

Paisajes interiores: espacio y afectividad en un documental sobre Malvinas

Irene Depetris Chauvin is Assistant Researcher at the CONICET (The National Scientific and Technical Research Council, Argentina). She has published articles on youth, market culture and affectivity in contemporary narrative and cinema, on geographical and urban imaginaries, on memory studies, and on the cultural politics of the Latin American Left. She is currently researching on the intersections between displacements, spatial practices, and affect in recent films from Argentina, Brazil, and Chile. She has always been fond of cats and Brazilian popular music and loves the films of Agnès Varda, Martín Rejtman and Raúl Ruiz.

“For me a true landscape is not just a representation of a desert or a forest. It shows an inner state of mind, literally inner landscapes, and it is the human soul that is visible through the landscapes presented in my films.”

Werner Herzog

Utopías, distopías, arcadias, edenes. 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. En su ensayo sobre “La isla desierta”, Gilles Deleuze insistía en la importancia filosófica de la figura de la isla en la cultura contemporánea:

a partir de la isla desierta, no se opera la creación misma sino la re-creación, no el comienzo sino el recomienzo. Ella es el origen, pero el origen segundo. A partir de ella todo recomienza. La isla es el mínimo necesario para este recomienzo, el material sobreviviente del primer origen, el núcleo o el huevo irradiante que debe bastar para re-producirlo todo. (13)

La idea de un segundo origen, de un recomienzo, confiere todo su sentido a la “isla desierta” como un espacio liminal y excepcional desde donde imaginar, cuestionar y refundar el

lazo social. La de la isla es también una geografía que metafóricamente se amplía hacia la condición de insularidad de quien la habita, haciendo posible pensar un paralelo entre el territorio y la subjetividad del habitante.

En el planteo filosófico de Deleuze, geografía física, humana y afectiva confluyen, pero en la cultura argentina, de manera particular, la subjetividad se entrelaza con la geografía sin escapar a la historia. Es que las islas dejan su marca decisiva en la historia, y por ende en la literatura y en el cine argentinos, a partir de un conflicto bélico: la guerra de 1982 por la soberanía territorial de las islas Malvinas que culminó con la victoria de Gran Bretaña y señaló el fin del régimen dictatorial que gobernaba en Argentina desde 1976. Lugar de origen y lugar de refundación, simbólicamente las islas son para los argentinos también un lugar de retorno. Aún y, sobre todo, luego de la derrota, Malvinas no deja de volver, una y otra vez, para agitar el imaginario nacional. En su análisis de la guerra en la cultura argentina, Julieta Vitullo (2012) rastrea el discurso de la causa de Malvinas y el relato épico nacional dentro de la imaginación pública a partir del siglo XIX y plantea que la falacia de la “guerra justa”, sostenida desde la izquierda y la derecha del espectro ideológico, será contestada por la literatura con relatos que señalan la imposibilidad del heroísmo y de la épica fundante del discurso nacional.¹ Así las narrativas de autores como Rodolfo Fogwill, Rodrigo Fresán, Juan Forn, Martín Kohan y Carlos Gamerro niegan la gesta patriótica, y desde un discurso paródico o melancólico deconstruyen el mega relato sobre la guerra, para dejar en evidencia sólo sus fragmentos.²

Este tipo de giro cuestionador del gran relato, y en particular esta lectura crítica de la literatura de Malvinas, impulsó la producción de *La forma exacta de las islas*, documental de Daniel Casabé y Edgardo Dieleke estrenado

en el festival de cine de Mar del Plata en 2012. A diferencia de otras producciones filmicas sobre Malvinas que, según el investigador israelí Tzvi Tal, habrían encontrado en las islas un lugar para un discurso histórico o un imaginario nacional,³ este documental se desatiende, al igual que sus precursores literarios, del discurso de la “causa justa” y del megaretrato nacional. También como muchas ficciones literarias sobre Malvinas, este documental es una narrativa de retorno que explora las islas a partir de, por lo menos, dos viajes. En el primero, en 2006, Julieta Vitullo, la joven investigadora argentina citada anteriormente, viaja a las islas para terminar su tesis doctoral sobre la guerra a partir de las ficciones que se escribieron sobre ella. Allí se encuentra con Dacio y Carlos, ex soldados que vuelven a las islas después de 25 años y, entusiasmada, cambia sus planes y decide filmarlos durante una semana. Estos videos, y una posterior experiencia íntima ligada a ese primer viaje, son uno de los ejes del relato de *La forma exacta de las islas*, un metadocumental que vuelve sobre Malvinas a partir del intercalado fragmentario de las imágenes del 2006 y las imágenes captadas por los directores que acompañan a Julieta en su regreso a Malvinas en el 2010, un lugar que es ahora también para ella demasiado personal.

