

## **Paisajes de la memoria en las obras de W. G. Sebald y Grant Gee**

Por Natalia Antonela Accossano Pérez\*

**Resumen:** En este artículo se profundizará en cómo el recurso literario del “peregrinaje”, así como el uso creativo del material de archivo, se ponen en juego para lograr una “historización del paisaje” en dos obras ensayísticas diferentes: *Los anillos de Saturno* (1995) de W. G. Sebald, que se define entre el ensayo, la novela y el relato de viaje, y el film *Patience (After Sebald)* (2012) del realizador Grant Gee, adscripto al difuso género del cine ensayo, entre lo documental y lo experimental. En ambos casos, la re-apropiación y consiguiente re-contextualización de fotografías, mapas, fragmentos de periódicos y testimonios resulta fundamental para el proceso de historización del paisaje antes mencionado. Creemos que en este mapa textual, en un caso, y audiovisual, en el otro, donde se representa el camino recorrido por Sebald (y por Gee, tras sus pasos), se concibe a la naturaleza caminada como palimpsesto de historia y recuerdos.

**Palabras clave:** paisaje, historia, memoria, archivo, ensayo.

## **Paisagens da memória nas obras de W. G. Sebald e Grant Gee**

**Resumo:** Este artigo propõe refletir sobre a maneira em que o recurso literário da “peregrinação” e o uso criativo do material de arquivo intervêm para propiciar uma “historização da paisagem” em duas obras ensaísticas diferentes: *Os anéis de Saturno* (1995) de W. G. Sebald, que se localiza entre o ensaio, a novela e o relato de viagem, e o filme *Patience (After Sebald)* (2012) do realizador Grant Gee, adscrito ao difuso gênero do filme-ensaio, entre o documentário e o registro experimental. Nos dois casos, a (re)apropriação e conseguinte (re)contextualização de fotografias, mapas, fragmentos de jornais e testemunhos resulta essencial para o processo de historização da paisagem, referenciado anteriormente. Consideramos que neste mapa textual, num caso, e audiovisual, no outro, onde se representa o caminho percorrido por Sebald (e por Gee, atrás dos seus passos), a natureza percorrida é concebida como palimpsesto da matéria histórica e lembranças pessoais.

**Palavras-chave:** paisagem, história, memória, arquivo, ensaio.

## **Landscapes of memory in the works of W. G. Sebald y Grant Gee**

**Abstract:** In this essay it will be discussed how the literary resource of “pilgrimage” and the creative use of archival documents come about to accomplish a

“historization of landscape” in two different essays: *The Rings of Saturn* (1995) by W. G. Sebald, which can be defined as belonging to a genre in between essay, novel and travel story, and the film *Patience (After Sebald)* (2012) by Grant Gee, which is assigned to the essay-film genre, in between documentary and experimental film. In both instances, the re-appropriation and consequent re-contextualization of photographs, maps, newspaper fragments and testimonies became fundamental for the process of historization of landscape mentioned before. It is believed that this textual map, in the former example, and audiovisual map, in the latter one, which represents Sebald’s journey (and Gee’s after him), the nature walked in is conceived as a palimpsest of history and memories.

**Key words:** landscape, history, memory, archive, essay.

**Fecha de recepción:** 03/01/2019

**Fecha de aceptación:** 01/05/2019

### **Introducción: “una peregrinación inglesa”**

En su ensayo “La idea de Europa”, el filósofo George Steiner describe los elementos que constituirían el modo en que los europeos se piensan a sí mismos; entre ellos, el autor cuenta al paisaje “humanizado”, moldeado por los caminantes y sus senderos, en el que confluyen el tiempo natural, geológico, con de la cultura que lo habita. A su vez, Steiner menciona el monumental peso de la historia sobre los europeos, que andan por las mismas calles que las grandes figuras de su historia y viven —metafórica y literalmente— entre sus ruinas. Esta es, quizás, una de las razones por las que el último elemento de su “idea de Europa” es la conciencia de una futura aniquilación: la profecía de una caída que, como en la tragedia griega, sería una forma de justicia. Steiner lo explica como una “autoconciencia escatológica”: “es como si Europa, a diferencia de otras civilizaciones, hubiera intuido que un día se hundiría bajo el paradójico peso de sus conquistas y de la riqueza y complejidad sin paragón de su historia” (2006: 54-55).

El traductor de este ensayo explica que la palabra alemana utilizada por Steiner para referirse a esta conciencia fue *geschichtsmüde*, la cual podría pensarse como “cansado de Historia”. Este concepto resulta especialmente sugerente para pensar un libro como *Los anillos de Saturno* ([1995] 2000) de W. G. Sebald. Después de todo, su autor fue un profesor alemán nacido en 1944 que creció jugando entre las ruinas de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y, quizás por esto, su obra aparece marcada por este peso de la Historia del que hablara Steiner, como lo estuvo también su vida:

Hacia el final de la guerra yo sólo había cumplido un año, por lo que difícilmente pueda tener alguna impresión de ese período de destrucción basada en mi experiencia personal. Pero aun así, hasta el día de hoy, cuando veo fotografías o documentales de esos momentos de la guerra siento como si fuera su hijo, por decirlo así, como si esos horrores que no experimenté proyectaran una sombra sobre mí, una sombra de la que nunca pude emerger completamente (Sebald, 2002: 66).<sup>1</sup>

Sebald elige como subtítulo para su obra “una peregrinación inglesa”, y es que, efectivamente, un narrador —que es también él mismo— camina como un peregrino para sanar su espíritu, marcando su relato con el ritmo de sus pasos. Pero además, los elementos de la “idea de Europa” antes mencionados se encuentran entretejidos en este relato, en el que un paisaje inscripto por ruinas se entreteje con el insoportable peso de la historia de la que fuera escenario y testigo:

---

<sup>1</sup> “At the end of the war, I was just a year old, so I can hardly have any impressions of that period of destruction based on personal experience. Yet, to this day, when I see photographs or documentary films dating from the war I feel as if I were its child, so to speak, as if those horrors I did not experience cast a shadow over me, one from which I shall never entirely emerge”. Traducción de la autora.

