UCLA
Mester

Title

Paisaje y antropoceno en el documental chileno: reflexiones en torno a los filmes “La Quebradilla”, “Flow” y “Arica”.

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/3bx2599f

Journal

Mester, 54(0)

Author

González Rodríguez, Miguel

Publication Date

2025-12-12

DOI

10.5070/M3.61430

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Paisaje y antropoceno en el documental chileno: reflexiones en torno a los filmes "La Quebradilla", "Flow" y "Arica".

Miguel González Rodríguez
Doctor en Geografía Pontificia Universidad Católica de Chile, Profesor Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)

Introducción

El cambio climático y los conflictos ambientales actuales son una narrativa contingente de la sociedad contemporánea. Desde el campo de las ciencias, el concepto de antropoceno problematiza la relación del humano con el planeta, definiéndose como un agente geológico que transformó los ambientes que habita como su relación con la naturaleza (Maccioni y Jorge 168).

Asimismo, nuevas perspectivas filosóficas tales como el posthumanismo y los nuevos materialismos cuestionan la centralidad humana en la construcción del conocimiento y de los objetos artísticos que ostentó su constitución moderna (Latour 59). En este sentido, estas reflexiones se vinculan a la complejidad y crítica de los regímenes de representación que establecieron la separación de lo humano y la naturaleza, así como la purificación de los objetos vinculados a los campos del humanismo, las ciencias exactas y las ciencias sociales (Latour 21; Maccioni y Jorge 168).

En el caso del cine documental chileno, el tema central ha sido la memoria y los derechos humanos violentados durante la dictadura militar, cuyo objetivo es mostrar la experiencia censurada por la sociedad y los vaivenes de lo político en el contexto de la postdictadura. En un primer momento, la denuncia fue fundamental, cuyas imágenes se definieron desde la transparencia la realidad y lo verídico. No obstante, en un segundo momento, esta realización tendió a mostrar otros aspectos que se vinculan al arte cinematográfico, sus materiales y la inserción de elementos asociados a la ficción (Ramírez 39).
una imagen transparente de la realidad y lo verídico. No obstante, la realización de cine documental tendió a mostrar otros aspectos, que se vinculan al arte cinematográfico, sus materiales e inclusive incorporando elementos asociados a la ficción (Ramírez 39).

No obstante, debido al debate ecológico actual el pensamiento crítico cuestiona la relación entre ser humano y naturaleza, así como las formas en que se representa el paisaje y los territorios. Si en el cine latinoamericano el paisaje y la naturaleza formaban parte de la ambientación, de la inscripción de la violencia del Estado Nación y también las narrativas revolucionarias (Andermann Tierra en Trance 374); en el contexto contemporáneo, el antropoceno y los conflictos ambientales adquieren una forma específica en el cine documental que implica nuevas formas de argumentación, composición de materiales y reflexiones para el espectador.

De este modo, propongo que esta problemática define nuevas formas de hacer cine documental, en las que se incorporan la crítica del antropoceno, el capitaloceno y las crisis ambientales locales, por medio de la elaboración del paisaje y la naturaleza (Moore 63), en la que se producen nuevas narrativas, formas y estrategias de montaje.
De este modo, el siguiente artículo aborda las formas en que emerge el paisaje cinematográfico en el cine documental chileno, entendido como un objeto relacional, específicamente, en tres obras realizadas en la última década (2015-2025). Con las reflexiones de Timothy Morton sobre la ecología oscura y la definición de objetos como una red de coexistencia (*Ecología Oscura* 182), planteo que los paisajes son actantes incorporados a la representación del cine documental, los que tienen una presencia central en la construcción de la trama y los efectos que busca generar en los espectadores. En específico, se observaron y analizaron los documentales *La Quebradilla* (2019), de Víctor Villegas, *Flow* (2018), de Nicolás Molina y *Arica* (2020) de Lars Eldman y Williams Johansson.