Tanto para los ex combatientes como para Julieta el viaje de retorno se relaciona con un trabajo del duelo: mientras los ex soldados vuelven a Malvinas con el objetivo de homenajear a un compañero caído en combate, Julieta regresa a las islas porque allí había concebido a un hijo que moriría a pocas horas de nacer. Fragmentos de memorias de viaje, discursos autobiográficos, fotografías, meditaciones históricas, ficción y crítica literaria confluyen para dar cuenta de la permanencia de las marcas del dolor. En la superposición de búsquedas y retornos a un

espacio ficcional, experiencial y geográfico, el documental teje de manera autoreflexiva un nuevo modo de entrelazar un drama personal y una herida colectiva.⁴ Más allá de este giro subjetivo en el tratamiento de la cuestión Malvinas, *La forma exacta de las islas* constituye una novedad en la cinematografía sobre la guerra porque no utiliza imágenes de archivo, sino que nos entrega imágenes de esas islas recurrentemente imaginadas pero escasamente vistas por los argentinos. Sobre estas imágenes de las islas quiero detenerme para discutir en qué medida hay en *La forma exacta de las islas* una “práctica espacial” que permite encontrar esa forma, ese registro, que escapa al gran relato para destacar la experiencia subjetiva de la geografía y la historia.⁵

En su *Atlas of Emotion*, Giuliana Bruno piensa el cine como “una práctica cartográfica del espacio”, una geografía móvil en donde paisajes, recorridos e inscripciones hacen coexistir cartografías interiores y exteriores en una misma superficie, como materialidades fílmicas, que vienen a poner en duda el hermetismo de la intimidad, transformando lo exterior/interior en un espacio poroso, de flujos y contaminaciones (11). En este cruce entre cine y afectos, el paisaje ofrece un marco conceptual privilegiado desde el cual considerar política, estética y afectivamente el espacio. Partiendo de la excepcionalidad del territorio insular y configurando el espacio como resultado de una “práctica”, *La forma exacta de las islas* apuesta a pensar la pérdida a partir de diversos modos de relación entre sujeto y paisaje.

Imaginario geográfico y práctica espacial

Antes que representar, el cine interviene en el espacio. Una forma de entender esa intervención del cine en relación al imaginario geográfico es considerar la categoría de

“práctica espacial”. Desde una perspectiva de geografía humana, Michel de Certeau concibió el espacio como resultado de una práctica de movilidad de los cuerpos a través del territorio. Ese andar de los individuos configura una enunciación por la cual, como resultado del movimiento, de la práctica, los “lugares” adquieren nuevos sentidos que los convierten en “espacios”. La ficción es entendida también, desde esta perspectiva, como una propuesta de desplazamiento en la que toda historia sería una historia de viaje, una práctica espacial, cuyos “recorridos” hacen ver los “lugares” de un modo particular y los convierten en “espacios” (116). Si bien de Certeau analiza los tránsitos ciudadanos y nunca se refiere directamente al cine, el énfasis en las trayectorias y en las prácticas es aplicable al cine. Muchos aspectos de la imagen en movimiento tienen que ver con los actos de habitar y atravesar el espacio: las películas realizan “recorridos” de sus espacios pero, al mismo tiempo, el aparato cinematográfico reinventa esos espacios antes que reproducirlos miméticamente (Giuliana Bruno, Tim Cresswell y Deborah Dixon).

