

Memorias en el presente: Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporáneos Irene Depetris Chauvin¹

0. Introducción

En la última década, diversos estudios han abordado la intersección entre memoria y espacio, señalando que las intervenciones en los sitios de memoria, y la producción de marcas territoriales, se proponen tanto como actos de reconocimiento de las víctimas y lucha contra el olvido, como expresiones de una voluntad de transmisión hacia las futuras generaciones (Schindel y Colombo:1-17). Pero, a diferencia de otras prácticas conmemorativas —como archivos, museos o monumentos—, los espacios abiertos y el paisaje han recibido menor atención en las reflexiones sobre las políticas de la memoria en los países del Cono Sur. Los académicos que analizan las “inscripciones de la memoria en el espacio” se detienen mayormente en artefactos conmemorativos, quizás porque la memoria es conceptualizada como representación. Como sugiere Owen Jones, cuando consideramos expresiones de la cultura material como “repositorios” tratamos a los objetos como formas de representación y no como elementos dinámicos en la producción performativa y activa de memorias y afectos (2005: 210). Por el contrario, el crítico Jens Andermann propone volver al paisaje y ver en sus distintas modulaciones interrupciones críticas de los emplazamientos monumentales, modos de apertura, lógicas itinerantes que potencialmente pueden llevarnos más allá de la lógica temporal del trauma para pensar políticamente en el presente (2012: 177-181). Desde esta perspectiva, las configuraciones del paisaje en el cine y el video ofrecen otra forma crítica de explorar las construcciones culturales de espacio, lugar y naturaleza, al mismo tiempo que ponen en juego dimensiones materiales y afectivas a partir de las cuales se pueden elaborar discursos de memoria en relación con catástrofes políticas.

En este cruce entre espacio y política, y a partir de contribuciones recientes sobre las geografías afectivas y sobre los vínculos entre memoria, materialidad y espectralidad, este artículo examina los modos en que *Las aguas del olvido* (2013), de Jonathan Perel; *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán, y *Los durmientes* (2015), de Enrique Ramírez, dan cuenta de los llamados “vuelos de la muerte” y de los terribles usos que hicieron las últimas dictaduras en

¹ Universidad de Buenos Aires, CONICET, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1002, Buenos Aires, Argentina.

Argentina y Chile del río y del mar para “desechar” disidentes y “ahogar” la verdad. Estos filmes, videos e instalaciones subvierten cartografías estabilizadoras y apelan al anacronismo para dar cuenta de los sentidos contradictorios del agua como fuente de vida, epicentro de culturas pero también cementerios, tanto para las víctimas de la dictadura como para grupos indígenas.

Además de transgredir demarcaciones geográficas e históricas convencionales, estas obras audiovisuales ofrecen modos de comprender la pérdida por medio de un “trabajo de duelo” que insiste en la materialidad y espectralidad del espacio. Según María Blanco y Esther Peeren, los estudios sobre el trauma han recuperado las reflexiones de Derrida sobre la espectralidad y, en particular, su propuesta de aprender a “vivir con los espectros”, una insistencia en concebir la Historia como espectral que supone no solo concebir que el pasado está al mismo tiempo ausente y presente en el momento presente, sino también considerar cómo el pasado puede abrir nuevas posibilidades para el futuro (Blanco y Peeren: 2013, 16). Si el tiempo se encuentra “desencajado”, y los acontecimientos continúan reverberando los espacios mucho después de que estos hayan tenido lugar, entonces un abordaje desde la “espectro-geografía” puede revivir un mundo previamente inanimado con una nueva intensidad afectiva, aunque, según Jo Frances Maddern y Peter Adey, esas relaciones espectrales deben también invocar “a sense of lessening, slowing, lingering, deadening, vulnerability, loss of hope, boredom and withdrawal; and unpick the absences that make these states a reality” (28).

En los estudios desde la espectro-geografía, la política oculta que persigue a los espacios de maneras íntimas y complejas puede continuar animando las voces e historias olvidadas. El interés de las obras de Guzmán, Perel y Ramírez en el agua permite comprender de modo alternativo cómo los espacios son disruptivos de ideas convencionales de presencia y ausencia, e instala una tensión que habla del potencial de las imágenes para afectarnos y de las prácticas estéticas para articular formas de “estar juntos” después de una pérdida. La atención de Enrique Ramírez y de Patricio Guzmán al carácter siniestro del océano Pacífico, así como el registro de Perel de la sonoridad espectral y de la bruma del Río de la Plata, dan cuenta de los modos en que estos trabajos movilizan imágenes que nos conmueven, por lo que pueden ser pensados como geografías afectivas que contribuyen a elaborar la pérdida. Sus itinerarios e imágenes congeladas o en movimiento actúan sobre nosotros porque producen modos de ver, afectar, entender, y recordar que atienden a dimensiones de la materialidad que escapan tanto al sensacionalismo como a la monumentalización. Así, estas obras insisten en una “estética de los afectos” que hace posible “tocar” acontecimientos, espacios o sujetos olvidados o excluidos, y establecer puentes entre distintas memorias y geografías en el presente.

1. Hidrarquías en *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán

Toda la obra del cineasta chileno Patricio Guzmán es un retorno constante al pasado y, en particular, a algunos acontecimientos de la historia de su país: el golpe de Estado de 1973, que puso fin al experimento socialista de Salvador Allende, y la sistemática violación de los derechos humanos perpetrada por la dictadura de Augusto Pinochet. Mientras *La batalla de Chile* (1972-1979) narraba la ascensión, el auge y la caída del gobierno de Allende apelando a un registro expositivo que lograba transmitir la épica de un proceso histórico en su desarrollo, *Chile, la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004) exploran el legado de la dictadura —y la dolorosa impunidad de sus crímenes una vez restablecida la democracia—, operando un “giro subjetivo” en la práctica documental, ensayando un discurso de memoria que se cruza y se valida con la experiencia personal del propio director.

Nostalgia de la luz (2010) continúa desenterrando las atrocidades de la dictadura y enfrentando a los chilenos con su propia historia, pero de un modo indirecto. Como en otras expresiones artísticas de los últimos años, el documental de Guzmán propone una “espacialización de la memoria”, una relocalización de su campo de acción, y un rodeo metafórico que potencia el alcance de ese discurso al hacer posible una ampliación de la comunidad afectada por la pérdida². La película relaciona tres formas de búsqueda de conocimiento: la de los astrónomos que quieren atrapar las estrellas distantes, la de los arqueólogos que estudian civilizaciones pretéritas, la de las mujeres que intentan rescatar los restos de sus familiares, secuestrados y desaparecidos por la dictadura de Pinochet. Estas tres historias coinciden en el desierto de Atacama, que por sus condiciones físicas conserva las huellas del pasado —restos de civilizaciones nativas y huesos de desaparecidos— al tiempo que la claridad de su cielo atrae la instalación de observatorios concentrados en desvelar el pasado de la galaxia que llega, junto con la luz, con retraso y nitidez al planeta tierra. En la película de Guzmán, la fugacidad de un presente que siempre es pasado, el paisaje del desierto y el calcio como elemento común a los huesos y a las estrellas hablan de una memoria como obstinado resto material, pero también como resultado de una lectura que busca liberar al espacio de su silenciosa superficialidad y convertirlo en un núcleo atravesado por las más diversas tramas temporales: la política de volver a inscribir historias y la historia en la