En agosto de 1992, cuando la canícula se acercaba a su fin, emprendí un viaje a pie a través del condado de Suffolk, al este de Inglaterra, con la esperanza de poder huir del vacío que se estaba propagando en mí [...] En cualquier caso, en la época posterior me mantuvo ocupado tanto el recuerdo de la bella libertad de movimiento como también aquel del horror paralizante que varias veces me había asaltado contemplando las huellas de la destrucción, que, incluso en esta remota comarca, retrocedían a un pasado remoto (Sebald, 2000: 13).<sup>2</sup>

Así comienza este libro extraño, cuyo autor se niega a etiquetar solo como novela, ensayo o relato de viaje, pero que subtitula como “una peregrinación inglesa”, vinculando su obra con un género medieval de larga tradición. Stella Singer define “peregrinaje” no tanto como un tema sino como una “técnica literaria” característica del medioevo y agrega que “en estos textos, el acto de moverse a través del espacio geográfico le da forma a consideraciones sobre la historia y la cultura en las que lo local se conecta con lo espiritual” (en Ryan, 2009: 45).<sup>3</sup> Difícilmente podamos encontrar una descripción más adecuada a esta obra de Sebald, donde el viaje a pie que se inicia “con la esperanza de poder huir del vacío” interior, se vuelve un relato donde el andar a través del espacio lo es también a través de la historia y sus ruinas, materiales y espirituales.

Es de esperarse que un profesor de literatura como Sebald conociera bien la referencia establecida entre el peregrinaje medieval y su propia obra, lo que reviste de sentido los vínculos entre ambos. Así, en primer lugar, encontramos

---

<sup>2</sup> “In August 1992, when the dog days were drawing to an end, I set off to walk the county of Suffolk, in the hope of dispelling the emptiness that takes hold of me whenever I have completed a long stint of work. [...] At all events, in retrospect I became preoccupied not only with the unaccustomed sense of freedom but also with the paralysing horror that had come over me at various times when confronted with the traces of destruction, reaching far back into the past, that were evident even in that remote place” (Sebald, 2013: 6,3/409). Si bien la publicación original del libro es en alemán, tomamos las citas de su traducción al inglés (revisada por el mismo Sebald) porque es la utilizada en los largos fragmentos leídos en la película de Gee.

<sup>3</sup> “In these texts, the act of moving through geographical space gives form to considerations of history and culture in which the local comes to be connected with the spiritual”. Traducción de la autora.

---

que dos enfermedades (una del espíritu y otra del cuerpo) enmarcan la caminata que es al mismo tiempo tema narrado y forma constitutiva del libro. Recuperar la salud, recordemos, es un motivo tradicional de las peregrinaciones. Así también, ocurre que el viaje de Sebald, tal como en la tradición medieval, se vuelve una excusa, un marco,<sup>4</sup> para reunir en un mismo relato a personajes históricos tan disímiles como Thomas Browne, Jorge Luis Borges y la emperatriz china Cixi. A pesar de lo distanciados que aparezcan en el tiempo y en el espacio, todos ellos se unen bajo el signo de Saturno —es decir, de la melancolía— en el peregrinaje emprendido por un profesor alemán, durante el verano de 1992. Solo que en este caso, las historias narradas aparecen introducidas por un género pictórico prácticamente inexistente en el medioevo: el paisaje. Efectivamente, son los escenarios naturales que Sebald transita los que contienen las distintas historias que se entretajan, como si no hubiera distinción (no la hay en la prosa sebaldeana) entre lo que se ve y lo que se recuerda. Los paisajes caminados, entonces, se constituyen como “lugares de la memoria”, otra forma de la naturaleza “humanizada” —“historizada” — de la que hablara Steiner.

En este trabajo nos proponemos abordar cómo esta historización del paisaje se lleva a cabo en dos textos de tono ensayístico, aunque contenidos en soportes diferentes: en primer lugar, *Los anillos de Saturno*, que se define en el punto de encuentro entre el ensayo, la novela y el relato de viaje; en segundo lugar, el ensayo fílmico *Patience (After Sebald)* (2012) del realizador Grant Gee, adscrito a este género cinematográfico difuso, entre el documental y el cine experimental. Nos resulta pertinente indagar en torno al uso del material de archivo que realizaron ambos autores y que intuimos fundamental en esta historización del paisaje caminado.

---

<sup>4</sup> Considérese uno de los ejemplos paradigmáticos del género del peregrinaje medieval: *The Canterbury Tales* (1387) de Geoffrey Chaucer, donde el peregrinaje es justamente el marco para una colección de historias diferentes, introducidas por los retratos de los personajes que las cuentan.

### **Lugares de la memoria, geografías imaginadas**

En 1984, Pierre Nora escribió el ensayo “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”, en el que define la categoría de “lugares de la memoria”. Nora comienza su análisis explicando la ruptura insalvable entre memoria e historia: mientras la primera sería propia de las comunidades tradicionales, basada en una relación dinámica entre presente y pasado, a través de un vínculo dialéctico “vivo” (actualizado ritualmente); la forma de relación con el pasado propia de una sociedad “moderna”, en cambio, sería a través de su representación como historia: una operación crítica, una forma escrita, residente en el vínculo con un pasado “muerto” (así lo llama Nora). El problema, entonces, residiría en la “modernización” y por lo tanto, la pérdida de las formas colectivas de la memoria en las comunidades tradicionales; lo cual, desde la perspectiva del autor, implica abrir una brecha entre el pasado “vivo” de sus memorias colectivas y ellos mismos: la distancia necesaria para la operación crítica de todo discurso historiográfico.

Para Nora, es a partir de esta ruptura entre la memoria colectiva y la historia que surgen los “lugares de la memoria”. Estos últimos se habrían conformado simbólicamente como el lugar de encuentro entre ambas: la voluntad de memoria y el discurso historiográfico vuelto sobre sí mismo. He aquí el primer conflicto: los lugares de la memoria no son necesariamente paisajes (no son necesariamente “lugares” y en esto reside la crítica a su teoría desde la geografía). En cambio, se cuentan como “lugares de la memoria” el calendario revolucionario francés, los monumentos a los caídos y las asociaciones de veteranos:

La curiosidad por los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria está ligada a este momento particular de nuestra historia. Momento bisagra en el cual la conciencia de la ruptura con el pasado se confunde con el sentimiento de una memoria desgarrada, pero en el que el desgarramiento despierta suficiente memoria para que pueda plantearse el problema de su encarnación (Nora, 2008: 19).

En efecto, para Nora el resultado del desgarramiento entre una sociedad “moderna” y su pasado es la creación de los lugares de memoria. Si ya no podemos reconocernos en nuestro pasado, al menos podemos explicarnos históricamente a partir del discurso crítico y del encuentro entre ambos surge la imposición social de recordar: “Los lugares de la memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales” (2008: 24-25).