Junto a la dinámica de movilidad, de los desplazamientos de la cámara o de los cuerpos por el espacio, el paisaje es también central para la formación del espacio. En *Landscape and Power* W.J.T. Mitchell parte de los planteamientos de Michel De Certeau de lugar y espacio, e introduce el concepto de paisaje como un lugar intervenido, un medio al que se le imponen categorías culturales y de representación. Pero, como sugiere Jens Andermann (2011), el paisaje, como una categoría espacial particular, no es enteramente naturaleza (entorno) ni cultura (imagen), sino que es una categoría que franquea esos límites. El paisaje es a la vez un marco visual sujeto al consumo estético; una relación entre cuerpo y entorno y un “ensamble” móvil entre agentes humanos y

no humanos. En el paisaje como forma de representación no hay vuelta a la naturaleza: el paisaje en sí es una noción intersticial, oscilante entre imagen y entorno, aquello que ensambla lo perceptivo con los efectos que la percepción produce en la materialidad que lo abarca. Así, observadores y naturaleza observada se convierten en partes inseparables de un “dispositivo performativo”, en perpetua transformación: no sólo naturaleza, no sólo cultura, sino una relación dinámica entre ambos elementos. En este sentido, el paisaje remite a la representación en su doble acepción:

por un lado, remite a la imagen hecha, al paisaje-visión (y así a la noción de *lugar*, como orden estable de elementos figurado en el conjunto de líneas y volúmenes que organizan y convierten el marco visual en un *todo* estéticamente placentero, correspondiente a una sensación de *habitabilidad*). En cambio, en su sentido performativo, representación remite a la puesta en relación entre cuerpo y entorno, y así a una noción de *espacio* entendido o bien en términos de rito o ceremonia (como la *puesta en acción* de un guión preestablecido (...)) y, por lo tanto, nuevamente como *producción de lugares*) o bien como ensamble móvil y dinámico de interacciones imprevisibles entre agentes humanos y no-humanos. (280)

Este doble funcionamiento del paisaje, como imagen y como entorno, da cuenta también de los modos en que el cine interviene en el espacio. En *La forma exacta de las islas* el paisaje como imagen, como espacio observado desde cierta distancia, o como entorno, como medio recorrido y habitado, permite establecer distinto tipo

de relaciones entre subjetividad y espacio. A través del espacio, la narrativa de la película vincula el trabajo del duelo por una pérdida personal de la protagonista con las experiencias de otras pérdidas sufridas por los ex soldados y los isleños.

Habitar, marcar, contemplar el paisaje

La forma exacta de las islas se inicia con la sintaxis de una road movie: la cámara avanza sobre el paisaje árido, a los costados del camino vemos ovejas y pastizales que se confunden con el cielo gris. Un subtítulo nos ubica en diciembre de 2006 y dentro del auto la radio encendida reproduce una crónica sobre una guerra con soldados argentinos. En la siguiente escena, la misma cámara de video busca enfocar a través de la ventana de una habitación de hotel una figura que se recorta en el horizonte. La voz de la mujer que sostiene la cámara nos dice que se trata del monte Dos Hermanas.

De cierto modo estas dos primeras escenas parecen invitarnos a relacionarnos con unas islas cuya forma el título de la película convoca pero que en su primera visualización parecen no ser fácilmente asimilables como espacio geográfico. En lugar de utilizar una toma de ángulo alto o un plano panorámico que permita darnos una idea general pero estable del territorio, el documental introduce las islas desde el auto, con una cámara que se mueve casi al ras del suelo y nos devuelve imágenes parciales del paisaje a través de un parabrisas. Muchas de las prácticas espaciales que el documental propondrá a lo largo de sus ochenta y cinco minutos de duración tienen que ver con esta forma de vincularnos con el espacio, que nos invita a recorrer vicariamente unas islas que no conocemos de primera mano pero cuyo

contorno borroso se inscribe en nuestra memoria histórica y afectiva. Precisamente en *Landscape and Memory* Simon Schama plantea que uno de los atributos distintivos del paisaje en contraste con la naturaleza es que la memoria siempre permea el paisaje. Esto hace que el paisaje sea un “artefacto humano” porque la naturaleza puede existir sin nosotros, mientras que el paisaje requiere cierto nivel de presencia humana, de historia y de afecto.



Fig. 1 El paisaje “puro” de las islas Malvinas.

