

Habitar, narrar y dimensionar el territorio desde el lenguaje audiovisual: lo experimental, lo poético y las construcciones de la memoria colectiva sobre el sur de Sudamérica

*Aníbal Minnucci*¹
*Claudia C. Speranza*²

*Mi territorio que una vez gira
en la oscuridad de esa pregunta,
de esa pregunta:
¿Será posible el Sur? ¿Será posible?
si se viese al espejo ¿se reconocería?*³

Resumen

Desde nuestras disciplinas (historia, historia del arte y artes audiovisuales) analizaremos y haremos dialogar en este trabajo las obras *El botón de nácar* de Patricio Guzmán (Chile, 2015) y *La extensión* de Christian Delgado y Nicolás Testoni (Argentina, 2014). Ambas obras reflexionan desde lo experimental, poético y conceptual acerca de los territorios que son negados, invisibilizados, que casi se han borrado de nuestra memoria e imaginario.

Palabras clave: Territorios - Memoria - Sudamérica - Lenguaje Audiovisual

Abstract

From our disciplines (history, art history and audiovisual arts) we will analyze and put in dialogue in this paper the films *El botón de nácar* by Patricio Guzmán (Chile, 2015) and *La extensión* of Christian Delgado and Nicolás Testoni (Argentina, 2014). Both films have an experimental,

¹ TECC - Facultad de Arte, UNICEN. aminnucci@arte.unicen.edu.ar

² TECC - Facultad de Arte, UNICEN. csperanza@arte.unicen.edu.ar

³ Fragmento de la canción “Será posible el sur”, de Jorge Bocconera y Carlos Porcel.

poetic and conceptual language about territories that are denied, invisible, that have almost been erased from our memory and imaginary.

Keywords: Territories - Memory - South America - Audiovisual Language

A modo de introducción

El extremo sur del continente americano fue incorporado a los estados nacionales de Chile y Argentina durante el siglo XIX a través de un proceso de conflicto y negociación con los pobladores originarios de esos territorios australes. La forma de esa apropiación fue asumida de modos variados por las ideologías del progreso, y por una ciencia que en su matriz positivista legitimó las violencias ejercidas como males necesarios. La denominada “conquista del Desierto” remite a la ausencia o negatividad cultural-civilizatoria de los pobladores originarios de esas regiones. El “otro conquistado” no tiene entidad humana, apenas y en todo caso dispone de una “sub”-humanidad. La construcción de un pasado memorable de esa gesta –que amplió el campo de influencia potencial de los estados nacionales, es decir, de sus clases dominantes– en parte se reducía a la explicación de cómo avanzaron los ejércitos en la ampliación del territorio nacional. Por ello, en el sistema de enseñanza oficial, no se puntualizaban las formas violentas de la instrumentación de esa conquista. El poblamiento posterior no avanzaba sustituyendo a unos pobladores por otros, sino ocupando un “desierto”. El espacio se hacía así en la ideología y en las manifestaciones artísticas legitimadas sinónimo de paisaje.

Pero paisaje y espacio no son sinónimos. Un paisaje es un conjunto de formas que, en un momento dado, muestran las herencias que representan las sucesivas relaciones localizadas entre el hombre y la naturaleza. El espacio son esas formas más la vida que las anima (Santos, M. 2000: 66). Si el espacio es un “desierto”, la vida de los pobladores originarios es escamoteada, asimilada a las formas de un paisaje, su flora y su fauna acaso (Báez y Mason 2006).

Adicionalmente, el estado-nación impone una legislación –fundamentalmente la de la propiedad privada de la tierra– que promueve una particular configuración territorial, que tampoco debemos asimilar a un “paisaje”. Porque una configuración territorial es un conjunto de elementos naturales y artificiales que caracterizan físicamente a un área. Un paisaje es, en sentido estricto, una porción de una configuración territorial que es posible abarcar con la mirada. (Santos 1996: 67)

Entonces cuestionamos desde el inicio las nociones adheridas a la visión del sur *desierto*, pues estaba y está poblado. Actualmente en las escuelas de Argentina ya no se enseña el Descubrimiento de América como el “día de la raza” sino que se lo conmemora como el “Día del Respeto a la Diversidad Cultural”. Debido a la revisión de contenidos curriculares, se comenzaron a incluir menciones sobre el exterminio de los pobladores originarios y la persecución del gaucho. La literatura contribuyó a que conozcamos en parte esos sucesos, pero mucho más lo hicieron los textos de historia que leímos en una etapa más adulta.