² Un análisis de la dinámica espacio temporal en *Nostalgia de la Luz* (2010), de Patricio Guzmán, y en *Cofralandes* (2002), de Raúl Ruiz puede consultarse en “Una comunidad de melancólicos. Cartografías afectivas en Raúl Ruiz y Patricio Guzmán” (Depetris Chauvin, 2016a). El documental *La forma exacta de las islas*, de Daniel Casabé y Edgardo Dieleke, también trabaja el vínculo con el discurso de la memoria desde una psicogeografía del espacio insular (Depetris Chauvin, 2014).

textura espectral del desierto, y de redimensionar los crímenes de la dictadura, reinscribiéndolos en un relato de escala cósmica.

En este sentido, *Nostalgia de la luz* es también un ejercicio de trabajosa reconstrucción: la comunidad en la materia se vuelve comunidad en el afecto porque el guion logra anudar paisaje e historias de vida, cielo y tierra, memoria, historia y cosmos. Es también el inicio de una trilogía de grandes metáforas sobre Chile ancladas en su geografía, serie que se continúa en *El botón de nácar* (2015) y que se completaría con una película sobre los Andes. El último documental estrenado hasta el momento de Guzmán comienza en Atacama. Un plano detalle de un trozo de cuarzo encontrado en ese desierto encierra en su interior una gota de agua. Al igual que los planos de luces y sombras sobre la superficie lunar y terrestre de *Nostalgia de la luz*, la demorada atención en esa gota de agua que habla, e incluso ruge, desde su cárcel evidencia que también *El botón de nácar* atenderá al tiempo y a sus inscripciones, sus huellas, en las superficies, en la materia. Del trozo de cuarzo pasamos a unos telescopios rastrillando los cielos, imágenes que parecen extraídas de *Nostalgia de la luz*. La voz en off del cineasta, sin embargo, nos aclara que ahora los astrónomos buscan agua. Nuevamente, la voz de Guzmán es el hilo conductor de un relato que se piensa en términos de totalidades —el cosmos como un sistema de energías invisibles interconectadas— y su voz acudirá a lo que la ciencia, la poesía o el discurso histórico tengan para decir sobre el agua para llegar a establecer, en el núcleo del film, una poderosa —pero por momentos forzada— conexión entre el exterminio de la población autóctona y los desaparecidos de la dictadura de Pinochet. El sonido de un río, la memoria infantil de la lluvia golpeando un techo de zinc, la extraordinaria belleza de los glaciares de la Patagonia occidental. Las primeras escenas de *El botón de nácar* adelantan que ahora la materia no será el calcio, sino el agua en todas sus formas, extensiones, volúmenes y grados de densidad. El agua es materia también porque Guzmán buscará capitalizar su cualidad de energía: se condensa, se dispersa, se transforma, une y separa. Como prefigura el epígrafe del documental, extraído de un texto del chileno Raúl Zurita, “todos somos arroyos de una sola agua”. Pero esa unicidad de la materia no es tan solo un juego poético o física elemental: más que dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno, o las tres cuartas partes que componen un cuerpo humano, el agua es un territorio histórico, un recurso y significativo en disputa. *El botón de nácar* comienza haciendo del agua el elemento central de una operación cartográfica. Un paneo satelital, cuidadosamente reconstruido en computadora, nos invita a recorrer vicariamente un territorio. El movimiento del plano nos lleva de norte a sur, atraviesa la Patagonia y se hunde en un archipiélago infinito de hielo, lluvia y vapor, una reconstrucción “desde arriba” que hace evidente que Chile es, en cierta medida, un territorio acuático.



Imagen 1: “Chile, territorio acuático”. Plano satelital en *El botón de nácar*
© Copyright Renate Sasche Productora

Durante mucho tiempo, en la cultura occidental, el mar señalaba el límite de lo que era conocido, lo que podía ser cartografiado y por ende controlado —los océanos eran las *terrae incognitae a hic sunt dracones*—. Los océanos han constituido, desde tiempos remotos, territorios particulares. No solo en tanto que espacios de fascinación, sino de excepción. Sus aguas han estado pobladas por criaturas de la imaginación humana y han sido también un espacio de purificación para la cultura europea católica medieval, surcadas por naves de locos u otros tipos de colectivos indeseables de los que la sociedad tenía que deshacerse. En *La hidra de la revolución: marineros, esclavos, comunes y la historia desconocida del Atlántico*, los historiadores Peter Linebaugh y Marcus Rediker utilizan el término “hidrarquía” para designar “dos desarrollos relacionados de fines del siglo XVII: la organización del estado marítimo desde arriba, y la autoorganización de marineros desde abajo” (2005L 15). Así, los océanos se convierten en los campos de batalla de la historia, a través de los que se han impuesto desde imperios a sistemas comerciales globales o hegemonías culturales, pero también desde donde se han tejido redes de resistencia desde abajo, alianzas piratas y cimarrones, o motines que han encendido los puertos en revoluciones. Este abordaje sugiere que el mar ha sido y sigue siendo un espacio en el que las estructuras y códigos legales, morales y sociales quedan suspendidos. En términos de los imaginarios, los mares son también tanto espacios sagrados asociados a la vida como cementerios de esclavos del pasado y de los inmigrantes de África que hoy intentan cruzar en barca el Mediterráneo.

Estas visiones utópicas y distópicas de los imaginarios acuáticos, movilizadas bajo el término “hidrarquía”, pueden extenderse a los distintos imaginarios y usos del mar que se presentan en *El botón de nácar*. En este documental, Patricio Guzmán nos hablará de un país que, pese a tener la costa más larga del Pacífico, mantiene un

enigmático divorcio con el mar, pero, en realidad, no se trata tanto de que los chilenos no hayan capitalizado sus posibilidades marítimas.³ Como en otras de sus películas, Guzmán apela a su propio imaginario infantil del mar y lo extrapola a la totalidad de los chilenos que temen al océano al mismo tiempo que lo admiran. Esta generalización es parte de otra operación, una “cartografía afectiva”, que sale a la búsqueda de otra “hidrarquía”: un modo distinto de comprender y habitar el mar. Antes de la conquista, el remoto sur de Chile estaba poblado por cinco grupos étnicos (los kawashkar, los selk'nam, los aonikenk, los chonos y los yámanas) cuyos modos de vida estaban íntimamente vinculados al mar. *El botón de nácar* utiliza un impresionante archivo etnográfico de esas antiguas “civilizaciones del agua” que vivían en armonía con la naturaleza y el cosmos. Las fotografías de esos nómades marítimos, clanes organizados en torno a canoas y fogatas, son de una belleza casi sobrenatural, y el relato en off confirma lo que ya imaginábamos: hacia fines del siglo XIX los misioneros y los colonos llegaron para eclipsar ese mundo. Replegados a la remota isla Dawson, los pueblos nativos fueron diezmados por enfermedades o exterminados por los “cazadores de indios”. Entre las imágenes del archivo, Guzmán encuentra a algunos de los veinte sobrevivientes de esos pueblos y los hace aparecer ante las cámaras, ya ancianos, como testimonio todavía vivo del exterminio de una cultura marítima que sabe fabricar canoas que las autoridades navales chilenas ya no les permite usar.