Imágenes del paisaje, ecología oscura y conflictos ambientales

La noción de paisaje tiene una definición multidisciplinaria que ha sido conceptualizada desde las diferentes ciencias sociales y

humanidades. La noción tradicional emana del romanticismo alemán, que relevó la percepción y sentimientos poéticos que los sujetos o artistas experimentaron para representar el espacio, los que respondieron al proceso de industrialización como actividad de productividad y de la ciudad, territorio por definición de la modernidad y de la mecanización humana (de los Ríos *Restos* 58).

Desde el punto de vista de los estudios culturales latinoamericanos, el paisaje se definió por la representación de la nación, en tanto imagen de la identidad como de los personajes humanos que aparecieron en las narrativas nacionales en los cuadros de pintura, así como las contestaciones revolucionarias o conservadoras (Andermann *Paisaje* 2). En este sentido, Andermann define que el paisaje representa los efectos de la naturaleza en tanto negatividad.

Esto implica que el paisaje representado es una imagen que resalta la visión de una figura cuyos elementos tienen un orden estético que produce placer; y, una representación performativa, que define la relación del cuerpo y el entorno, que es la puesta en acción cuyo conjunto de repertorios produce lugares. Sin embargo, para definir paisaje, ocupa la definición Deleuze y Guattari, de ensamble móvil cuyas interacciones entre seres humanos y no humanos, crea y aumenta una multiplicidad de conexiones que tienen su propia relación. En este sentido, el paisaje implica el ensamble entre la imagen y el entorno, que produce lugares (Paisaje 3).

En el cine latinoamericano de los años cincuenta, el paisaje se instaló como escenografía que animaba las narraciones, principalmente desplegada por los relatos y personajes nacionales. En la década de los setenta, el nuevo cine latinoamericano que introdujo las imágenes de los personajes subyugados por el capital y su poder dominante incorporó el paisaje como escenificación de la historia-mítica que llamaba a la revolución, cuyo objeto buscó interpelar a los espectadores. De este modo, se despliega una cartografía cinematográfica que capta el pensamiento de los receptores al ver la imagen (Andermann *Tierra en Trance* 377).

No obstante, en el cine, el vínculo entre el argumento de la historia y el paisaje implica la superposición del primero sobre el segundo, en tanto escenografía como parte del argumento diferenciado del paisaje. Esto se usa principalmente para intensificar las emociones y afectos de los personajes (Chauvin 7). No obstante, el paisaje en el cine en tanto materia autónoma es el excedente que hace aparecer el lugar, el "mundo exterior", sujeto a lo expectatorial y objeto de un mundo otro, más allá del film (de los Ríos *Materialidad* 86).

De este modo, el paisaje real está mediado por el paisaje filmado, objeto del proceso de montaje dado por la historia que representa y la agencia que lo anima en la trama. Las reflexiones de Timothy Morton (*Ecología Oscura* 183), propone que, en la época contemporánea del Antropoceno, la conciencia ecológica es oscura y rara. Esto se produce porque dicha conciencia emerge en base de los conflictos ecológicos que ponen al ser humano en un lugar de culpabilidad colectiva como especie. En este sentido, el detective es el criminal que, siendo parte de la especie, es el principal narrador de la tragedia de la naturaleza (*Dark Ecology* 9).

Para Morton (*Dark Ecology* 27), una de las formas de abordar este bucle es por medio de una ontología orientada al objeto, cuya definición releva la existencia de los objetos en vez de una función definida. Los objetos tendrían un lado misterioso y mágico que presenta a los objetos en tanto red que emana desde sus propias contradicciones. De este modo, los objetos más que una causalidad mecánica del conocer tiene una causalidad estética.

Para el autor, los efectos no deseados de la relación humano y no-humano genera una ecología oscura desde el neolítico en el cual el arte produce nuevos objetos, en tanto provoca los niveles de conciencia ecológica en los espectadores. De hecho, Morton argumenta que la tierra experimenta un modo de producción agrologístico que se da por el dominio humano de la naturaleza, cuya historia derivó en las mutaciones de la tierra cuya naturaleza produjo múltiples objetos que expresan *lo weird, lo raro* y lo desmesurado.