Una excursión a los indios ranqueles de Lucio Mansilla, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* de Domingo Faustino Sarmiento, *La cautiva* de Esteban Echeverría e incluso el *Martín Fierro* de José Hernández presentaron literariamente en el siglo XIX ese desierto que es territorio de batalla y de conquista. Y películas como *Awka Lihuen*, de Osvaldo Bayer, Mariano Aiello y Kristina Hille, *Argentina Latente* de Fernando Solanas, *Fuga de la Patagonia* de Javier Zeballos, son algunas de las obras audiovisuales recientes dedicadas a mostrar o intentar completar aquella información a la que inicialmente no se tenía acceso. En consecuencia, nos arrojan luz para poder comprender nuestro pasado y presente.

En ambos lados de la cordillera los relatos hegemónicos fueron negacionistas de los genocidios en los territorios, seguidos de saqueos e impunidad. Negando a sus pobladores originarios con sus respectivas identidades, y oscureciendo esos espacios en los que, percibimos que hubo un plan para que la ciudadanía ignore todo lo que allí sucedió y sucede. Aún hoy no hay avances

en la justicia que repare a quienes sufrieron estas situaciones, sobrevivientes o descendientes de las víctimas de la denominada “Campaña del Desierto” en Argentina, y de la ocupación y matanza de aborígenes en la Patagonia chilena.

Patricio Guzmán cuenta, en su película *El Botón de Nacar*, la progresión de algunos de estos eventos, y cómo una fotógrafa se interesó en los últimos y pocos sobrevivientes de la etnia Kawésqar (también denominados Alacalufes) y a partir de retratos fotográficos los hizo visibles, y así también visibilizó sus canoas, su lengua, su mar. Pero, como menciona el director en su relato en *off*, si Chile le da la espalda al Océano Pacífico, que en el caso chileno es su frontera directa y más extensa, también lo hace con sus habitantes originarios. Queda evidenciado en el film lo difícil que es hacer un ejercicio de memoria para el pueblo chileno con su pasado reciente que tuvo una de las dictaduras más brutales y extensas de América Latina, y que sus espacios de tortura y desapariciones forzadas fueron los mismos en los que torturaron y de los que fueron desplazados los Kawésqar.

Además, en ambos países existen hasta hoy prohibiciones para explorar o poder visualizar el territorio: la Marina Chilena prohíbe la navegación de canoas de los Kawésqar (pueblo originario del extremo sur de Chile que considera en su cosmovisión integral el mar como territorio que habita), los campos pampeanos y el desierto patagónico están alambrados, incluso algunos caminos y lagos aparecen en los mapas pero no se puede acceder libremente a ellos.

La denominada “Campaña del Desierto” dirigida por Roca repartió las tierras de los habitantes originarios entre unos pocos terratenientes que, mediante la violencia desplazaron a los pocos sobrevivientes que existen hoy. Actualmente persiste el reclamo del Pueblo Mapuche, entre otros grupos étnicos de Chile y Argentina, por el derecho a habitar su territorio y vivir su cultura. Este desconocimiento territorial y de sus pobladores originarios, alimentó la impunidad para el saqueo de tierras y el abuso de poder en diferentes momentos históricos dentro de nuestras naciones.

Distintos acontecimientos contribuyeron a borrar de nuestra memoria (e incluso de nuestra percepción) esos territorios. Entre ellos podemos mencionar las migraciones forzadas de pobladores originarios y la destrucción de sus tolderías. Un dato en extremo significativo es que por lo general estos territorios son descriptos como “desiertos” cuando en realidad son y están poblados y definidos por rasgos y lazos identitarios muy firmes.