Imagen 2: Extrañas constelaciones pintadas en los cuerpos. Fotos de indígenas extraídas de *El botón de nácar* | © Copyright Renate Sasche Productora

³Los naufragios, barcos, ríos o islas que pueblan la obra de los también exiliados chilenos Raúl Ruiz y Juan Downey hablan de cierta fascinación con el imaginario acuático. Una fascinación que también comparte el documentalista Ignacio Agüero cuando, en *Sueños de hielo* (1992), acompaña la travesía de un témpano, que había sido capturado en la Antártida para ser llevado al pabellón chileno de la Exposición Universal de Sevilla, pero acaba deconstruyendo, lúdica y poéticamente, el discurso nacional épico de Chile como país frío.

La cámara de Guzmán se detiene en esos sobrevivientes, volviendo a capturar su imagen, esta vez no como pinturas o fotografías, sino como “retratos vivos”. En algunos momentos de las entrevistas, por el modo en que se les hace repetir en lengua nativa lo que el director quiere que digan, se evidencia cierta actitud casi paternalista pero, en ocasiones, *El botón de nácar* establece un modo de vínculo afectivo con esa cultura que logra “tocar” al espectador de un modo iluminador. En una secuencia, Guzmán vuelve a acudir a la operación cartográfica cuando le pide a la artista visual Emma Malig que construya algo que él nunca había conseguido ver: la imagen entera de un país que, por su forma alargada, los mapas escolares solo pueden representar dividido en tres partes. Malig cubre casi toda la superficie de su estudio de un papel blanco y extrae de una caja, señalizada con la etiqueta de “frágil”, un rollo de cartón que despliega cuidadosamente sobre el suelo y que comienza a trabajar, resaltando relieves, con delicados trazos de pincel. Pero no se trata de acariciar un cuerpo, sino de un mapa. Un Chile de cartón marrón que ahora, separado de la Argentina y relocalizado sobre un fondo blanco, se convierte en un archipiélago rodeado de un inmenso mar al que continuamente sus habitantes, Guzmán nos vuelve a recordar en la voz en off, le “dan la espalda”. La cámara comienza a recorrer lentamente los 4200 km de la costa hasta que, en un punto, al paneo del mapa de cartón se suma la narración en off de Gabriela, una sobreviviente que dice no sentirse chilena sino Kawesqar, y que relata en su lengua nativa la memoria de un viaje que había realizado de niña con su familia, en canoa, a lo largo de 600 millas entre las islas del sur de Chile. Un verdadero mapeo afectivo que exorciza la supuesta desconfianza del chileno actual respecto de la inmensidad del océano, haciéndolo partícipe de un itinerario casi íntimo por su geografía.

En el documental, la operación cartográfica se vuelve historiográfica al referir la historia de dos botones. El nácar es una sustancia orgánica-inorgánica, elemento biomineral que también proviene del mar, pero el botón al que hace referencia el título del documental nos direcciona nuevamente a la cultura, a la historia marina colonial. Un botón de nácar fue la moneda con la cual el marino inglés Fitz Roy, capitán del *Beagle* —barco en el que viajó Darwin— pagó por un adolescente yámana para llevárselo a Gran Bretaña, en 1830. Conocido como Orundellico hasta su captura, el joven fue rebautizado como Jemmy Button, y después de algunos años en Europa, en donde fue sometido a un “proceso de occidentalización”, fue devuelto a su tierra de origen hablando dos lenguas, pero también ninguna. La travesía de este joven es una primera narrativa de desaparición de una cultura representada en el significativo botón como signo del intercambio, del robo del nombre y de la pérdida de la identidad. Su propia historia, popularizada en la novela *Jemmy Button* (1950) de Benjamin Subercaseaux, se convertirá en el campo artístico chileno en un significativo del exilio. A principios de la década del ochenta, el artista conceptual Eugenio Dittborn empleó en alguna de sus famosas *Pintu-*

ras Aeropostales —una serie de obras, entre pinturas y fotografías sobre papel, que eran plegadas, guardadas en sobres y enviadas por correos a diferentes países— la imagen impresa de Jemmy que provenía de un dibujo realizado por el mismo capitán Fitz-Roy y al que Dittborn agregó la leyenda “Exiliado fueguino Jemmy Button”. En plena dictadura, Dittborn inventa un nuevo Jemmy al rodear el retrato del fueguino de otros rostros de desconocidos, apropiándose de lo que era un fragmento anecdótico del diario de Darwin y relocalizándolo en el centro de una nueva narrativa fragmentaria de supresión y resistencia, parte de una obra postal que viajaba en el espacio pero también en el tiempo, produciendo un movimiento de extrañamiento que construye comunidades con el pasado al recuperar y reinventar rostros, casi fantasmas que prefiguran y dominan el presente.

El botón de nácar vuelve también a la figura de Jemmy Button y la somete a una operación de hibridación temporal. La reproducción de la figura del indígena vistiendo una levita inglesa es un primer índice del enterramiento de su identidad y de la destrucción de la diferencia que la película vinculará a acontecimientos históricos posteriores. La misma pluma que retrataba a esos indígenas, dice la voz en off de Guzmán, dibujó también mapas que abrieron el camino a los colonos. El gesto de despojo del idioma, las costumbres y el nombre se concatena a abusos y violencias posteriores, que provocaron el genocidio silencioso de los pueblos originarios del extremo sur chileno. Pero el hilo del relato establece otro salto en el tiempo cuando la investigación antropológica se funde en la historia reciente y el narrador nos dice que la isla Dawson, donde habían sido recluidos los aborígenes, fue también un campo de concentración para los ministros de Allende y otros chilenos de Punta Arenas que, después del golpe, fueron víctimas de la tortura, la muerte, la desaparición o el exilio.

