su libro, *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos* (2012) proporciona y organiza un corpus de materiales en torno al espacio de las islas.

Tanto en el documental de Patricio Guzmán (2015) como en el de Edgardo Dieleke y Daniel Casabé, es posible preguntarse sobre cómo los espectadores reflexionan a través de la construcción de espacios acuáticos, la relación con el océano²⁶ y el paisaje en torno a la historia de los sucesos particulares que se dieron en ambos países. La guerra de Malvinas en el caso de Argentina y la última dictadura militar de Chile y su pasado colonial, parecen ser el foco de los documentales a primera vista pero, a partir del desarrollo de la narrativa, se construye, en ambos casos un espacio que va más allá de dichos sucesos, que enfatizan en el poder de la naturaleza para recordar, para preguntarnos por la memoria colectiva y personal a través de un espacio físico, geográfico y sobretodo rodeado de agua. De esta manera, a partir de la construcción que hace cada documental analizaremos cómo el medio audiovisual en cuestión a partir de una narrativa particular y diferentes modalidades intenta construir los espacios seleccionados aludiendo a la reflexión y un procesos de descubrimiento por parte de la audiencia y del propio género.

Un primer acercamiento al agua: el océano como frontera.

El agua aparece en las primeras imágenes del documental de Guzmán, con su exceso y su ausencia. El recorrido que hace la cámara para situar la narración, con la voz del propio Guzmán, dentro de un marco teórico rodeado por imágenes fluviales, sonidos y silencios. “El sonido de un río, la memoria infantil de la lluvia golpeando un techo de zinc, la extraordinaria belleza de los glaciares de la Patagonia occidental. Las primeras escenas de *El botón de nácar* adelantan que ahora la materia no será el calcio sino el agua en todas sus formas, extensiones, volúmenes y grados de densidad.”(Depetris, 2019, p.173). La construcción del espacio geográfico chileno y su concepción espacial son centrales en este documental que intenta recuperar información y reflexionar en torno al espacio no solo físico sino también emotivo y

²⁶ Irene Depetris (2019) explica como se ha retratado y construido el oceano en los imaginarios culturales “Durante mucho tiempo, en la cultura occidental, el mar señalaba el límite de lo que era conocido, lo que podía ser cartografiado y por ende controlado —los océanos eran las *terrae incognitae a hic sunt dracones*—. Los océanos han constituido, desde tiempos remotos, territorios particulares. No sólo en tanto que espacios de fascinación sino de excepción. Sus aguas han estado pobladas por criaturas de la imaginación humana y han sido también un espacio de purificación para la cultura europea católica medieval, surcadas por naves de locos u otros tipos de colectivos indeseables de los que la sociedad tenía que deshacerse.” En ambos documentales que se analizaron el océano cobra importancia afectiva y emotiva. El océano es aquello que nos permite conectar con la experiencia y pensar ambos espacios y lo que nos permite intuir sobre los directores y sobre la nacionalidad de cada país como elemento central.

metafórico a partir de la materialidad del agua, del océano, los lagos y los ríos chilenos. Patricio Guzmán construye de manera metafórica la geografía chilena mediada por el agua y lo que representa para el país el océano pacífico. *El Botón de Nácar* hila en torno a las historias y las verdades que oculta el océano y el agua en el país al pensarlo en relación de la construcción de una memoria colectiva mediada por lo que oculta y niega la sociedad y la historia chilena.

En las primeras escenas del documental, se presenta una especie de cartografía determinada de lo que es el espacio chileno, principalmente, a través de su conexión con el agua. Abundan las imágenes fluviales, aéreas, planos cercanos y fotografías de archivo, el espectador se introduce a la narrativa de Guzmán mediante el encuentro con el agua y sus diferentes maneras de recorrer y bordear al país. Lo primero que vemos es el agua, su movimiento, sus sonidos, su liviandad y su oscuridad. Las primeras imágenes que aparecen dan cuenta de la materialidad del agua como tal, su textura, su sonido y su forma. Lo que logra el director es plantear una perspectiva casi poética del espacio sobre el cual se propone desarrollar. La utilización de imágenes casi como si fuese un collage permiten construir un imaginario visual que sitúa al espectador dentro del paisaje chileno.

Los diferentes planos, encuadres y focos proponen observar la abundancia del agua que recorre las fronteras chilenas, sus huecos y sus tierras. Chile cuenta con casi cinco mil kilómetros de costa que bordean todo el país de punta en punta. Es una de las costas más largas del mundo y en su vasta mayoría estos espacios no son conocidos por el pueblo chileno. El agua, principalmente el océano, forma parte de la geografía del país de manera crucial, su esencia yace de las costas del país y es su frontera más larga y a su vez aquello que en lo conceptual y lo físico lo aísla, lo vuelve marginal.

Como señalamos anteriormente, lo primero que vemos como espectadores en el documental son imágenes del agua. El agua en sus diferentes formas, variables y espacios. A su vez, característico de las películas de Guzmán, la relación con el Cosmos, con las estrellas y el

espacio se vuelve visible e indispensable²⁷. Para el narrador, el agua es el núcleo entre nosotros, humanos y las estrellas. La fuerza y la memoria del agua permiten entender y reflexionar más allá de la especialidad en la cual nos encontramos. Así, el poder del agua, de su materialidad y de su esencia. A partir de estas relaciones y comparaciones ya se comienza a construir un espacio delimitado, se propone pensar a Chile principalmente a partir de su conexión y desconexión con el agua pero también a partir de la metáfora y las diferentes teorías del universo, de aquel espacio tan grande que abarca muchas posibilidades. Al proponer un primer alcance del agua mediante la mitología de la materia misma, este documental introduce al espectador dentro de un panorama de posibilidades de reflexión para poder, luego, asimilar al archipiélago chileno con una relación aún más profunda de lo que implica estar en contacto y provenir del agua.



Fotogramas de *El Botón de Nácar*

Todo comienza con agua, la vida, la naturaleza y la historia de Chile también. Entonces, para entender el espacio delimitado, el documental se apoya en el sustento del discurso histórico y el discurso científico. Al mezclar datos duros de las ciencias naturales con el discurso mitológico, las ciencias astrológicas y diferentes historias personales y nacionales, Guzmán

²⁷ Como hiciera en su película anterior, *Nostalgia de la luz* (2010) precisamente centrado en un espacio con muy poca agua y donde la falta de materia prima en el desierto permiten reflexionar sobre la pérdida en el desierto y los desaparecidos de la dictadura. “Si en *Nostalgia de la luz*, el desierto de Atacama se mostraba como el territorio de una paradoja –el lugar donde los astrónomos miran los confines del Universo y las madres de los desaparecidos durante la dictadura hurgan bajo la arena-, *El botón de nácar* intenta resolver otra contradicción anclada en lo geográfico: el hecho de que el país con la costa más kilométrica viva de espaldas al mar quizá tenga que ver con la negación de una culpa colectiva –o dos: la colonial y la dictatorial-. La rima a través del tiempo entre dos botones –dos evidencias de exterminio- dispara el sentido de este trabajo lúcido y magistral.” (Jordi Costa, *memoria acuática de la culpa*, 2016)

construye un espacio de introspección y de pregunta donde es posible comenzar a discutir sobre el pasado, desde sus comienzos como nación hasta un pasado no tan lejano de la historia chilena. “El agua es un órgano mediador entre las estrellas y nosotros” escuchamos la voz en off del narrador a la par de una seguidilla de tomas de diferentes espacios acuáticos en Chile, que incluye lagos, acercamientos a olas en el océano, ríos corriendo, glaciares, montañas. El misticismo del agua se vuelve clave desde el comienzo de la obra lo cual permite abrir las puertas a un sinfín de posibilidades dentro del espacio.

El documental hila entre la violencia hacia los pueblos originarios con la llegada del hombre europeo hasta la última dictadura militar del Gral. Pinochet, ambos sucesos los reflexiona en torno a la manera por la que se los puede relacionar con el océano y la relación que tuvo la sociedad y los pueblos de cada periodo con el agua. El agua adquiere un valor sagrado para las comunidades originarias de la Patagonia chilena, como los Selknam y en contraposición un lugar de pérdida y terror para el pueblo chileno tras la dictadura militar. El océano pacífico, la frontera más grande de Chile es a su vez fuente de energía, vitalidad y poder como también cementerio, olvido y aquello que lo margina no solamente del resto del mundo sino sobre todo de su propia historia y su pasado. Como espectadores nos situamos dentro de un marco donde Chile pasa a representar un espacio marcado por su larga frontera oceánica, sus ríos, sus lagos y sus paisajes.

El agua parece recorrer cada centímetro del país y el documental de Guzmán la hace central en la construcción de este espacio para poder pensar la memoria social y la noción de violencia institucional y cultural que atravesó y de una manera aún continúa estando vigente en el país. Siguiendo el análisis que hace Depetris (2019) sobre el documental, “el agua cubre un arco histórico y espacial enorme por medio de un relato que busca vincular, desde una matriz afectiva, el exterminio de los pueblos originarios del sur del país, que vivían en armonía con el océano, con la versión transandina de “los vuelos de la muerte”, mostrando los terribles usos del mar que hizo la dictadura pinochetista” (p. 184) Para Guzmán el agua chilena es algo que se extingue, el agua del sur de Chile es el agua que muy pocos conocen y, por ende, no se habla de aquella historia y el pasado violento que comienza con la exterminación de los pueblos originarios del sur del país hasta la desaparición de cuerpos

durante la dictadura y la negación de hechos en la actualidad. A partir de la materia hila un relato sensible que cuestiona la sociedad, la política y los modos de violencia que marcaron al país. Es la materia prima esencial para la vitalidad la que permite reflexionar sobre la muerte y la pérdida. La geografía, cobra sentido emotivo y afectivo al posicionarse como un elemento que permite reconstruir la memoria de un país atravesado por la intolerancia hacia la diferencia y lo ajeno. Es por ende que resulta tan interesante analizar este documental a partir de su uso de imagen y narrativa para acercarse a través de la naturaleza a la denuncia política de todo un país y una comunidad. El paisaje, su inmensidad y su marginalidad son un reflejo exacto de la emotividad y del recuerdo de un país que niega su pasado y sus masacres.

