

Desde mi ventana, el desierto en los ojos de la infancia: *De jueves a domingo* de Dominga Sotomayor
From my window, desert in infancy's eyes: On Dominga Sotomayor's *De jueves a domingo*

Macarena Urzúa Opazo

Universidad FinisTerraec-IDOC / FONDECYT*
murzuaopazo@gmail.com

En la película de Dominga Sotomayor, *De jueves a domingo* (2013), el rol del paisaje tiene una relación directa con la vivencia en la que una familia hace su último viaje, antes de la separación de los padres. El paisaje se transforma en eco del devenir de la pérdida de inocencia de la protagonista Lucía. El paisaje, visto a través de la mirada de los ojos de Lucía, aparece como un correlato de la historia. La película trabaja no solo con el paisaje que aparece cada vez más desértico, sino que también muestra cómo los afectos y la intimidad de los personajes están directamente relacionados con ese paisaje: el que los niños observan enmarcado, desde la ventana de atrás, presenciando a la aparición del desierto y al fin de la infancia.

Palabras clave: Paisaje, desierto, cine chileno.

In Dominga Sotomayor's film, *De jueves a domingo* (2013), the role of landscape has a direct relation with the experience lived of the portrayed family during this trip. This image work as an echo, as the developing loss of innocence, experienced by the main character, Lucía. Landscape, is seen through Lucia's gaze and appears as another reading of the storytelling. A family makes its last trip, before their parent's separation. The movie works not only with the landscape that starts to look a lot more like desert, as the journey is crossed. But also shows how affections and the character's intimacy is directly related with that landscape: the one the children are seeing framed, from the rear window. Through this they experience not only the appearance of the landscape of the desert but also the end of infancy as well.

Keywords: Landscape, Desert, Chilean Film.

* Este trabajo forma parte de mi proyecto Fondecyt de Posdoctorado "Ruinas en el paisaje de la memoria. Recorrido por la producción literaria y cinematográfica chilena de la última década". Proyecto N° 3130371, período 2013-2015, del cual soy Investigadora responsable. Universidad de Chile / Universidad Finis Terraec.

“Pero también retrocedía la cercanía que
aún me abrazaba un momento antes.
La casa se transformaba en el recuerdo”
(Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*)

De jueves a domingo (2013) de Dominga Sotomayor es una película filmada durante un viaje de carretera, una *road movie*, en donde la protagonista, una niña de ocho años llamada Lucía, experimenta la separación de los padres, por medio de este viaje al norte de Chile. El rol del paisaje tiene una relación directa con la vivencia de esta familia durante esta travesía en cuanto va siendo un eco del devenir y de la pérdida de inocencia de la protagonista, Lucía, al enterarse de la inminente separación de los padres. En este filme, el paisaje cumple una función relevante al ser un correlato de la experiencia vivida en el viaje, al mostrar cómo este se va despojando del verde de la zona central, pasando por ríos y valles hasta desembocar en el final: el desierto del Norte Chico¹.

El espacio del viaje y el rol del paisaje, juntos con la mirada infantil, crean un mapa afectivo de ese recorrido, es decir, una “cartografía emocional” como lo plantea Guiliiana Bruno en *Atlas of Emotion*, que sería una extensión de la relación de lo sensible con el paisaje. En este espacio la carretera adquiere relevancia en la narración y puede percibirse como un espacio liminal, entre un lugar y otro, pero también entre un antes y un después en la vida de quienes la atraviesan. La carretera o el camino, supone un viaje, un *road trip*, como se ha señalado con anterioridad, la idea que no se volverá a ser el mismo una vez terminado el trayecto. Pensemos en esta idea ampliamente explorada tanto en cine como en literatura: la novela *On the Road* de Jack Kerouac, *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck y su versión fílmica dirigida por John Ford, *The Searchers* del mismo director, *Carretera perdida* de David Lynch, *Easy Rider* de Dennis Hopper, y en el cine latinoamericano reciente *Y tú mamá también* de Alfonso Cuarón, *Los diarios de motocicleta* y *Estación Central*, de Walter Salles.

En el caso de *De jueves a domingo*, el viaje supone un límite temporal marcado, delimitado. Sin embargo, tanto la carretera como el desplazamiento desde la ciudad a un espacio menos civilizado, donde predomina lo natural, implican un viaje al recuerdo, a una experiencia que es inseparable de ese paisaje que de algún modo la contiene. Así podemos hacer una analogía con el descubrimiento final: la separación de los padres, el fin de la inocencia y la llegada hacia el final de la película, a una tierra baldía cercana al mar, un espacio desértico, donde nunca llegaremos a ver el océano². Esta película

¹ Norte Chico es la denominación que se da a las regiones de Coquimbo y Atacama que correspondían al extremo norte chileno antes de la guerra del Pacífico. El nombre le fue dado a fines del siglo XIX, tras la anexión de Antofagasta y Tarapacá, zonas que pasaron a constituir el extremo norte del país y pasaron a ser conocidas como Norte Grande. La característica de esta zona es su paisaje semidesértico, atravesado por valles transversales.