El punto de inflexión de *El botón de nácar* sucede cuando Guzmán afirma que durante la dictadura de Pinochet entre 1200 y 1400 personas fueron lanzadas al océano desde helicópteros, entre ellas Marta Ugarte, cuyo cuerpo la corriente de Humboldt devolvió a la costa, y del cual el director muestra una fotografía y detalles de la autopsia. “Fue cuando los chilenos comenzaron a sospechar que el mar era un cementerio”, cuenta Guzmán. En su reconstrucción gráfica del modo en que se lanzaba a los disidentes al mar, el cineasta muestra con un maniquí cómo embolsaban y ataban los cadáveres a un riel de hierro y, con un helicóptero, realiza la performance de lanzarlos al mar para reproducir el modo en que la dictadura hundió los cuerpos de los detenidos desaparecidos en las profundidades del mar. Cuatro décadas más tarde, un buzo chileno buscó a esas víctimas y encontró rieles y, adosado a uno de ellos, un botón, muda y conmovedora prueba del delito y único resto de una víctima anónima. Apelando a un discurso que tiene más de poético que de científico, Guzmán sostiene que “el agua tiene memoria” y que esta contiene

ausencias y presencias, flotantes o dormidas en las profundidades, esperando ser descubiertas o que afloran y brindan testimonio de lo que se pretendió ocultar. El agua, y las criaturas que viven allí, “grabaron sus mensajes”: las oxidadas estructuras ferroviarias, incrustadas en el fondo del océano, estaban destinadas a ser anclas para ahogar una verdad que salió a flote en un fragmento de nácar. En *El botón de nácar*, ese botón, exhibido ahora en el museo de Villa Grimaldi, cuenta, junto al botón que había utilizado Fitz-Roy para comprar y exiliar al indígena de su propia tierra, “una misma historia de exterminio”.

2. *Los durmientes* (2014) de Enrique Ramírez y el pacto sepulcral

Objets pour voyager, Métaphores d’un horizon, De latitudes en portrait, Océan, Cartografías para navegantes de tierra y Los durmientes: el océano es un elemento que se repite en el trabajo de Enrique Ramírez, artista audiovisual nacido en Santiago de Chile en 1978. En estas instalaciones fílmicas, objetos, dibujos y fotografías, el mar funciona como soporte de un viaje real y mental, donde se juega el tiempo, la memoria y la transformación personal. Los desplazamientos son parte de la práctica de vida misma del artista, habitante y viajero, que vive entre Santiago y París, pero también del tema y de la forma misma de sus obras, como se evidencia en *Océan*, un film realizado en un plano secuencia de tres semanas viajando en un barco carguero que cruza el Atlántico desde América Latina a Europa. Los trabajos de Enrique Ramírez sobre estas distintas geografías son reflexiones poéticas que buscan humanizar situaciones distópicas. Sus instalaciones fílmicas y fotografías tratan sobre éxodos, exilios y la discontinuidad de la memoria, pero Ramírez busca encontrar un modo poético de dar cuenta de estos problemas políticos produciendo imaginarios subjetivos. Los vastos paisajes que usualmente aparecen en sus trabajos son concebidos como espacios geopoéticos, territorios abiertos para ver y deambular. Trabajando sobre un registro que apela al espíritu contemplativo, en su obra elementos mínimos como la brisa, el agua, la arena se combinan para instalar esa mirada subjetiva. Las instalaciones incorporan estos medios para crear una experiencia conceptual en un ambiente determinado: una geografía de desplazamientos íntimos que se traslada de la obra a la experiencia misma de los espectadores, quienes son invitados a realizar sus propios recorridos en el museo o la galería.

En varios de los trabajos de Enrique Ramírez el mar visibiliza también preocupaciones históricas muy específicas: la geografía aparece como un lugar de memoria político y poético de Chile. El océano, abismo rotundo donde un cuerpo puede desaparecer para siempre, es una geografía perfecta para la impunidad, como lo atestiguan los “vuelos de la muerte” de la dictadura de Pinochet. La omnipresencia de los paisajes marítimos en la obra de Ramírez, su

calma y tumultuosa belleza sugieren que ese océano, o esos océanos, son al mismo tiempo siempre diferentes y siempre iguales. Si en la serie de fotografías de *Métaphores d'un horizon*, los individuos miran hacia un mismo punto de fuga, en la instalación *Así... como la geografía se deshace* (2016), un video que funciona como objeto a nivel de piso y que muestra la imagen de un remolino de agua en el océano, que de a poco va desapareciendo, instaura un sentido de inestabilidad radical.

Ese mar impredecible, que no deja huella, es, entonces, al mismo tiempo un espacio utópico y distópico para pensar una memoria de la dictadura que atiende tanto a la materialidad como a la espectralidad de ese escenario. Una de las obras que permite esta reflexión es *Los Durmientes* (2014), un videotríptico que se ha presentado en tres exhibiciones ligeramente diferentes en París (2014), Santiago (2015) y Buenos Aires (2016)⁴. En cada ocasión, el espectador experimenta el video dentro de un recorrido que incluye otros dibujos, fotografías, o instalaciones que refieren al contexto particular de cada país, al mismo tiempo que apelan al anacronismo y al cruce entre distintas geografías⁵. *Los Durmientes* se compone de tres proyecciones sincronizadas que muestran tres momentos diferentes de lo que podría ser lanzar una persona al mar. El formato de tríptico permite contar la historia en tres actos al mismo tiempo. El título refiere a varias cosas. En las vías férreas, los durmientes sirven para mantener unidos los rieles que conforman la vía. Atados a rieles fueron lanzados los desaparecidos al océano. En los videos de Ramírez,

⁴ Para la exposición en Buenos Aires, Ramírez sumó obras que no estuvieron en las muestras anteriores y que hablan del contexto particular de la Argentina. Inaugurada en la semana del aniversario número 40 del golpe de Estado de 1976, la muestra incluye *Mar dulce, la travesía de América*, un video que muestra dos momentos del día en la navegación de una cruz que flota en el Río de la Plata. De lejos, la costa, los edificios que se recortan sobre el cielo azul y muestran cómo se ve Buenos Aires desde el agua, reinvertiendo la geografía hegemónica de una ciudad que se había acostumbrado a "darle la espalda" al río y restituyendo a ese mismo río como testigo natural e inquisidor de un drama histórico. *Lugar común*, el afiche que acompaña a la exhibición, nos muestra, de un lado, una imagen sublime del Río de la Plata; del otro, un collage de artículos periodísticos sobre la aparición del cuerpo de Azucena Villaflor, fundadora de la agrupación Madres de Plaza de Mayo. El artista incluso incluyó nuevos "Retratos de coordenadas" a su obra *Latitudes*. Estos dibujos de líneas y puntos blancos sobre fondo negro son falsas latitudes que tratan de ubicar lo inhallable y destacan la geografía imposible de la desaparición. En el caso argentino, esos "mapas" dan una dimensión visual y espacial a los textos y declaraciones de familiares de detenidos desaparecidos que el artista recopiló durante su visita a Buenos Aires.