De este modo, el paisaje como régimen de representación de lo viviente surge como una forma que envuelve las objetualidades que coexisten en el espacio de la catástrofe en el que surge lo local. De este modo, considero que el cine es un objeto que representa el paisaje cuyas imágenes contradictorias plegadas detona sentidos más allá de lo visual al espectador, mediado por los diferentes materiales usados en el montaje fílmico.

El cine documental chileno y el paisaje

Las narraciones del documental chileno de las últimas décadas representaron las memorias, la historia reciente y las subjetividades por medio del trabajo de las imágenes (Bossay 137). Estas se elaboraron por una serie de estrategias fílmicas que fueron transformándose tanto en sus formas técnicas como en su contenido narrativo-argumentativo (Ramírez 39).

En este sentido, Ramírez enumera una serie de estrategias del documental que operaron durante la década de 1990 hasta el 2010, con el surgimiento de nuevas formas de representar las temáticas asociadas a la memoria y la historia reciente del país.

En un primer momento, dichas estrategias se fundamentaron en la finalidad de mostrar la verdad de lo acontecido durante los tiempos de la violencia. Estas imágenes se enfocaron en dar luz a los directamente afectados, donde los realizadores adoptaron una mirada restrictiva sobre las víctimas de la violencia política de Estado, enfocándose en un primer momento en los desaparecidos, sus familiares (especialmente mujeres) y, posteriormente, en los sobrevivientes de la tortura.

Así, se constató una utilización frecuente del testimonio en la pantalla (lo que se denominó cabezas parlantes) y otras estrategias realistas, en la que se evita el uso de la narración en primera persona, para enfatizar el sentido de objetividad y veracidad. Finalmente, hubo una circulación de las imágenes de la atrocidad que buscaron choquear (to shock) a la audiencia (Ramírez 40).

En segundo lugar, el documental que emergió en la década de 2000 reveló la materialidad de la imagen más que una determinada verdad, introduciéndose voces que van más allá de las víctimas directas, incluyendo generaciones más jóvenes, que incorporan voces perturbadoras de familiares o hijos de la violencia política. En este tipo de documental se favorecen las estrategias creativas, que van más allá de un elemento tradicional como es el testimonio, incluyendo estrategias no representacionales. Asimismo, se incluyen narraciones en primera persona y/o se enfatiza una mirada subjetiva, en las que se abstienen de exhibir imágenes de la atrocidad, con el objeto de generar reacciones más afectivas y sensoriales en la audiencia (Ramírez 41).

En este sentido, lo real como lo histórico fueron disposiciones del documental que conllevó una disputa estética en que los materiales tienen un rol que tensiona a los testimonios de los cuerpos parlantes y el afán de objetividad de una narración verídica.

Dentro de estos elementos creativos, más que como una escena de contexto, la inserción del paisaje en sus diferentes modalidades emerge como una forma que se define como la piel de la imagen cinematográfica, que produce una conmoción en los espectadores y se considera desde su función háptica, que es dar la impresión de que la imagen es táctil y tiene materialidad (Ramírez 40).

De hecho, en los documentales de Patricio Guzmán, tales como *Nostalgia de la Luz, el Botón de Nácar y La Montaña de los Sueños,* se incorporan imágenes del paisaje que intensifican la trama de los desaparecidos, rescatando la memoria humana de los golpeados por la historia del país.

Así, la desaparición de los cuerpos en el Desierto de Atacama y en los mares del sur, son un paisaje de la catástrofe que dota de continuidad a una identidad desgarrada. En la evocación de los paisajes, el realizador no muestra argumentos ecológicos del conflicto ambiental que, a pesar de las transformaciones, aún continúa con una imagen sublime de la naturaleza, que evoca la sensibilidad romántica de la imagen del paisaje (De los Ríos, *Materialidad* 58; Andermann, *Tierra en Trance* 341).

Para Catalina Urrutia, otras de las narrativas recientes de los filmes chilenos se realizaron desde la década del dos mil. Estas muestran personajes absorbidos por el espacio, sin dirección futura, ni un pasado vivido, cuyas subjetividades son estelas en fuga que no entran en ningún marco, abrumados por un espacio que sólo se contempla, sin afección más que el respirar y que inicia los caminos de las subjetividades nómades. Una estética del desencanto que se ve intensificada por el argumento de los primeros efectos del "modelo neoliberal de existencia".