La construcción del paisaje chileno en el documental de Guzmán recorre partes remotas del país. La cámara nos lleva de manera lúdica, casi como si fuese un collage que se fusiona en una misma hoja con diferentes tomas, planos y situaciones a través de las cuales la cámara nos propone observar la geografía chilena. A través del antagonismo y la dicotomía que aparece entre las imágenes, las tomas y los diversos sonidos se logra que el espectador se encuentre en una constante tensión y debate sobre los hechos. Se superponen tomas de la naturaleza, que parecieran sacadas de un documental del canal National Geographic con imágenes de archivo de las comunidades originarias en Chile del siglo XIX.



Fotogramas de El Botón de Nacar

Este tipo de escenas dan cuenta de una narrativa donde cada aspecto de la naturaleza nos permite, como espectadores, recorrer el espacio chileno. La película desarrolla a través de diferentes recursos audiovisuales la construcción del paisaje y la geografía chilena como si fuese un archipiélago. Formalmente, el uso de una variedad de tomas, de fotografía, de archivo y de planos generales que se van sobreponiendo y que aparecen constantemente en el

documental es parte de la construcción audiovisual de la hipótesis que intenta plantear el director. Al utilizar un repertorio audiovisual que está en constante cambio, que pasa de un tiempo, un color, una textura o una velocidad a otra a medida que avanza el relato genera cierta sensación de profundidad donde cada pieza que aparece es un elemento más de la historia chilena. De este modo, lo entendemos cómo archipiélago también en su esencia cinematográfica, la construcción audiovisual no es lineal, no sigue una única estética. Al igual que la memoria del país y de sus hechos, el documental acompaña en términos formales y estilísticos la búsqueda por plantear a Chile como un espacio de archipiélago, fragmentado y separado.

En paralelo, entrevistas contemporáneas a los pocos descendientes de los pueblos originarios del sur chileno y por otro lado a intelectuales y artistas chilenos. Es una constante contraposición entre discursos e imágenes visuales lo cual hace que *El Botón de Nácar* sea un documental de reflexión en donde podemos cuestionar como espectadores el discurso hegemónico de la historia chilena y aplicarlo a diferentes discursividades sumamente comunes en América Latina. En los comienzos, la violencia y la marginalidad de los pueblos y del mismo territorio aparece plasmada tras la construcción de una geografía aislada, dividida por el agua y por la naturaleza vasta del sur del país, las grandes montañas, los lagos y el océano pacífico que recorre todo el lateral chileno. De esta manera, se construye en la obra de Guzmán un espacio mediado por la naturaleza y por el misticismo del agua. La importancia que se le otorga a la materialidad del agua da cuenta de una historia donde el espacio y la geografía se encuentran en constante tensión y relación con la reconstrucción de la memoria colectiva y personal sobre la historia chilena. La importancia que le da este documental al agua y la manera mediante la cual es capaz de guiar el relato a partir de imágenes de la naturaleza y de una reflexión sensible de la materia como metáfora de las sociedades, sus complejidades y la esencia humana del olvido.

A partir de la geografía chilena desencadena una narrativa que incita a la reflexión y a una revisión del pasado del país en relación a la violencia, el exterminio y las desapariciones. El agua es el elemento central que mantiene la narrativa en movimiento y logra a través de su presencia apelar a la emoción y la conciencia de los espectadores. El espacio pasa a cobrar un

sentido particular en este documental ya que incluso cuando la obra contrapone diferentes recursos, como la entrevista, el archivo y la perspectiva del narrador a través de un relato que mezcla su experiencia personal, el agua y lo fluido es una constante en la obra de Guzmán.



Fotogramas de El Botón de Nácar

Los planos tomados desde arriba dan cuenta de la inmensidad del paisaje chileno, sus vastas tierras y arroyos marinos. Al usar tomas de esta escala donde recorre los extensos espacios geográficos de Chile, Guzmán nos propone un documental que reconstruye la historia y una problemática particular a partir de la construcción de su geografía y a través de los rincones menos habitados y conocidos del país. El recurso visual de mostrar tomas de la geografía chilena en todos sus aspectos - guiados por el agua- determina el imaginario que propone la película en cuanto a cómo pensar el espacio y lo que significa. Conocemos el espacio chileno y como espectadores el director nos propone pensar esta espacialidad a partir de su separación con la realidad, el pasado y el presente. El hecho de pensar cada rincón como parte de un viaje por el agua nos permite reflexionar en torno a disonancias utópicas y en relación a la historia del país a partir de su relación con la naturaleza y los cambios que hubo en el tiempo y según las diferentes culturas. El espacio geográfico se presenta a través del sonido, como espectadores nos sumergimos literalmente en la materialidad del agua, pero a la vez, dentro de un relato personal del narrador que da movimiento a la historia y hace de este espacio poco conocido, una lugar de reflexión y de conocimiento.

Desaparecidos: el océano como fuente de vida y violencia.

A través de un relevamiento y de una detallada revisión de la historia y del pasado chileno, Patricio Guzmán construye una imagen visual y una reflexión personal y sociocultural de la sociedad en la que vive, su paisaje y sus aguas. Guzmán utiliza una variedad de herramientas estilísticas propias del género documental para hacer del paisaje y de la relación que existe en el país con el agua el elemento central para reflexionar en torno a la violencia estatal y la violencia y desigualdad social que aún está presente en el mundo. En *El Botón de Nácar* (2015) el agua, los océanos y los ríos representan aquel lugar donde transcurre la historia. Este documental en particular propone pensar un evento particular y una circunstancia fundacional de la historia chilena a partir del espacio geográfico, puntualmente el agua.

El relato que propone *El botón de Nácar*, comienza con la historia de los pueblos originarios del sur chileno, la comunidad Kawésqar. La comunidad fue exterminada casi por completo hacia finales del siglo XIX al igual que otras seis etnias indígenas que vivían en el sur del país. La mistificación y los rumores en torno a la comunidad los exponían como salvajes, violentos, violadores y demonios. Vemos a lo largo del documental cómo se presenta con claridad la constante dicotomía de civilización y barbarie que plantea un nosotros y un ellos, un discurso que marcó a lo largo de la historia y la construcción del relato nacional chileno una separación y diferenciación entre los pueblos originarios y las comunidades del sur del país y el resto de las ciudades. Este relato fundacional plantea una otredad desde lo exótico, que se ve reforzada por el contexto y por la relación con el agua que adopta la comunidad. Sin embargo, Patricio Guzmán intenta desmitificar y reconstruir el relato nacional mediante la reflexión y la observación a partir del sentimiento y la relación con la naturaleza para la metaforizar la historia chilena. Al plantear una idea de Chile como archipiélago se propone pensar a dicho país como un espacio marginalizado, no necesariamente del resto del mundo pero en cambio de sí mismo, de su pasado y de su presente. Su desconexión social con lo ocurrido lo alejan de la superficie al existir una separación conceptual importante con la realidad y con su historia.

A través de entrevistas contemporáneas a los pocos descendientes directos de la comunidad Kawésqar la obra nos muestra cómo el agua cumplía una importancia fundamental para sus ancestros e inclusive para ellos. El océano chileno era considerado fuerza absoluta, fuente de vida y de divinidad. El agua era un elemento sagrado y la conexión con ella era extremadamente poderosa. Para los pueblos originarios el agua simbolizaba la conexión con la muerte, con el más allá, era polvo de las estrellas. Los Kawésqar, exploraron, conocieron, divulgaron la geografía chilena y el espacio acuático. Su relación con el agua era muy fuerte, no existía el temor al océano ni a las profundidades. Al plasmar su historia y reconocer los hechos como fueron, la extinción de comunidades por parte de la violencia, permite al documental partir de la investigación para funcionar como fuente de conocimiento que recupera la memoria chilena y re-introduce en el espectador una manera de ver diferente a la de los libros de historia. Para construir una imagen de este pueblo y poder dar cuenta de su relato Guzmán utiliza la fotografía de archivo y el relato histórico para dar cuenta de lo ocurrido y conceptualizar esta parte de la historia de manera tal que la relación con el espacio aparece en un primer plano.