⁵ Enrique Ramírez ha explorado los vínculos entre espacio y memoria en otras obras videográficas. En particular, con el video *Brisas* (2008), una psicogeografía poética por el camino de la Alameda hasta llegar a la fuente de La Moneda, y en el videotríptico *Una historia sin destino*, que mezcla historias, épocas y continentes, ya que el artista filmó escenas en Normandía, donde registró la conmemoración de los 70 años del desembarco de los aliados en Francia, y en la Patagonia, para hablar de los primeros habitantes de América.

los durmientes son la metáfora del silencio que viene del mar. A la izquierda se ve un helicóptero que despegar y permite ver tomas subjetivas de su vuelo sobre la inmensidad del mar. En la pantalla de la derecha, un grupo de cruces de madera flotan como boyas en medio de la bruma. En el centro, se desenvuelve la acción: un hombre mayor camina hacia la costa, llevando un pez con las dos manos, como si se tratara de una ofrenda. La voz narradora en off, en tono muy poético y reflexivo, crea otro espacio imaginario. Los pensamientos se repiten una y otra vez con las mismas palabras: “Mirar... Mirar... Mirar el fondo... Mirar cómo se deshace todo... Mirar cómo desaparezco... Mirar... Buscar... Buscar algo que no se ve... El olvido... El silencio...” Una enumeración que nos muestra que las palabras se han convertido también en esqueletos, en fantasmas. En el tríptico, el hombre sigue caminando por la playa y desaparece momentáneamente detrás de un barco encallado donde se ven bolsas negras como las de residuos o las que usan para los cadáveres. Detrás de ese barco ruinoso sale un hombre más joven que carga una de esas bolsas vacías. Al mismo tiempo, en los otros paneles vemos al helicóptero que sobrevuela el océano y en el panel de la izquierda el cementerio efímero con cruces flotantes en boyas que se mueven con las olas. El film termina con la voz del hombre adentrándose en el mar: “Fabricar el retorno... Fabricar la búsqueda... Fabricar la vida... el silencio, el miedo, la búsqueda. Fabricar el tiempo... Fabricar un idioma”. Frente al mal y el silencio que este impone, el individuo es impulsado a afirmar armado de palabras. Cuando entra al mar, el hombre más viejo lo espera. Intercambian el pez muerto y la bolsa para el cuerpo y, mientras se abrazan, en el panel de la izquierda la cámara cae abruptamente desde el helicóptero al mar. El plano se vuelve negro.



Imagen 3: Vista de la exhibición ‘Los durmientes’ de Enrique Ramírez, Palais de Tokyo (20.10.14–23.11.15). Cortesía del artista, Michel Rein, Paris/Brussels y Diecke Gallery, Santiago. Foto: Aurélien Mole

Hay en este tríptico una exploración de la pérdida y sensibilización hacia la falta de “pacto sepulcral” que parece sellarse vicariamente en el intercambio y en el abrazo final. Según Gabriel Giorgi, la biopolítica de la dictadura trata de “borrar el cadáver como evidencia jurídica e histórica, al mismo tiempo, y sobre todo, (se) trata de destruir los lazos de ese cuerpo con la comunidad: de hacer imposible la inscripción de ese cuerpo en la vida de la comunidad, en sus lenguajes, en sus memorias, sus relatos” (2014: 198). Frente a esta producción de “cadáveres sin comunidad, cuerpos con los que la comunidad no puede establecer lazos” (Giorgi: 2014: 200-204), la performance en el intercambio de la bolsa de cadáver vacía por un pescado es en el video un gesto de resistencia, haciendo de la materia animal signo de la ausencia de un cuerpo humano. El abrazo es también una forma de contestar la ruptura del “pacto sepulcral” que hizo de los desaparecidos “no-personas”, vidas que no merecían inscripción simbólica. Un intercambio de cuerpos animales y humanos, un giro que no solo logra conectar lo humano con lo natural, sino que es, sobre todo, una forma de insistir al mismo tiempo en la materialidad y espectralidad de la memoria.

3. *Las aguas del olvido* (2013) de Jonathan Perel o de la comunidad con los espectros

Si el imaginario marítimo atraviesa toda la obra de Enrique Ramírez, en la trayectoria de Perel la representación del río es una excepción en un trabajo que se ha centrado más en interrogar la materialidad de los procesos de memoria, a partir del espacio construido. Nacido en 1976, este realizador argentino ha dedicado toda su obra audiovisual a la reflexión sobre las consecuencias de la última dictadura militar, considerando una esfera predominantemente espacial. Como plantea Adrián Gorelik, al estudiar la memoria de la dictadura a partir de instituciones, monumentos y otras formas arquitectónicas, *El predio* (2010), *17 monumentos* (2012), *Los murales* (2013) o *Tabula rasa* (2013) realizan un “examen desde dentro de los materiales que conforman las prácticas de memoria”. En estos largometrajes y cortos, la lectura sobre la memoria se vincula estrechamente con el modo en que se elige filmar esos materiales mediante largas tomas silenciosas que registran obsesivamente el paso del tiempo (Gorelik, s/n).

Las aguas del olvido (2012) constituye una inflexión dentro de esta cinematografía centrada en interrogar la materialidad de los procesos de memoria a partir del espacio construido, porque este cortometraje no registra un sitio de memoria existente sino que propone el propio⁶. El corto comienza con una cita/homenaje de Horst

⁶Mientras en sus primeros filmes Perel trabaja sobre las intervenciones en sitios de memoria, especialmente aquellos utilizados como centros de detención clandestina, o se centra en el modo en que desde el presente se construye críticamente —o

Hoheisel que habla del problema de la representación y de la presentificación de lo ausente: “Todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado está mal, incluida mi obra. Solo podemos hacerlo más o menos mal. Pero jamás podremos trazar la verdadera imagen de la verdadera historia”. El citado artista alemán, que ha realizado y reflexionado sobre políticas de la memoria del Holocausto, dice que las grandes obras pensadas como conmemoración destruyen el recuerdo de las víctimas en vez de conservarlo. Cuando visitó la Argentina polemizó sobre el destino de la ESMA y del Parque de la Memoria, que parecía para él un “cementerio de esculturas”, y proponía dejar libre el terreno para, desde la orilla, proyectar luz sobre el agua del río. Las formas siempre cambiantes del agua, esa agua donde fueron arrojados tantos cuerpos, se volverían así lugar de memoria y reflexión, un “antimonumento”, o monumento negativo, como un nuevo y radical arte de la memoria que busca crear marcas que no fijen el pensamiento, sino que permitan pensar y experimentar una y otra vez la pérdida.