Para contextualizar el análisis

Diversas muestras recientes de arte contemporáneo hacen foco en genocidios, crímenes de lesa humanidad, saqueos y aniquilamiento cultural, migraciones forzadas y exilios. En teatro y audiovisual, a partir de los modos de hacer de los artistas las biografías son y se narran de manera grupal, hay aspectos que se comparten en el colectivo. La biografía de Patricio Guzmán es colectiva, comparte dolores con sus compatriotas, y en definitiva con toda la humanidad. Como así también las biografías de Delgado y Testoni se vislumbran en el territorio habitado, intervenido, transformado para ser contado y mantenerlo vivo. Por ejemplo, cuando Patricio Guzmán habla de su compañero de escuela que murió ahogado, lo menciona como: “mi primer desaparecido”. Exponiendo así que la memoria colectiva está hecha de fragmentos de recuerdos de distintos individuos que compartieron un espacio y un tiempo determinado.

En 2017 la *Documenta*⁴ 14: *Aprender de Atenas* realizada entre Atenas (Grecia) y Kassel (Alemania) reflexionó desde su curaduría sobre las y los artistas y sus obras en un contexto de democracias frágiles, retroceso en derechos humanos y escalada en políticas de exclusión (cuestiones vigentes en América Latina). En tal sentido las obras dialogaban con las siguientes categorías: “Asilo”, “Refugiado”, “Exiliado”, “Errante”, “Apátrida”, “Resistiendo”, “En democracia”, “En dictadura”, etc., evidenciando que las y los artistas participantes junto a sus obras se inscriben dentro

⁴ La *Documenta* es desde 1955 una de las exposiciones de arte contemporáneo más importante a nivel mundial. Cada edición quinquenal propone pensar, cuestionar y exponer el estado actual del arte.

de esta actual cartografía en la que los territorios y sus problemáticas determinan su retórica y hermenéutica (y las películas que abordamos también sintonizan con varias de estas categorías).

Estos *films* que analizamos tienen su mayor recorrido por Festivales de Cine y ámbitos académicos, no tienen la difusión o divulgación de películas que se estrenan de manera comercial a las que puede acceder un gran público, dado su carácter experimental y reflexivo.

Habitar el lenguaje

En este análisis intentamos compartir algunas observaciones acerca de cómo los realizadores construyen y habitan sus territorios y cómo construyen y habitan el lenguaje audiovisual.

Guzmán habita el lenguaje audiovisual dialogando con su espectador, hablándole, siendo autorreferencial, intermediando entre unas historias que compone durante largos periodos de tiempo y de trabajo de investigación/creativo (esto se puede apreciar porque la película expone el proceso de realización de la obra) dialogando con el archivo, con la ciencia, con las artes, con habitantes del territorio narrado, buscando respuestas, compartiendo su asombro e impresiones ante un espacio que rebosa de belleza, misterio y horror. Intentando comprender por qué el hombre es el lobo del hombre, y por qué la extensión territorial también es una gran tumba.⁵

En estos ejercicios audiovisuales percibimos que hay una intención de contar los territorios de la Pampa argentina y la Patagonia chilena sin imperialismos, es decir, incorporando una mirada no eurocentrada, en un contexto y narración situadas. Asimismo, se los enuncia para que existan como futuros de una memoria contrahegemónica; en definitiva, los territorios son narrados desde las periferias, desde el Sur que representan, otorgándoles sonidos propios, voces, rostros, texturas que hacen que el sur sea posible.

⁵ Guzmán realiza esta operación análoga en su film anterior *Nostalgia de la luz* (Chile, 2010).



Frame inicial de “El botón de nácar” que muestra un bloque de cuarzo hallado en el Desierto de Atacama y que en su interior tiene una gota de agua. Esa gota de agua posee la memoria de ese territorio.

En ambas películas hay una impronta que insiste sobre una decolonización de la mirada y de las subjetividades. Entonces, más allá de lo estético, hay también un valor testimonial y biográfico si bien no siempre van juntos vida y relato de quien narra su testimonio territorializado, incluyendo el exilio o destierro. Tengamos presente que estos discursos, incluso con fuertes marcas autorales, son polifónicos, contemplan los testimonios de personajes y habitantes del territorio desde una perspectiva contrahegemónica, que no se narra desde las historias oficiales que se dieron a conocer, sino desde un lugar que lucha activamente contra el silencio y el olvido. Asimismo, sus encuadres presentan los territorios con un carácter documental, con una focalización fuerte en la figura del autor/narrador, y éstos establecen con sus espectadores una comunicación desde lo conceptual, sensible y afectivo.