No obstante, el documental del paisaje que muestra una ecología oscura incorpora imágenes de un paisaje cuya historicidad de los elementos son efecto de las relaciones humanas y no-humanas. Si bien las imágenes del paisaje fueron tradicionalmente usadas como un

suplemento que reforzaba la relación psicológica, centrada en el sujeto del film y sus estados emocionales; el paisaje que se muestra adquiere una corporeidad, cuya textura detona las relaciones entre humanos y la coexistencia de los objetos. En dichas composiciones, las agencias humanas, el encuadre de los paisajes y sus pliegues afecta en tanto materia ecológica viviente, como imagen mediatizada compuesta en la realización cinematográfica (de los Ríos *Materialidad* 87).

En este sentido, el documental cinematográfico como objeto no sólo expresa la dimensión estética y ética de la devastación climática de Chile, sino que muestra las imágenes de un paisaje que surge como materia poética para los realizadores, como actantes reunidos en torno a un común cuyas estéticas y políticas ecológicas tienen una forma de representar los elementos humanos y no-humanos (de Los Ríos *Materialidad* 86).

Al abordar la cuestión ética del cine, no todos los humanos tienen la misma presencia. Los niños de la *Isla de las Flores,* de Jorge Furtado, cortometraje filmado en las periferias de la ciudad de Porto Alegre en 1989, elabora una trama sobre el basural en la que los niños habitan dicho espacio. Estos no son los mismos que van al supermercado y desechan los alimentos al vertedero, tienen otra clase y otro despliegue. Dicho cine capta la imagen del pueblo precario y excluido, tratado como residuo debido a la devastación del capitalismo.

En términos de los nuevos materialismos, las imágenes son objetos cuyo pliegue en fotogramas componen la narración de las películas. Si bien para el cine documental se buscó lo real, emergen otros elementos poéticos cuyas materialidades se muestran (de los Ríos *Materialidad* 85). Las técnicas emergentes de este nuevo documental hacen un uso intensivo de la fotografía, de una imagen estética que muestra los espacios que son plegados por la trama argumental y la experiencia fílmica.

La imagen del paisaje es reunida con el material sonoro que detona el sensor auditivo de los espectadores, definiendo nuevos sentidos (González & Paz Mackay, 4). Estos efectos, permiten transmitir la percepción y emoción de los espacios (Navarro 87), como es el sonido del viento, de las aguas, o la oralidad que emanan de las geografías.

Otro de los aspectos interesantes se refiere al uso de las nuevas tecnologías y las imágenes aéreas que produce el dron. La imagen aérea, profundamente antropocéntrica, permite observar desde un panóptico el paisaje que entra en el encuadre de lo registrado, una imagen que se distancia del ojo humano, atravesado por la técnica. Con ello, el espectador puede tener una visión totalizante, pero singular, rareza que muestra otro foco. La cámara del dron si bien define una escala general de las geoformas del paisaje, oculta los detalles de un nivel microscópico.

Un aspecto narrativo importante es que, si bien la trama de los argumentos pareciese estar sueltas y situadas en lo local, estas tienen una correspondencia global debido a las simbiosis de las redes humanas y más que humanas que se despliegan en los argumentos. De este modo, las pequeñas historias de los documentales son la expresión de una trama ecológica catastrófica que implica redes, actantes, paisajes y territorios afectados por hiperobjetos.

La *Quebradilla*: el paisaje urbano del desierto, objetualidades y desechos

El documental *La Quebradilla,* de Víctor Villegas, es producto de una investigación antropológica sobre el paisaje urbano de Alto Hospicio, ciudad situada en el norte de Chile. En esta ciudad, emplazada en el desierto de Tarapacá, existe un lugar de comercio popular latinoamericano que reúne a diferentes gentes del mundo andino que se movilizan y configuran un espacio de intercambio comercial.

La Quebradilla se sitúa como un lugar en que también se reúnen diferentes objetualidades, principalmente la ropa de segunda mano traída de los centros globales de producción. La Zona Franca de Iquique, espacio del comercio regional, es el lugar donde diferentes compradores van a buscar los fardos que se intercambian en la feria.

