

EXPERIMENTACIONES Y F(R)ICCIONES ESPECULATIVAS E
IMA(R)GINALES ENTRE *LA CASA LOBO* (LEÓN Y COCIÑA, 2018) Y
COLONIA DIGNIDAD

Pedro E. Moscoso-Flores
Universidad Adolfo Ibáñez
pedro.moscoso@uai.cl

Sebastián Wiedemann
Universidad Nacional de Colombia
swiedemann@unal.edu.co

INTRODUCCIÓN. SITUÁNDOSE MÁS ALLÁ -O ACÁ- DE LOS MÁRGENES
DE LA REPRESENTACIÓN

La idea de pensamiento como captura y conquista ha resultado tan operativa que su fuerza a menudo parece incontestable. El concepto de representación –o incluso la crítica a la representación– con su capacidad de sobreponer y envolver un mundo en otro, ha resultado funcional a esa mirada de mundo, saturando cualquier reflexión que intente acercarse al pasado y a sus producciones artísticas desde otras claves. Considerando esta proposición inicial, en el presente escrito nos interesa hablar sobre Colonia Dignidad como parte del pasado de Chile de las últimas décadas desde una perspectiva alejada de las producciones artísticas que lo han visitado como representaciones de este, sino ensayando otras conexiones, contagios y polinizaciones cruzadas.

Es lo que haremos al pensar aquí la película de cine animado *stop-motion La casa lobo* (2018), de Cristóbal León y Joaquín Cociña, considerando lo que Peter Pál Pelbart ha consignado como una “ecología de emisiones” y de las “diseminaciones” (371), apelando a una lógica de aproximación no-representativa (Vannini 6) que reconoce un modo de existencia autónomo de las imágenes, desanclado de un orden de realidad predeterminado.

En esta línea, nos interesa explorar otro tipo de relaciones posibles entre los elementos implicados desde la perspectiva de un campo de experimentación sensible sustentado en un escenario de f(r)icciones especulativas. Vinculamos esta noción a una indagatoria enfocada en las divergencias y diferencias presentes propias de las

tensiones que emergen en el ‘entre-medio’¹ de dos territorios existenciales o, como desarrollaremos a lo largo de este ensayo, entre dos ‘historias de colonias’ enlazadas mediante sucesos históricos e imágenes que se van desplegando en diversas escalas, niveles y temporalidades. Más que aspirar a la búsqueda de un entendimiento claro y transparente del pasado desde la óptica del presente, el término ‘especulativo’ permite acercarnos al ámbito del ‘cuidado de los posibles’ (Stengers, *El cuidado s/n*) de imágenes que albergan fuerzas de futuridad y que, en el tránsito de materialidades a signos y viceversa, van introduciendo una interrogante respecto de lo que la realidad es capaz de hacer (James 39).

Para los efectos de nuestro análisis, lo anterior se podría formular de la siguiente manera: ¿de qué es capaz una realidad que se abre en y entre *La casa lobo* y Colonia Dignidad? Como propondremos en las siguientes páginas, una posible respuesta a esta interrogante podría buscarse en aquello que llamamos ‘ima(r)genes’: génesis ilimitada de márgenes que proliferan como ‘espacios en blanco’, en tanto posibilidades de apertura de un pensamiento a-subjetivo que se va hilvanando mediante la composición de espacios que subvierten la función instrumental de las imágenes (por ejemplo, la de ser reflejos de ‘la realidad’, atestiguar ‘hechos’ o constituir parte de los archivos documentales auxiliares de la memoria), disponiéndose en cambio como superficies por medio de las que se hace posible deslizarse, transitar e imbuirse, tal y como ocurre con los cuerpos humanos y no humanos al adentrarse en el azul profundo del mar (Wiedemann 10).