Ejercicios de percepción, memoria y narración

Nos resulta inspirador para dar continuidad al análisis filmico el fragmento de *El contexto de un jardín*, de Alexander Kluge:

A mí me gusta trasladar esta imagen de una red que se expande entre las personas a la relación de los autores con la realidad. Es la llamada relación subjetivo-objetiva e indica que no existe la interioridad pura como tampoco existe la pura exterioridad. Los textos, sin embargo, establecen el nexo entre una y otra constituyendo espacio narrativo, y los poetas están llamados a edificar esas *moradas de nuestra experiencia*, ampliarlas, hacerles arreglos, tirarlas abajo, volverlas a levantar y amoblar, es decir, mantenerlas habitables. “Poéticamente habita el hombre”, dice el poema de Hölderlin, y en ese sentido todos los hombres son poetas y los escritores profesionales no son más que gente de confianza de esas redes. Gente que se vuelve tanto más necesaria cuando las personas la pasan mal. (p. 24-25)

Este fragmento nos sugiere que hay un *por venir* que necesita ser construido, por lo tanto el presente tiene que formularse preguntas, o por lo menos esbozar posibilidades para que existan interrogantes. Es sembrar en el público una inquietud acerca de qué hacer ahora que conocemos estas obras. ¿Cómo se narrará en el futuro ese mismo espacio? ¿Qué diremos de quienes habitaron/habitan o dejaron de habitar ese territorio? ¿Podremos definir del mismo modo el territorio austral de América, el sur, las fronteras?



Frame de *El botón de nácar* que muestra a miembros de la etnia Kawésqar navegando en una canoa.

En *El botón de nácar* hay referencia a la idea de *herencia* en Derrida. Idea que incluye una evocación poética, necesidad de encontrarse y conversar, generar vínculos y lazos con poetas, artistas, científicos, antropólogos, pobladores, sobrevivientes de campos de concentración de la dictadura chilena. Es decir, reconociendo y asumiendo: este es nuestro pasado... *¿qué hacemos ahora con él?* Una cita poética previa al despliegue de imágenes: “Todos somos arroyos de una sola agua.”⁶ Las raíces de estas imágenes poéticas en la cosmovisión de los pueblos originarios despierta nuestra inquietud por construir y reformular nuestros modos de ver.

Por su parte, *La extensión*, también dialoga con las obras anteriores de sus realizadores que indagan en modos de narrar la región pampeana profunda y sus habitantes más anónimos, el interior, iluminar las zonas oscuras de la ruralidad. Transformar el paisaje mediante el registro de la cotidianidad de sus habitantes en una configuración territorial en que su humanidad se carga de sentido (Santos, M. 1996). Hay una evocación de la infancia y sus imaginarios, de la soledad y los sonidos del ambiente. Todo para referirse a un territorio vasto, que puede ser la zona rural de Darragueira en el oeste de la provincia de Buenos Aires y alude a una idea de la vastedad de la pequeñez pueblerina. En los planos y en la cadencia del montaje interno y externo podemos ver que el gran territorio de la Pampa húmeda se nos escapa de las manos (y del campo visual) aún a los que habitamos en él, teniendo en cuenta que generalmente se narra la particularidad de la región y no al país en su totalidad.⁷ Al mismo tiempo genera una sensación

⁶ Raúl Zurita Canessa, poeta chileno, exiliado en Europa. Premio Nacional de Literatura 2000 y Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2016. Escribió con letras gigantescas en el desierto de Atacama: “Ni pena, ni miedo”, fue así mismo preso y torturado por la dictadura pinochetista. Julio Feo Zarandieta -29/10/2015 en Periodistas en español.com. <<https://periodistas-es.com/estreno-en-francia-el-boton-de-nacar-60425> >

⁷ En la película de ficción *Medianeras*, dirigida por Gustavo Taretto, el monólogo inicial del protagonista dice sobre Buenos Aires: “es una ciudad superpoblada en un país desierto”, y continuando con la transmisión de ideas de invisibilizar y negar continúa diciendo: “qué se puede esperar de una ciudad que le da la espalda a su río.”

de obra que puede continuar, que puede seguir construyendo proyectualmente un futuro, que fluye.