Mediante la observación “silenciosa” —más bien carente de narración vocal— del espacio, Perel propone una forma de recordar que rompe con las formas tradicionales de hacer memoria en la Argentina, modelos fosilizados que centran el ejercicio de memoria en testigos directos y filiaciones de sangre. En su propia reflexión del “Cine como contramonumento”, Perel recuerda el trabajo del artista alemán Horst Hoheisel y su concepto de la forma negativa, o el contramonumento, el desafío de romper una lógica didáctica del monumento que condenaría al espectador a la pasividad de la observación. Así, en lugar de un ejercicio monumentalizador, el cine de Perel apuesta a una memoria negativa que se niega a quedar fija o estable y busca cambiar para enfrentar a cada generación con el trabajo de la memoria (6). Esa memoria negativa supone entregarse a una forma de mirar que se obstina en la duración porque sería “el silencio —un cierto silencio, que no es un silencio, quizás un velado— el que puede construir una representación de lo inimaginable” (Perel, “Cine como contramonumento”: 6). En este sentido, el cine de Perel no insiste tanto en el valor representacional o las propiedades físicas de los restos materiales, sino en su capacidad de generar una respuesta afectiva. Se puede decir que hay en sus obras audiovisuales una preocupación, entonces, por el aspecto sensorial y fenomenológico del tiempo inscripto en el espacio, y por la voluntad de crear un cine que

no— una memoria del pasado, en *Toponimia* (2015) el director parece focalizarse en el pasado, desmontando un espacio que parece a primera vista poco tocado por el presente. Durante 82 minutos libres de narración, el documental se aboca a la observación intensiva de cuatro pueblos y “hace hablar” a las ruinas dejadas por la dictadura militar en Argentina. Para un análisis de la cartografía “espectral” de Perel en este documental véase: Depetris Chauvin, Irene. “Del cineasta como cartógrafo. Políticas de la memoria en *Toponimia* (2015) de Jonathan Perel”, *Afuera. Revista de Crítica Cultural* 16 (2016): 3-11.

en su precisión formal funcione como “contramonumento”, que abra y no cierre sentidos sobre los procesos de memoria vinculados a la última dictadura militar. Una voluntad que supone no solo dar cuenta de la complejidad de esa tarea de memoria, sino del rol del cine en ella: una apuesta al cine como “práctica espacial”, una práctica que produce espacios o que produce imágenes sobre espacios que influyen —por vía de la complejización o del extrañamiento— en la configuración de nuestros modos de entender y experimentar las distintas categorías espaciales y temporales.

Según Sebastián Russo, citar a Horst Hoheisel al principio de un film dedicado a retratar el Río de la Plata de un cineasta que temática y formalmente en sus obras anteriores ha interrogado los restos, lo que dejó la dictadura y lo que se hizo o no se hizo con eso, hace pensar que el objetivo del corto es dar cuenta del “devenir del río en contramonumento para desaparecidos”. Al retratar el río como encarnación muda de la memoria, como realización de la tragedia y de la necesaria implicación colectiva en recordarla (2014, 191), Perel no deja de complejizar los vínculos críticos entre memoria y cine. Como en sus otras películas, los planos fijos de larga duración son un intento de trabajar sobre la mirada y la experiencia del tiempo, involucrando al espectador en una reflexión sobre el sentido de su paso, de lo que se olvida y se recuerda, una ética y una estética de la memoria que la piensa como irreductiblemente abierta⁷.

Entonces, ¿cómo se retrata el río en *Las aguas del olvido*? Después de la cita tenemos una pantalla en negro y el sonido del agua moviéndose. Más adelante, la imagen fija de ese río desnudo, despojado de vida. 9 minutos de mirar el río: planos fijos, sonido de agua y viento, planos directos sobre el agua, otros en que el agua parece recortada detrás de árboles torcidos, rocas en punta, color pardo y turbulento, escollera en la bruma, torreta de toma de agua emergiendo como marcas humanas/urbanas en la naturaleza. Al eludir la palabra de una narración en *off*, o diálogos y entrevistas, *Las aguas del olvido* nos confronta con el poder de la imagen. Los planos de larga duración hacen hablar al río y extraen de su materialidad una extraña dinámica de restos, presencias y acechantes ausencias, y nos sitúan

⁷Es una estética y una ética de la memoria que se resiste a hacer un trabajo en lugar del espectador. En una entrevista con Celine Guenot, Jonathan Perel sostiene: “It is about the viewer adapting his gaze to participate in the construction of the film rather than the cinema codifying the world to adapt it to the passive gaze of a mass audience” (Guenot, 14). La sucesión silenciosa de planos fijos de exacta duración, característica de las películas de Perel, crea una experiencia particular de percepción porque obliga al espectador a descubrir las mínimas diferencias en el marco general de una estética de la repetición, al mismo tiempo que le hace experimentar fenomenológicamente el tiempo, lo que, según el director, consigue “to make cinema operate as an anti-monument: for the viewer who approaches my films in search of memory (in the comforting sense of memory), the films send back the same burden to him: responsibility as a job to be done.” (Guenot, 14)

en un laberinto temporal incierto. Siguiendo a Wylie (2009), es posible entrever en la materialidad de las imágenes de Perel rastros de lo inmaterial, no como algo definido en oposición a lo material, sino como aquello que respira “en exceso” de su forma representacional. En otras palabras, al insistir en esos planos vacíos del agua, la película sugiere un nuevo modo de afectividad del espacio, porque entrelaza objetos con modalidades de afecto y un sentido acechante de la pérdida (Edensor, 2005). Una forma de considerar la ontología inestable de la materia que apunta a la naturaleza “más que representacional” de la memoria como encarnada y acechada por lo espectral. Una naturaleza sensorial e inestable del paisaje y de la memoria que se acentúa también en el trabajo sonoro.



Imagen 4: Ruinas. Plano de *Las aguas del olvido* (Jonathan Perel, 2013) | © Jonathan Perel

En un momento de *Las aguas del olvido* aparece otra cita, esta vez de Claudio Martyniuk: “Los poemas a la muerte son un engaño. La muerte es la muerte. El río es llenado. Extensiones fantasmales. Cavó una fosa en los aires, en el cauce del ancho río, allí donde no hay estrechez. Todo se hundía en las sombras más profundas. Un río como tumba. ¿Cuál es el color de esta agua? ¿Cómo bañarse o navegar en esa negrura de nuestra historia? Los cabellos aún atraviesan las aguas, siguen bajo un cielo venenoso. La piel, arena del río. En un vaso se recogen, día a día, los cuerpos. Bebemos el agua del olvido. Hay niebla”. Durante la dictadura militar argentina, la represión sistemática, mediante la práctica de secuestro y asesinatos clandestinos, siguió una lógica que buscó exterminar no solo al enemigo político sino la posibilidad misma de imaginar ese proceso y a esas víctimas. Ante el quiebre del pacto sepulcral, retratar el río es retratar un cementerio imposible, porque no se puede delimitar identidades, ni marcar tumbas, y en esta falta de límites se instala una infinitud del trabajo del duelo. El río esconde, disuelve los crímenes y, sin embargo, al mismo tiempo está ahí y nos acosa con los restos sedimentados

de un pasado traumático. La película de Perel termina con una larga toma subacuática de restos que se mueven en el agua, y convierte el río en la “utopía del monumento”: aquel que tiene un sentido cotidiano.