Esta perspectiva supone la posibilidad de reconocer en las imágenes una fuerza impredecible que opera desde la sustracción y no desde la saturación, es decir, un potencial de multiplicación de márgenes de sentido que nos abren a modos de experiencia generalmente inadvertidos. La noción de ima(r)gen remite a una diversidad de modos de existencia y de expresión sensible que resultan de las implicaciones semiótico-materiales entre pensamiento(s), cuerpo(s) y mundo(s). En otras palabras, de entrelazamientos caracterizados por una dimensión vital, moviente y vibrátil (Bennett 13), consustancial a la materialidad de la vida, permitiendo comprender que tanto humanos

¹ Cabe aclarar, siguiendo la estela del pensamiento de Tim Ingold, que existe una distinción ontológica importante entre el ‘entre’ y el ‘entre-medio’, que nos interesa en este escrito: “‘Entre’ designa un mundo dividido que ya está tallado en las juntas. Es un puente, una bisagra, una conexión, una atracción de opuestos, un eslabón de una cadena, una flecha de doble punta que indica hacia esto y aquello a la vez. ‘Entre-medio’ en contraste es un movimiento de generación y disolución en un mundo de devenir donde las cosas no están aún dadas -de tal forma que pudieran ser juntadas- pero en camino a ser dadas. Es una diferenciación intersticial, una reacción fisión/fusión, un enrollar y desenrollar, inhalación y exhalación fluyendo en una dirección única, ortogonal a la angosta flecha de doble cabeza del entre, pero sin una destinación final (206).

como no humanos somos a la vez parte y resultado de los procesos que emergen en los intersticios de contactos y encuentros singulares y situados (Stengers, *Pensar* 121).

Considerando este marco, y poniendo el énfasis en la diversidad de materiales y modos de uso que León y Cociña utilizan para darle vida a la *La casa lobo*, en el presente escrito nos interesará constatar la manera en que esta práctica audiovisual puede pensarse como una interfase que expande y, en último término, altera el sentido común resultante de los modos en que se ha relatado la historia oficial de Colonia Dignidad, entendiendo esta producción como un montaje enfocado en la creación de movimientos marcados por fisuras, quiebres y líneas de errancia. Estos movimientos nos exponen sensiblemente a la presencia de una multiplicidad de conexiones que, en buena medida, tienden a quedar fuera del ámbito de nuestra comprensión desde la narrativa historiográfica, concertada alrededor de la linealidad secuencial propia de los datos y los hechos.

Abordar las imágenes desde esta perspectiva también sugiere una aproximación diferente a la noción de ‘margen’, a saber, no tanto como límite o frontera que separa, divide y asigna una identidad predefinida, sino como la manifestación efectiva de encuentros intervalares en que vida e imágenes se confunden y se tornan indistintas, como le sucedía a Godard en su práctica cinematográfica, o a la manera de la apertura de un ‘tercer margen’, como en el caso del relato ‘A Terceira Margem do Rio’ (1962) del brasileño Guimarães Rosa. Una especie de ‘ocupar’ sin contar, como consignaba Deleuze (2007: 263) respecto de las composiciones musicales de Pierre Boulez, haciendo de la imagen la manifestación de una invocación ritual análoga a un arte de experimentar que instauro la creación como forma de vida (Deleuze, 2008: 24).

Los posibles vínculos entre margen y ocupación sugieren la idea de un hábitat o de un espacio que no preexiste esperando ser ocupado, sino que se va entretejiendo gracias a la activación de regímenes de asociaciones entre elementos provenientes de realidades con temporalidades, duraciones y trayectorias heterogéneas. Esto se aprecia de distintas maneras al adentrarnos en las especificidades de *La casa lobo*, considerando los diversos estratos superpuestos que permiten entender el film como un proceso de compostaje. Por ejemplo, los estratos de producción referidos a los múltiples entrelazamientos entre *storyboards*, bocetos de dibujos, materiales fungibles y diversas técnicas de diseño orientadas a darle forma a las figuras que, posteriormente, al entrar en contacto con soportes tecnológicos como cámaras y computadores, posibilitarán las transiciones y movimientos que apreciamos como espectadores; los estratos interiores de la producción audiovisual compuestos de personajes, lugares y objetos que, en sus roces y fricciones con colores y manchas, van mutando, transformándose, integrándose y disolviéndose al compás de registros sonoros polifónicos en torno a variaciones.

Es dentro de esta dinámica de estratos superpuestos que podría augurarse la aparición de los espacios en blanco que hemos anunciado: espacios con un potencial de habitabilidad de lo múltiple que, por su condición ontológica de indeterminación,

permiten insistir de otros modos con el problema histórico que nos propone Colonia Dignidad.