En el documental, este paisaje se representa como un espacio de intercambio cultural entre diferentes actores sociales. Aparecen los vendedores de los valles del desierto, pero principalmente los diferentes personajes locales que se reúnen en la Quebradilla. La ropa y los cachureos constatan un paisaje de abundante comercio, así como un escenario de expresión de las diferentes artes populares, tales como el canto y la performance.

En la primera escena del documental aparece la imagen de un hombre disfrazado de animal, un atuendo tradicional de los carnavales que se realizan en el mundo andino.

Pero la ropa es un objeto que guía el hilo argumentativo de *La Quebradilla*. Así como emerge este paisaje, también aparece el paisaje del desecho. La ropa en la ciudad sirve como una forma de sobrevivencia para los más pobres. La práctica de que cualquier habitante empobrecido en economías marcadas por el neoliberalismo reúna cierta cantidad de ropa y la venda en la feria entrega la posibilidad de poder pasar el día. Esta práctica se acompaña con los testimonios de los actores naturales.

En medio del montaje, el relato de una recicladora de moda emerge como un discurso de protesta a la gran producción masiva de la industria del vestuario. Ella recicla ropa y confecciona nuevas indumentarias que son usadas como un recurso tanto artístico del diseño, como también monetario que implica la restauración de antiguas prendas. Una estética del reciclaje que emana de un espacio residual (de los Ríos, *Restos* 62).

Sin embargo, el paisaje de la Quebradilla detona la existencia de un espacio al que se van los desechos del comercio creado en dicho lugar y que son parte del circuito global del mercado. La Quema es el paisaje metabólico de la ciudad. Allí se consume la ropa por el fuego y surgen escenas de lo catastrófico, cuya existencia de personas habitan este paisaje. La ceniza y el humo se escenifican en el paisaje del desierto, en los espacios exteriores de la ciudad de Alto Hospicio.

El documental no sólo incorpora testimonios de personajes naturales de la ciudad, también incorpora la sonoridad del paisaje cultural. Así, adquiere una sensación estimulante de los relatos que gritan vender algunos productos, como asimismo, la emergencia de la música compuesta por sus actores naturales.

En referencia al paisaje filmado, este se compone por imágenes aéreas e imágenes en movimiento que se encuentran acompañados de los relatos testimoniales y de la música registrada en *La Quebradilla*. En una de las escenas finales, la quema, el paisaje metabólico se acompaña de una música en violín de un registro capturado de la feria, contrapunto sonoro de los paisajes.

En este sentido, es interesante como el documental registra el paisaje cultural de la feria el cual deviene en un discurso que narra una tragedia ecológica, del movimiento de objetos y la creación de un espacio producido por los mercados globales que tienen su expresión local.

Flow: el paisaje de los ríos, culturas y animales

¿Que pueden tener en común el río Ganges de la India y el río Biobío del sur de Chile? El film Flow de Nicolás Molina, es un documental que muestra la conexión de los ríos para las culturas que se sitúan alrededor de dicho flujo. Los ríos son el argumento central del film, el cual es acompañado por la sonoridad del paisaje.

El contrapunto de ambos ríos y culturas juegan un rol metafórico en que cada uno es un registro propio cuyos vasos comunicantes se producen por la simbiosis de la realización documental. El Ganges, con sus distintas capas, muestra los cambios del paisaje que forma y dónde las prácticas de las culturas son escenificadas.

En las primeras escenas, una cultura machista con los primeros celulares muestra la llegada de la tecnología a un lugar alejado de la civilización occidental, en dónde las mujeres son mostradas por encontrarse en el espacio doméstico. En el avance del documental surgen los niños que habitan el espacio alrededor del río, en la que se bañan de barro y piden monedas a los viajeros cotidianos. Una práctica de sobrevivencia, cuyos colores opacos muestran un paisaje precario, sin intensificar dicha sensibilidad, pero cuya imagen oscura devela sus prácticas.