La sociedad que perdió el vínculo vivo con su pasado, porque ha sufrido cambios demasiado abruptos demasiado rápido, busca explicarse históricamente. Para esto, existe una operación política e ideológica que reside en la elección y creación de los lugares de memoria. Pero además, explica Nora, al perderse la práctica comunitaria de la tradición, la voluntad de memoria se vuelve una obligación individual. Es aquí donde nos parece más sugerente esta categoría para nuestro estudio, ya que en la obra de Sebald quien recuerda es un paseante solitario, y en cambio, hacer memoria se vuelve una tarea colectiva en el film de Gee, donde confluyen muchas personas y sus memorias. Lo que ahora nos concierne es que, en esta ruptura Nora encuentra la causa del “mal de archivo”: la obsesión de los sujetos contemporáneos por registrar y archivar cada momento de su historia personal:



El movimiento que se inició con la escritura termina en la alta fidelidad y la cinta magnética. Cuanto menos se vive la memoria desde lo interno, más necesita soportes externos y referentes tangibles de una existencia que solo vive a través de ellos. De allí la obsesión por el archivo que caracteriza a lo contemporáneo y que implica a la vez la conservación íntegra de todo el presente y la preservación íntegra de todo el pasado (Nora, 2008: 26).

¿Habría imaginado Nora que el movimiento iniciado con la escritura no terminaría con la cinta magnética, sino que continuaría hasta la actualidad, cuando muchos de los habitantes del mundo poseen dispositivos que les permiten registrar y publicar cualquier acontecimiento de sus vidas privadas? En todo caso, su estudio hace referencia, aunque no desarrolla, otro aspecto fundamental de la relación entre la memoria y la historia: la función de la invención (Nora habla de “ficción”) en la creación de los “lugares de la memoria”. Esta relación entre memoria e historia, invención y paisaje es, en cambio, el punto central de un estudio realizado más recientemente por el crítico literario Edward Said.

En su ensayo “Invención, memoria y lugar” (2002), Said se interesa particularmente por la legitimidad e ilegitimidad de algunas memorias y por el papel que juega la invención en esta valoración: “estas controversias despiertan preguntas no solo por lo que se recuerda, sino también por cómo se recuerda y de qué forma. Es un problema sobre la naturaleza misma de la representación, no solo sobre su contenido” (Said, 2002: 242).<sup>5</sup>

Tal como menciona Nora, las memorias colectivas y su representación historiográfica son parte fundamental en la constitución de una identidad nacional. Por esta razón, elementos de memoria cristalizados en una tradición reinventada (los “lugares de la memoria”) no pueden más que ser espacios de

---

<sup>5</sup> “These controversies raise the question not only of what is remembered but how and in what form. It is an issue about the very fraught nature of representation, not just about content”. Traducción de la autora.



disputa por la legitimidad de las distintas versiones coexistentes de una misma identidad nacional. En este sentido, Said realiza un estudio de cómo estos “lugares de la memoria” son constituidos por los grupos hegemónicos de una sociedad a partir de la lectura parcial de textos fundacionales, memorias y tradiciones pre-existentes, cuando no directamente inventados, con el fin de crear una narración del pasado que legitime su hegemonía:

La invención de la tradición<sup>6</sup> es un modo de usar la memoria colectiva selectivamente con el fin de manipular puntos específicos del pasado nacional, suprimir otros, elevar algunos más en un modo enteramente funcional. En este sentido, la memoria es menos auténtica que útil [...] Por esta razón, el estudio y la preocupación por la memoria o, más bien, por un pasado especialmente deseable y recuperable, es un fenómeno propio de finales del siglo XX, que despierta en un momento de cambios desmesurados, de sociedades de masas inmensas y difusas, de nacionalismos competitivos y, quizás lo más importante, de la pérdida de eficacia de los vínculos religiosos, familiares y dinásticos. En el presente, las personas buscan en esta memoria reinventada, especialmente en sus formas colectivas, el modo de darse a sí mismas una identidad coherente, una narrativa nacional, un lugar en el mundo; por eso, como mencioné, los procesos de la memoria son frecuentemente, sino siempre, manipulados e intervenidos por los urgentes propósitos del presente (Said, 2002: 245).<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> En este punto, Said recupera el estudio de Eric Hobsbawn y Terence Ranger (1983), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>7</sup> “The invention of tradition is a method for using collective memory selectively by manipulating certain bits of the national past, suppressing others, elevating still others in an entirely functional way. Thus memory is not necessarily authentic, but rather useful. [...] Thus the study and concern with memory or a specifically desirable and recoverable past is a specially freighted late twentieth-century phenomenon that has arisen at a time of bewildering change, of unimaginably large and diffuse mass societies, competing nationalisms, and, most important perhaps, the decreasing efficacy of religious, familial, and dynastic bonds. People now look to this refashioned memory, especially in its collective forms, to give themselves a coherent identity, a national narrative, a place in the world, though, as I have indicated, the processes of memory are frequently, if not always, manipulated and intervened in for sometimes urgent purposes in the present”. Traducción de la autora.

Said toma estas ideas como marco para profundizar en el análisis de un lugar caracterizado por la confluencia de memorias colectivas y tradiciones en disputa: la ciudad de Jerusalén. Efectivamente, el autor recupera este caso paradigmático como ejemplo de que los lugares físicos, con su geografía e historia natural, no se agotan en sí mismos, porque en ellos coexisten las representaciones, las narraciones, la poesía y el arte de los pueblos que los habitaron y los que los habitan aún, en permanente tensión. Las personas disputan por las tierras y sus riquezas, pero también por los discursos que legitiman su historia, su origen, en ese mismo paisaje. Paisaje: la palabra que habla de la mirada contemplativa de las personas hacia la naturaleza, de las representaciones de esa mirada, de la relación de las personas con su entorno. Es en este sentido, el ensayo de Said presenta un contrapunto de la categoría de los “lugares de la memoria” establecida por Nora: en las geografías imaginadas de Said coexisten, en un espacio geográfico determinado, la memoria viva de las comunidades (de diferentes comunidades) y el discurso crítico historiográfico, en permanente conflicto.

Para finalizar este apartado, nos interesa recuperar un artículo en el que Nicolas Verdier resume las interrelaciones que se desarrollaron entre la geografía y la historia a partir del trabajo de Nora; en el que, como mencionamos, la categoría de “lugar” es abstraída hasta perder completamente su sentido material. En respuesta, geógrafos como Jean-Luc Piveteau (1990; 1995) se interesaron por el lugar de la historia y la memoria en el territorio. Después de todo, el territorio constituye, para Piveteau, “una yuxtaposición, sin acepción de edad, de lo que se ha colocado en épocas diferentes y en la cual se observan por telescopio fases que se han sucedido”. “Nosotros [afirma más adelante] proyectamos sobre un plano la profundidad del tiempo [...] y el mapa —nuestro emblema— nos sitúa en una mecánica de palimpsesto” (en Verdier, 2010: 4).