Considerando la importancia y la urgencia que supone repensar el fenómeno de Colonia Dignidad en la actualidad, parece necesario entonces aportar a una reflexión desde una ‘óptica otra’² orientada a habilitar nuevas formas de implicar pensamiento y pasado, asunto que nos permitiría seguir elaborándolo desde el presente y mantenerlo como una potencia siempre abierta al porvenir. En esta línea, afirmamos que el film *La casa lobo* constituye un recurso valioso, atendiendo, como ya hemos insinuado, a las imágenes que León y Cociña crean mediante el uso de la técnica *stop-motion*³: una multiplicación de historias y de sentidos que, más que enmarcarse dentro de un guion predefinido vinculado a un pasado que espera ser dilucidado, van esbozando lúdica y procesualmente otros modos de narrar historias mediante el entrelazamiento de las materialidades del film: velas, papeles, madera, fuego, textiles y pigmentos que no paran de fugarse del carácter sedimentador de la Historia que carga a Colonia Dignidad como un conjunto de hechos potencialmente explicables, y que aquí, en cambio, buscamos conjurar como ‘des-hechos’ que no hay que atestiguar, sino fagocitar y poner en movimiento de manera impensada. Es a partir de estas articulaciones de fugas y fugacidades de las imágenes que parece posible introducir otros tipos de conexiones entre la historia de la Colonia y la producción cinematográfica.

En atención a lo anterior, el presente texto se propone contribuir a un ejercicio de multiplicación de imá(r)genes del pensamiento, es decir, uno que permita a las

² Con esta referencia nos referimos a una “óptica difractiva” (Haraway, *Modest* 16, Barad 71), en que los términos implicados no anteceden a la relación, sino que se constituyen a partir de esta, evitando así la búsqueda de grados de correspondencia entre las imágenes cinematográficas y los hechos históricos en torno a un compromiso mimético de relaciones de causa y efecto.

³ Como propone Adrián Encinas, el *stop-motion* se define como “La técnica que consigue dar vida a los objetos inanimados y materiales tridimensionales -incluso aquellos disgregados como la arena o la sal- mediante leves movimientos realizados foto a foto delante de la cámara, tanto en un espacio real, como en un escenario en miniatura o sobre una superficie plana. Es decir, se trata de la reinterpretación fotograma a fotograma del movimiento de un ser vivo a través de un muñeco que debemos construir, colocar en un escenario, mover un poquito, fotografiar, mover otro poquito, volver a fotografiar y, así, hasta completar el movimiento deseado. Todo ello gracias a cierta anomalía de nuestro sistema ocular (o cerebral), la denominada como persistencia de la visión, que provoca que cuando esas fotografías fijas pasan ante nuestros ojos a cierta velocidad, nos dé la sensación de que ese muñeco cobra vida y se mueve por sí solo. Sin embargo, la *stop-motion* es mucho más que eso. Es una forma de hacer cine en sí misma que ha encandilado a un buen número de cineastas en todas y cada una de las grandes generaciones de la historia del cine” (9-10).

imágenes materializarse en tanto proliferación y corporeización de mundos. Metodológicamente, esto supone que entre la escritura que esbozamos y las imágenes que componen el film subsiste una relación de mutua implicación, mediada por ritmos y tonalidades afectivas. Por este motivo las palabras, más que orientarse por un afán descriptivo y/o explicativo respecto de aquellas formas y figuras que aparecen frente a nuestra mirada, cumplen una función de ‘cuidado’ o ‘curación’ de las imágenes, es decir, como operadoras de modos de creación constante de mundos, a través de la búsqueda de un aumento de los grados de implicación y contacto consustanciales a la experiencia, reduciendo así la distancia entre los elementos que participan del paisaje de lo real, asegurando que las imágenes se mantengan abiertas a sus potenciales y siempre posibles variaciones.