Por otra parte, el paisaje del río Biobío se muestra en su cauce de cordillera a mar, en la que aparecen diferentes escenas que narran la vida de sus habitantes. Las primeras escenas muestran el trabajo de una comunidad mapuche con sus animales, vacas marcadas para la producción, con perros capataces que siguen las órdenes de los humanos.

No es de extrañar que en el film de Nicolás Molina aparezcan los animales o seres más que humanos. En un documental anterior del mismo realizador, Los Castores, el argumento central era la transformación del paisaje que desarrollaron estos animales en Tierra del Fuego, Isla del sur del mundo.

Este documental es interesante debido a que es la propia especie ingresada a mediados de siglo XX por el Estado Argentino, la que a lo largo de los años se transformó en plaga y causó las mutaciones de la isla. Los castores, en dicho hábitat son el agente que mayor erosión produce en el paisaje, ya que estos construyen verdaderas fortificaciones llamadas terrazas (Wallem, Jones, Market y Jaksic 312). Como una lucha entre especies, una pareja de biólogos fue a la isla para capturar a los ejemplares, cuyo rol científico motiva la muerte de los animales.

Es un argumento contradictorio que responde a un efecto que produjo la sociedad en la naturaleza, en la que se usó a dicho animal que en un momento posterior implicó la destrucción del paisaje. Para la lectura del antropoceno, esta trama con otras especies representa una rica complejidad sobre el descentramiento humano.

En Flow, los animales tienen un rol productivo para las culturas locales. No obstante, en los diferentes paisajes del Ganges, el río es navegable y se muestra la abundancia de habitantes y de perros, y, en el del río Biobío, se muestran los bosques, montañas y relieves cuyas texturas se visualizan por medio de la imagen.

Así como la naturaleza es mediada por el documental, los objetos como los trenes atraviesan los paisajes que rodean a los ríos. En el Ganges, aparecen grupos humanos que habitan al lado de la ruta del ferrocarril, una imagen infrahumana que toma los testimonios de mujeres y hombres.

En el río Biobío, aparece un tren que atraviesa ciudades y campos, cuya regionalidad surge como una lectura de habitantes que viajan alrededor del flujo. La dualidad aparece como signo, hija y madre, una pareja de un hombre y una mujer más su perro y la escena final de las pareja de hombres mayores y adultos conversando, muestra una cotidianidad del río arraigado.

Pero también, es relevante como aparece la gestualidad de las manos de los trabajadores. Tanto en los oficios del Ganges como en el Biobío, surge el trabajo humano, cuya mano implica el contacto entre las cosas y los materiales.

Tanto el fluir de los ríos como las culturas y grupos humanos aparecen vinculados. Como si los humanos fueran efecto del primero, una imagen del paisaje que envuelve cuerpos, objetos con grandes obras de conectividad y comunicación, y entornos.

Así, se une por medio de la realización cinematográfica, dos flujos aparentemente lejanos que hacen pensar en una historia planetaria del Antropoceno, en la que los paisajes de los ríos cumplen una función argumental y cuyos objetos más que humanos se representan en la materialidad de la imagen. Esto quiere decir que la imagen documental tiene una textura cuya función háptica tiene la función de comunicarse en los espectadores, una posnaturaleza sensible mediada por su creación técnica.

Arica: lugares globales y tragedias locales

El documental Arica, de Lars Erdmann y William Johansson, es efecto de un filme anterior de los mismos realizadores producido el año 2010. Este se dedicó a abordar el problema de los desechos tóxicos que fueron ubicados en un sitio industrial de la ciudad de Arica, los que fueron importados por una empresa nacional PROMEL, vinculada a Bolinden, la empresa sueca de minería.

Un aspecto interesante es que el documental Toxic Playground que narraba la contaminación de los habitantes de Arica tuvo efectos judiciales con el cual se formuló una querella hacia la minera sueca. De este modo, el documental Arica aborda dicho juicio en el cual los realizadores acompañan el proceso judicial y reconstruyen la historia de los desechos tóxicos importados. En este sentido, es posible constatar cómo el documental, entendido como un objeto, tiene una agencia que activa nuevas relaciones y conflictos.