¿Cómo bañarse o navegar en esa negrura de nuestra historia? ¿Cómo seguir viviendo?, se pregunta Russo en su dedicada lectura de la película de Perel, y propone la necesidad de aceptar los fantasmas y la niebla. Se trataría de profundizar una lógica fantasmal para lidiar con los espectros del pasado, que supondría restituir la verdad del tiempo con la verdad de la imagen: la visualización de tiempos muertos que generan incomodidad en el espectador no sería otra cosa que una verdadera fenomenología de la memoria a partir de sus materiales. Lo visto, el río, parece expresarse no mediado sino vivido, asimilado a esta experiencia de la mirada y del tiempo que pasa delante de nuestros ojos (Russo, 192-195). En su estudio sobre la espectralidad, Derrida (1995) plantea que los espectros pueden ser evocados, pero su singularidad reside en que irrumpen, desprevenidamente, sin ser llamados, y muchas veces sin siquiera ser reconocidos conscientemente; alteran y no tienen morada fija, ni en tiempo ni espacio. Viajan y merodean en la trama del pasado, del presente y del devenir. De manera similar, las imágenes de Perel tienen algo de intempestivo, de afectivo, de ruptura de la linealidad del discurso y de la historia. El agua es anacrónica y nos hace experimentar en tiempo real ese pasado traumático que transcurre delante de nuestros ojos. Una memoria experimentada en tiempo presente que reconoce la existencia de una comunidad de y con los espectros.

4. Cartografías afectivas y geografías espectrales

El agua como elemento universal de la vida, fluyendo en la Patagonia como núcleo de la cultura de las tribus indígenas locales, sedimentando una costa a la que la geografía y la historia chilena parecen dar la espalda, el mar como cementerio de desaparecidos. En *El botón de nácar*, el agua cubre un arco histórico y espacial enorme por medio de un relato que busca vincular, desde una matriz afectiva, el exterminio de los pueblos originarios del sur del país, que vivían en armonía con el océano, con la versión transandina de “los vuelos de la muerte”, mostrando los terribles usos del mar que hizo la dictadura pinochetista. La película entrelaza también varios imaginarios geográficos, reescribiendo constantemente los mapas personales de la infancia a partir de aquellos forjados por una experiencia política posterior, superponiendo cartografías de distintas culturas en el mapeo fílmico de un ambiente vivido y en el recurso a una performance cartográfica que sutilmente vincula las dimensiones afectivas y espaciales recuperando un itinerario íntimo por la geografía de una zona remota del país. Esta misma agencia del mapeo, que no busca espejar la realidad sino reformular el mundo, aparece también en *Los dur-*

mientes y Las aguas del olvido. Como plantea James Corner, el mapeo descubre nuevos mundos entre los presentes y los pasados al reformular no solo las características físicas de un terreno sino sus fuerzas ocultas, sus eventos históricos (214-215).

De mapas afectivos en un sentido metafórico también habla Jonathan Flatley (2008) cuando plantea que ciertas obras o prácticas estéticas pueden pensarse en términos de una “cartografía afectiva”, no solamente porque representan espacios concretos, sino porque ponen en evidencia la vida afectiva del lector/espectador de un modo que la redirecciona al mundo histórico y a la vida afectiva de los otros que habitaron los mismos paisajes. Algunas obras establecen esos vínculos por medio de un “extrañamiento” que transforma la vida emocional —el rango de estados de ánimo, estructuras de sentimiento y vínculos afectivos— en algo raro, sorprendente, inusual y, por lo tanto, capaz de generar un nuevo tipo de reconocimiento, interés y análisis (13-14). Así, Flatley propone una lectura histórica que apuesta a un anacronismo en donde los afectos nunca se experimentan por primera vez, sino que suponen un archivo de sus objetos previos. Serían las mismas obras de arte las que abrirían un espacio para el encuentro de esos objetos y afectos y, en este sentido, la lectura histórica afectiva se moviliza en un recorrido que rechaza la linealidad del historicismo y propone pensar los modos en que el pasado deja una impresión en el presente (2008, 15).

El botón de nácar convoca y moviliza afectos situados dentro de un archivo de objetos previos. La valencia afectiva del agua y de un botón cambia en el proceso de rearticulación y recontextualización que propone la película de Guzmán. Sin embargo, la metafórica comparación entre distintos sucesos de la historia chilena vinculados a la relación del país, y de sus habitantes, con el mar, no logra aprovechar todo el potencial del anacronismo para volver a conectarnos afectivamente con el pasado. Si en *Nostalgia de la luz* la sincronía entre historia, geografía y universo físico se reforzaba a partir de una circulación de afectos que se retroalimentaba en las historias particulares de cada uno de los entrevistados, en *El botón de nácar* el hilo del relato y sus modulaciones afectivas emanan de un único centro: la voz pausada y excesivamente didáctica de Guzmán que en ocasiones apela a “figuras de autoridad”, como el poeta Raúl Zurita y el historiador social Gabriel Salazar, para reforzar lo ya dicho. El documental propone una cartografía afectiva, sí, pero se trata de un mapa afectivo que se cierra, se vuelve fijo y estable.

¿El agua tendrá memoria de los exterminios? ¿Las almas de los indígenas y de los desaparecidos encontrarán agua y paz en el espacio? Aun en su lirismo forzado, Guzmán articula una “cartografía afectiva” no tanto porque hace del agua —y de dos botones de nácar— huellas del pasado, sino porque encuentra en el imaginario acuático de los indígenas una potencia. Las fotos del archivo de principios del siglo muestran los cuerpos de los selk'nam pintados con

símbolos enigmáticos, quizás gotas de agua o constelaciones. Intuimos que el agua, por sus movimientos, recibe un impulso del espacio que se transmite a las criaturas vivientes. Al igual que los astrónomos, las tribus patagónicas hacían de la relación entre el cosmos y el agua una instancia inseparable de la vida, pero su mitología decía también que sus antepasados muertos se habían convertido en estrellas. Al imaginar “pueblos de agua” en el cosmos, *El botón de nácar* recupera, o inventa, un deseo quizás pretérito: la utopía de una hidrarquía cósmica.

Los trabajos de Perel y Ramírez no reconstruyen los vuelos de la muerte en sí, del modo gráfico en que lo hace Patricio Guzmán, porque no buscan narrar ni reconstruir los hechos históricos en un sentido convencional. Los videos de Perel y las videoinstalaciones de Ramírez trabajan sobre la mirada y la experiencia del tiempo o presentan poemas fílmicos, que crean un clima afectivo y contemplativo, involucrando al espectador en una reflexión sobre el sentido del viaje, del paso del tiempo, de lo que se olvida y se recuerda y, sobre todo, de lo que se borra/se niega o no se quiere ver. Siguiendo una lógica propia de las geografías afectivas, estos trabajos no insisten tanto en el valor representacional o las propiedades físicas de los restos materiales, sino en su capacidad de generar una respuesta afectiva. La fuerza de las imágenes es más que representacional; se trata de bloques de sensaciones con intensidades afectivas: las imágenes construyen sentido no solo porque exigen un tiempo para entender qué significan, sino porque su misma materialidad afectiva presignificativa se *siente* en el cuerpo. Si bien las obras no se refieren a distintos imaginarios marítimos, con el documental de Guzmán, el espectador puede conocerlos y es en ese juego entre ideas previas sobre determinadas geografías, nuestras propias fantasías y miedos que tiene lugar el potencial de afectarnos de estas obras, de movilizarnos, y de trazar/proponer una nueva cartografía.