El uso de imágenes de archivo, que a primera vista se asimilan rápidamente con un tipo de documental histórico o etnográfico tradicional pero que a su vez permite darle visibilidad a las comunidades de una manera orgánica y central para la narrativa de Guzmán. De esta manera se re-conceptualiza la fotografía etnográfica al utilizarse como una manera de mostrar las comunidades originarias que fueron eliminadas del país. El director decide intercalar las imágenes de archivo en un intento de plasmar a través de imágenes que se han popularizado en la cultura visual y resignificar su historia al contraponerse a una narrativa de violencia para poder contar lo ocurrido desde una perspectiva poco convencional en el relato nacional chileno. A su vez, intercaladas con tomas del paisaje chileno, de los fiordos, de los archipiélagos del sur el director inserta fotos de las comunidades originarias en contacto con el agua a la par que a través del recurso de la voz en off forma una narrativa donde da cuenta de un relato las acciones, sus costumbres y sus actividades para informar y dar a conocer la comunidad. “Nuevamente, la voz de Guzmán es el hilo conductor de un relato que se piensa en términos de totalidades -el cosmos como un sistema de energías invisibles interconectadas- y su voz acudirá a lo que la ciencia, la poesía o el discurso histórico tengan para decir sobre el

agua para llegar a establecer, en el núcleo del film, una poderosa -pero por momentos forzada- conexión entre el exterminio de la población autóctona y los desaparecidos de la dictadura de Pinochet.” (Depetris)

El otro hilo conductor de la historia va en relación a la desaparición de personas durante la dictadura del general Pinochet. Como es sabido, en las últimas dictaduras militares que ocurrieron tanto en Chile como en Argentina en las últimas décadas del siglo pasado, la desaparición de personas por parte de los gobiernos dictatoriales represivos era una constante común en ambos casos. Los desaparecidos dejaban de estar de un día para el otro, sus cuerpos nunca fueron encontrados ni se supo exactamente qué ocurrió con ellos. Los famosos “vuelos de la muerte” en los cuales se arrojaban personas -que estaban desaparecidas por la dictadura- en el medio del océano, hicieron del océano pacífico en el caso chileno un cementerio de cuerpos. Aún no se sabe cuántos cuerpos fueron arrojados como parte de las atrocidades cometidas por los militares para desaparecer personas sin dejar rastro. Ese mismo espacio sagrado para las comunidades Kawésqar pasó de repente a representar un espacio del miedo, de recuerdo teñido por el velo de la violencia ejercida durante la dictadura militar de Pinochet. Así vemos como el espacio del océano no cobra la misma significación ni el mismo apego con la sociedad contemporánea, resguarda un recuerdo del pasado cercano que no permite conocer ni relacionarse con el espacio marino de la misma manera que lo hicieron los pueblos del sur siglos atrás.

Formalmente, la película expresa visualmente estas ideas a partir del uso del material de archivo de la época y a través de una recopilación de imágenes documentales de los pueblos originarios de la región. Al construir en la obra una representación del espacio geográfico chileno, del sur del país, de las islas, sus canales, los ríos y el océano, el director propone entender al país y a su sociedad como si en su totalidad fuese un archipiélago. La manera en la cual se presenta el espacio visualmente, a través de tomas cortas, fragmentadas y que en cierta manera se contraponen, da lugar a la construcción de un espacio que responden a los conceptos utilizados por Foucault de “espacios otros” que permite pensar la sociedad chilena y su propio espacio como uno fragmentado, marginalidad y aislado no en términos internacionales sino de sí misma, de su historia política y social.

Al pensar a Chile como archipiélago, el documental nos propone pensar en términos de su marginalidad. Guzmán construye una mirada y una narrativa que piensa la sociedad chilena y su espacio marginal tanto en términos culturales como espaciales. Las tierras que las comunidades originarias honraban y tan bien conocían son aquellas menos conocidas por la cultura chilena al igual que el océano, a su vez su frontera más grande. Es por eso que el recorrido que hace la película permite rescatar el aspecto de archipiélago como algo positivo, lo heterotópico serían esos espacios "construidos" por el hombre para negar esa naturaleza característica del país: como la isla Dawson convertida en presidio político durante la dictadura, los campo de concentración para los indígenas y las conquistas religiosas en la Patagonia por el hombre europeo.

Al pensar estos espacios como “otros”, es decir “espacios reales, localizables, son a la vez apartados, ilusorios, de alguna manera están más allá de los mismos espacios que los contienen” (citar) y poder construir una reflexión en torno a ellos, el documental vuelve crucial para la comprensión de la contemporaneidad chilena y la relación que tiene su sociedad con la naturaleza -que es gran parte del extenso país- para repensar la construcción de la memoria sobre la desaparición de personas, fundada no solamente en la dictadura militar del general Pinochet pero con la masacre y la negación de los pueblos originarios. Mediante el uso de archivo y de entrevistas a diferentes miembros de los pueblos indígenas al sur de Chile, es posible entender las diferentes concepciones e importancias que tiene y tuvo el agua para las comunidades originarias. La contraposición de ideas y de sentimientos en torno a la naturaleza sirven para crear cierta tensión en el documental lo que propone reflexionar a partir de la emoción ajena y de la experiencia contada en primera persona a través de entrevistas y testimonios.

Al combinar el uso de material de archivo y las fotografías de tipo etnográficas para representar a las comunidades originarias y su cultura pero a su vez, lo vuelve más personal y le da un mayor acercamiento al entrevistas a los descendientes de las comunidades y hacer del relato una experiencia de conocimiento y de cercanía para el espectador. Al entrevistar a los descendientes y a su vez explicar la relación con el agua la obra de Guzmán construye un

espacio donde la geografía chilena va más allá de lo físico y de la naturaleza, se convierte en un camino para conocer y reflexionar.

Junto con la voz en off del director, quien cuenta su experiencia personal en torno al océano chileno, recuerda la pérdida de un amigo al océano y las historias de los famosos vuelos de la muerte, pero además reflexiona y da una especie de clase de historia sobre la cultura chilena se contraponen las entrevistas, los relatos de primera mano de los descendientes de las comunidades originarias. Si bien hay subtítulos, muchas de las imágenes, sobre todo las de archivo, se superponen con cantos originarios que posiblemente la mayoría de los espectadores no comprendan ya que son lenguas y dialectos que un número muy acotado de personas comprende y habla. En este sentido, el sonido, la música, los diálogos son una parte fundamental de la construcción del espacio que busca generar el documental al ser una herramienta formal que permite una dimensión sonora que acompaña las imágenes y el relato. El sonido y los audios, ya fuesen en voz en off contado por el director, de material de archivo, sonidos del agua, música o entrevistas le dan un carácter particular a la construcción y concepción de Chile como un archipiélago ya que. Al incluir cantos de las comunidades originarias del sur se puede entender la división entre el presente y el pasado, entre la violencia y el relato popular.

El documental se guía por la historia en primera persona y las reflexiones, a veces un tanto poéticas, del director. La reflexión personal de Guzmán, sus cuestionamientos y su desarrollo de los hechos hacen de este documental siga cierta línea performativa y personal, queda en evidencia la perspectiva del director mediada por su propia experiencia. La subjetividad del director como sujeto histórico que plantea un cuestionamiento personal que va hacia lo nacional permite cierta profundidad del documental que da cuenta de la emocionalidad y la sensibilidad detrás del tema en cuestión. La decisión estilística y modal de incluir un relato personal que guié la historia proporciona una mirada íntima y sumamente reflexiva con respecto al tema, que no deja de ser subjetiva pero que a su vez no intenta imponerse sobre ningún otro tipo de discurso. A su vez, introduce un documental donde la mirada emotiva reflexiona a partir de la geografía y logra darle importancia al componente humano que apela a las emociones y a la experiencia. De esta manera se observa una narrativa donde a partir de

la construcción del espacio audiovisual es posible conectar con algo tan efímero como lo es la memoria y el recuerdo. Por otro lado, al incluir sonidos de la naturaleza y cantos tradicionales al clima de la película se ve sumamente guiado por el ritmo de los sonidos seleccionados, volviendo clara la presencia de un director que a partir de un relato de su vida personal se permite reflexionar en torno a la sociedad, sus líderes y su historia. Es por ello que este documental logra atravesar una experiencia privada para hablar de lo público como algo que debe cuestionarse y reflexionar a partir de la experiencia propia también.

El océano que tantas propiedades positivas y místicas le dio a las comunidades originarias presenta un distanciamiento para la cultura contemporánea y a su vez cumplen una función de cementerio, triste y oscura, que representa las atrocidades cometidas por la violencia institucional de la última dictadura militar. Guzmán (2015) afirma en relación a la materia del agua y el océano chileno su poder y su fuerza en una entrevista el director comenta sobre el documental y el agua: *“se dice que el agua tiene memoria, yo digo que también tiene voz. Si nos acercamos mucho, podemos escuchar las voces de los indígenas y de los desaparecidos.”*²⁸ El agua es central para plantear a Chile como archipiélago y construir un espacio a partir de su relación con la naturaleza. El nombre mismo del documental *“El Botón de Nácar”* remite a la historia del esclavo Jimmy Button y el botón de sacar que se encontró siglos después. Al utilizar esta historia puntual como metáfora del todo, de un país entero y de una reflexión puntual sobre la reconstrucción del pasado Guzmán lo visibiliza con la escena de los buzos. Tanto como fue el océano el espacio de llegada de la colonización y la violencia hacia los pueblos originarios, separados por los ríos, por los océanos y su relación con el agua, fue también el escenario donde cayeron los desaparecidos, arrojados al océano y perdidos para siempre por los vuelos de la dictadura militar. Las últimas tomas de la película dan cuenta de la emotividad que yace en el océano pacífico, la frontera más larga de Chile.