Vinculamos el presente ensayo a un ejercicio de constructivismo cinematográfico radical que se despliega procesualmente como holobionte con las audiovisuales o componentes compañeras (Haraway, *The Companion* 12), de manera análoga a lo que acontece en el ejercicio de compartir pieles humanas y no humanas presentes en el *shabono*, piel comunitaria y edificación efímera del pueblo Yanomami (Pérez 47). Así entendido, nuestra práctica escritural se propone en afinidad con la idea de un cultivo de *humusidades* (Haraway, *Staying* 62) en que, como murciélagos de un cine de sombras⁴, parcialidades y espectralidades saltan al vacío o al ‘espacio en blanco’ de la noche, haciendo que lo estético transmute en cosmogénico: avanzando por opacidades y asegurando que las formas nunca terminen de ser identificables, haciendo que el mundo se vaya desplegando como un cine del proceso, de la inmanencia (MacKenzie y Marchessault 4).

ALGUNAS CONSIDERACIONES EPISTEMO-METODOLÓGICAS Y ONTOLÓGICAS DE LAS IMÁGENES: APERTURAS DE LAS ‘IMÁ(R)GENES’ COMO ‘ESPACIOS EN BLANCO’

Como hemos planteado, en este ejercicio especulativo nos interesa situarnos desde una cosmovisión ecológica y comunidad imaginal que, de modo antropofágico y de transformaciones permanentes (Azevedo 168), nos otorgue pistas respecto al entrelazamiento de *Colonia Dignidad* y *La casa lobo*, siguiendo la intuición de que lo que caracteriza a las imágenes es su carácter ‘fugitivo’ y ‘por-venir’⁵, esto es, una

⁴ Para ahondar en esta idea de un cine de sombras ver la obra cinematográfica de la brasileña Ana Vaz, en films como *É noite na America* (2022) y *Olhe bem as montanhas* (2018).

⁵ El uso que le damos a esta noción nos remite al pensamiento deleuziano, y en ella el *porvenir* no indica en modo alguno una referencia al futuro entendida desde una cronología lineal. Haciendo uso del pensamiento bergsonian para reforzar su ontología vitalista y de la

fuerza cuya potencia reside en el flujo constante y en los procesos de individuación ilimitados que estas son y, a su vez, habilitan. Ello supone insistir en una comprensión de las imágenes como disparadoras de movimientos en el pensamiento, es decir, como cargas energéticas y vitales que avanzan al compás de una experiencia desde la multitud y la multiplicidad⁶.

Para esto parece necesario, en primer lugar, hacer perceptibles las condiciones de ‘fuga-cidad’ de las imágenes, mediante ejercicios que permitan desobjetivarlas y abrirlas a un ejercicio de reapropiación respecto de su propia materialidad, tal y como ocurre en el caso de las modulaciones pictóricas y plásticas de *La casa escenográfica* del film que nos convoca, deviniendo metaestabilidad imaginal en acto. En segundo lugar, esta aproximación requiere recuperar la alianza inextricable entre las imágenes y sus procesos: ‘prácticas imaginales’⁷ que hacen parte de una cosmovisión ecológica (Stengers, 2005: 189), en que las imágenes se entretejen mediante tránsitos que despuntan

diferencia, Deleuze parece abogar por una recomposición del tiempo como duración vinculable a lo nuevo en tanto apertura y a la creación, a saber, a aquellas emergencias que acontecen entre lo virtual y lo actual, y desde donde se hace necesario entender la noción de lo ‘posible’. En sus términos: “lo virtual no es lo mismo que lo posible: la realidad del tiempo es finalmente la afirmación de una virtualidad que se realiza y para la cual realizarse significa inventar... Si el pasado coexiste consigo mismo como presente, si el presente es el grado más contraído del pasado coexistente, ese mismo presente (por ser el punto exacto en el cual el pasado se lanza hacia el porvenir) se define como lo que cambia de naturaleza, lo siempre nuevo, la eternidad vital... Finalidad, causalidad y posibilidad se hallan siempre en relación con la cosa ya hecha, y presuponen siempre que el todo ya está dado. Cuando Bergson critica estas nociones, cuando nos habla de indeterminación, no nos está invitando a abandonar la razón sino a alcanzar la razón verdadera de la cosa en proceso de hacerse, la razón filosófica, que no es determinación sino diferencia” (*Bergson* 42).