² De este modo, resulta interesante revisar la idea que el director de cine brasileño Walter Salles expone acerca de las *road movies* en el siguiente artículo del *The New York Times Magazine*, donde apunta a mostrar cómo estas películas centradas en viajes adquieren distintas significaciones en distintas épocas:

en su estructura constituye una *road movie*, así como también una película de paso de la niñez a la adultez, es decir, de la pérdida de la inocencia, una *coming of age movie*.

El escritor argentino Martín Kohan en su ensayo "Los ojos de la infancia" se refiere al texto de Walter Benjamin, *Infancia en Berlín*, concentrándose en el planteamiento en el que relaciona que el hecho de alejarse de aquellos lugares más conocidos de una ciudad, constituye en cierta manera el irse alejando de la infancia:

Así como antes Benjamin decía que los niños lloran porque descubren que las palabras no tienen poderes mágicos, dice ahora que el final de la infancia es el momento en que alguien comienza a exceder ese circuito urbano de lo conocido y de la familiaridad. El que sale de esa ciudad conocida es el que empieza a salirse de la infancia, está unido lo uno con lo otro, para salirse de la infancia hay que salirse de un tipo de recorrido urbano y empezar a aventurarse de esa ciudad familiar a la ciudad desconocida, a esa parte de la misma ciudad... (Revista *Dossier* s/n online).

En *De jueves a domingo* la protagonista se aleja del mundo conocido, para adentrarse en lo que se halla fuera de la familiaridad, a medida que avanza el viaje y la película. En ella se revisita el pasado desde la ficción que se proyecta de la propia infancia, que sin duda contiene rasgos autobiográficos, en donde el espejo de ese recuerdo toma la forma de la ventana y el relato de esa memoria se asemeja a la carretera sin fin a los ojos de un niño. El paisaje afectivo, el que poco a poco deviene desierto es vuelto al presente, a través del vidrio trasero del automóvil. Así como las palabras y diálogos de los adultos se pierden con los sonidos del automóvil y del viento que llenan toda la atmósfera desde fuera hacia adentro, del paisaje enmarcado en la ventana, el espejo retrovisor. En ese sentido podemos señalar que el paisaje se define como el modo de subjetivizar una geografía, como sostiene la crítica Paola Cortés Rocca:

"In cinema, the earliest road movies were about the discovery of a new land or about the expansion of frontiers, as with westerns in North America. Films like *The Searchers*, John Ford's masterpiece set in the aftermath of the Civil War, were about a national identity in construction. Especially in later decades, road movies also tried to accomplish a different task: to show national identities in transformation" ("Notes for a Theory of the Road Movie"). En un comienzo estas películas de carretera implicaron de cierta manera, la idea de recorrer, conocer el territorio y apropiarlo, creo que podemos leer películas chilenas como *Caliche sangriento* de Helvio Soto (1969) o el documental de Claudio Sapiaín, *Santa María de Iquique* (1969), como un intento por mostrar un paisaje, el desierto en este caso, pocas veces incluido en representaciones visuales y cinematográficas hasta ese momento. La carretera muestra el territorio pero también el espacio y la identidad de nación o comunidad cambiante. Más adelante, sostiene Salles, películas como *Easy Rider* de Dennis Hopper, apuntan a mostrar más bien la pérdida de la inocencia, o una crisis de identidad. Cabría preguntarse entonces si la mirada hacia el territorio, o el giro espacial que aparece en películas como *De jueves a domingo*, apuntan más bien a una subjetividad de esta geografía, en donde la carretera y el camino ya es algo conocido para quienes incluso son espectadores de la película. No así, para la mirada de Lucía, la cual nos lleva por medio de ella, en su viaje por estos caminos.

...el término 'paisaje' siempre designa un espacio intervenido por una subjetividad. ... El proceso de transformación de la Naturaleza en paisaje es, al mismo tiempo, un modo particular de percibir y representar –y por lo tanto, de subjetivizar una geografía– así como un modo de actuar sobre el espacio (105-106).

Junto a esta idea, podemos incluir también el modo de actuar particular sobre el paisaje desconocido y por conocer. En la película, la ventana muestra al mismo tiempo que oculta, la protagonista ve el paisaje y de reojo advierte y oye lo que discuten los padres: una inevitable separación. Lo que no se ve o no se oye se enmarca en las elipsis o en el silencio de Lucía. Esa ventana o cristal que separa el interior del exterior, el adentro del auto con el afuera del paisaje, permite que la experiencia de la contemplación de la naturaleza y la introspección de Lucía confluyan en su mirada.