A pesar de que en sus trabajos posteriores a 1995 Piveteau abandona la metáfora, a nosotros nos resulta particularmente apropiada para pensar en las obras estudiadas: el mapa como palimpsesto donde se superponen, una sobre otra, las huellas que las personas dejan sobre el paisaje, como ruinas/cicatrices; pero también las representaciones, memorias y narraciones de esas personas sobre el paisaje se superponen, se amontonan. Nos interesa esta metáfora porque la imagen del palimpsesto, de la superposición que se transluce, se relaciona íntimamente, por un lado, con la prosa de Sebald, en la cual los relatos se funden unos en otros sin marcas sintácticas que expliciten donde comienza uno y termina el otro; pero, por otro lado, también se vincula especialmente con el recurso cinematográfico del fundido de imágenes, recurrente en el film ensayo *Patience (after Sebald)*.

### **El ensayo como forma**

“Estas controversias despiertan preguntas no sólo por lo que se recuerda, sino también por cómo se recuerda y de qué forma” (2002: 242) sostiene Said en su trabajo antes citado, y en esta preocupación por el modo de representación, de exposición, de la memoria, nos recuerda el canónico estudio de Theodor Adorno “El ensayo como forma” ([1958-9] 2003). Efectivamente, este estudio recupera al ensayo —un género literario marginal en ese entonces— como la auténtica forma del pensamiento crítico: “es lo que ha sido desde el principio, la forma crítica *par excellence*; y ciertamente, en cuanto crítica inmanente de las obras espirituales, en cuanto confrontación de lo que son con su concepto, crítica de la ideología” (2003: 29). Ocurría que, según Adorno, el problema de la filosofía de su tiempo era el de pretender alcanzar verdades universales abstractas a partir de la reducción de la realidad a conceptos previamente definidos, renunciando a la complejidad e historicidad de los fenómenos. El autor sostiene que sólo el ensayo puede expresar una auténtica reflexión sobre un fenómeno estético porque es estético en sí mismo; porque su forma no categoriza sino que profundiza y replica la de la propia reflexión, que se

presenta en el pensamiento como conexiones oblicuas, similares al entramado de un tapiz. Adorno explica que el ensayo no pretende decirlo todo acerca de todo; por el contrario, reconoce la imposibilidad de esa totalidad explicitando del punto de vista desde el que se escribe y exalta la fragmentariedad en el sentido romántico: toda obra es infinita en cuanto encierra su crítica. Para Adorno, la forma del ensayo es la de la experimentación, de quien sin un objetivo preestablecido, se abandona al juego y al intento, a ver cómo se presenta un fenómeno cuando se lo entreteje en nuevas relaciones, cuando se lo desarma y rearma en un medio estético.

Como mencionamos, Said se preocupa por la forma en que recordamos; preocupación que se nos aparece subyacente tanto en Sebald como en Gee. Sus obras, después de todo, se constituyen como memorias, como la narración de una memoria: en Sebald, el recuerdo de un viaje enmarca el recuerdo de un jardinero sobre los bombardeos de la Segunda Guerra, el de un tren que ya no pasa por esas vías abandonadas, el de una ciudad en ruinas. En Gee, el peregrinaje se enmarca a su vez en el recuerdo de la lectura de *Los anillos de Saturno* y en el recuerdo de su autor, fallecido prematuramente ¿Cómo se reconstruyen esas memorias? ¿Cuál es su forma? Ambos autores parecen dar la misma respuesta: la forma del ensayo. Después de todo, como en su forma literaria, es la dialéctica propia de las imágenes y las palabras la que compone el cine ensayo contemporáneo. “Estos textos incisivos, contundentes, en los que una afilada ironía juega al escondite con la poesía” (Bazin, [1958] 2012: 1).

En contra del cine dedicado al entretenimiento, John Grierson (1898-1972), uno de los fundadores del cine documental en Inglaterra, esperaba el surgimiento de un cine cuyo fin fuera recuperar la poesía de las grandes ciudades y de la vida moderna, tal como *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo y *Sans soleil* (1983) de Chris Marker, dos ejemplos paradigmáticos del ensayo cinematográfico. Bergala (2000) sostiene que el documental ensayístico “es un filme que no obedece ninguna de las reglas que rigen al cine como institución

(...) Es una película libre, que debe inventar cada vez su propia forma” (Bergala, 2000: 14). Esta misma indeterminación formal, recordemos, es una característica propia también del ensayo literario, sobre el que Adorno escribió “la dicha y el juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre, se interrumpe allí donde él mismo se siente al final y no donde ya no queda nada que decir” (2003: 12). De hecho, el texto de Bazin antes citado —escrito sobre *Lettre de Sibérie* (1957) de Marker— establece este vínculo al sostener que la película se trata de “un ensayo documentado por el film. La palabra que importa aquí es ‘ensayo’, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta” (2012: 2). Lo anterior, sumado al doble compromiso, estético-formal e intelectual-ético (Montero Sánchez, 2006: 4) que caracterizan al cine ensayo, lo empuja a las periferias de la industria del cine, desde donde se erige como crítica y resistencia de los parámetros de representación actuales. En consecuencia, Ana Lía Gabrieloni sostiene que, en el ensayo documental, el espacio vivido se configura como un paisaje, mediado por la sensibilidad de la mirada del autor, y que “deviene un hecho de cultura, lo cual equivale a decir un documento cultural. El documental ensayístico es, en consecuencia, un documento audiovisual y conjetural sobre la cultura” (2014: 44).

Nos encontramos nuevamente con el paisaje. Si seguimos la reflexión de Gabrieloni, el realizador del ensayo fílmico mira la realidad que lo rodea como quien contempla un paisaje (amalgamando con su subjetividad lo observado) y se hace a la práctica de representarlo, de decir algo sobre él, de modo ensayístico: experimentando, entrecruzando oblicuamente las imágenes y las palabras que compondrán el tapiz o el mapa palimpsesto. El ensayo es la forma del pensamiento crítico, sostiene Adorno, y Said piensa que las memorias se construyen siempre desde los “urgentes propósitos del presente” (2002: 245) ¿Qué pasa entonces cuando esas memorias —la del peregrinaje de Sebald, la de la lectura de Gee— toman la forma crítica del ensayo?