⁶ Esta afirmación supone una postura inmanente del pensamiento que, como experimento mental, aboliría la figura del espectador, haciendo de las imágenes “atractores de afectación” (Whitehead 85).

⁷ Nuestra propuesta encuentra afinidad con la propuesta de Chiara Bottici, quien aclara que lo imaginal proviene del latín *imaginalis* y refiere a aquello que está hecho de imágenes, permitiendo diferenciarlo de lo ‘imaginativo’ entendido como una facultad de la imaginación o del carácter de una acción que presupone la imaginación como algo que ya aconteció, así como también de las imágenes propias de los libros, películas, pinturas, etc. (*imagery*), utilizadas para describir ideas y situaciones en base a las representaciones de las cosas. Es por ello por lo que la autora refiere a la noción de (re-)presentaciones para referirse al *status* ontológico indeterminado de lo imaginal, esto es, de imágenes como ‘presencias’ que pueden ser tanto reales como irreales, mentales como extramentales; que son visualizables, aun cuando esto no significa necesariamente que sean ‘visuales’ en un sentido tradicional. En otras palabras, “lo imaginal es un terreno de posibilidades” (61).

diferenciales marcados por instantes que, más que hechos, nos narran duraciones, y que más que otorgarnos una claridad formal y reconfortante, nos muestran su carácter efímero al irse corporeizando mediante ritmos intermitentes marcados por apariciones y desapariciones. Prácticas y técnicas que oscilan en el entre-medio del pincel y de la cámara, de lo escultórico y de lo performático, de lo sonoro y de lo discursivo, en que los cuerpos/personajes del filme devienen re(des)composiciones constantes que no paran de inventar modos de aparecer, desaparecer y reaparecer.

Esta descripción da cuenta de un actuar impersonal y carente de intención de las imágenes, mostrando su renuencia a subsumirse a los diseños de aquel principio transcendente que intenta organizar la realidad según una lógica de relaciones marcadas por un dualismo interior-exterior. En otras palabras, no habría una ‘Colonia Dignidad’ exterior, extradiegética y perteneciente a la Historia a la que *La casa lobo* le rinda cuentas, sino que el film funcionaría como un pluriverso (Blaser y De la Cadena 4) que devora constantemente todo referente o voluntad mimética de causa y efecto. Sin afuera, las imágenes funcionarían como pliegues y sus modulaciones como invaginaciones de la realidad hecha procesualidad ilimitada. Esto queda claro en el salto desde lo fotográfico hacia lo pictórico de la producción –pero sobre todo háptico⁸–, en que la animación experimental de la producción audiovisual alcanza una radical literalidad de lo que se entiende por esculpir en el tiempo (Tarkovski 77), mostrando que el film es, en sí mismo, una puesta en escena, una situación abierta que devora la Historia emanada en Colonia Dignidad, haciendo que historias de *compost* puedan emerger (Haraway, 2016: 177). En este sentido, por ejemplo, el bosque en *La casa lobo* emerge como un fuera de campo e intervalo absoluto que se hace pliegue en las audiovisualidades a la manera de una hojarasca imaginale.

Una operación imaginante como la que aquí nos convoca requiere de un ejercicio motivado por este ímpetu orientado a abrir y reconocer la agencia de los espacios intersticiales, mediante la introducción de gestos que refuercen los modos de implicación sensible de las imágenes ‘con’ y ‘en’ las diversidades propias de los medios (ambientales, mentales, tecnológicos, artísticos, sociales, culturales, etc.), permitiendo el seguimiento de algunas de las múltiples trayectorias que van aconteciendo en los contactos impersonales que acaecen entre líneas marcadas por una singularidad irrepetible, generando redes de asociaciones espontáneas y accidentales (Ingold 27) cuyos diferenciales funcionan como restos o *haecceidades* (Deleuze y Guattari 264) que conforman los territorios, los paisajes y, en definitiva, expresan la vitalidad de las experiencias.

⁸ Manifestado por la corporificación y visceralidad de las composiciones audiovisuales que, inevitablemente, nos hacen pensar en el cine del checo Jan Svankmajer. Para profundizar en el concepto de ‘lo háptico’ o aún de ‘haptopia’, ver Sarmiento Gaffuri (6).