La invención y origen de la ventana de un auto nos remite a su antecesora, la vidriera de un tren, la que inicialmente permitió a los que viajaban justamente ir observando el paisaje mientras el tren avanzaba. Esta nueva tecnología cambió drásticamente la contemplación y percepción de la naturaleza y el exterior, así como también la forma en la que el sujeto se relacionaría desde la visualidad con el entorno, fuera este rural o urbano. En cierto modo, la nueva creación incide en el hecho de que la mirada del espectador/viajero confluya entre el adentro y el afuera. Los inicios de esta discusión de la tecnología del vidrio o cristal en la construcción se remontan al siglo XIX y se refiere principalmente al uso de cristales en la arquitectura. Richard Lucae, señala: "...there no longer is any true interior or exterior. We have been separated from nature, but we hardly feel it. The barrier erected between us is almost ethereal" ("The Space of Glass Architecture" 48). Esta manifestación tuvo más tarde como resultado material la arquitectura que usó fierro y vidrio en la construcción de los trenes de pasajeros (49)³. De esta manera, creo que en la película es fundamental el uso de esa ventana para mostrar cómo la experiencia y contemplación del paisaje se "pasa para adentro". La directora en la película insiste en ese punto fijo de la narración, en donde la cámara también viaja, pero al mismo tiempo siempre vuelve a la percepción de Lucía, desde esa ventana.

La ventana, como un ojo, ha sido un recurso ampliamente usado en el cine, en donde los espectadores miramos por la ventana del personaje y así percibimos esa particular percepción del paisaje, del viaje en el caso de esta película, y los cambios experimentados tanto desde adentro del automóvil, como afuera, en la naturaleza que también va mutando. Jean Louis Comolli alude al recurso de la ventana, recordando la idea de André Bazin y señala:

Encuadrar es sustraer a la vista todo lo que no está en el encuadre. En cuanto ocultador, este no sólo encubre una

³ Richard Lucae es citado por Wolfgang Schivelbusch en el capítulo "The Space of Glass Architecture" en *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century* (1986).

parte más o menos importante de lo que se deja ver del mundo visible, del campo visual, sino que impide ver lo que aún no está encuadrado o lo que ella no lo está (38).

En el caso de la película de Sotomayor, aquello que se oculta de nuestra visión de espectadores, coincide también con aquello que no se oye. El recorte estaría en la presencia que queda fuera del paisaje, que pasa ante la ventana del asiento trasero y que a su vez se nos muestra junto con el contraste de la mirada hacia delante del camino, del padre y la madre.

El paisaje en *De jueves a domingo* se constituye durante el recorrido donde la meta es llegar al sitio que el padre de Lucía posee, un lugar desértico que estaría cerca del mar. La última parada del viaje y el último paisaje que vemos es un terreno baldío, hay solo una gran extensión de tierra y no se avista el mar. Este paisaje funciona como alegoría del final de la historia, donde podemos leer ese desierto como una superficie en la que todo está por escribirse, incluso el pasado de la infancia cuando se intente recobrarla. Esta condición está dada por el viaje junto con la sensación del fin de una utopía que casi siempre tiene la infancia, al chocar con la realidad, o perder la noción de magia entre las palabras y sus poderes, unido al encuentro con un paisaje nuevo, en este caso el desierto. Según Jacques Rancière la utopía se define con relación a lo inaceptable, a un no lugar, el punto extremo de una reconfiguración polémica de lo sensible, que se desglosa en las categorías que definen aquello que es considerado como obvio. Sin embargo, es también la configuración de un lugar apropiado... por lo tanto, las ficciones del arte y la política son heterotopías más que utopías (*The Politics of Aesthetics* 40)⁴.

El viaje como una heterotopía, un espacio fuera de aquel espacio vivido o practicado, del que habla Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life*. Es el espacio familiar, en este caso del automóvil, y la heterotopía del viaje, los que hacen que el paisaje adquiera otro significado. La travesía de la familia se distancia de aquella utopía de la familia feliz que ya no tiene lugar en un espacio determinado. Esta se construye y deconstruye en el viaje en la carretera y se reúne por última vez quizás, en el paisaje del norte más desértico de la última escena.

La mirada infantil sería el lugar en donde ocurre el discurso y la narración no puede separarse de las imágenes que se van fijando en la memoria de la protagonista. En relación con el uso de la fotografía y su relevancia en fijar ciertas memorias, particularmente autobiográficas, resulta muy interesante el descubrir que uno de los recuerdos que llevó a Sotomayor a escribir la película, tenga su origen en una fotografía familiar de la misma directora, así lo señala en una entrevista:

Hace algunos años encontré unas fotos de un viaje familiar, en una de ellas dos niños viajaban agarrados arriba del techo de un auto, me pareció al mismo tiempo increíble y peligrosa la situación. Eran mi primo y yo, adentro

⁴ La traducción es mía.

viajaban mis papás. Me interesó la idea de esos dos viajes dentro de un mismo viaje. La polaridad de los niños en una dimensión y los papás adentro, clausurados. A partir de esa imagen empecé a escribir el guion⁵.