El documental construye una obra de denuncia y de enseñanza, a través de diferentes recursos estilísticos como el uso de la entrevista a diferentes personajes, el recuerdo y la propia historia del narrador, las imágenes de archivo y los varios planos de la geografía chilena, permite dar cuenta de la historia del país mediada por su relación con el agua, el océano como hilo

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=eNb1rjXl-wI&t=1094s>

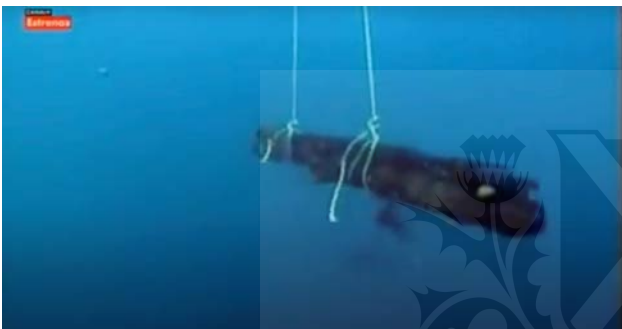
conductor para hablar de la violencia institucional vivida en diferentes periodos de la historia. Al trazar una relación entre los pueblos originarios del sur y la dictadura militar chilena se construye un espacio donde la geografía, al igual que diferentes sucesos de la historia, son desconocidos por el imaginario popular. Esta idea de anclar la percepción del agua y su naturaleza con la emoción y con el recuerdo se logran a través de diferentes herramientas - como ya se ha mencionado: sonidos, imágenes, diálogo- uno de los ejemplos claros de cómo logra acercar la esencia del agua y relacionarlo con la memoria es a través de la imagen inesperada. Hacia el final del relato, se contrapone el diálogo de uno de los pilotos de los vuelos que arrojaban civiles al océano, contando su experiencia con tomas actuales del agua de buzos que se dedican a buscar rastros y evidencia de la violencia institucional del país. Aquella unión entre el pasado y el presente, entre tierra y agua. El silencio y el olvido que oculta el océano en Chile y que es a su vez fuente de esa memoria, de los cuerpos, del nácar. Esta escena remite al nácar del título, al nácar del botón que lleva Jimmy Button y a la materialidad del nácar en sí, una sustancia cuyas propiedades características son su resistencia, dureza y efecto cristalino. No resulta entonces casual que al igual que los cuerpos, el nácar y la memoria perduran.

El documental por lo tanto reconstruye a partir del antagonismo entre vida y muerte, la poética del duelo, de pensar y de poner en evidencia la brutalidad de las masacres que se dio en la región latinoamericana en diferentes momentos de la historia. La inhumanización de civiles, de comunidades y de una sociedad entera a quienes en sus respectivos momentos se les negó a partir de la masacre y la desaparición de su vida y su condición humana.

“aquí están los secretos que los cuerpos dejaron en los rieles antes de fundirse con el agua y tomar la forma del océano” Patricio Guzmán en El Botón de Nácar

El agua es el espacio que guarda la historia. Fue allí donde los vuelos de la dictadura arrojaban miles de cuerpos atados a rieles y nadie sabía dónde estaban. A su vez fue el espacio más sagrado para las comunidades originarias que conocían cada rincón de los ríos, lagos y naturaleza. La importancia del océano, su significancia pero a la vez el modo de aislar la realidad, de marginalizar a una sociedad que teme acercarse a las verdades. Es un espacio de

duelo que no olvida y el director dice ponerlo en evidencia al incluir el botón de sacar que fue encontrado como simbolismo de la fuerza que alce en el espacio, en los paisajes, en la geografía pero sobre todo en la humanidad. Entonces, Guzmán logra a partir de un relato que pone en evidencia desde diferentes disciplinas y a partir de diferentes historias y opiniones lo que sí se puede recordar y cómo es posible reconstruir la memoria nacional a partir de la afectividad y la sensibilidad de los entornos, de aquellos espacios que fueron cómplices de la violencia y que además, al entender su potencia y su vitalidad es posible cambiar la narrativa y el imaginario cultural en torno al paisaje y a la memoria colectiva.



Fotogramas de El Botón de Nácar

El botón que encuentran los buzos en los rieles es lo único que queda como evidencia de alguien que estuvo ahí y de ahí la noción de a través del documental poder unir el pasado con la reflexión contemporánea, con la duda, la investigación y el cuestionamiento de un discurso que mantiene en el olvido, en las profundidades del océano los restos de un pasado violento. Como metáfora de la memoria nacional chilena, el nácar, sus propiedades y los restos caracterizan el agua, la materialidad que oculta y a su vez regresa la memoria sobre los desaparecidos y las masacres que se dieron a lo largo de la historia. El océano de Chile y la abundancia de agua en la región sur del país, al igual que la historia de las masacres de su país continúan siendo desconocidas para miles de ciudadanos. En relación a esto Depetris (2019) “El agua como elemento universal de la vida, fluyendo en la Patagonia como núcleo de la cultura de las tribus indígenas locales, sedimentando una costa a la que la geografía y la historia chilena parecen dar la espalda, el mar como cementerio de desaparecidos.” (p.185) Es a través de la naturaleza y del agua que se desenvuelve el documental, que sigue una línea.

El documental pone en evidencia como aquel espacio, el océano, las aguas de Chile, que para las comunidades indígenas eran sagradas y cuyas propiedades La frontera con el océano pacífico y la relación con el agua que se intenta recuperar y poner en evidencia en el documental de Guzmán apelan a la emotividad afectiva en relación a la materia prima más esencial tanto como para la vida humana como para el planeta y cualquier ser vivo; el agua. *El Botón de Nácar* permite recuperar la memoria chilena, recordar el pasado y permitir el acceso a la información y el conocimiento a través del arte audiovisual que propone el cine documental.

El viaje a la isla: un recorrido por la geografía emotiva de Malvinas

En *La forma exacta de las islas*, el viaje a las Islas Malvinas forma parte de una narrativa particular donde la experiencia única que se genera a partir de los diferentes viajes que hacen los personajes a la isla permite reflexionar en torno a su historia, su presente y sobre todo la memoria y el recuerdo que allí yacen en torno a la guerra de 1982. A partir de la experiencia personal de cada uno de los personajes tras el viaje se permite reflexionar en torno al espacio geográfico de las islas y lo que representa. Las Malvinas, popularmente conocidas tras la guerra contra el Reino Unido en 1982 son un claro ejemplo de islas marginales, islas sobre las cuales su geografía y su presente han sido olvidados y relegados por el imaginario cultural que las piensa en términos de la violencia y la derrota. Su identidad se encuentra ligada de manera estrecha con la guerra, su espacio ha quedado en el olvido y se separa de la tierra continental tras la derrota Argentina contra el Reino Unido en la guerra de 1982.

La cultura visual que existe sobre las Malvinas tiende a ser escasa y sobre todo a relacionarse directamente con relatos de la guerra o sus archivos. Poco sabemos los argentinos sobre la particularidad de estas islas, de la vida allí, de su geografía y su naturaleza. *La forma exacta de las islas* comienza con un recorrido por las islas a través de diferentes planos del espacio y tiempos de viaje y propone conocer la especialidad y el paisaje del lugar, un tema escasamente explorado por la cinematografía previa de las Islas. Dieleke y Casabé invitan al espectador a conocer las islas desde otra perspectiva, a través de su naturaleza y a partir de

imágenes innovadoras, que se contraponen con aquellas de la guerra que construyó el imaginario cultural y la memoria colectiva del país.

Por un lado, la narrativa se guía por el viaje de la investigadora Julieta Vitullo, quien documenta en diario de viaje su recorrido por las islas en el año 2006 a partir de un registro audiovisual y también a partir de su diario escrito en el cual reflexiona sobre su relación personal con las islas y lo que aquel espacio genera en el plano emocional²⁹. Entrelazando el relato y el documento de archivo de aquel primer viaje, vemos a Julieta en el 2010, un segundo que hace a las islas junto con los directores del documental donde aparece ella enfrente de la cámara, por lo que la mirada cambia y el relato, también. Son dos relatos en tiempos diferentes pero guiados por una misma experiencia, un recuerdo y una investigación emocional y sensorial de lo que representan las islas para los personajes en cuestión. Es una exploración de la especialidad de las islas, de su paisaje contemporáneo y de su día a día que permite pensar la emotividad que acerca al espectador a un espacio relegado y poco frecuente en la cultura visual. Son varios los espacios y tiempos a los que se remite en un ida y vuelta recurrente que atraviesa toda la narración y que se van alternando en un montaje paralelo.

Lara Segade (2015), en su artículo sobre el documental en cuestión reflexiona sobre la novedad del documental y su nueva perspectiva en torno a un espacio tan marginal pero repleto de preguntas.

...Hay un salto que va de lo personal a lo colectivo en la experiencia de la protagonista. Una voz en off narra la historia de una familia que perdió a sus seis hijos en una plaga de 1855 en Stanley. Se describe la foto de una madre con su hijo muerto en brazos de un pequeño libro que Julieta compró en su primer viaje a las islas, documentando esas pérdidas a partir de las lápidas del cementerio. En la búsqueda por cerrar su duelo, Julieta recorre sola (en su segundo viaje) espacios públicos como el Museo de Puerto Stanley, el cementerio argentino de Darwin y los cementerios británicos militares y civiles del lugar. De esta forma, la joven hilvana su drama personal con el de los excombatientes y otros habitantes del lugar que preservan experiencias traumáticas asociadas al espacio de las islas. El film adquiere así la forma de un travelogue afectivo que, como dice Irene Depetris Chauvin, permite vincular una herida colectiva y un drama personal mediante un registro fragmentario y autorreflexivo (2019). (Lara Segade, 2015, p.x)

²⁹ En 2006 Julieta Vitullo, una joven investigadora viaja a las islas Malvinas para terminar su tesis doctoral sobre la literatura y el cine producidos en torno a la guerra de 1982. En 2010, Julieta regresa a Malvinas para darle sentido a un lugar que se ha vuelto demasiado personal. El viaje es un proceso de investigación, de reflexión personal en torno a un espacio con implicancias ideológicas y espaciales muy diversas.