Por otro lado, las geografías afectivas de Perel y Ramírez ponen en juego concepciones más amplias de materialidad al analizar los vínculos entre espacios y memorias atendiendo a la presencia de objetos, lugares o personas, pero también a la pérdida y a ausencias que nos acechan (Wylie, 2009)⁸. Propuestas de entrelazar paisajes, sonidos y recuerdos en donde, en el caso de Ramírez, es importante la presencia del cuerpo, emplazado en la obra o el espectador, generando una relación de intimidad con quien las observa en algún

⁸De manera similar, en el campo de los estudios de la memoria algunos académicos sostienen que la oposición entre objetos como cosas tangibles, reales y concretas y el mundo intangible e inmaterial de los afectos es inadecuada. En este sentido, Katrina Schlunke argumenta que la memoria es una especie de “efecto” producido a través de y con el orden de lo material, antes que un mero producto de una conciencia centrada en lo humano (2013: 253-4). Las obras interrogan lo que está y lo que no está ahí, los efectos del pasado sobre el presente, apostando a la imagen como forma de afectarnos y donde se juega con distintas ideas de temporalidad.

pasillo oscuro, para luego recorrer objetos, instalaciones, fotografías, textos y dibujos que complementan el tema de cada exhibición. Pero también otras formas en que la presencia se desestabiliza por la ausencia de lo acechante, como en el caso de Perel, en donde el sonido en ese espacio solitario es importante como indicador de una relación entre el ser y el espacio que supone tanto el habitar como las sensaciones de lo acechante o fantasmagórico. En estos sentidos, los trabajos de Perel y Ramírez cifran en el agua como territorio histórico, recurso y signifiante en disputa una nueva geografía afectiva, y elaboran “sensaciones de memoria” que interrogan a la sociedad en su conjunto. Lejos de ser discursos cerrados, estas obras audiovisuales proponen un modo de vincularnos con ese pasado que acepta las disrupciones del tiempo, las anacrónicas y la dinámica irresoluble entre presencias y ausencias.

BIBLIOGRAFÍA

- Andermann, Jens. 2012. “Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 21(2): 165-187.
- Baer, Ulrich. 2000. “To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition.” *Representations* 69 (Winter): 38-62.
- Blanco, María y Esther Peeren. 2013. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury Academic.
- Corner, James. 1999. “The Agency of Mapping. Speculation, Critique and Invention.” In *Mappings*, ed. Denis Cosgrove, 214-252. London: Reaktion Books.
- Depetris Chauvin, Irene. 2016a. “Una comunidad de melancólicos. Cartografías afectivas en Raúl Ruiz y Patricio Guzmán”, *La représentation des violences de l’Histoire dans les arts visuels latino-américains (1968-2014)*, *Les Cahiers ALHIM* 30, 2015. Publicado el 20 enero 2016, consultado el 2 de mayo de 2016, <http://alhim.revues.org/5314>
- . 2016b. “Del cineasta como cartógrafo. Políticas de la memoria en *Toponimia* (2015) de Jonathan Perel.” *Afuera. Revista de Crítica Cultural* 16: 3-11.
- . 2014. “Paisajes interiores: espacio y afecto en un documental sobre Malvinas.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 18: 47-58.

- Derrida, Jacques. 2002. *Los espectros de Marx*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Edensor, Tim. 2005. "The Ghosts of Industrial Ruins: Ordering and Disordering Memory in Excessive Space." *Environment and Planning D: Society and Space* 23(6): 829–849.
- Flatley, Jonathan. 2008. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Giorgi, Gabriel. 2014. "Lo que queda de una vida: comunidad y cadáver." In *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, 197-236. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gorelik, Adrián. 2014. "Materiales de la memoria." *Informe Escaleno*, 29/3.
<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=134#sthash.o8qGJ4Uq.dpuf>
- Jones, Owen. 2005. "An Emotional Ecology of Memory, Self and Landscape." In *Emotional Geographies*, Joyce Davidson, Liz Bondi and Mick Smith eds., 205-218. Aldershot: Ashgate.
- Linebaugh, Peter y Marcus Rediker. 2005. *La hidra de la revolución: marineros, esclavos, comunes y la historia desconocida del Atlántico*. Crítica: Barcelona.
- Maddern, Jo Frances y Peter Adey. 2008. "Editorial: Spectro-Geographies." *Cultural Geographies* 15 (3): 291-95.
- Perel, Jonathan. 2015. "El cine como contramonumento." *Toponimia Press Kit*, p.6.
- Russo, Sebastián. 2014. "Fantasmas pese a todo Memoria, (des)apariciones y (teorías de la) representación en *Las aguas del olvido* (2013), de Jonathan Perel." *Toma Uno* 3: 189-195.
- Schindel, Estela y Pamela Colombo. 2014. *Space and the Memories of Violence: Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*. New York: Palgrave.
- Schlunke, Katrina. 2013. "Memory and materiality" *Memory Studies* 6(3) (Julio): 253-261.
- Wylie, John. 2009. "Landscape, Absence and the Geographies of Love." *Transactions of the Institute of British Geographers* 34: 275–89.

FILMOGRAFÍA

- 17 monumentos* [Película] Dir. Jonathan Perel, Producción Jonathan Perel, Argentina, 2012. 60 min.
- Brisas* [Película] Dir. Enrique Ramírez. Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Chile/Francia, 2008. 13 min.
- Une Histoire sans destin* [Videotriptico HD, sonido, estéreo] Dir. Enrique Ramírez. Route Panoramique, Chile-Francia, 2015. 8 min.
- El botón de nácar* [Película] Dir. Patricio Guzmán. Renate Sasche Productora, Chile/Francia, 2015. 1h22min.
- El predio* [Película] Dir. Jonathan Perel, Producción Jonathan Perel, Argentina, 2010. 58 min.
- La forma exacta de las islas* [Película] Dir. Daniel Casabé y Edgardo Dieleke. Alejandro Israel Producer, Argentina, 2012. 1h25min.
- Las aguas del olvido* [Película] Dir. Jonathan Perel, Producción Jonathan Perel, Argentina, 2013. 9min.
- Los durmientes.* [Videotriptico HD, sonido, estéreo] Dir. Enrique Ramírez. Galería Michel Rein, Chile-Francia, 2014. 15 min.
- Los murales* [Película]. Dir. Jonathan Perel. Producción Jonathan Perel, Argentina, 2011. 12 min.
- Nostalgia de la luz* [Película]. Dir. Patricio Guzmán. Productores Antonino Ballestrazzi, Jutta Krug, Meike Martens et al., Chile-Francia, 2011, 1h30min.
- Sueños de hielo* [Película] Dir. Ignacio Agüero. Producción Ignacio Agüero y Andrés Racz, Chile, 1993. 55 min.
- Tabula rasa* [Película] Dir. Jonathan Perel. Producción Jonathan Perel, Argentina, 2013. 42min.
- Toponimia* [Película] Dir. Jonathan Perel. Producción Jonathan Perel, Argentina, 2015. 82min.

Recibido en 30-06-2016. Aceptado para publicación en 26-10-2016.