De esta manera, la imagen representada se torna imagen en movimiento, en memoria recobrada. Así el registro de un fragmento del recuerdo infantil y su posterior remembranza sirven para recrear ese *memento mori*, ese tiempo siempre recordado por la memoria o más bien o por la fijación de la imagen fotográfica inserta en el álbum familiar y mental.

La mirada de Sotomayor adulta mirando la imagen de sí misma como niña, se funde en la práctica de dirigir un filme, al filmar con el lente de la cámara que va haciendo un paneo por su memoria, paisaje y pasado y presente. Esta idea, de cómo la fotografía registra y fija un momento a punto de desaparecer, lo hace *memento mori* como planteó Susan Sontag en *Sobre la fotografía*, fue retomada por la fotógrafa Liz Wells, quien señala:

From the point of view of the photographer, photographs do more than simply provoke memories and associations; given the optical unconscious, they may enhance memory and perception. They also act as aide-memoirs; photographs remind us of moments, experiences or details that might otherwise fade ... photographs prioritize particular moments, foregrounding them rhetorically to the extent that other parts of the experience may fall away (*Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity* 4629-4632).

La foto actúa no solo como el objeto que gatilla la memoria, sino que también la pone en movimiento, asociándola al momento del viaje, a la biografía de la directora, que se entremezcla con la ficción de la película. La entrada de su protagonista, Lucía, al mundo adulto, es representada a medida que avanza el automóvil y el paisaje se despoja del verde. Aparece el desierto y poco a poco va también desapareciendo lo que se creía, al mismo tiempo que la niña comenzará a pasar paulatinamente al "asiento de adelante", simulando conducir el automóvil, acción que también podemos leer como un rito de paso o de iniciación.

En ese sentido se puede afirmar, que en *De jueves a domingo* el paisaje aparece en función de lo que va ocurriendo con el viaje interno de los personajes, así lo sostiene el director alemán Werner Herzog: "Landscapes always adapt themselves to the situations required to them" (*Herzog on Herzog* 82). Para el director el paisaje deviene en el alma de la película (83), y aquí en cierta forma el paisaje se adapta y se despliega para mostrar la mirada subjetiva de la niña sobre aquello que, bajo su óptica, va transformándose. De este modo el paisaje no es solo un fondo o escenario, ya que es siempre

⁵ Entrevista de la directora, en el sitio oficial de la película: <<http://www.dejuevesadomingo.cl/prensa>>.

un elemento inherente a la narración de esta historia. Chris Lukinbeal en "Cinematic Landscapes", apunta también a esta misma idea en cuanto a la relación entre drama y paisaje:

As space, landscape provides an area in which the drama of the film can unfold. As such, landscape is constantly turned into a space of action. Put another way, social space de-centers the importance of locational place allowing narratives to unfold (Higson 1984; Aitken and Zonn 1994). It is here that mise-en-scene becomes important; where place-space tensions and dynamics occur. Landscape as space is always subordinate to the drama of the narrative (6).

El uso del paisaje en *De jueves a domingo* no es solo representación de ese espacio, del paso de lo verde, el agua, el verano a un paisaje, sino también una forma que toma una memoria de la infancia, y también de una subjetividad en relación con la mirada sobre este. El espacio del paisaje, como sostiene Lukinbeal, se despliega junto con la trama de la película, al mismo tiempo que su relevancia va de la mano del drama de la narración. El teórico del cine Martin Lefebvre, en "Between setting and landscape in the cinema", aborda la importancia de la mirada como un ente autonomizador para referirse al paisaje dentro del cine: "*It is this gaze which enables the notion of filmic landscape in narrative fiction (and event-based documentary) film...*" (29, destacado en el original). Asimismo sostiene que podemos describir el paisaje fílmico de una película como paisaje doblemente temporalizado. Es decir, que en él se encuentran simultáneamente el sujeto, la temporalidad del medio cinematográfico y la mirada del espectador. Siguiendo con esta idea, planteo que en *De jueves a domingo* es posible hablar de un paisaje que se nos muestra temporalizado desde dos puntos de vista que se hacen uno; la mirada de ese paisaje fílmico progresivamente desértico, que sucede por medio de un paisaje visiblemente marcado por la mirada de Lucía.

En la revista francesa de cine *Cahiers du Cinema*, al momento de ser estrenada *De jueves a domingo*, el crítico Ariel Schweitzer realiza una entrevista a varias jóvenes directoras de cine, donde se incluye también a la película de Sotomayor. En la entrevista, Schweitzer alude a la importante presencia del paisaje y del desierto en su película. Él la describe como una crónica de la descomposición de una familia en la forma de una *road movie* en el desierto chileno. También señala que el filme sorprende por su manera de captar la "enfermedad existencial", al hacer un uso muy inteligente del paisaje⁶.