Esto supone hacer de la escritura una experimentación y una continuación del film por otros medios, permitiendo continuar la devoración antropofágica que empezó con la Colonia Dignidad hecha dato, y que persiste en el filme como atractor de afectación: un dignificar el pensamiento entre imágenes al hacer el tránsito que nos propone Latour (246) entre *matters of fact* (de Colonia Dignidad) y *matters of concern* (el cuidado de la comunidad imaginal que abre *La casa lobo*).

Los movimientos ‘entre-medios’ nos abren a un perspectivismo de las imágenes en el que estas siempre son disposición intervalar, haciendo de su presencia un acontecimiento potencialmente ominoso: filtrándose inadvertidamente entre aquellas figuras definidas que habitualmente identificamos como imágenes visuales, entre nuestros pensamientos y nuestros cuerpos, así como también entre aquellas cosas que hemos definido como estando siempre un paso ‘más allá’ o ‘más acá’ de nuestra subjetividad. Este tipo de apariciones se pueden apreciar, por ejemplo, en instalaciones artísticas como las del Colectivo Acciones de Arte (CADA), fundado a finales de los años setenta por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita con el propósito de introducir una crítica y un cambio en las condiciones socio-políticas de un Chile marcado por el régimen dictatorial. Entre sus trabajos destaca el poema publicado en la revista *Hoy* el año 1979, primera intervención pública del colectivo, del que se desprenden los siguientes versos: “imaginar esta página completamente blanca... imaginar esta página como la leche diaria a consumir... imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar”⁹.

Si bien la referencia a ‘lo blanco’ en el poema de CADA tiene una impronta explícitamente política, nosotros afirmamos que la ‘politicidad’ propia de las irrupciones imaginales también puede encontrarse en conexiones inusitadas e inesperadas que, performativamente, rompen con el orden de la metáfora. Por ejemplo, en el caso de las grietas y residuos materiales que involuntariamente pasan a formar parte de los procesos de creación mural a partir de la técnica de *paste-up* del artista visual chileno Caiozzama (Moscoso-Flores y Viu 274), o también en la irrupción material de los espacios en blanco que se van bosquejando al realizar un ejercicio escritural como el que proponemos.

⁹ Como propone Robert Neustadt en relación con el poema del colectivo: “quisiera reflexionar brevemente sobre el papel de lo blanco y la leche en *estas* páginas. Visto en su contexto, la leche de la acción del CADA estaba muy ligada al gesto del gobierno de Allende de garantizar medio litro de leche a cada niño chileno... Imaginar esta página completamente blanca, hoy, en el presente neoliberal del Chile democrático, sigue siendo un desafío creativo urgente. Leído del otro lado de la moneda, o sea, desde la época presente de ‘democracia’, la leche del grupo CADA aparece como una metáfora *avant la lettre* de lo que Tomás Moulian ha llamado ‘el blanqueo de Chile’” (15).

Subsiste en estos ejercicios una cierta fuerza espectral de las imágenes que refiere a los tránsitos y contagios que estas habilitan, revelándose en la radicalidad pragmática de ensamblajes y agenciamientos cuyos efectos de presencia dan cuenta de la capacidad que tienen los cuerpos de afectarse, construyendo en sus intercambios territorios marginales que se resisten a ser transformados en lugares posibles de ser delimitados y sometidos a eventuales operación de saturación y apropiación.

Como es de esperar, en este plano existencial sobre el que especulamos y fabulamos nunca se ‘es’ o ‘se pertenece’, sino que ‘se transita’, operando un principio mutante que se materializa en torno a su condición de ‘pasaje espiralado’, al escapar de toda lógica lineal de causa y efecto. Es en esta medida en que el mundo, entendido como repositorio potencial infinito de imágenes en acto, materializadas como pasajes sin fijación que avanzan y atraviesan lo humano, deviene ‘medio de medios’ y ‘entre medios en inmediatez’ (Manning, Massumi y Brunner 276).