Al momento de la importación de los materiales en 1984, el paisaje de la ciudad de Arica se caracterizaba por el crecimiento habitacional hacia el norte donde se emplazaba el barrio industrial. En este espacio, se depositaron los materiales que aún continúan presentes, en donde, posteriormente, el Estado de Chile construyó diferentes conjuntos habitacionales. Los niños, como juego, tuvieron diferentes contactos con el material de los polimetales y tras algunos años empezaron a sufrir los efectos en enfermedades, tales como el cáncer o malformaciones al nacer.

Se puede afirmar que, las relaciones globales produjeron un paisaje específico que se formó por los desechos mineros importados, un objeto imposible de visualizar al ojo humano. Entre las estrategias del documental se muestran las imágenes de Arica, especialmente



de los habitantes afectados y el lugar de funcionamiento de Bolinden en Rönnskär, Suecia.
El contrapunto entre el paisaje desértico de la ciudad chilena y de la nieve adquiere relevancia para observar las distinciones entre lo precario de Arica, a diferencia de un espacio nevado con todas las tecnologías de los países desarrollados. Este contraste de imágenes puede ser interpretado como la relación subordinada de la ciudad ariqueña, donde se busca tener justicia en el país sueco y de alguna compensación económica para los afectados.

Uno de los realizadores, Lars Erdmann, participa activamente en el documental en tanto acompaña y se incluye como imagen corpórea. El film destaca la trayectoria biográfica del realizador que fue adoptado por una familia sueca y cuyo padre trabajó en la empresa Bolinden. La estrechez relacional de Lars, actúa como puente entre los ariqueños y los abogados querellantes, los cuales se encuentran en un entredicho sobre la aplicación chilena a un juicio sueco.

El disenso principal del juicio, para declarar no culpable a la empresa, es que los afectados se podrían haber contaminado con otras formas y prácticas culturales locales, especialmente asociados a la injerencia de agua o de pescado, lo que les permite negar la indemnización. Las diferentes pruebas que muestra el equipo de abogados defensores son relativizadas por los abogados de la empresa.

Los paisajes locales cobran relevancia por la existencia de la empresa, donde todo gira en torno a la producción y, en Arica, en la que el paisaje desértico envuelve a los actores locales. El desierto y la ubicación en el traslado de los desechos cuestiona su carácter de espacio construido y de injerencia entre humanos y el paisaje. En este sentido, los residuos tóxicos adquieren materialidad en el documental como actantes determinantes de la vida de los ariqueños.

Asimismo, el registrar lo real implica el surgimiento de lo inesperado. El seguimiento al juicio definió la aparición de personajes naturales, tales como el de Rodrigo, que es el antropólogo que realiza la investigación humana como de redes de relaciones en la ciudad. Viaja a Suecia y acompaña todo el proceso judicial. Ante ello, debido a la sentencia judicial final emerge una mirada pesimista sobre el proceso, conciencia ecológica oscura en que la comunidad ariqueña se representa sufriente ante dicho acontecimiento, narrando y develando el crimen.

Este documental tiene una perspectiva de denuncia, pero en la que también las imágenes del paisaje juegan un rol protagónico no sólo como argumento, sino como imagen que incorpora las abismales diferencias entre la aridez del desierto contaminado y el paisaje nevado de una multinacional minera. De este modo, los paisajes relacionados traman el argumento y las formas de representación del documental, cuyo objeto narra la catástrofe de la especie, la naturaleza y entre los humanos.

Palabras finales

Los documentales descritos y analizados permiten visualizar la aparición del paisaje y los lugares como referente objetual de las composiciones fílmicas, alejadas de los argumentos de los derechos humanos, la memoria reciente y la violencia política de las dictaduras. Estos documentales tienen como argumento la historia del planeta que discute los conflictos ambientales producidos por los humanos.

Es interesante observar cómo aparece la cuestión global. Tanto en La Quebradilla, Arica y Flow, lo global surge como contraste o contrapunto de lo local, estrategia que rompe las narrativas nacionales y surgen las dinámicas que plantea Morton con la conciencia oscura de lo ambiental.