Los planos dan a conocer esa superficie inmensa con detalles, con cercanía y distancia, acercando eso que desconocemos o esos misterios en esa porción de suelo que esperan ser revelados con su belleza y brutalidad. Una cámara fija en búsqueda del primer plano que retrata en detalle a los sencillos pobladores en los que se puede intuir una tensión entre una suave angustia y, al mismo tiempo, armonía y mimesis entre ellos y su espacio monótono.



Secuencia de *La Extensión*
Dirigida por Christian Delgado y Nicolás Testoni

En las obras analizadas nos permitimos interpretar o aplicar el concepto *cronotopo* de Mijail Bajtin que aparece en el ensayo *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel*⁸, haciendo alusión a tiempo-espacio-afecto. La dimensión afectiva no puede aislarse de estas obras audiovisuales pues poseen datos autoreferenciales, se exploran, observan y exponen desde un lugar subjetivo. Se enuncian para construir una memoria afectiva y territorial.

Particularmente, en *El botón de nácar*, hay una puesta que es más explícita en lo ideológico, en la necesidad de narrar desde el exilio (en tanto que el autor es un chileno que sabe que “su” Estado y su oligarquía son los ladrones del territorio), en el uso de

⁸ *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin, University of Texas Press, 1981.

la lengua, y en el anhelo de compartir un relato que también pueda contribuir a hacer justicia o alzar la voz para que los crímenes de lesa humanidad perpetrados por las oligarquías de Sudamérica no se repitan nunca más y sean juzgados.

Por su parte, integrando la experiencia Kawésqar, Selknam, Yamána, entre otros, a los problemas ecológicos de la humanidad, Patricio Guzmán piensa en voz alta hacia el final de *El botón de nácar*, acerca de la presencia del agua en el universo y su capacidad de memoria y preservación, y se pregunta si en otros mundos habrá otros océanos, si habrá árboles para construir canoas, y deseando que no haya exterminios ni desaparecidos.

En el caso de *La Extensión*, los realizadores reflexionan desde el encuadre acerca de la relación de los habitantes actuales de la región pampeana en su límite con la región patagónica (que es metáfora de lo indefinible e inclasificable), y ese territorio que es mencionado en libros de historia y geografía por la fertilidad de su suelo. En ese espacio es narrada la monotonía paisajística de la llanura y la aparente pequeñez pueblerina. Aunque en realidad no hay acuerdo en las dimensiones de los espacios. Es un film onírico y sensorial. Podría pensarse que la narración es una sucesión e interpretación de sueños intencionalmente informal, es un fluir de imágenes que le presentan al espectador el espacio de manera intensa y extensa, en donde incluso los planos despojados y minimalistas condensan inmensidad y producen tensión mostrando una superficie de paz violenta.

La elección de planos abstractos realizados con lentes macros y gran angular, junto a planos de texturas manifiestan la magnitud de información contenida en una porción mínima encuadrada. Funcionando como parte de un todo que intenta ser narrable. Las películas comparten ópticas y decisiones de puestas de cámara que escapan a los modos industriales de narrar las hipérboles.

El poeta, si es poeta no describe el mero aparecer del cielo y de la tierra. El poeta, en los aspectos del cielo, llama a Aquello que, en el develarse hace aparecer precisamente el ocultarse, y

lo hace aparecer de esta manera: en tanto que lo que se oculta. El poeta en los fenómenos familiares, llama lo extraño como aquello a lo que se destina lo invisible para seguir siendo aquello que es: desconocido (Heidegger, M. en “Poéticamente habita el hombre”, en *Conferencias y Artículos*. Ediciones del Serbal. p.149)