### Mal de archivo: efecto/afecto de archivo

Jorge Luis Borges, en “La muralla y los libros” ([1950] 2011), recuerda que fue el emperador Shih Huan Ti quien hizo construir la Gran Muralla china y ordenó quemar todos los libros anteriores a sí mismo. Hay algo particular detrás de esta coincidencia que despierta la reflexión del autor: quizás, sostiene, “la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte” (2011: 10), es decir, la ruina, la destrucción. Cuenta Borges que el emperador obligó a quienes escondieron libros a trabajar en la construcción de la muralla porque quizás fuera ésta, para el emperador, una metáfora: “acaso Shih Huan Ti condenó a quienes adoraban el pasado a una obra tan vasta como el pasado, tan torpe y tan inútil. Acaso la muralla fue un desafío y Shih Huan Ti pensó: [...] alguna vez habrá un hombre que sienta como yo, y ése destruirá mi muralla, como yo he destruido los libros, y ése borrará mi memoria y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá” (2011: 11-12). Sostiene Jacques Derrida, en sus conferencias “El mal de archivo” (1995), que se construye un archivo (o una muralla) para dejar algo afuera, algo que es distinto al archivo pero que, al mismo tiempo, lo define: se trata de lo que se olvida, lo que se pierde, la destrucción. Como la muralla, el archivo se construye mirando al futuro más que al pasado (los libros quemados), se construye contra la destrucción y no existiría sin la posibilidad de su propia ruina. “Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de un modo secreto se anulan” (Borges, 2011: 12).

El ensayo documental *Patience (After Sebald)* de Grant Gee se estrenó en 2012, veinte años después del peregrinaje y once después de la muerte de Sebald y, por lo tanto, se inscribe en el contexto descrito por Jaimie Baron en su trabajo “The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception” (2012). La autora sostiene que la explosión actual del material de archivo *amateur*, disponible a raudales en repositorios *online*, constituye uno de los factores fundamentales de lo que denomina el “efecto de archivo”: “el

incremento de la disponibilidad de cámaras fotográficas y de video, [...] condujo a una proliferación de documentos referenciales por fuera de los archivos oficiales. También disparó varias preguntas tanto acerca de la naturaleza de los ‘documentos de archivo’ y su valor histórico y social, como sobre su preservación” (Baron, 2012: 102).<sup>8</sup>

La crítica y teoría del cine, explica Baron, históricamente distinguió las fotografías y secuencias audiovisuales tomadas de archivos oficiales (*archival footage*) de las producidas por *amateurs* y encontradas en distintos espacios no-oficiales (*found-footage*); la distinción contemplaba que los archivos oficiales eran el material base de películas documentales, mientras que el *found-footage* lo era del cine experimental. Baron, en cambio, sostiene que la diferencia entre ambos archivos no tiene sentido ya que, por un lado, su distinción se vuelve cada vez más problemática y, por el otro lado, esta tajante separación anula la posibilidad de pesar críticamente el espacio intermedio entre el cine documental y el experimental, donde se encontraría el cine ensayo. Por esta razón, la autora propone la categoría de *foundness* (“encontrado”) para referir a todo el material no producido por los realizadores que brinda a las obras lo que el crítico Roland Barthes llamó “efecto de realidad” (1994):

[...] voy a argumentar que el documento archivístico puede comprenderse mejor no como reflejo del lugar particular donde fue archivado, sino como la experiencia del espectador de una película que incluye o se apropia de documentos que parecen provenir de otro texto o contexto de uso. Más aún, voy a sostener que el documento “encontrado” se vuelve “archivístico” precisamente cuando, al ser re-contextualizado dentro de un nuevo film, es reconocido por el

---

<sup>8</sup> “The increased availability of still and video cameras, [...], has led to a proliferation of indexical documents outside of official archives. It has also prompted questions about the nature of ‘archival documents’ and their historical and social value as well as about their preservation”. Traducción de la autora.



espectador como “encontrado”, y, por esto, es imbuido con alguna forma de autoridad evidencial (Baron, 2012: 103-104).<sup>9</sup>

Así, la autora propone su categoría “efecto de archivo”, dado que su naturaleza archivística no se correspondería con algo inherente a la imagen, sino con su recepción: el hecho de que el espectador “lea” el fragmento como re-contextualizado. Es por esto que Baron sugiere para las obras que parten de este efecto el nombre de *appropriation film* (“película de apropiación”), su característica definitoria es la experiencia y la conciencia despertadas en el espectador. Re-contextualizar un material encontrado, volverlo “archivo”, implica para Baron someter al espectador a la experiencia del paso del tiempo, a la angustia de lo que se ha perdido. De este modo, la autora sostiene que, con el objetivo de producir el efecto de archivo, el material encontrado debe dar cuenta de cierta “disparidad temporal”; la cual puede residir en factores materiales (la secuencia es percibida como “vieja”) o temáticos (muestra personas o lugares antes de cambios significativos). Al respecto, Baron explica:

Más aún, la disparidad temporal a menudo produce no sólo el “efecto de archivo”. Cuando somos confrontados por estas imágenes del tiempo inscripto en cuerpos humanos o lugares, no es sólo un efecto epistemológico sino también emocional, basado en la revelación de la disparidad temporal. En otras palabras, no sólo investimos a los documentos de archivo con la autoridad del pasado “real”, sino también con el sentimiento de pérdida (Baron, 2012: 109).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “Nonetheless, I would argue that the archival document may now be better understood less as a reflection of where the particular document has been stored than as an experience of the viewer watching a film that includes or appropriates documents that appear to come from another text or context of use. Moreover, I would argue that the ‘found’ document becomes ‘archival’ precisely as it is recontextualized within a new film, is recognized by the viewer as ‘found’, and is thereby endowed with some form of evidentiary authority”. Traducción de la autora.

<sup>10</sup> “Moreover, the production of temporal disparity often produces not only the archive effect but also what I call the ‘archive affect’. When we are confronted by these images of time’s inscription on human bodies and places, there is not only an epistemological effect but also an emotional one based in the revelation of temporal disparity. In other words, not only do we invest archival documents with the authority of the ‘real’ past, but also with the feeling of loss”. Traducción de la autora.