En *De jueves a domingo* el paisaje final se presenta como una página en blanco, una tabula rasa donde otra historia será escrita, marcando no solo

⁶ La traducción es mía. Cito también el fragmento original aparecido en la crítica de *Cahiers du Cinema*: "movie dans le désert chilien. sans effets superflus, le film impressionne par sa manière de capter le malaise existentiel en faisant très intelligemment usage du paysage. on s'étonne que cette œuvre sensible et délicate, qui a raflé tous les prix sur son passage (Rotterdam, indielisboa, bafici) n'ait pas encore de distributeur en France".

el fin de la narración de la película y de la ruta del viaje, sino de la travesía vivida también internamente. De este modo, se vuelve a pensar en ese espacio desértico desde la idea de la inmensidad, de lo inconmensurable. Un "Espacio despojado de toda forma de presencia, el desierto muestra el tiempo en estado puro, inconmensurable respecto de la temporalidad humana" (Rodríguez 81).

La aparición del paisaje final muestra una sensación de desolación, vacío y ausencia, en donde solo lo humano le otorga aquella condición de habitable o recorrible. Ese particular paisaje y su encuadre en el final del filme, señala en cierta forma el índice de una crisis, de la incapacidad de diálogo, reemplazándolo por una contemplación e inmovilidad. Este desierto final aparece entonces como un lugar incluso previo a la ruina, previo a la edificación, como un espacio que aún no tiene un uso cotidiano claro, que no es habitado ni tampoco aparece como realmente habitable.

Sobre el desierto y en particular sobre ese territorio vasto y desconocido se encuentran muchas ideas y mitos en torno a él, también alrededor de la fábula del cambio que genera en la persona la visita a este lugar, sobre lo que ocurre luego de visitarlo. Creo interesante recalcar la idea que surge en torno al efecto que genera el desierto, en esta transformación que va de la mano con la dificultad de aprehenderlo.

Gabriela Nouzeilles presenta la siguiente idea que Hudson propusiera en uno de sus escritos en relación con el encuentro entre una persona y ese tipo de paisaje: "even a brief encounter with the solitude of the desert provides, rather a momentaneous (yet nonetheless powerful) access to a primordial state beyond thought" (268 "Desert Dreams: Nomadic Tourists"). De modo que el desierto se erige como un territorio del vacío, como un límite absoluto de este, un vértigo, el que Nouzeilles enmarca en un imaginario de la desaparición, en donde quienes entran al desierto no están buscando encontrar, sino más bien perder su identidad, es decir, devenir en seres anónimos. El historiador Manuel Vicuña en el prefacio a *La imagen del desierto de Atacama* lo define como un: "Territorio de lo inmemorial o, cada vez con mayor frecuencia, de las gestas heroicas del progreso, las metáforas y analogías empleadas para configurar una imagen más lograda del desierto (Prefacio, 23-24)".

De manera similar, como el desierto aparece como un objeto difícil de aprehender, lo es también el ejercicio de querer volver a contar la historia de la infancia, o bien, en este caso el momento exacto en que se empieza a dejarla. La mirada de Lucía se va acercando cada vez más al asiento de adelante, al del copiloto, a la edad de manejar un automóvil, en la carretera, en un paisaje de polvaredas y en ese infinito que parecen tener esos recorridos en el norte de Chile. El paso a la adultez, el asumir otros roles junto con ella y la idea de la vida como un viaje.

El escritor argentino Manuel Puig en su ensayo "El cine y la novela" sostiene que "El cine requiere síntesis y por lo tanto es el vehículo ideal de la alegoría, del sueño" (289). De esta manera, la alegoría de la pérdida de esa inocencia, de dejar la infancia, está presente a través del viaje, la noticia de la separación de los padres y la fijación final en la imagen del desierto.



Imagen 1. *De jueves a domingo*⁷.



Imagen 2. *De jueves a domingo*.

Siempre el desierto: presencia en el cine y literatura chilenos

En el caso chileno, el desierto se configura como un tema ampliamente elaborado en nuestras narrativas históricas y literarias. El historiador Manuel Vicuña estudia cómo este territorio poco a poco pasa a formar parte del imaginario nacional, de ser un baldío sin significación, o un lugar al que inicialmente incluso se le temía:

⁷ Imágenes 1 y 2 extraídas del sitio web oficial de la película: <http://www.dejuevesadomingo.cl>.

...el desierto constituyó un espacio periférico no sólo en términos territoriales, sino también en calidad de representación capaz de integrar la cartografía imaginaria del país. Y es de aquí de donde se desprende la fuerte impresión, mezcla de extrañeza y desasosiego, que su visión produjo entre quienes se enfrentaban por vez primera con su paisaje (77).