En cada uno de los viajes podemos conocer el espacio a partir de diferentes miradas no solamente en lo visual sino también en cuanto a los personajes, ciudadanos de las islas, excombatientes, los directores y Julieta. Cada uno aporta su mirada y su perspectiva del lugar y eso hace que la narrativa del documental sirva a modo de entender la cultura y sobre todo, cuestionar y poder indagar más allá de la guerra sobre la vida y el espacio de las islas. Dieleke y Casabé no pretenden la objetividad tradicional del documental sino que buscan una performance, construir un archivo y un diario audiovisual en donde la experiencia se media y percibe no solo por el relato y los hechos sino que por lo que se construye y muestra del paisaje. Las montañas, la costa, las calles, los caminos. Es todo parte del imaginario que propone a las islas Malvinas desde un lugar afectivo, que recuerda e invita a la reflexión personal a través de la condición de isla y su paisaje particular.

Similar a la obra de Guzmán, el documental de Dieleke y Casabé da cuenta sobre la historia de las islas, sus representaciones y su pasado, más allá de la guerra, donde es posible hacer un recorrido de las Malvinas para comprender su historia y los diferentes acontecimientos que la caracterizan en su contemporaneidad. Desde sus comienzos, muchos años antes de la guerra que marcó al país comienza el relato de este documental, que no intenta plantear las islas desde la guerra y la violencia sino a partir de la emotividad y lo que aquella espacialidad puede generar en cada uno. Los directores citan a Charles Darwin, quien a partir de su estancia por las islas las caracteriza como “islas miserables” en sus diarios de viaje, para dar comienzo a la obra. Desde ese momento sabemos que a partir de la descripción de Darwin surgen una serie de preguntas que dan espacio a la narrativa, podemos decir que así arranca la obra a construir el espacio. Al seleccionar esta frase de Darwin se parte de la idea de islas desiertas, alejadas, olvidadas. Con esta concepción en mente el documental propone pensar una afectividad que no suele asociarse a este espacio en particular, revalidar las islas más allá de la tragedia de la guerra y observar de manera activa y presencial lo que ocurre en ese espacio particular y que experiencias, ya fuesen cotidianas, emocionales o afectivas genera el paisaje y el aislamiento tanto físico como metafórico.

Retomamos la teoría de Foucault sobre los “espacios otros” para asegurar que las islas Malvinas se hallan al menos en el imaginario colectivo desplazadas de la realidad, de la

contemporaneidad de la sociedad argentina y que su recuerdo se encuentra atravesado únicamente por la memoria devastadora de la guerra, sus casualidades y su pérdida. El espacio de Malvinas en la película podría concebirse como un espacio otro, heterotópico, donde las reglas y las normas se dan de manera diferente a las del continente. Su temporalidad, su presencia y su recuerdo se dan dentro del espacio delimitado rodeado por el océano y desplazado de la subjetividad social. A partir del recorrido audiovisual, del uso de archivo cinematográfico y de tomas contemporáneas del último viaje que hacen los directores, esta obra construye una nueva mirada sobre las islas Malvinas. La experiencia personal se vuelve fundamental para poder hilar hacia la experiencia general y construir a través del cine documental un espacio determinado que permite entender las modalidades y el recuerdo que yace de las Malvinas.

...La sensación del aislamiento del espacio insular, el sentirse cercado por agua en todas partes, habla también del aislamiento interior de cada uno de los veteranos. Los directores de *La forma exacta de las islas* señalaron que “las islas son un lugar privilegiado para la imaginación de otros mundos y otras formas de vida. Son como un espacio utópico, de imaginación y de viajes. Incluso trabajamos con textos que toman a las islas como un lugar de ensayo para renovar un poco los cimientos de la civilización. La posibilidad de empezar de cero” (Casabé y Dieleke, 2014). (Luciana Caresani, xxxx)

En *la forma exacta de las islas* la geografía de las islas se construye mediante el uso del archivo personal que filmó Julieta y a su vez de tomas contemporáneas del viaje que hacen los directores a las islas. El documental construye una narrativa a modo de diario de viaje pero a partir del recurso audiovisual, es personal y reflexivo. La estructura de este documental rompe con la idea de un documental “objetivo” en el sentido donde se espera que la cámara permanezca en cierto modo oculta o dónde la propia emotividad y percepción de los directores no se note. Por lo contrario, a través de la constante narración de la voz en off por los directores y por Julieta, sin miedo a mostrar sus emociones, *la forma exacta de las islas* nos permite a los espectadores sentir lo que significaron esos viajes, emocionarnos al conocer un paisaje que en la literatura y en la cultura visual no se suele asociar con la emoción personal más allá de la guerra, del día a día. Precisamente, es la forma en la cual los documentalistas y Julieta proponen observar y recorrer la isla, a través del paisaje ínfimo, de los sonidos, del silencio, de sus historias cotidianas y de su luz que nos permite como espectadores repensar aquel espacio.

El documental nos propone un viaje a las islas, al espacio de Malvinas mediado por la cinematografía, la literatura y la experiencia personal de los diferentes personajes que aparecen. En términos visuales, es interesante señalar en primer lugar el efecto que tienen los planos que se hacen a partir de la cámara fija en el viaje que hacen los directores y el equipo. A su vez, al abordar la belleza de las islas mediante tomas que capturan todo su espacio el documental nos invita a ser parte de ambos dos viajes. Desde lo personal es posible conectar con la naturaleza -en la mayoría de los casos- desconocida de las islas. Hay algo en aquellas tomas que capturan el amanecer, el atardecer, la noche, el día. Cada momento, cada hora del día se captura a través de la luz natural, nítida, fría pero a su vez calidad de la isla. A través de planos horizontales y amplios que permiten acercarnos a la geografía de Malvinas, a la forma de las islas desde lo más grande hasta el último detalle. Sus colores, el verde, los diferentes tonos de azules, las montañas, las flores, el cementerio, las casas en el pueblo; se propone un imaginario visual y sonoro de lo que son hoy las islas Malvinas. Y, es mediante este tipo de documentales que podemos reflexionar y preguntarnos continuamente ¿cómo se vive allí? ¿Qué genera un espacio relegado en la comunidad? ¿en sus visitantes?



Fotogramas de La forma exacta de las islas.

Este tipo de escenas responden a una estética visual con planos abiertos, poco saturados y con una colorimetría de bajo contraste que transmite un clima sereno, solitario y a su vez, místico. La cámara captura la inmensidad pero a su vez la soledad de las islas en relación al espacio. Su aislamiento y su tranquilidad, inanes que se contraponen al imaginario visual generado en el cine tras la guerra, donde la geografía de las islas es un espacio mediado por el caos, por la cantidad de gente y por la violencia. La forma exacta de las isla nos permite conocer aquel espacio en la contemporaneidad y a partir de lo que vemos poder reflexionar en torno a un espacio diferente, donde la naturaleza es parte de Todo este repertorio de imágenes se contraponen A su vez, este tipo de imágenes suelen ser diferentes a las que normalmente representan o han representado estas Islas, imágenes de desollamiento, de pérdida, de guerra, de caos. Los planos del paisaje de Malvinas proponen cierta claridad y calma, es un espacio que parece estar despojado de la guerra, no se asimila con la violencia y las tragedias que vivieron quienes las habitaron durante ese periodo. La superposición de imágenes y planos de diferentes lugares determinados en la isla propone una sensación de álbum de fotos, de archivo íntimo y cercano a lo personal de los personajes, hace un recorrido visual por la especialidad de la isla que contempla el espacio como tal a partir de la captura de momentos y rincones de la isla que de alguna manera u otra logran reflejan la emocionalidad afectiva del relato.

...El film se presenta como una suerte de juego de palimpsestos, un entramado de capas hipertextuales de citas que refieren a otras citas y así sucesivamente. A diferencia de una tradición documentalista que enfatiza una tesis pre-establecida de antemano, o que ordena la narrativa ante los diferentes sucesos, aquí los directores han hecho uso de las voces en off para “contaminar” aún más el material. Dicho en palabras del propio Dieleke, esto “agrega una capa más de ficción. Uno no sabe a veces quién habla, quién es el protagonista o quién lleva el relato en la película y eso tiene que ver un poco también con la noción de verdad, que es algo importante para la categoría de documental o de ficción” (García, 2014). (Luciana Caresani, 2019)

Los paisajes típicos de las islas Malvinas, sus montañas, sus rocas, su pasto y el horizonte del agua se visibilizan en este viaje, dándole cara a una narrativa popular en la cultura argentina pero que suele ser poco común que uno sepa cómo es la geografía de Malvinas, como es aquel espacio fuera del archivo bélico. En *la forma exacta de las islas* los directores proponen crear un imaginario visual de las islas diferente al que se suele mostrar. Al visualizar el espacio determinado se puede comenzar a reflexionar en torno a su vida, su población y su historia. Se vuelve un lugar emotivo que invita al viaje, al descubrimiento y al recorrido. A su vez, el viaje

de Julieta a las islas lo documenta a través de una cámara en mano, y mientras recorre junto a los dos veteranos de la guerra, la geografía de Malvinas propone una mirada diferente a la de los planos mencionados previamente.