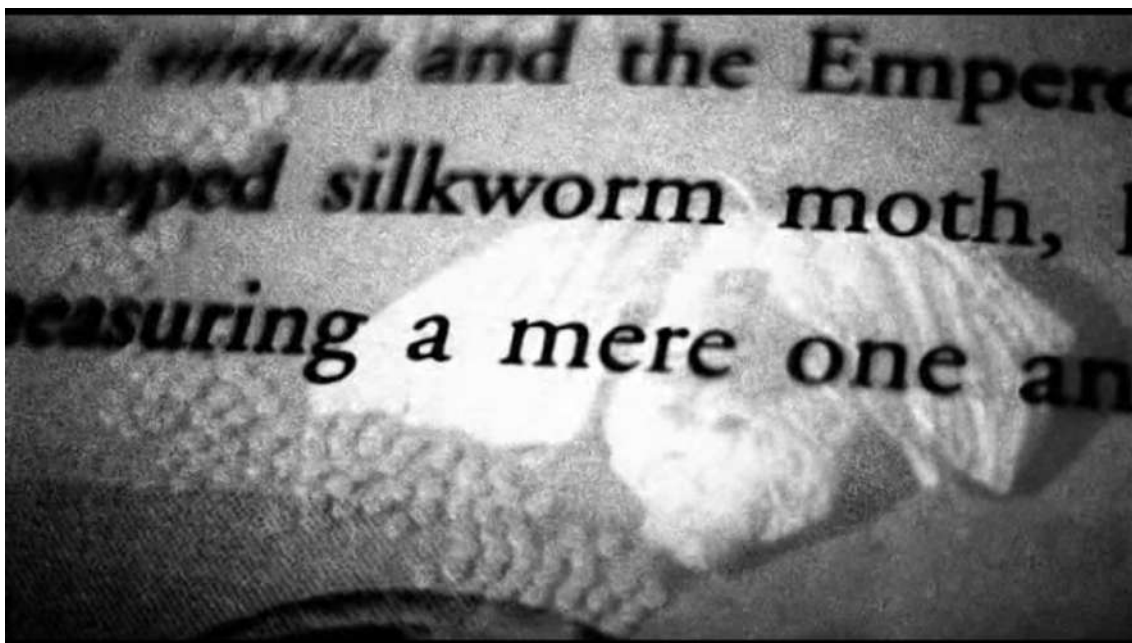
Aquí aparece nuevamente, soslayada, la imagen del palimpsesto: las marcas del paso del tiempo inscriptas en los cuerpos de las personas y en la superficie de los lugares. Como tan acertadamente señala Baron, ver el diálogo entre las imágenes del pasado y del presente despierta, junto al efecto de lo real (o quizás, justamente, por el peso de esa realidad) una profunda melancolía. Tanto la obra de Sebald como la de Gee están señaladas por esta misma melancolía. A lo largo de un libro constituido como un espacio difuso —como todos los relatos de viaje y las memorias— entre la ficción y la realidad, el autor busca constantemente este “efecto de archivo”. Por un lado, porque las fotografías, los recortes de periódicos y los mapas son pruebas del “haber estado ahí” y del “esto sucedió” propio del relato de viajes; pero, por otro lado, porque al enfrentar el presente con su pasado, al amontonar una sobre otra las capas de la historia, se llega, casi sin quererlo, a la conclusión de que todo al final, se pierde.

En el film de Gee, ese “haber estado ahí” se logra mostrando en video las imágenes de los mismos paisajes del libro, fundidas una en la otra. Gee también estuvo ahí, recorrió los mismos caminos, pero su viaje no fue el mismo, y no lo emprendió solo. Como desarrollaremos a continuación, tan fundamental como las secuencias de archivo, encontradas y recontextualizadas para replicar la disparidad temporal propuesta por Sebald, es el recurso de la polifonía. Las voces de los otros: otros lectores, otros peregrinos, que recuerdan y reflexionan. Se crea entonces otro nivel de disparidad temporal, una nueva melancolía; se enmarca el relato de viaje del profesor dentro de otro relato, se funde su mapa en otro mapa: el que abre y cierra el film.

**Palimpsestos: paráfrasis, fundidos, superposiciones, mapas.**

En *Los anillos de Saturno*, Sebald logra este “efecto de archivo” a través del uso sumamente personal de dos recursos diferentes: el discurso referido y la

inclusión de imágenes dentro del texto. En cuanto al primer caso, tal como mencionamos, la prosa sebaldiana es capaz de pasar sutilmente, sin ninguna marca sintáctica ni distinción temática abrupta, de la descripción de un paisaje a la narración de una historia asociada de algún modo a ese lugar. Decimos “de algún modo” simplemente porque el autor juega a establecer vínculos libremente, de la forma en que uno recuerda, como la magdalena de Proust. Así, al ver en el paisaje un viejo puente de ferrocarril, el autor comenta que, bajo la pintura del pequeño tren que lo transitaba podía distinguirse la imagen de un dragón chino y esto hacía suponer que se había construido para un emperador, a finales del siglo XIX. Este hecho lleva a Sebald a narrar la rebelión de los Taiping en las décadas de 1850 y 1860, y de allí a las intrigas de la corte, encabezadas por la emperatriz Cixi, quien muere obsesionada con la cría de gusanos de seda.<sup>11</sup>



*Patience (After Sebald)* de Grant Gee (2012), 08'26".

<sup>11</sup> En la película, este fragmento es comentado sobre la proyección de imágenes de archivo de este mismo tren, cuando aun lo utilizaban los turistas que iban a las playas orientales de Inglaterra.

Permítasenos citar, a modo de ejemplo de este recurso, un fragmento donde el narrador pasa sutilmente de la tercera a la primera persona, es decir, del discurso referido al testimonio:

Más tarde, [...] entré en conversación con William Hazel, el jardinero que [...] cuidaba actualmente de Somerleyton. Cuando se enteró de dónde procedo comenzó a contarme que durante sus últimos años de colegio y su posterior época de aprendiz nada lo había mantenido ocupado tanto tiempo como la guerra aérea que después de 1940 se llevaba a Alemania desde los sesenta y siete campos de aviación instalados en East Anglia. Ya apenas es posible hacerse una idea aproximada, decía Hazel, de las dimensiones de esta empresa. [...] Todas las tardes veía pasar la cuadrilla de bombarderos sobre Somerleyton y todas las noches, antes de quedarme dormido, me imaginaba cómo las ciudades alemanas se consumían en llamas, cómo las torres de fuego despedían llamaradas hacia el cielo y los supervivientes se revolvían entre los escombros. Un día, decía Hazel... (Sebald, 2000: 47-48).<sup>12</sup>