De manera que cabe destacar el hecho de que este territorio tardó en tener presencia en el imaginario geográfico de la nación, e incluso en representaciones cartográficas, ya que no existe un mapa detallado de la zona hasta que el viajero italiano publicara en París la *Geografía física de la república de Chile* en 1876. Resulta interesante entonces fijarse en el rol que ha tenido el paisaje del desierto de Atacama y su significancia en representaciones tanto cinematográficas y literarias, las que recrean en parte la historia ocurrida en este territorio, o bien más tarde, las ficciones que surgen en torno al desierto. Uno de los acontecimientos fundamentales de nuestra historia nacional, la guerra del Pacífico, fue recreada desde la ficción en la película *Caliche sangriento* de Helvio Soto (1969), el mismo año apareció *Escuela Santa María de Iquique* de Claudio Sapiaín, también de 1969. El paisaje en ambas aparece como una superficie para narrar y tomar posesión de nuestra memoria histórica: la guerra del Pacífico del siglo XIX y la matanza en la Escuela Santa María en Iquique en el año 1907.

Actualmente en la producción de cine nacional podemos ver el uso del desierto tanto desde la ficción como el documental. Recientemente se estrenó una película como *Crystal Fairy & The Magic Cactus* (2014), premiada en el festival de cine Sundance, dirigida por Sebastián Silva y protagonizada por Michael Cera. Aquí se muestra un viaje por carretera hacia el norte, es decir, es un filme estructurado también como una *road movie*, en donde los personajes realizan este viaje con el objetivo de tomar el cactus San Pedro en el norte, exactamente en Pan de Azúcar, Chañaral, en la región de Copiapó. Aquí podemos ver otra perspectiva sobre este paisaje, el de un eterno verano, una vacación, lugar fuera del orden, de lo típico y familiar, un viaje iniciático también y la estructura de la *road movie*. Sin embargo, esta película también habla de la experiencia, del cambio que provoca el viaje, y no solo esa vivencia, sino también el efecto de lo desértico en el desarrollo de la película.

En estas películas el territorio puede leerse como un texto, que contiene residuos de un pasado difícil de narrar, que se tornan inseparables del espacio en que se centran tanto las acciones como la narración. Este énfasis en el paisaje puede observarse en dos documentales chilenos recientes: *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, y *Mi vida con Carlos* (2010), de Germán Berger. En ese sentido el espacio del desierto que es descrito y escrito puede verse como un intento por "borrar del paisaje las huellas de los cuerpos fugitivos de la llanura" (Rodríguez 197).

En el documental de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010), vemos, por el desierto de Atacama, cómo aparecen diversas temporalidades en ese espacio, lo que va siendo expuesto por el director. El pasado para quienes

buscan los restos humanos de los desaparecidos y el futuro o bien la temporalidad incierta para quienes buscan en las estrellas, respuestas, desde los observatorios. El crítico argentino Gabriel Giorgi hace una interesante reflexión acerca de los cuerpos y el espacio del desierto en esta película:

La presencia de esos huesos triturados, dispersos en el desierto, en un resto, literalmente, de un régimen político y de una lógica de violencia política que el documental de Guzmán pone en relación con otras temporalidades, que son la de la historia del desierto, una historia que es a la vez natural (tiene que ver con la formación misma del planeta), y de geografía humana, en la medida en que el desierto también alberga, archiva, las huellas de comunidades indígenas –y por supuesto, también una historia nacional (el documental muestra las barracas de los mineros que explotaron el cobre en el siglo XIX: barracas que permanecen intactas, espectrales). Entonces el desierto se vuelve un repertorio o un archivo de temporalidades superpuestas... (“Lo que queda de una vida. Comunidad y cadáver” 223).



Imagen 2. *Nostalgia de la luz*⁸.

El espacio del desierto, así como su connotación de lugar residual, de presencia del pasado y presente, en su territorio, puede leerse en narrativas recientes en donde emerge también este paisaje. Asimismo a partir de la idea, por un lado, de lo mítico y, por otra, de la figura del vacío del desierto aparecen en los últimos diez años tres novelas que se sitúan en este territorio. Las narrativas de Francisco Mouat, Patricio Jara y Diego Zúñiga abordan de diversas maneras el imaginario de este paisaje: la primera desde la crónica ficcionalizada busca el rastro y los restos de Riquelme, un hombre que se

⁸ Fotografía de la película de Patricio Guzmán que aparece en el afiche que promocionó la película. Extraída del sitio web de la *Revista La Fuga*, en www.lafuga.cl

creía desaparecido, cuyos restos aparecen cuarenta años después. El texto de Jara se refiere en parte a la transformación de algunas ciudades nortinas debido a la minería. Junto con esto, la novela se llena de presencias fantasmales, teniendo como fondo el paisaje del desierto. Sin embargo quisiera detenerme en la novela *Camanchaca* (2010), con que desarrolla un relato más afectivo sobre los recorridos realizados en la cartografía desértica de la carretera nortina. En *Camanchaca*, Diego Zuñiga sitúa a un narrador que muestra en parte una travesía de un padre y un hijo para llegar desde la segunda región a Tacna, Perú. En la novela, este paisaje de la carretera desértica de la segunda región aparece continuamente tapada por la bruma de la camanchaca. El texto construye también un mapa afectivo en donde se explora una relación casi inexistente entre padre e hijo, durante el viaje en auto por ese camino nortino. Los caminos guardan silencios, cuerpos, dragones enterrados que rememoran presencias fantasmales y vacíos que hablan de ausencias, a medida que se avanza en el viaje y el paisaje va cubriéndose de camanchaca.