Las imágenes que vemos de aquel viaje son videos caseros, de cámara en mano donde el movimiento y la fluidez de filmar cada instante de la experiencia se vuelven claros. Al incluir en este documental partes de la filmación de Julieta podemos concebir el espacio de las islas desde una perspectiva más personal, no solamente a partir de la experiencia generalizada que se tiene a raíz de la guerra, sino que desde los ojos de personas que hoy deciden regresar por motivos personales a la isla. Si bien las grabaciones de Julieta recorren lugares de combate, la narrativa que se produce la acompaña la experiencia propia de cada uno de los personajes para quienes el espacio y cada rincón de esa naturaleza yace de un significado y de un recuerdo particular. Esta decisión de un relato donde las imágenes son mediadas por diferentes cámaras, tiempos y personajes hace que el documental sea de índole personal, abriendo su mirada y su propia perspectiva a raíz de la experiencias no solo propia pero mediada fundamentalmente por el viaje, por el recorrido de las islas y lo que genera estar en el espacio, en contacto con la naturaleza propia de las islas.

Por otro lado, el paisaje y por ende el espacio de las islas se construye a través del movimiento, impactado a la vez por el silencio y por el ruido. El ruido del viento que choca contra las costas, del viento que arrasa sobre esta geografía aislada en el océano es característico de la película y nos permite como espectadores sentir cierta conexión con la realidad, es como si sintiéramos ese frío glacial en el cuerpo, ese viento que pega en la cara desprevenidamente. El sonido en el documental está presente en todo momento, las olas que rompen y el viento que interrumpe y atraviesa constantemente el micrófono de la cámara. El elemento sonoro de este documental acerca al espectador a la realidad de las islas, permite empatizar con la experiencia que tiene el equipo durante sus viajes, crea a partir de la propia experiencia de los directores, de Julieta y de los demás personajes otra nueva experiencia audiovisual a través de la pantalla. A su vez, el silencio, el silencio en las tomas donde la cámara está quieta y solamente observamos el movimiento de las nubes, de las banderas que flamean lentamente y de los pájaros. Este tipo de planos que proponen los directores dan

cuenta de un paisaje nuevo, nuevo en términos subjetivos para el espectador que ahora ve y conoce a las islas Malvinas a partir de su geografía, sus calles, sus rincones, su luna y su cielo. No mediada por la guerra sino por sus espacios, su geografía y su gente.

A partir de ello, es posible comenzar a concebir este espacio de otra manera y no solamente a través del lente de la pérdida y de la guerra, sino como una isla que aún sigue marginalizada y aislada en términos culturales y sociales tanto de la Argentina como del Reino Unido. Al filmar con una cámara fija donde lo único que se mueve es la naturaleza y el sonido del preciso momento está presente el documental como género cinematográfico propone un tiempo y un espacio visual determinado con el cual el espectador puede conectar y conocer otra cara de la narrativa. A partir de un recorrido físico por la isla, los planos del espacio adquieren valor ya que permiten sensibilizar la historia y la memoria que yace desde ahí. Las islas aparecen despojadas del caos de la guerra pero a su vez, las imágenes y los videos muestran una isla desolada, marginada y desierta en cuanto a movimiento y ritmo.

El viento y las olas que chocan en la costa parecen ser los sonidos más fuertes y, a su vez, son aquellos que entre diálogo y entrevistas guían el relato. La parte del audio permite agregar una nueva dimensión a la construcción del espacio a partir de sonidos propios de la naturaleza como el viento y las olas del mar, el diálogo entre los personajes, la voz en off que narra el diario físico de Julieta y su experiencia personal junto a la voz de los directores que guían el relato tanto con datos y hechos de las islas como también con recursos literarios. Este tipo de recursos despiertan en el espectador una nueva sensibilidad que hace a la experiencia de los directores y de Julieta más cercana, acerca su experiencia a la experiencia en sí de ver el documental. Es a través de los sentidos que como espectadores llegamos a recorrer la isla y experimentar aunque fuese a través de una pantalla una experiencia diferente que surge de aquel espacio. El uso de sonidos de viento, de un tono de voz calmo y casi como si fuese una conversación privada entre amigos, entre uno mismo y sus emociones acercan al espectador a las islas y hacen de ellas un espacio sobre el cual es posible pensar diferentes cuestiones, dándole otra cara más allá de su marginalidad postguerra, de su aislamiento de la tierra continental argentina e inglesa.

Imaginarios espaciales, la cotidianidad en Malvinas

Ambos viajes que realizan tanto Julieta en primera instancia como los documentalistas y el equipo más adelante agregan a la construcción audiovisual y conceptual de las islas. La experiencia que hacen estos espacios visuales que se van construyendo a lo largo del documental hacen que sea más personal, no se trata necesariamente de pensar a las islas Malvinas como un lugar cuya especialidad se encuentra en constante resonancia con la guerra, sino a partir de su especialidad contemporánea, de su gente, de sus calles y sus aguas. Los documentalistas apelan a la emotividad y a la reflexión personal en torno a espacios distanciados, separados y con una lógica de vida y cotidianidad diferente a la del continente.

Al filmar experiencias personales el documental le pone caras a la historia que humaniza las islas y el espacio de Malvinas más allá de la guerra, se le adjudican historias a cada uno de los habitantes, se construye un espacio donde las cosas ocurren, no es una isla abandonada. Este tipo de videos responden a la tercera idea que propone Emilio Bernini sobre el cine documental, la forma exacta de las islas que el documentalista filma para sí mismo. Julieta filma su intimidad, su experiencia propia y su recorrido por las islas. Si bien los documentalistas luego construyen un relato particular al seleccionar ciertos videos sobre otros, otorgarle un orden y tiempo determinado que surge de una opinión y visión determinada, el relato se asimila con un diario íntimo de viaje. Esta vez, diferente a los diarios de viaje de los artistas viajeros que plantean al nuevo continente a partir de la dicotomía “nosotros y ellos” de donde consecuentemente deriva un ‘otro’ despectivo, la forma exacta de las islas plantea una otredad física que no es peor, sino que es diferente. Permite reconstruir el espacio de Malvinas y contar su presente desde otra perspectiva que posiciona en primer plano la experiencia personal y lo que significa soñar con islas, viajar a las islas.

En el capítulo 6 “*Travelogue* y trabajo del duelo en un documental sobre Malvinas” del libro *Geografías Afectivas* de Irene Depetris (2019) la autora trabaja sobre *La forma exacta de las islas* donde argumenta que “este documental se caracteriza por un énfasis en la textura de la experiencia individual por sobre los acontecimientos históricos, así como por un uso de la narrativa para reparar una herida personal o colectiva, antes que para establecer o defender

una verdad de las representaciones históricas propia de los grandes relatos.” (p.106) Se propone una lectura de un viaje de retorno, un análisis en torno a la especialidad de la isla y el recorrido como modo para recordar y asignar una imagen particular a la historia. El documental nos invita a experimentar la dimensión afectiva de la realidad vivida en las islas a partir del viaje y de la propia experiencia que conlleva la acción de estar allí presentes tanto los directores como los diferentes personajes involucrados.

Para Depetris (2019); “desafiando la oposición convencional entre afecto, discurso y razón, la afectividad se vuelve en el documental la condición de posibilidad de la subjetividad y del conocimiento” (p.120). El relato de tanto Julieta como el que se construye por la subjetividad de los directores, propone una interpretación de la geografía singular de las islas Malvinas, aisladas culturalmente y físicamente de la argentina para a través de testimonios permite pensar cómo vincularnos con el dolor a través del espacio y de la experiencia de la protagonista y del viaje que hacen los directores para acompañarla. En concordancia con la autora podemos observar como la construcción del espacio a través de las singularidades y de una experiencia capaz de ser transmitida en todo nivel a los espectadores propone una imágenes y una revisión del espacio completamente nuevo para la sociedad y la cultura Argentina.



Fotogramas de La forma exacta de las islas.

El uso de entrevistas a personas que viven actualmente en las islas Malvinas también permite armar una nueva dimensión en cuanto a la construcción del espacio, e incluso la dimensión futura de otro tipo de política en relación a Malvinas y el nacionalismo. Uno de los

entrevistados es un hombre Holandés que vive en la isla hace ya más de 30 años, cuando el equipo lo visita en su casa nos permite como espectadores conocer otro tipo de espacios dentro de la isla, el lugar privado, la intimidad de un hogar y la historia y oponían personal de este hombre. *“Life is no better here, it is only different”* con esta frase describe la vida en las islas, su cotidianeidad. Este tipo de relatos y experiencias permiten desplazarse del relato hegemónico pautado únicamente por la guerra y por la idea de islas paradisíacas. La vida en Malvinas no es simple, tampoco es difícil, es diferente. Después de la guerra se cerró la comunicación con el continente, con él “mainland”. Con estas ideas es posible retomar el concepto de la isla desierta que plantea Foucault para comprender cómo a partir de la construcción de este espacio determinado, el documental de Dieleke y Casabé permite concebir la idea de las islas Malvinas como desérticas, es decir, alejadas de las nociones estándares de la contemporaneidad, son espacios que siguen sus propio ritmo, que viven desplazados en tanto lo cultural, lo social como lo físico.