Así las cosas, ima(r)genes constituye el nombre de un concepto y una proposición que busca operar un giro ontológico de las imágenes, en la medida en que ellas se presentan como un devenir-por-conglomerados. Esto implica que las imágenes nunca vienen solas, sino que se hacen presentes como una colonia: una comunidad que habita modos de experiencia cinematográficos (Wiedemann 15) y que mantiene el principio cosmogénico de la materia activa. En *La casa lobo*, la vida ebulle en cada uno de sus minuciosos detalles, en que ninguna mancha o componente escultórico vienen solos, existiendo una reciprocidad y una comunidad impersonal entre los elementos que altera los modelos de comunicación tradicionales. Esto contrasta con la historia de Colonia Dignidad, que emerge como un espacio existencial que opera por inclusión homogeneizante y no por divergencias, es decir, mediante un reduccionismo metodológico que delimita la realidad como una serie de hechos posibles de ser concatenados mediante una lógica explicativo-causal amparada en una temporalidad secuencial.

Dado que nunca vienen solas, las ima(r)genes nos permiten afirmar operaciones epistemo-metodológicas de carácter desviante y oblicuo donde la equivocidad y el error tienen un lugar afirmativo, haciendo delirar la realidad en medio de sus sombras y de las fabulaciones que la falsifican (Deleuze, *La imagen tiempo* 171). Es por ello que la experimentación presente en *La casa lobo* parece desanclarse del engranaje que habitualmente se entabla entre verdad y representación, a saber, aquel que detiene el movimiento generativo de la realidad. Lejos de ser documentada como algo de lo cual nos podemos ‘hacer una imagen’, las imágenes del film se corporeizan como variación constante. Toda una lógica no-representativa que se afirma al buscar establecer cómo, a través de un medio que se crea en lo figural de las audiovisualidades (Brenez 20), hace perceptible la ‘fuga-cidad’ de las imágenes en tanto fuerza intervalar que cuida de las condiciones de posibilidad de lo que está siempre por-venir.

Allí también encuentra abrigo algo que quizás ya se ha dejado intuir: una fuerza de futuridad¹⁰ que no interpela a las imágenes respecto de su carga de pasado o persistencia de presente, sino más bien por su capacidad de abrir divergencias temporales no lineales ni referenciales. En otras palabras, una condición afirmativa de la composición audiovisual que se materializa en la posibilidad de mantener futuros abiertos que yacen inexorablemente en los intervalos: un futuro anidado en los ‘espacios en blanco’ marcados por el ímpetu de co-habitar un espacio potencial de indeterminación, que en el film se hace presente a la manera de fracturas e interrupciones que, una y otra vez, atraviesan y rasgan las superficies deslizantes de sus escenas abriendo espacio para lo nuevo, aun cuando la historia de Colonia Dignidad que opera de fondo, personificada como amenaza acechante que funda lo claustrofóbico de la casa, que invade una y otra vez desde lo sonoro, parece no parar de querer asfixiar y sofocar.

Esto hace que la potencia de futuridad del film radique en su resistencia a dejarse capturar por saturaciones imaginarias que, eventualmente, la delimitarían como una mera adaptación infantil de la historia de la Colonia. Todo lo contrario: el ‘terror’ que se patentiza en la película no refiere directamente al carácter reminiscente de los hechos del pasado, sino al modo afirmativo en que se van entrelazando elementos heterogéneos sin orientación ni dirección definida, asunto que por momentos nos propone, como espectadores, una sensación de desconcierto, incompreensión y hastío frente a la pantalla. Esta ‘provocación’ dirigida a nuestros esquemas perceptivos visuales nos fuerza a poner nuestro cuerpo en el problema, abriendo la posibilidad de interrogar estas historias desde otros registros.

¹⁰ Lapoujade (81) utilizará el término ‘fuerza de futuridad’, haciendo referencia a la tercera síntesis del tiempo que Deleuze desarrolla en “Diferencia y Repetición”, entendiéndolo como el ‘tiempo vacío del acontecimiento’ que aquí hemos equiparado de algún modo a lo que hemos llamado de ‘espacios en blanco’ ¿No es acaso esa la potencia de la indeterminación de las manchas en gran escala que nos sumergen en océanos de color en *La casa lobo*?