En *Patience*, una voz en *off* lee estas palabras mientras se funden dos imágenes superpuestas, pasando sutilmente de una a la otra: la primera, en blanco y negro, es el paisaje de los campos ingleses en los que se encuentra la residencia solariega de Somerleyton; la segunda, vista en un recuadro más pequeño dentro del paisaje, es una secuencia de archivo, filmada desde los mismos aviones, de los bombardeos sobre las ciudades alemanas, durante la Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>12</sup> "Later, [...] I struck up a conversation with William Hazel, the gardener who now looks after Somerleyton with the help of several odd-job men. When he realized where I was from he told me that during his last years at school, and his subsequent apprenticeship, his thoughts constantly revolved around the bombing raids then being launched on Germany from the sixty-seven airfields that were established in East Anglia after 1940. People nowadays hardly have any idea of the scale of the operation, said Hazel. [...] Every evening I watched the bomber squadrons heading out over Somerleyton, and night after night, before I went to sleep, I pictured in my mind's eye the German cities going up on flames, the firestorms setting the heavens alight, and the survivors rooting about in the ruins. One day, said Hazel..." (Sebald, 2013: 53,1-54/409). Traducción de la autora.



*Patience (After Sebald)* de Grant Gee (2012), 05'36".

Beatriz Sarlo llama a Sebald el “maestro de la paráfrasis” (2001), debido a que, como en el fragmento citado, su obra se compone con las narraciones de las historias de los otros vueltas a contar:

Esa suerte de asincronía en el espacio produce un melancólico relato, todo pérdida. Pero también produce un efecto hipnótico (el placer de que a uno le cuenten historias, el placer arcaico de la noticia sobre desconocidos, seres comunes, quizás, pero curiosos o intrigantes por la distancia). A su vez, el discurso referido de Sebald, que cuenta lo que a él le contaron o lo que ha leído, se sostiene en el interés absorbente que pone de manifiesto por las historias de otros. [...] La historia propia queda siempre incompleta mientras que las historias ajenas se extienden sobre los recuerdos de Sebald reclamando un lugar y un desenlace. [...] La narración comenzada no se interrumpe (porque el corte neto de una interrupción no está nunca en la prosa de Sebald) sino que empalma con otra y esa otra, cuando tropieza contra un nuevo objeto, con la siguiente. No se trata de un efecto de “cajas chinas”, donde la primera narración es marco de la segunda, la segunda de la tercera y así sucesivamente. Más bien, el efecto es el del fundido de una imagen en otra (Sarlo, 2001: 2).

El segundo recurso utilizado por Sebald para lograr el “efecto de archivo” es la inclusión de imágenes en el texto. El mismo autor, en una entrevista que se reproduce en *Patience*, explica su fascinación por las imágenes: las fotografías lo intrigan, lo perturban; sin embargo, estas nunca aparecen en su obra como ilustraciones en relación directa con lo que escribe. Sebald sostiene que vemos imágenes todo el tiempo y por eso ya no las pensamos. En estas palabras podríamos encontrar la razón por la cual las fotografías que forman parte de sus obras son fotocopias borrosas, sin epígrafe, cuya aparición en medio del texto desconcierta. Además de lograr el efecto de verosimilitud, de autenticidad de lo que se está contando (las fotografías de las playas neblinosas podrían decir simplemente “estuve aquí”), estas imágenes gastadas invitan a la reflexión. Después de todo, Baron sostiene que cuando elementos re-contextualizados, traídos de otro tiempo o de otro lugar, aparecen frente al lector/espectador, muchas veces logran despertar su conciencia. Estas imágenes borrosas en la obra de Sebald (y en la de Gee tras sus pasos) tratan, quizás, de ser esas imágenes dialécticas, auténticamente históricas, de las que hablara Benjamin en sus “Tesis sobre la filosofía de la historia” ([1940] 2008): las imágenes que exigen tomar responsabilidad por el pasado.

Cuando el realizar Grant Gee se propone realizar su película siguiendo los pasos de Sebald, tiene muy presentes estas características. Para empezar, la secuencia principal del film (ya veremos que son varias las que se superponen) está filmada en blanco y negro como las imágenes del libro, y sigue casi linealmente el recorrido de Sebald. En segundo lugar, las numerosas digresiones en las que el autor recurre en su relato —como la secuencia del ferrocarril o de los bombardeos aéreos— se traducen en la película con la aparición de secuencias de archivo. Pero además, a esta secuencia principal (la del viaje de Sebald) muchas veces se le superponen otras: el fundido de las páginas del libro, por ejemplo (lo que logra una duplicación del “efecto de lo real”: como Sebald, Gee también “estuvo ahí”), y la aparición de un pequeño recuadro, dentro la imagen principal, donde se ven los pies de Gee recorriendo



los mismos caminos. Sin embargo, el que posiblemente sea el recurso más importante de la película (porque es lo que la vuelve algo distinto del libro) es el de la polifonía, el diálogo: la aparición de numerosas personas que hablan acerca de *Los Anillos de Saturno*, comentan su lectura, reflexionan, cuentan anécdotas y leen poesías mientras la secuencia principal sigue fielmente las palabras y los caminos de Sebald. Los rostros de estas personas (escritores, críticos, editores, artistas), como los de todos los personajes cuyas historias se superponen a la del viaje de Sebald, se funden con los paisajes.



*Patience (After Sebald)* de Grant Gee (2012), 18'15".

Es por esto que no podemos decir que esta película sea simplemente una adaptación del libro; podría pensarse, por el contrario, como un ensayo sobre la obra de Sebald, realizado audiovisualmente. Como mencionamos, el viaje de Gee no es el viaje de Sebald, ni podría pretender serlo.

La explicación la encontramos en el mismo film, cuando Christopher Woodward —crítico de arte y escritor— cuenta cómo no pudo replicar el viaje de Sebald: el día que emprendió la caminata estaba soleado, fue entonces otra luz, otro cielo, otras playas, otro viaje. No pudo hallar la misma melancolía, pero sí algo distinto, que no estaba buscando. Por eso mismo, *Patience* es más bien un comentario, una reflexión despertada por la obra de Sebald. Después de todo,



si en el libro la referencia al peregrinaje es ambigua, en la película se vuelve directa: el viaje de Gee es un peregrinaje desde el momento de la muerte de Sebald. El realizador, de hecho, agrega una parada final al recorrido en el campo santo donde se encuentra su tumba y en el lugar, al costado del camino, donde el profesor falleció en un accidente de tránsito. Como un peregrino llegado a Jerusalén o a Canterbury encendería una vela en el altar a su Santo, en la escena final de *Patience*, Jeremy Millar cuenta cómo encendió un pequeño fuego en el lugar de la muerte Sebald y tomó fotografías del humo elevándose. Esas fotografías son ahora parte del material encontrado de la película, están allí para causar un efecto, despertar nuestra conciencia.