Sobre esta inscripción de la cultura en la naturaleza, el cine introduce otra capa, otra mediación en su forma de presentar el paisaje. Como si fuera un instrumento cartográfico, en una de las primeras escenas de la película, la cámara de video realiza un esforzado *zoom* para intentar capturar el contorno del monte Dos Hermanas pero esa medición del paisaje se presenta mediada por el doble marco de la ventana y del mismo encuadre. Al mismo tiempo, como algo que representa—algo que se entrega como imagen que es percibida como bella, exacta o adecuada—la naturaleza invoca a la historia como su propio fuera-de-campo, como la ausencia que no obstante carga de significación al conjunto visual aparentemente autónomo y autosuficiente. Sin que medien subtítulos o la explicación de una *voice over*, la crónica de guerra reproducida por la radio en el auto y la mención del monte Dos Hermanas ubica al espectador en las islas Malvinas, escenario de una guerra entre la Argentina y Gran Bretaña.

Paisaje recorrido, paisaje observado, interrogado, medido y mediado. *La forma exacta de las islas* señala en cada escena que el paisaje no es una entidad objetiva, independiente del sujeto que lo percibe, que lo imagina, que lo construye con una memoria inspirada en una experiencia del pasado con ese espacio. Percibir el paisaje, escribía el antropólogo Tim Ingold (1993) es llevar a cabo

...an act of remembrance, and remembering is not so much a matter of calling up an internal image stored in the mind as of engaging perceptually with an environment that is itself pregnant with the past. (31)

Cuando la cámara de Julieta sigue a Carlos y Dacio, los ex soldados que vuelven a las islas para marcar el lugar en el que había muerto su compañero, el pasado se presenta en esa doble acepción. En algunas secuencias, Carlos relata su “mapa mental” del lugar pero luego, cuando recorre y habita nuevamente ese espacio, el paisaje se le presenta tanto como una *imagen* que lo sorprende por su “belleza”, así también como un *entorno* que está al igual que él marcado por la historia. Es que en ausencia de monumentos y memoriales oficiales, que testifiquen y rememoren el pasado histórico, la memoria se cuele en la textura del espacio. El recorrido de Carlos, Dacio y Julieta en el monte Dos Hermanas es el recorrido por un campo de batalla cuya textura espectral deja ver objetos y marcas, restos de ropa y de material bélico, que dan cuenta del violento enfrentamiento que tuvo lugar allí en junio de 1982.

Los ex soldados con los que se encuentra Julieta viajaban a la isla para homenajear a un compañero caído en combate. En un momento la cámara registra a Carlos improvisando una cruz con una bandera argentina, una intervención en el espacio que superpo-

ne un ritual, un trabajo del duelo privado, con las significaciones de una memoria pública u oficial. En contraste con las escenas que registran el recorrido y la marcación del territorio de Julieta, Carlos y Dacio, la cámara de los directores de *La forma exacta de las islas* sigue a Julieta en su segundo viaje a Malvinas de un modo un tanto pudoroso. Las secuencias en las que ella recorre en silencio Puerto Stanley parecen responder a una articulación entre el yo y el paisaje de raíz romántica en la que la caminata solitaria es central en la experiencia de aprendizaje del viaje, que en este caso, según sabemos más adelante en la película, se relaciona con el duelo por la pérdida de un hijo, que había sido concebido en Malvinas pero que moriría pocos días después de nacer.



Fig. 2 Los planos fijos del contorno de las islas y las ruinas del pasado configuran paisajes que podemos contemplar.

En el espacio de la “isla desierta”, figura que da cuenta de la excepcionalidad que el aislamiento de vivir en un lugar como Malvinas supone, la búsqueda personal de Julieta se vincula con otras experiencias de pérdida. Si en el primer viaje la memoria se colaba en los restos del campo de batalla, en el segundo viaje Julieta encuentra en su recorrido otras manifestaciones materiales de la memoria. En varias escenas de *La forma de las islas* la protagonista recorre en silencio monumentos para la rememoración como monolitos, cementerios oficiales y museos; espacios donde la pérdida se manifiesta en

su cara pública y privada. Como espacios que contienen lo público y lo privado, el cementerio y el museo vinculan pasado y presente en una historia común,⁶ la isla empieza a configurarse como un espacio de la pérdida no sólo de la generación de la guerra de 1982 sino de muchas otras. En una escena un isleño narra el trauma que sufrió una mujer con la invasión del Ejército argentino en la guerra de 1982 a la que ella confundía con la segunda guerra mundial. La pérdida colectiva de una guerra no desdibuja las pérdidas individuales, unas se superponen a otras: la de Carlos y Dacio que perdieron a su compañero en combate, la de uno de los habitantes de las islas que relata la dolorosa pérdida de su mujer, la archivista del museo, que había muerto en un accidente automovilístico, la de una mujer que, según la narrativa del museo, habría perdido a todos sus hijos en una epidemia, finalmente la de Julieta y su maternidad frustrada.