Sobre el desierto y la idea de la imagen o el encuentro de lo que queda por conocer, quisiera detenerme en dos imágenes. Dos escenas que tienen una predominante imagen del desierto en otro documental, como *Mi vida con Carlos* de Germán Berger. El afiche que anuncia la película exhibe una figura humana, o su sombra, sobre el atardecer del desierto. Esta fotografía aparece como una imagen que contiene gran similitud con la fotografía del afiche de la ya nombrada *Nostalgia de la luz*. En esta un cuerpo camina sobre un cerro de ese desierto también Atacama. Este cuerpo está oscuro, en la sombra sobre la luminosidad del atardecer nortino tras una montaña que contrasta con lo negro que es la figura humana, adivinamos que la imagen corresponde a una de las mujeres que busca restos de sus familiares detenidos-desaparecidos.

Ambas películas buscan reconstruir el pasado, y para ello, recorrer el espacio inmemorial y mítico del desierto contribuirá a esto. Una tierra que esconde, pero que conserva y saca a la luz. Se ven las estrellas, pero también lo que se ignora al buscar los restos humanos de los desaparecidos por sus mujeres. Gabriel Giorgi en *Formas comunes* sostiene:

Aquí el cadáver o el resto orgánico resiste, permanece, insiste y se obstina...en modos diversos de la presencia: *esa resistencia...estas obras traen a la superficie e interrogan...aquí el resto corporal nunca desaparece del todo...* el procedimiento estético en estos materiales consiste, justamente, en hacer ver, volver visible y tangible esa persistencia y esa presencia (203).

A pesar de que Giorgi se está refiriendo en particular al capítulo "La parte de los crímenes" de Roberto Bolaño en la novela *2666*, creo que el uso del territorio que cuestiona y guarda restos es muy similar a lo que aparecerá en ese espacio del desierto de lo que surge en la superficie en el documental de Germán Berger. El director, hijo de una víctima de la Caravana de la muerte, Carlos Berger, visita los lugares por los que pasó su padre antes de morir. En una de las escenas finales será en parte la lectura de la carta

que él le escribe a su padre, y que lee en el desierto de Atacama, junto a los hermanos de su padre muerto en el colorido atardecer que posee ese paisaje. Aquella acción incluida en el documental, la lectura de esa carta en parte contribuye a cerrar el duelo o al menos parte de él, así como también el final de la película que ha comenzado narrando a un tú, es decir, enunciando epistolariamente el principio de la carta. La escena final muestra a Germán y sus tíos caminando hacia delante sobre esta tierra roja, mientras atardece. Simultáneamente, la cámara se aleja, similar quizás a la forma como termina una película *western*, se va el cowboy en su caballo luego de haber dado una lucha, a esperar la otra o a ir por algo mejor. La arena del desierto se levanta sobre la tierra como una superficie en donde se inscriben historias, se esconde o se encuentra algo, o a sí mismo. Es decir, experimentar una especie de regresión a lo natural, a lo contemplativo, del paisaje en su grado cero, y de la experiencia rasa con lo natural.

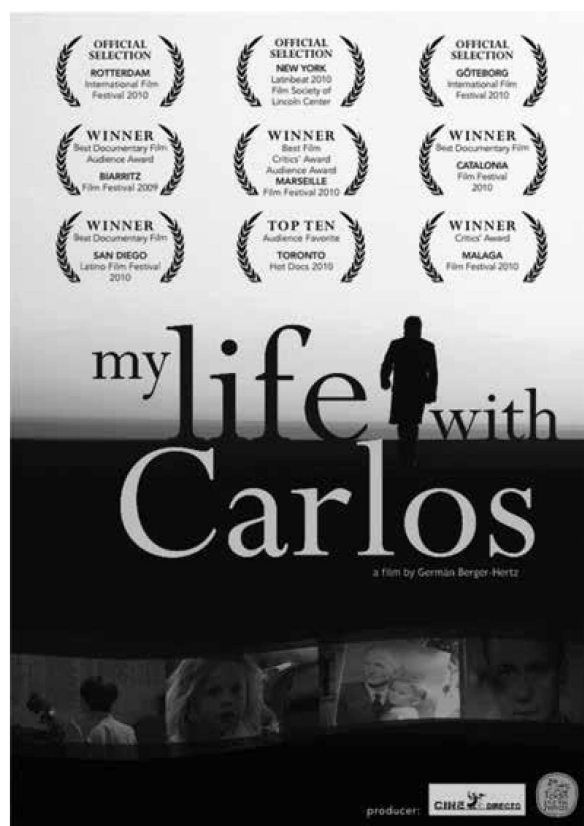


Imagen 3. Afiche promocional del documental *Mi vida con Carlos*.