### Conclusiones

En una entrevista realizada en 2007, los realizadores Yervant Gianikian y Ángela Ricci Lucchi explican su trabajo, producido a partir de la re-filmación de archivos audiovisuales, como “una recolección de visiones alteradas, releídas desde el presente” (p. 146); y continúan: “Lo ético y lo estético para nosotros va de la mano. Re-filmar quiere decir ‘resignificar’. [...] Volver a traer a la visión de hoy imágenes olvidadas. Obligamos a pensar, a unir el ayer y el hoy, a hacer asociaciones. Develar la violencia en sus varios aspectos” (p. 149). A partir de todo lo desarrollado hasta ahora, nos parece posible encontrar esta misma intención en la obra literaria de Sebald y en su crítica, el ensayo audiovisual de Gee: “re-filmar”, después de todo, ¿no podría pensarse como equivalente a “re-narrar” las historias del pasado, a fotocopiar fotografías, a re-contextualizarlas en diálogo con el texto, a filmar las páginas de un libro, a caminar de nuevo el camino de un paseante solitario?

En cuanto a la violencia, Beatriz Colombi, en su ensayo “El viaje y su relato” (2006), trata de realizar una descripción sistemática de este género difuso en todos sus aspectos: entre ficción y realidad, entre autobiografía y ciencia, constituido a partir de la identidad entre el narrador, el viajero y el escritor, y

muchas veces, relato constitutivo de la geografía imaginada de los lugares. La autora termina concluyendo que lo característico de este género es su tema (el desplazamiento) y su forma (marcada por ese desplazamiento), pero lo que “resulta importante para el análisis de cualquier ejemplar de esta familia: [es] descubrir el ‘argumento oculto’, esto es, [...], la tesis subyacente” (Colombi, 2006: 33). La conclusión a la que llegamos en este trabajo es que el “argumento oculto” en la trama de *Los anillos de Saturno* y en *Patience* habla de la violencia y la destrucción; que, como en Gianikian y Ricci Licchi, la dialéctica entre el pasado y el presente tematizada en las obras sirve a la constitución de un mapa palimpsesto acribillado de ruinas, en donde los límites del paisaje se superponen a las historias de guerras, de migraciones, de ciudades y personas destruidas por el peso de la historia. Un mapa palimpsesto donde la superposición del pasado y del presente habla de los horrores que nos circundan hoy. Después de todo, como sostiene Said, “los procesos de la memoria son frecuentemente, sino siempre, manipulados e intervenidos por los urgentes propósitos del presente” (2002: 245), en este caso: la urgencia de recuperar esa memoria críticamente, el imperativo del ensayo como forma. El paisaje humanizado del que hablara Steiner como constituyente de la “idea de Europa” se hunde bajo el peso de la historia, cansado de Historia.



*Patience (After Sebald)* de Grant Gee (2012), 80'03".

## Bibliografía

Adorno, Theodor ([1958-9] 2003). "El ensayo como forma" en *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11. Barcelona: Akal, pp.11-34.

Baron, Jaimie (2012). "The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception" en *Projections. The Journal for Movies and Mind*, volumen 6, número 2. New York/Oxford: Berghahn, pp. 102-120.

Barthes, Roland (1994). "El efecto de lo real" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Bazin, André ([1958] 2012). "Chris Marker. *Lettre de Sibérie*". Recurso en línea. Disponible en: <https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>.

Benjamin, Walter ([1940] 2008). *Tesis sobre la filosofía de la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Ítaca.

Bergala, Alain (2000). "Qu'est-ce qu'un film-essai?" en *Le film-essai: identificación d'un genre*. Paris: Bibliothèque Centre Pompidou.

Borges, Jorge Luis ([1952] 2011). "La muralla y los libros" en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 9-12.

Colombi Nicolía, Beatriz (2006). "El viaje y su relato". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, número 43. Ciudad de México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-35.

Derrida, Jacques ([1995] 1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Dottorini, Daniele (2007). "Archivos que rescatan. Conversación a partir de un fragmento". Entrevista a Yervant Gianikian y Ángela Ricci Lucchi en *Fata Morgana*, número 2, pp. 135-157.

Gabrieloni, Ana Lía (2014). "El ensayo documental, la poética del disentimiento" en *Dossier IX Argentino de Literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 43-52

Nora, Pierre ([1984] 2008). "Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares" en *Les Lieux de Mémoire*. Santiago de Chile: Trilce, pp. 19-38.

Ryan, Judith (2009). "Lines of Flight: History and Territory in The Rings of Saturn" en Gerhard Fischer (ed). *W.G. Sebald: Schreiben ex patria/Expatriate Writing*. Amsterdam: Rodopi, pp. 45-60.

Said, Edward W. (2002). "Invention, Memory and Place" en W. J. T. Mitchell (ed). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 241-259.

Sebald, W. G. ([1995] 2000). *Los anillos de Saturno. Una peregrinación inglesa*. Madrid: Debate.

\_\_\_\_ (2002). "A Natural History of Destruction" en *The New Yorker*. 4 de noviembre, pp. 65-77. Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2002/11/04/a-natural-history-of-destruction>.

\_\_\_\_ ([1995] 2013). *The Rings of Saturn*. London: The Harvill Press.

Sarlo, Beatriz (2001). "W. G. Sebald. Un maestro de la paráfrasis" en *Punto de Vista: Revista de Cultura*, número 86. Buenos Aires: Nuevo Offset, pp. 1-4.

Steiner, George (2006). *La idea de Europa*. México D. F.: Siruela.

Verdier, Nicolas (2010). "La memoria de los lugares: entre los espacios de la historia y territorios de la geografía" en Nicolás Ortega Cantero, Jacobo García Álvarez y Manuel Mollá Ruiz-Gómez (eds). *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio*. Madrid: UAM Ediciones, pp. 209-217.

---

\* Natalia Antonela Accossano Pérez es licenciada en Letras de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN). Becaria del CONICET y estudiante del Doctorado en Literatura de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Realiza sus actividades de investigación en el Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad de la UNRN. Sus actuales temas de investigación incluyen la literatura comparada y las relaciones entre las artes, en particular, las imágenes de la naturaleza en el ensayo literario y el cine-ensayo contemporáneo.  
E-mail: [naccos88@gmail.com](mailto:naccos88@gmail.com)