La realidad geográfica singular parece hacer de la isla un lugar también excepcional para pensar cómo vincularnos con el dolor. Se puede decir que en *La forma exacta de las islas* el duelo adquiere un giro espacial, sobre todo porque varias escenas se presentan como series de paisajes como fotos fijas separadas de las secciones narrativas del documental por una pantalla en negro. Esta insistencia en la imagen fija sugiere que el desciframiento del territorio es una de las formas de interrogar la pérdida y que esa interrogación del espacio requiere de otro tipo de vínculo estético y afectivo entre sujeto y paisaje. A diferencia de los recorridos en los que el espacio geográfico se presenta como un espacio que habitamos vicariamente, la serie de fotos fijas que se presentan de manera intercalada a lo largo de la película nos vincula con el paisaje teniendo en cuenta el encuadre y la distancia, es decir privilegiando la visión por sobre la performance. Tradicionalmente en

las artes plásticas el paisaje es una imagen fija⁷, un momento detenido, mientras que la imagen en movimiento que caracteriza al lenguaje del cine de alguna manera traiciona la normativa de la convención del paisaje en la pintura. Pero en el cine hay también usos del paisaje que dialogan con esta tradición pictórica, como sugiere Martin Lefebvre en su conceptualización de los paisajes “puros o intencionales” y paisajes “impuros”. En la base de estos dos modos de presentación del paisaje en el cine, se encuentra la sensibilidad del espectador hacia los paisajes como medios visuales y su habilidad de “detener” esa imagen, aunque más no sea en su propia mente. En otras palabras, el “paisaje intencional” descansa en estrategias visuales que nos llevan a experimentar el entorno natural de un filme de manera similar a como experimentamos el paisaje en una pintura. Como consecuencia, la función narrativa de ese escenario momentáneamente se desvanece y la configuración del paisaje adquiere, en la mirada del espectador, el tipo de autonomía que tradicionalmente éste tiene en la pintura.



Fig. 3 Un árbol inclinado por el viento incorpora un movimiento en un plano que por su carácter fijo responde a una espacialidad radical.

Este predominio del paisaje en su acepción visual y no narrativa se presenta en las repeticiones, a modo de ritornelo, en la serie de imágenes fijas del paisaje de las islas que se suceden en series de cinco y

se separan de los diferentes segmentos de la película por la pantalla en negro. A diferencia de las escenas en las que la cámara de video de la protagonista sigue a Carlos y Dacio o la cámara de Dieleke y Casabé sigue a Julieta en su recorrido por el paisaje como *entorno*, aquí las tomas de larga duración y el encuadre fijo destacan la importancia del medio antes que los personajes y presentan al paisaje como pura *imagen*. De este modo, así como la naturaleza es convertida en paisaje por la percepción humana, la cámara convierte el flujo narrativo en pura visualidad. Los planos fijos, y más significativamente las tomas del paisaje, pueden contener movimientos mínimos, como el plano muy largo de un árbol inclinado que ha modificado su curso por el viento pero, comparadas con las escenas que siguen los recorridos de los personajes, estas escenas son esencialmente fotos fijas. Estos intervalos de momentos estáticos separados por la pantalla negra presentan, de esta manera, una *espacialidad* radical. En esta presentación del espacio se apela a nuestra habilidad de reconocer “paisajes puros”, capturando y extrayendo ese paisaje del flujo narrativo. Detener la imagen fílmica supone desterritorializar el “escenario” al transponerlo del cine a la fotografía. Al separarlo de la narración y devolverlo desprovisto de acción y personajes los directores recuperan paisajes que podemos *contemplar*.

Detener la imagen, crear un paisaje que podamos contemplar, son formas de apelar al afecto como modo de vincularnos con el espacio. Este giro afectivo se refuerza por el uso de una música melancólica en estas escenas, como instalando un tipo de afecto que nos lleva a reconocer una ausencia, al mismo tiempo que nos deja buscando una respuesta para algo que no está ahí. De este modo, la insistencia visual en el paisaje, que podría suponer un valor sólo estético de la imagen fija, le otorga también una función

narrativa. Con la filmación de la película la protagonista intenta cerrar un capítulo traumático de su historia personal y este trabajo del duelo adquiere un ‘giro espacial’.