En conclusión podemos afirmar que el desierto es un lugar donde todo acaba o comienza, el fin de los ojos de la infancia, o la búsqueda por el tiempo recordado. La mirada hacia el paisaje junto a la creación de subjetividades (pensemos en los documentales autobiográficos y sobre memorias individuales) apuntan a mostrarnos hacia donde se corren los intereses. El llamado "giro espacial" por Fredric Jameson apunta a mostrar otra mirada quizás de la memoria, a partir del territorio en este caso, el desierto. Así este paisaje se nos muestra como el de la espesura de esa narrativa, esperando ser leído como un texto, una superficie viva de donde brotan la historia y la memoria.

Esta relación con el paisaje desde una intimidad y desde los afectos nos permite situar a *De jueves a domingo* en esta reflexión. En esta película como en los documentales anteriormente nombrados, las imágenes del paisaje son revisitadas desde la memoria más íntima incluyendo también la memoria histórica y colectiva. Creo que en estas manifestaciones fílmicas y literarias aquí citadas, apuntan en cierto modo a repensar la relación con nuestro imaginario del territorio nacional, así como también entre paisaje, mirada, cuerpo e historia, para volver la vista sobre ellos como si se observara por primera vez un paisaje familiar que se torna desconocido desde nuestra ventana: la pantalla del cine.

Obras citadas

- "Archivo de prensa. De jueves a domingo". <<http://www.dejuevesadomingo.cl/prensa>> Septiembre 2011. Septiembre 2014.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlin*. Madrid: Abada, 2010.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso, 2002.
- Comolli, Jean Louis. "¿Abrir la ventana?". *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manantial, 2010. 21-60.
- Cortés Rocca, Paola. "Territorios: desde el paisaje romántico a la urbe positivista". *El tiempo de la máquina: Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2011.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Kohan, Martín. "Los ojos de la infancia". Revista *Dossier* 8. Cátedra Bolaño. Revista Facultad de comunicaciones y letras. 2008. Web. Septiembre 2014. <<http://www.revistadossier.cl/los-ojos-de-la-infancia>>
- Mitchell, W.J.T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Lefebvre, Martin. "Between Setting and Landscape in the Cinema". Martin Lefebvre, ed. *Landscape and Film*, New York: Routledge, 2006. 19-59.
- Nouzilles, Gabriela. "Nomadic Tourists and Cultural Discontent". *Images of Power: Iconography, Culture and State in Latin America*. Jens Andermann y William Rowe, eds. New York: Berghahn Books, 2005. 255-270.
- Giorgi, Gabriel. "Lo que queda de una vida. Comunidad y cadáver". *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. 197-236.
- Lukinbeal, Chris. "Cinematic Landscapes". *Journal of Cultural Geography* 23: 3-22.
- Mouat, Francisco. *El empampado Riquelme*. Santiago: Lolita Editores, 2011.
- Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Puig, Manuel. "El cine y la literatura". Prólogo a *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London, New York: Continuum, 2004.
- Salles, Walter. "Notes for a Theory of the Road Movie". *The Film Issue. New York Times Magazine*. Web. 11 de septiembre de 2007. 20 septiembre 2014. <<http://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine>>
- Schweitzer, Ariel. "Huit femmes, entretiens avec Maren Ade, Danielle Arbid, Anne Émond, Debra Granik, Nami Iguchi, Kelly Reichardt, Dominga

- Sotomayor, Athina Rachel Tsangari". *Cahiers du Cinema*. "Ou-sont les femmes?" (681). Web. Septiembre 2012. Septiembre 2014. <www.cahiersducinema.com>
- Schivelbusch, Wolfgang. "The Space of Glass Architecture". *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: University of California Press, 1986. 48-49.
- Vicuña, Manuel. *La imagen del desierto de Atacama (XVI-XIX). Del espacio de la disuasión al territorio de los desafíos*. Santiago: Editorial de la USACH, 1995.
- Wells, Liz. *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity* (International Library of Cultural Studies). I.B.Tauris. Kindle Edition, 2011.
- Nostalgia de la luz*. Dir. Patricio Guzmán, Chile, 2010.
- De jueves a domingo*. Dir. Dominga Sotomayor, Chile, 2012
- Mi vida con Carlos*. Dir. Germán Berger, Chile, 2010.
- Caliche Sangriento*. Dir. Helvio Soto, Chile. 1969.
- Escuela Santa María de Iquique* Dir. Claudio Sapiaín, Chile, 1969.
- Crystal Fairy and The Magical Cactus*. Dir. Sebastián Silva, Chile, 2013.



Copiapó.
© Pablo Chiuminatto. *Serie Desiertos*, 1992.