Por otro lado, la experiencia propia de Julieta. Su viaje, guiado por una búsqueda emocional personal y por una suerte de diario privado donde ella busca respuestas a partir del viaje a las islas y la conexión que genera tanto con el espacio como los personajes. Sus grabaciones son auténticas, personales y espontáneas. Julieta filma lo que siente. Filma charlas, espacios y a sí misma. Este tipo de archivo, dentro de documental vuelve al relato donde la cámara rompe la frontera con los espectadores en el sentido de que deja entrar la emocionalidad y la percepción personal - poco característica del documental tradicional- para generar un vínculo con los espectadores que permita observar aquel espacio lejos de la guerra, sino a partir de la vida y la naturaleza que yacen ahí en su contemporaneidad. Julieta intenta demostrar a partir de su historia personal su experiencia el impacto de los espacios geográficos, de las islas, aisladas, marginalizadas y comúnmente relegadas en la afectividad humana. El documental propone ir a buscar respuestas personales que incitan a la reflexión de cada uno de los espectadores para cuestionarnos ¿cómo nos hace sentir el espacio? ¿Cómo podemos pensar nuestra experiencia, nuestras pérdidas, nuestros cambios a través de la naturaleza? La conexión con el medio ambiente, con el espacio, con todo lo que nos rodea nos permite cuestionarnos y reflexionar en torno a nuestros modos de ser, nuestra propia experiencia y lo que implica un espacio geográfico, lo que genera en cada uno es conexión con la naturaleza.

Es por eso, que la emotividad geográfica, y la emoción que yace a través de un espacio, del horizonte, de los sonidos y del silencio propio de la isla. La intención de capturar en cámara este tipo de escenas, de darle lugar al espacio y a la geografía de la isla permite reflexionar acerca de la pérdida, del descubrimiento y del recuerdo a partir de la naturaleza, del agua, del océano que separa pero que a su vez el mismo hecho de observar las olas chocar en la costa, de mirar la inmensidad del mar y del horizonte generan algo en la sensibilidad propia de cada uno de los espectadores. Se trata de volver a lo más sencillo, a la materia primordial, el agua como manera de conectarnos con nosotros mismos.

Como desarrolla Emilio Bernini (2020), “en los documentales contemporáneos, en efecto, la presencia de los autores en la imagen está siempre situada en una tensión legítima con su objeto” Precisamente en el documental de Dieleke y Casabé, donde ellos son parte notoria de la historia, de todo lo que ocurre, del viaje, de la reflexión y de los que se decide contar. Bernini a su vez, indica que este tipo de narrativa, donde el director o la directora no pretende distanciarse del relato “al mismo tiempo, usa aquellos materiales domésticos que deben contarse hoy como parte de una genealogía de la primera persona en el cine contemporáneo: el super 8, las fotografías del álbum familiar, el *video home* y todo registro casero.” (p.106) El uso de herramientas y diferentes medios de construir la narrativa proponen un documental donde la introspección sobre un tema es lo que construye la mirada que tenemos como espectadores sobre un espacio particular, nos permite viajar en el tiempo y ser parte de la experiencia y las preguntas ajenas para cada uno hacerse las suyas, cuestionar y reflexionar en torno a la memoria colectiva de un lugar como lo fue Malvinas y crear un imaginario que va más allá de la guerra, sino que le otorga su propia vida, prosperidad y posibilidades a aquel espacio.

Tanto *El Botón de Nácar* como *La forma exacta de las islas* son documentales que van desde la experiencia personal de los directores y sus personajes para invocar a la experiencia colectiva, a la emotividad afectiva y a la reconstrucción de la memoria para pensar a partir del espacio y de la naturaleza -mediada por el agua- la contemporaneidad y el pasado. La selección de tomas que recorren cada espacio y casi de collage que tiene cada película hace que a partir de una variedad de imágenes la concepción de cada espacio y la relación con el

agua que tiene cada caso particular nos permita sentirnos como espectadores parte de la isla, de la metáfora del archipiélago y de la conectividad con el agua, con el océano, para pensar un espacio y su significación más allá de lo visual.



Universidad de
San Andrés

4. Consideraciones finales

El cine documental nos propone reflexionar sobre diferentes aspectos de la vida contemporánea, sobre el pasado, la historia, el presente y el futuro. Es un medio audiovisual que, a partir de la construcción de espacios y personajes, nos da la posibilidad de pensar y conocer aquello que es ajeno a nosotros pero, que en cierta manera, nos apela. Su estética, sus herramientas y lo que se espera del cine documental ha cambiado considerablemente con los años, y sobre todo, en el continente latinoamericano podemos observar cada vez más ejemplos de películas que intentan a partir de la experiencia -ya sea la personal del director o directora o de una comunidad y un espacio- interpelar, visibilizar y repensar ciertos lineamientos culturales, sociales y emotivos.

Como afirmamos al comienzo de este trabajo de graduación, existen un sinfín de temas que un documental puede tratar, pero para este trabajo, se buscó indagar en cuatro ejemplos de documentales que interactúan con la naturaleza, con espacios otros, espacios acuáticos y nociones de islas. La noción de isla, de espacios marginales, de espacios *otros* ha estado siempre presente en las artes visuales, literarias y en los imaginarios culturales que rodean Latinoamérica. Simplemente conocer otro espacio, otro tiempo y una construcción particular a través de la imagen, el relato y el sonido, despierta en cada espectador sentimientos diferentes que lo movilizan desde distintos lugares, generando en cada uno reacciones y pensamientos que lo sacan de su zona de confort y hace que cuestionemos creencias, conceptos y realidades preestablecidas. Pensar en islas, en espacios marginalizados y acuáticos nos da la posibilidad de concebir a los paisajes como un elemento central en la emotividad, en el afecto, las emociones y los cambios.

Al reivindicar un espacio, comúnmente relegado como son las islas, los archipiélagos o los pueblos acuáticos, el corpus seleccionado, conformado por cuatro documentales, permitió hacer un recorrido tanto en términos estéticos, como desde el punto de vista sociológico y etnográfico sobre cómo es que el cine documental en cada caso particular logra construir una narrativa y un espacio particular a través de la la imagen, del sonido, del movimiento y sobre todo por la experiencia. De este modo, buscamos entender y ser parte de la experiencia de la cotidianidad de las islas, de las comunidades que las habitan y de los directores para poder

mirar a través de la relación con el agua, con la naturaleza y con el espacio diferentes cuestiones tanto globales como personales que quedan implícitas en estos espacios. Las islas, las comunidades acuáticas y los archipiélagos dan cuenta de una distancia física y emocional. Poniendo también de manifiesto la distancia cultural, económica, política y social de la comunidad que las habita. Espacios mediados por el agua, por la naturaleza, y que a través de los documentales seleccionados el elemento acuático es central para el relato, para poder pensar cómo es que el posicionamiento geográfico puede tener tanto impacto en las comunidades, en la historia, en la nación, en lo personal. El documental como tal nos permite acercarnos a través del espacio, considerando la geografía y la relación con el agua, con la condición de isla, de archipiélago o de pueblo acuático como esencial para mirar de una manera determinada lo que el director o la directora busca contar y quiere construir.

En el Capítulo 1, a partir de un recorrido y una reflexión en torno a *Santa Cruz del Islote* y *Erase una vez Venezuela*, analizamos cómo en ambos casos se observan lo que podrían considerarse como documentales de etnografía contemporánea. Si bien siguen diferentes recursos y decisiones estilísticas clásicas del género documental, ambos films plantean una nueva manera de presentar situación de crisis, de urgencia, reclamo y concientización social, política, económica y cultural en el continente latinoamericano. A través de una experiencia mediada por el recorrido del espacio, la ausencia de una voz en off por parte de un director y otros tantos recursos estilísticos, en ambos casos observamos cómo este tipo de documentales permiten generar un impacto en los espectadores de manera tal que dan a conocer problemáticas puntuales de la actualidad a partir de historias empíricas y que buscan reflejar la experiencia. *Santa Cruz del Islote* nos deja conocer una isla en donde la precariedad yace de la sobre población en un espacio donde los recursos y la espacialidad no son suficientes para mantener el bienestar. Las oportunidades son acotadas y la marginalidad del espacio, de una isla particular da cuenta de realidades en donde la isla se vuelve lo que los separa, y a la vez es el lugar de pertenencia y donde está la familia, sus raíces. Por otro lado, *Erase una vez Venezuela* va desde lo particular para hacer hincapié en lo nacional, en la situación de los últimos años de un país a través de la concientización de la desaparición y la urgencia de un pueblo que se hunde en el agua.

En el Capítulo 2, el trabajo se centró en dos documentales que pueden verse como más “experimentales”, personales y auto reflexivos. Tanto *La forma exacta de las islas* como *El Botón de Nácar* son obras performativas donde lo personal se pone en jaque para hacer una reflexión que va hacia lo global y a lo nacional pero parte de la experiencia particular, propia de los narradores. Desde la conexión con el paisaje y la tierra, ambos documentales proponen partir de la experiencia personal -tanto de los directores como de los personajes- para pensar las diferentes maneras de recordar. La memoria colectiva, la memoria personal son protagonistas en la narrativa. El agua se convierte en el elemento central para pensar en torno a cuestiones que van desde lo personal hasta lo colectivo y son las diferentes herramientas que propone cada documental lo que la vuelven esencial y central para contar la historia. Mientras *El Botón de Nácar* metaforiza a Chile como archipiélago, pensando el océano como aquello que lo divide pero que a su vez tantos recuerdos le trae al país. *La forma exacta de las islas* busca reflexionar en torno al espacio de las Islas Malvinas, relegadas y con un imaginario visual muy delimitado por los medios, y se intenta mostrar su otra forma, sus posibilidades y sus experiencias más recientes.