Fig. 4 La protagonista en el paisaje y la apropiación afectiva del espacio geográfico.

La pérdida y la memorialización se plantean en términos espaciales no sólo porque toman la perspectiva de la cultura material (los monolitos, museos, cementerios) sino porque en el recorrido de los personajes por el territorio de las islas, hay un mapeo de la subjetividad en donde el espacio adquiere atributos afectivos y paradójicamente funciona al mismo tiempo como un espacio asociado a la pérdida y como un espacio de consuelo. Esta relativa superación de la falta se nota en las imágenes finales. En una de ellas, un plano general de la playa deja ver a la protagonista caminando vestida con ropa de verano hasta que se sienta junto al mar para leer. Los colores turquesas del mar y del cielo y la claridad de la imagen contrastan con las imágenes de tono gris y melancólico que se nos habían presentado anteriormente como fotos fijas. Las imágenes de la geografía malvinense adquieren en los últimos minutos una luz y una movilidad que estaban ausentes o eran más leves en el principio. Nosotros espectadores podemos contemplar una imagen diferente del paisaje pero no es tan sólo *otra* imagen del paisaje, sino una imagen de la protagonista *en* el

paisaje, como si el proceso de la película hubiere permitido una aceptación que va de la mano de una apropiación afectiva del espacio geográfico.

A modo de conclusión: paisaje y afectividad

Considerando que *La forma exacta de las islas* no deja de ser una película sobre Malvinas es llamativo cómo logra desentenderse del discurso de la “causa justa” y otros dilemas de la identidad nacional. Sin embargo, con un registro fragmentario y autoreflexivo, la superposición de búsquedas y retornos al espacio de las islas permite dar cuenta, desde una mirada melancólica, de los vínculos entre una herida colectiva y un drama personal. Si las islas que la mayoría de los argentinos guarda en su memoria son el contorno de dos figuras en un mapa político, las imágenes de Casabé y Dieleke configuran nuevos imaginarios geográficos a través de desplazamientos que privilegian el punto de vista personal y afectivo y transforman ese territorio en un “lugar practicado”.

Al tomar el espacio geográfico como “paisaje puro” se establece una relación con el espacio en donde el encuadre y la distancia nos colocan en una posición de contemplación, mientras que el “paisaje impuro” que considera el espacio geográfico como “escenario” nos hace partícipes de un recorrido y de una narrativa. Tanto en esos momentos de desplazamiento, como en los momentos de contemplación, la película nos hace partícipes de un espacio ya inscripto en el discurso social pero esto no supone convalidar sentidos previos ni sostener una relación de mimesis entre la imagen cinematográfica y el espacio geográfico. Por el contrario, la película configura el espacio alejándose de un modo de representación naturalista y pone

en evidencia al lenguaje cinematográfico en sus momentos de enunciación, al insistir en el paisaje como un recorte de la naturaleza y en el aparato filmico como parte de esa construcción.⁸

De manera autoreflexiva, entonces, *La forma exacta de las islas* se configura en sí misma como una “práctica espacial”. El cine es una forma de cultura peculiarmente espacial, plantea Michael Shiel, ya que

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— como las películas en el espacio—la formación de espacios por el cine como práctica cultural y la función del cine en la globalización. (Shiel: 2001, 13)

En este sentido, este documental instala este doble vínculo con el espacio: configura el espacio en la película e instala la película en un espacio en donde el debate sobre la guerra de 1982 había ocluido la reflexión sobre su carácter insular.

El especialista en estudios culturales Jens Andermann propone pensar el paisaje como expresión de una “potencialidad latente del lugar”, una potencialidad que remitiría a un “orden espacial alternativo”. Siguiendo esta lectura en donde el paisaje es una práctica espacial con capacidad crítica podemos ver cómo la configuración del espacio en este documental, desplaza la cuestión de la política entendida en términos de territorio y soberanía, hacia una cartografía afectiva. Desde una perspectiva espacial, la película redefine las relaciones entre las esferas de lo íntimo, lo privado y lo público en una narrativa que pone el énfasis en el afecto y la experiencia individual antes

que en los eventos históricos, las estructuras y los procesos. Alejándose del gran relato y de una geografía representacional, el funcionamiento del paisaje en *La forma exacta de las islas* permite pensar en la afectividad como forma de conocer, de ser y de hacer en un espacio que es intensamente personal e íntimamente compartido pero también histórico y social.