Asimismo, en el uso de los materiales para la composición documental, se hace uso de las imágenes de los paisajes, cuyas tramas de la historia humana se asocian a los elementos de una naturaleza que está mediada por el paisaje. En este sentido, con los aportes de Andermann en Paisaje: imagen, entorno y ensamble, se hizo posible analizar el ensamble de la imagen y el entorno.
También, tal como aborda Valentina de los Ríos (2021) los desechos tóxicos y la basura son elementos producidos por los humanos a escala planetaria que generan un nuevo paisaje. El fluir de los ríos, sus grupos y culturas humanas son la historia planetaria en una clave propia del antropoceno.

Siguiendo los lineamientos de las materialidades, la imagen del paisaje cumple la función háptica del cine documental que, tramada por la sonoridad captada en el registro, muestran una poética del cine. Es decir, produce una sensación de textura y sensibilidad orientadas a los espectadores. Finalmente, el paisaje cumple un rol argumental y narrativo de

las historias producidas por la relación entre humano y naturaleza.

Obras citadas

Andermann, Jens. Tierra en trance: arte y naturaleza después del paisaje. Editorial Metales Pesados, 2018.

—. "Paisaje: imagen, entorno, ensamble". Orbis Tertius, vol. 13, n.° 14, 2007, págs. 1-7. https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01

Arica. Dirigida por Lars Edman y William Johansson. Onda Media, 2020.

Bossay, Claudia. "Cine (s) histórico(s) chileno (s).Radiografía de las retro-visiones de un género". Enfoques al cine chileno en dos siglos, editado por Mónica Villarroel, Lom Ediciones, 2013.

Chauvin, Depetris "Percepción háptica y narrativa sensorial en el "ciclo del río" de Gustavo Fontán". Cuadernos de Literatura, 2018, vol.23, 44.

El Botón de Nácar. Dirigida por Patricio Guzmán, Onda Media 2010.

Flow. Dirigida por Nicolás Molina. Onda Media, 2018.

González, Argelia & Paz Mackay, María Soledad "Introducción a "Redescubriendo el paisaje en el cine del siglo XXI: identidades, espacios y reconfiguraciones". Cuadernos del CILHA, 2023, 39, Pp. 1-9.

Isla de las Flores. Dirigida por Jorge Furtado, 1989.

La Montaña de los Sueños. Dirigida por Patricio Guzmán, Onda Media, 2010.

La Quebradilla. Dirigida por Víctor Villegas. Onda Media, 2020.

Latour, Bruno. Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica. Siglo XXI editores, 2012.

Los Castores. Dirigida por Antonio Luco y Nicolás Molina. Onda Media, 2014.

Maccioni, Franca y Jorge, Julia. "Nuevos materialismos. Aproximaciones al materialismo vibrante de Jane Bennet". Cuadernos del Sur-Letras, n.° 52, 2022, págs. 167-176. https://revistas.uns.edu.ar/cs
l/article/view/3815.

Morton, Timothy. Ecología Oscura. Editorial Paidós, 2019.

—. Dark ecology. For a logic of future coexistence. Columbia University Press, 2016.

Moore, Jason. El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital. Traficantes de Sueño, 2020.

Navarro, Sergio. La poética de las imágenes del cine. Ediciones Metales Pesados, 2014.

Nichols, Bill. Introducción al documental. Traducción por Miguel Bustos García. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Nostalgia de la Luz. Dirigida por Patricio Guzmán. Onda Media, 2010.

Ramírez, Elizabeh. "De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno postdictadura". Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano, coordinado por Mónica Villarroel, Lom Ediciones, 2016, págs. 39-48.

de los Ríos, Valeria. "Restos espectrales: materialidades residuales y representación del territorio en documentales latinoamericanos". Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, vol. 10, n.° 21, 2021, págs. 55-67.

—. "Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luís Torres Leiva". Cuadernos.info, n.° 43, 2018, págs. 85-92.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-367X2018000200085.

Wallen, Petra, Jones, Clive, Marquet, Pablo y Jaksic, Fabián. "Identificación de los mecanismos subyacentes en la invasión del Castor Canadensis (Rodentia) en el Archipiélago de Tierra del Fuego". Revista Chilena de Historia Natural, vol. 80, n.° 20, 2007, págs. 309-325.