La intención de este trabajo fue visibilizar trabajos documentales de los últimos años en donde se propone pensar a través del espacio, de la relación con el agua y de la espacialidad por se diferentes cuestiones de la contemporaneidad. A raíz de una serie de reflexiones y un análisis detallado de cada uno de los documentales se buscó armar un pequeño corpus en torno a documentales que trabajen sobre islas y espacios acuáticos en América Latina. Es un trabajo expositivo que lejos de plantear un abordaje conclusivo y cerrado, busca a través de la investigación y un análisis de los documentales generar nuevas preguntas y abrir puertas a continuar con la teorización del género documental en el cine. Las posibilidades que el documental cinematográfico nos permite son vastas y la manera en que lo comprendemos también. No se trata solamente de mostrar realidades ajenas u “otras” sino que se busca a través de la investigación, del viaje, de la experiencia y de la empatía fomentar historias que se separan de la ficción y que nos movilicen e interroguen.

Este trabajo de graduación me ha permitido acercarme desde la teoría al género documental, a reflexionar en torno a un medio de producción audiovisual y artístico que admiro y tanto me interesa desde pequeña. Espero que este trabajo de graduación sirva como soporte y motor

para aprender más sobre el género pero, también, para en algún momento poder ser yo quien cuenta una historia y construya una mirada, un espacio y un tiempo a través del cine documental. Ansío, a partir de la experiencia personal, poder construir narrativas audiovisuales que tengan un impacto desde lo personal hasta lo global sobre los espectadores, un impacto movilizador que genere curiosidad, cuestionamiento. En mi opinión el cine documental es más que una herramienta de concientización y de urgencia, es un medio audiovisual que urge en nuestro continente y en el mundo al permitir contar historias desde la experiencia y perspectiva de un equipo, desde las decisiones formales y objetivas de que mostrar y que no, pero sobre todo porque continúan conectando al mundo desde la imagen, revelando y poniendo de manifiesto aquello que parece lejano pero en realidad está tan cerca. Es un canal de visualización, de reflexión y de cuestionamiento que nos lleva a contactarnos con realidades que nos son lejanas, distantes pero no por ello ajenas.



Universidad de
San Andrés

5. Bibliografía

- Aumont, J; Bergala, A; Marie, M; Vernet, M. (1996) Capítulo 1: “El filme como representación visual y sonora” En *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2008. (pp.19-49)
- Berini, E. (2020) *Tres ideas de lo documental: La mirada sobre el otro*. En *Kilómetro III*, núm. 7, Octubre de 2014 (pp.89-106)
- Beattie, K (2004) Believe me, I'm of the World: Documentary Representation. En *Documentary Screens*. Documentary Screens. Palgrave, London. <https://doi.org>. (pp. 10-25)
- Berger, J (1972) *Ways of seeing*. London: BBC Enterprises. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk
- Butler, J. (2006) *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. (pp.45-78)- la ed. - Buenos Aires : Paidós. Traducido por: Fermín Rodríguez
- Burton, J (1990) *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh, United States: University of Pittsburgh Press.
- Bruzzi, S (2006) *New Documentary*. Second edition. London and New York: Routledge.
- Calvo de Castro, P.; Marcos Ramos, María (2020). Nuevas voces en el documental latinoamericano a través del cine ensayo como herramienta para el cambio social. En *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 20 (3), 301-315, <http://dx.doi.org/10.5209/arab.69584>
- Caresani, L (2019) *Destellos de Malvinas. Archivo, testimonio y memoria en La forma exacta de las Islas*. En *la otra isla*. Revista de Audiovisual Latinoamericano, (pp.31-40)
- Caresani, L (2019) *Cine y literatura sobre Malvinas. Maternidad, Imaginación y restos en <la forma exacta de las islas>*. Revista transas: letras y artes de America Latina. Universidad Nacional de San Martín. Recuperado de <https://www.revistatransas.com/2020/08/21/cine-y-literatura-sobre-malvinas-maternidad-imaginacion-y-restos-en-la-forma-exacta-de-las-islas/>
- Coloney, T (2007) *Cartographic Cinema*. United States: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G (1974) *La Isla Desierta y otros textos*. Edición preparada por David Lapoujade. Versión Castellana de Jose Luis Pardo.
- Depetris, I (2019) Introducción. En *Geografías Afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil*

(2002-2017). Pp. 87-102. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons. DOI: <https://10.25154/book3>. Licencia: CC BY-NC 4.0 (pp. 1-22)

Depetris, I (2019) Capítulo 5: Desplazamientos espacio-temporales etno-cartográficas de la isla de Pascua. En *Geografías Afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pp. 87-102. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons. DOI: <https://10.25154/book3>. Licencia: CC BY-NC 4.0 (pp. 87-102)

Depetris, I (2019) Capítulo 6: Travelogue y trabajo del duelo en un documental de Malvinas. En *Geografías Afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pp. 87-102. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons. DOI: <https://10.25154/book3>. Licencia: CC BY-NC 4.0 (pp. 103-122)

Depetris, I (2019) Capítulo 10: Afecto y especialidad en imaginarios acuáticos contemporáneos. En *Geografías Afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pp. 87-102. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons. DOI: <https://10.25154/book3>. Licencia: CC BY-NC 4.0 (pp. 171-186)

Depetris-Chauvin, I. (2017). Archipiélago of Memories: Affective Travelogue and Mourning in The Exact Shape of the Islands. En *Latin American Theatre Review*, Spring 2017, (pp. 5-18.)

Foucault, M (1984) *De los espacios otros*. Conferencia dictada en el círculo de los eludes arquitecturales, 14 de marzo de 1967 publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

Foucault, M. (2013). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Gunning, T (1997) Before documentary: Early non fiction films and the “View” Aesthetic. En *The Documentary Film Reader I. Early documentary : from the illustrated lecture to the factual film*. Ed. Johnatan Kahana. United Kingdom, Oxford: Oxford university press (2013) (pp. 52-63)

Guzan, P (2015) *Patricio Guzmán y su última obra "El Botón de Nácar"*. En CNN Chile. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=eNb1rjXl-wI&t=1094s>

MacDonald, S (2013) Introduction. En *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn*. Berkeley: University of California Press.

- MacDonald, S (2013) Chapter 9: Lucien Casting Taylor and Sensory Ethnography. En *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn*. Berkeley: University of California Press.
- Mitchell, W.T.J. (1994) *Landscape and Power: Second Edition*. United States, Chicago: The University of Chicago Press (2002)
- Morán, A.M.,; Ortega, M.L. (2003) Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina. En *The Cinema of Latin America*. Eds Alberto Elena y Marina Diaz Lopez. Londres: Wallflower Press.
- Nichols, B (1983) The Voice of documentary. En *The Documentary Film Reader V. Talking back: radical voices and visions after 1968*. Ed. Johnatan Kahana. United Kingdom, Oxford: Oxford university press (2013) (pp. 639-652)
- Nichols, B (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Indiana, United States: Indiana University Press. (pp. 3-31)
- Loudera, C (2020) “Erase una vez Venezuela, Congo Mirador”, *Crónica local que explica fenómenos universales*. En Revista Fotogramas. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/festival-de-malaga/a33693317/erase-una-vez-en-venezuela-congo-mirador-critica/>
- Lorentzen, L. An interview with Luke Lorentzen, director of “Midnight Family”. En Doc10. Recuperado de <https://www.doc10.org/midnight-family-interview>
- Paranaguá, J.A (2003) *El documental en América Latina*. Madrid, España: Ediciones Cátedra. (pp.11-78)
- Paranaguá, J.A (2005) *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica de España.
- Renov, M. (1993) Toward the poetics of documentary. En *Theorizing documentary* London and New York: Routledge. (p.12-36)
- Russell, C (1999) Playing Primitive. En *The Documentary Film Reader I. Early documentary : from the illustrated lecture to the factual film*. Ed. Johnatan Kahana. United Kingdom, Oxford: Oxford university press (2013) (pp.69-79)
- Segade, L. (2015). Malvinas. Una representación inconclusa. En torno a La forma exacta de las islas. En *Kilómetro III*, núm. 13, Octubre de 2015, pp. 79-95. Recuperado de <http://kilometro111cine.com.ar/ensayo-5-extracto-10/>

Slark, R (1975) Documentary, Artifice in the service of the truth. *En The Documentary Film Reader VI. Truth not guaranteed: reflections, revisions and returns*. Ed. Johnatan Kahana. United Kingdom, Oxford: Oxford university press (2013)(pp 726-730)

Stand, C (1978) Notes on ethnographic film by a film artist. *En The Documentary Film Reader VI. Truth not guaranteed: reflections, revisions and returns*. Ed. Johnatan Kahana. United Kingdom, Oxford: Oxford university press (2013) (pp. 731-736)

Xavier, I (2008) *El discurso cinematográfico. La opacidad y transparencia*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Corpus de documentales

Casabe, D. Dieleke, E. *La forma exacta de las islas*. (Argentina, 2012)

Guzmán, P. *El Botón de Nácar*. (Chile, 2015)

Lorentzen, L. *Santa Cruz del Islote*. (Estados Unidos, 2014)

Rodriguez, A *Erase una vez Venezuela*. (Venezuela, 2020)