Notes

¹ La Junta Militar, que gobernó entre 1976 y 1983, inició la guerra contra Inglaterra como una forma de restablecer su desgastada legitimidad. A lo largo de un siglo, el discurso nacional había imaginado las islas como dos conjuntos vacíos sobre los que imprimir una identidad nacional, hecho que explica el masivo apoyo que obtuvo, desde todos los espectros ideológicos, la invasión de las islas. El conflicto duró solamente 74 días, entre abril y junio de 1982, pero la derrota significó el derrumbe de un régimen que ya se encontraba comprometido. Desde ese momento, el acontecimiento Malvinas adquirió otras connotaciones. Situado entre la dictadura y la democracia, la causa de la “guerra justa” se cristalizó como parte del discurso hegemónico pero se volvió, al mismo tiempo, en un hecho vergonzante de difícil asimilación.

² En *Islas imaginadas* (2012), luego de señalar que “Malvinas es un malestar en la conciencia nacional al que el discurso político parece no poder enfrentarse pero la literatura sí” (16), Julieta Vitullo rescata aquellos relatos que desarticulan la idea de la “causa justa” y ofrecen maneras alternativas a la épica y a la farsa—elipsis, picaresca, parodia—que revelan la continuidad entre los crímenes de la dictadura y los de la Guerra de Malvinas. Desde un marco teórico que privilegia las contribuciones de la biopolítica y la teoría de la guerra, Vitullo sostiene que autores como Gamerro o Fogwill problematizan la orfandad, el filicidio, la bastardía, la imposibilidad de procrear y sitúan la paternidad en el centro de los relatos sobre la

guerra. Asimismo, en *Masculinidades en guerra* (2013), Paola Ehrmantraut aborda el rol de las islas en el debate sobre la identidad nacional desde la perspectiva de los estudios de género y el modo en que ciertas ficciones de la guerra confrontan las demandas de un ideal de masculinidad militarizado con personajes picarescos que no pueden o se resisten a constituirse en “hombres” bajo las normas de la dictadura.

³ La revisión de películas argentinas e inglesas que representan la guerra de Malvinas/Falkland realizada por Tzvi Tal revela el importante lugar de las islas en los procesos identitarios. El investigador israelí plantea que los relatos se organizan en función de representaciones variables de cercanía y lejanía de las islas respecto del centro de la “comunidad imaginada” en lo geográfico, social, político y simbólico. Si bien las diferentes películas presentan matices se observa una estrategia general de “reciclado de mitos nacionales”. En otras palabras, las películas sobre la guerra que analiza Tal no cuestionarían el consenso ya establecido sobre el conflicto bélico y las identidades nacionales.

⁴ En *La forma exacta de las islas* los procedimientos del documental subjetivo evidencian un “giro afectivo” en la forma de entender el pasado, lo que supone privilegiar la textura de la experiencia individual, por sobre los eventos históricos, y la función reparadora de la narrativa, por sobre los grandes relatos. Por su forma de vincularse con el pasado, podemos relacionar el documental de Casabé y Dieleke con aquellas narrativas centradas en la memoria, como *Papa Iván* o *Los Rubios*, que anudan trabajo del duelo y proceso fílmico (Depetris Chauvin, 2013).

⁵ No sólo desde el campo del cine se presenta un renovado interés en las esferas de la intimidad y de la afectividad, en el campo mismo de la geografía humana interesa cada vez más la exploración a fondo la *espacialidad de la emoción y del afecto*. En este sentido, Joyce Davidson, Louis Bondi y Mick Smith proponen una “geografía emocional” que entiende las emociones en términos de sus mediaciones socio espaciales, antes que como estados mentales meramente subjetivos. En “Emotions and Affect

in recent Human Geography”, Steve Pile plantea que, aunque estudios como los de Davidson y Bondi se refieren alternadamente a “emoción” y “afecto”, existen diferencias en tanto la geografía emocional pone el énfasis en emociones que se pueden expresar, mientras que las geografías afectivas insisten en aquellos afectos que quedan fuera de la representación (textual, lingüística o visual).