Destacamos en *El botón de nácar* el momento en el que el narrador menciona que en su escuela no había muros tan largos que muestren todo el país. Que siempre es fragmentado en tres regiones. Por eso le pide a una amiga artista plástica que le “muestre Chile” con su frontera oceánica. Y la escena que sigue es un *set* de filmación y un equipo de artistas plásticos que en el piso escalan, pintan, dan relieve y maquetan Chile, y posteriormente la cámara recorre en un *travelling* cenital el territorio pintado. Al mismo tiempo presentan Chile enrollando y desenrollando el dibujo, dando un carácter de despliegue lúdico (similar a la práctica artística performativa en territorio y posterior instalación audiovisual de Francys Allÿs *Reel – Unreel*⁹ realizada en Kabul en el año 2011, además pensada como ejercicio de memoria cruzando lo lúdico, poético y político) o igualmente considerando en cómo imaginamos que se nos han legado los conocimientos más antiguos, y del mismo modo cómo nos han legado las primeras películas: en un soporte de cintas que se enrollan y desenrollan, y que son soporte y dispositivo del lenguaje audiovisual.

Poéticamente habitamos, poéticamente aprendemos y poéticamente nos comunicamos y construimos sentido. Por lo tanto es interesante reflexionar en torno a que, en un momento audiovisual en el que abundan las tomas desde *drones* para presentar espacios y dimensionarlos, Guzmán opta por una herramienta lúdica, demostrando que el artificio puede tener un carácter más auténtico en tanto obliga al ejercicio de pensar cómo hemos absorbido el conocimiento de ese espacio, qué memoria tenemos del acto de habitar un lugar y cómo podemos transmitir

⁹ Registro audiovisual de *Reel - Unreel* <https://francisalys.com/reel-unreel/>

esa subjetividad o deseo que, entendiéndose no equivale a conocer el territorio y ni siquiera se aproxima a una cartografía tentativa.

En el caso de Delgado/Testoni, la película que analizamos también posee intertextualidad con sus obras previas que también exploran el territorio agreste con diversas herramientas tecnológicas audiovisuales. Los directores muestran la ruralidad y cotidianidad desde una distancia en la que el espacio se impone violentamente sobre las personas. Y con sus encuadres se alejan del imaginario que se tiene de estos ámbitos, incluso en el tratamiento sonoro, ese registro directo narrando la lejanía. Al mismo tiempo, invita a la permanente reflexión sobre el desierto, el suelo fértil, el desierto poblado, los pobladores originarios y el campesinado presentados como “individuos-paisaje” que mutan en “personas-territorio”, la naturaleza, el clima, y esa percepción de habitar una comunidad pequeña en diálogo con la inconmensurable llanura.

Además, diremos que la reflexión y exploración sobre el espacio que hacen Delgado y Testoni es abordada desde el quehacer audiovisual en territorio. Es una doble exploración: márgenes y bordes del lenguaje audiovisual y sus posibilidades de expansión, experimentación y construcción de experiencia artística y estética en esos ámbitos. De ahí sus intervenciones rurales: *La Habitación Infinita*, su film *Lumbre*, y la experiencia de Nicolás Testoni como reciente director del Museo-Taller de Ferrowhite en la ciudad de Bahía Blanca.¹⁰

También el tiempo cinematográfico o su fluir en *La Extensión* ocupa un sitio inquietante en el presente que narra, tiempo que se percibe detenido pero cargado de presencias y ausencias. Por lo tanto las decisiones de puesta de cámara hacen visible todo aquello contra lo que se ha construido la visualidad, o como dice Georges Didi-Huberman: “la imagen, a menudo, tiene más de memoria y de porvenir que el ser que la mira”.

Entendiendo que en el lenguaje (en este caso audiovisual) se manifiesta la subjetividad, la temporalidad, la percepción y contemplación, el tiempo experiencial, y que se trata de un

¹⁰ Registro audiovisual de la instalación/intervención rural *La Habitación Infinita* <https://vimeo.com/12382432>

lenguaje que está destinado a un otro, aún si puede (o no) compartir biografía con nosotros, con los autores y con otros espectadores, en el momento que es filmada, y que es proyectada o visualizada está generando posibilidades de existir en un futuro *por venir* de la memoria de lo narrado.

En estos casos aplican las explicaciones de Derrida sobre “la herencia” que posee una doble exigencia: afirmar lo que está antes y no se elige, y al mismo tiempo decidir como un sujeto libre sobre ella. La responsabilidad del heredero es mantener esa herencia con vida en los aspectos que merezcan sobrevivir.