⁶ Estos espacios micro dentro de las islas pueden ser entendidos en términos del concepto de heterotopía de Foucault en tanto esos lugares con espacios reales, localizables, son a la vez apartados, ilusorios, de alguna manera están más allá de los mismos espacios que los contienen. Asimismo estos ‘espacios otros’ están ligados a cortes singulares del tiempo pues “en ellos está la idea de constituir un espacio de todos los tiempos, como si ese espacio pudiera estar él mismo definitivamente fuera del tiempo” (Foucault, 24). Además de las visitas al museo y al cementerio de las islas, *La forma exacta de las islas* vuelve obsesivamente sobre otro “espacio otro”, el jardín de una casa, cuidadosamente ordenado y decorado con enanos y animales de piedra pintados en vivos colores. Este micromundo parcelado es también un espacio heterotópico, un híbrido de espacios antagónicos, una intervención en el espacio que reinventa la “naturaleza” dentro de un espacio urbano. Precisamente esta reinención de la naturaleza opera, en cierto modo, como un guiño a la invención de la naturaleza que la misma película ofrece a través de las figuras del paisaje.

⁷ En las artes plásticas el “paisaje” se refiere a una mirada de la naturaleza emancipada de la presencia de figuras humanas y que se ofrece en sí misma para la contemplación. El pintor “compone” una escena, introduciendo una relación armónica entre un número de elementos visuales potencialmente discordante, una composición que encuadra, media y domestica para el consumo un entorno natural que supera el marco del cuadro.

⁸ Estas marcas se encuentran no sólo en las imágenes captadas por la cámara de Dieleke y Casabé, los registros de video realizados por la protagonista también insisten en lo autoreflexivo:

en una escena vemos a Julieta Vitullo filmándose, en otra filmando a los ex soldados filmando o sacando fotos del entorno y en varias ocasiones uno de los ex soldados opina sobre cómo tiene que ser la película que están produciendo.

Obras citadas

- Andermann, Jens. "Paisaje: imagen, entorno, ensamble." *Geografías culturales: aproximaciones, intersecciones y desafíos*. Ed. Perla Zusman, Rogério Haesbaert y Hortensia Castro. Buenos Aires, Eudeba, 2011: 277-90.
- Andermann, Jens. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000. Impreso.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso, 2002. Impreso.
- Casabé, Daniel y Edgardo Dieleke. *La forma exacta de las islas* [Blu-ray]. Buenos Aires, 2012.
- Cresswell, Tim y Deborah Dixon. *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2002.
- Davidson, Joyce, Bondi, Liz, & Smith, Mick. *Emotional Geographies*. Aldershot, England: Ashgate, 2005. Impreso.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: U of California P, 1984.
- Deleuze, Gilles. "Causas y razones de las islas desiertas." *La isla desierta y otros textos: Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia, España: Pre-Textos, 2005. Impreso.
- Depetris Chauvin, Irene. "Malvinas: Diario de viaje, documental subjetivo y giro afectivo." *Los espacios de la memoria. Memorias del porvenir, III Congreso Internacional Artes en Cruce*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 122-30.
- Ehrmantraut, Paola B. *Masculinidades en guerra: Malvinas en la literatura y el cine*. Córdoba: Comunicarte, 2013. Impreso.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16.1 (1986): 22-7.
- Herzog, Werner y Paul Cronin. *Herzog on Herzog*. London: Faber and Faber, 2002. Impreso.
- Ingold, Tim. "The Temporality of the Landscape." *World Archaeology*, 25.2 (1993): 24-7
- Lefebvre, Martin. "Between Setting and Landscape in the Cinema." *Landscape and Film*. Ed. Martin Lefebvre. New York: Routledge, 2006.
- Mitchell, W, J. T. *Landscape and Power*. Chicago: U of Chicago P, 1994. Impreso.
- Nora, Pierre. *Rethinking France: Les lieux de mémoire*. Chicago: U of Chicago P, 2001. Impreso.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York: A.A. Knopf, 1995. Impreso.
- Shiel, Michel. *Cinema and the City*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. Impreso.
- Tal, Tzvi. "Malvinas: mito cinematográfico y proyecto de nación." Red. 20 de agosto 2013.
- Vitullo, Julieta. *Islas imaginadas: La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. Impreso.