Por eso, en estos audiovisuales que exploran el territorio negado, la herencia nos elige bruscamente, lo que ha sucedido allí, no se puede cambiar, aunque sí podemos cambiar lo que sigue sucediendo, y por eso elegimos una memoria activa que asegure que se narre, observe, problematice, interroge, y se apueste por la viva. Por ello hay transformación cuando un heredero pasa/transfiere esa herencia a quien/quienes continúan, entendiendo que la memoria engloba también al *por venir*, porque ese *por venir* construye lo pendiente y es una construcción colectiva. En tal sentido, para potenciar la biografía y legarla como herencia, poseen un gran valor los testimonios, escogidos por Guzmán, del poeta Raúl Zurita y de la descendiente Kawésqar Gabriela Pasterito. Son testimonios desde su presente o inmediato por-venir y dirigidos a un próximo *por venir*, uno que desde el futuro quiera que haya justicia por las víctimas del pasado/presentes. De modo que esa herencia no se cierre sino que sea dinámica y en constante apertura, y que en cada apertura se transforme en nuevos ejercicios de memoria y en nuevos modos de ver y habitar el territorio.

Para terminar, estos films construyen a partir de su hacer y percepción un acto de concientización para volver a pensar, volver a mirar, reivindicar, preservar y narrar un Sur que no nos sea extraño o lejano, sino que sea aprendido a partir de la subjetividad de quienes lo habitan y nos lo cuentan. Y esta elección poética y experimental configura también un modo político de quehacer audiovisual y de construcción de públicos. Milton Santos dice:

El territorio es un todo que revela los movimientos de fondo de la sociedad (...) donde los actores sociales más poderosos se reservan los mejores pedazos y dejan el resto para los otros (...) El territorio no es un dato neutro ni un actor pasivo. Se produce una verdadera esquizofrenia, ya que los lugares escogidos acogen y benefician los vectores de racionalidad dominante, pero también permiten la emergencia de otras formas de vida. Esa esquizofrenia del territorio y del lugar tiene un papel activo en la formación de conciencia. El espacio geográfico no sólo revela el transcurso de la historia, sino que indica a sus actores el modo de intervenir en él de manera consciente. (2000: 79-80)

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2015). “Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto”. Disponible en: <http://revistazcultural.pacc.ufrij.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto>
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtin, Mijail (2010) *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics*, en *The Dialogical Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, University of Texas Press, pp. 84-258 (1981). Traducción de Federico Navarrete Linares, *Diálogo con M. Bajtin sobre el cronotopo*.
- Báez, Christian y Peter Mason (2006) *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín de Aclimatación de París, siglo XIX*, Santiago, Editorial Pehuén; 100 páginas, 50 fotografías.
- Bourdieu, Pierre (1989) *Historia y fuente oral*, núm.2, Universidad de Barcelona., España.
- Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Editorial Trotta.

- Derrida, Jacques (2003) *Escoger su herencia*. Diálogo con Elisabeth Roudinesco en: *Y mañana qué...* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Edición en castellano. Disponible en: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/herencia.htm>
- Didi-Huberman, Georges (2006) *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Empereire, Joseph (1963) *Los nómades del mar*. Santiago: Universidad de Chile.
- Foucault, Michel (1979) *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France: 1978-1979*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Heidegger, M. (1994) *Poéticamente habita el hombre*, en *Conferencias y Artículos*. Barcelona. Ediciones del Serbal. p.149.
- Kluge, Alexander (2014) *El contexto de un jardín*. Buenos Aires, Argentina. Caja Negra Editora. Colección Synesthesia.
- Ricoeur, Paul (1997) *Retórica, poética y hermenéutica* en *Cuaderno Gris*. pp. 79-90. Editado por la Universidad Autónoma de Madrid.
- Santos, Milton (1996). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razao e Emoçao*. Sao Paulo: Hucitec. Versión castellana: *La Naturaleza del Espacio*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Steyerl, Hito (2014) *Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación* en *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Argentina. Caja Negra Editora. Colección Futuros Próximos.

Filmografía

- El botón de nácar* (Chile, 2015) Dirigida por Patricio Guzmán.
- La Extensión* (Argentina, 2014) Dirigida por Christian Delgado y Nicolás Testoni.