COLONIAS DE IMÁGENES EN FUGA: *LA CASA LOBO*, DE LEÓN Y COCIÑA

Figura 1. *La casa lobo* (2018). Créditos Paola Fernández

Hasta ahora hemos procurado establecer algunas coordenadas que nos permitan navegar por un mundo de imágenes que devienen imá(r)genes, intentando preparar el terreno para conjurar sus fuerzas intersticiales, intervalares y afectivas, evitando de este modo el gesto de volver a “ponerlas en su lugar”. Es a partir de esta reflexión que nos interesa sumergirnos en el mar de imágenes que subsisten en los intervalos entre Colonia Dignidad y *La casa lobo*.

Para realizar este ejercicio especulativo nos apoyaremos en una serie de referencias directas e indirectas que nos ayuden a dilucidar el modo en que esta producción audiovisual, más que ofrecernos claridad desde una perspectiva documental-testimonial respecto de la serie de eventos históricos negados y olvidados que la inspiran, se constituye en una máquina imaginal que nos invita a persistir con el problema (Haraway, 2016: 89). Esto supone la posibilidad de ensayar una práctica de reinención entre memoria y pasado en torno a un ejercicio de reelaboración colectiva, no con el propósito de afirmar o negar dicho vínculo sino para desanclar la Historia de su condición estanca para abrir las imágenes a nuevas posibilidades de existencia en el presente.

En esta medida, desarrollamos las siguientes líneas en torno a la proposición de que se abre un vínculo impensado entre la Colonia Dignidad y aquello que *La casa lobo* nos da a pensar en sus intervalos y en los bordes de las imágenes que transitan en la indeterminación entre la realidad y la ficción: ambas se constituyen como “historias

de colonias”¹¹, en la medida en que se encuentran sujetas a intervalos compuestos por movimientos de imágenes que se entretajan en un medio marcado por una dinámica de apertura-cierre, asunto que se corporeiza alrededor de potencias de fuga.

La casa lobo relata la historia de una joven, María, que escapa de una Colonia motivada por el temor a ser castigada tras haber dejado escapar a dos cerdos del predio donde vivía. Esto la lleva a adentrarse en un bosque, arribando a una casa abandonada en busca de alimentos y un lugar para descansar. Una vez instalada en la casa, aparecen en escena los dos cerdos perdidos con los que María entablará una relación de cuidado. Este vínculo de afecto provocará que los animales vayan mutando y adquiriendo progresivamente características antropomorfas, llegando a convertirse en niños –Ana y Pedro– con los que la protagonista reforzará un vínculo maternal.

A pesar de que a simple vista el relato parece articularse en torno a estos tres personajes con características humanas, el medioambiente que envuelve estas interacciones se encuentra marcado por la presencia permanente de una *voz en off*: la de un hombre/lobo que habla en castellano con acento alemán –que parece estar acechando a María– y de la que ella parece estar intentando esconderse. De este modo, va germinando un hábitat marcado por una sensación de temor permanente frente a un exterior amenazante, asunto que aparece refrendado en las constantes referencias explícitas a la supuesta presencia del lobo que se encuentra al acecho en el bosque. Frente a la escasez de alimentos, y a la imposibilidad de salir producto de la presencia amenazante, Ana y Pedro deciden inesperadamente atar a María con la intención de

¹¹ Etimológicamente, el término ‘colonia’ deriva del latín *colere*, vinculado a las nociones de ‘cultivar’ y ‘habitar’ y, a su vez, se encuentra asociado a la raíz indoeuropea *kwel* (revolver, mudar). Si bien existe una extensa discusión académica en la actualidad respecto de los llamados ‘colonialismos’, comprendidos desde una matriz histórico-política y socio-cultural que estudia los diversos modos de dominación y explotación estatales en territorios extranjeros, en este trabajo nos interesa enfocarnos en las colonias desde una perspectiva que rescata su sentido original anclado a las disposiciones activas -verbales- que hemos mencionado, despuntando una organicidad que nos permite entenderla como una formación en continuo proceso de realizarse y que no depende de una organización previamente definida, sino que va desplegándose como sistemas de relaciones que incitan determinadas posibilidades de realización -aperturas y cierres- entre sus componentes. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en los sistemas de colonias o granjas de hormigas [*ant colonies* / *ant farms*] que describe Deborah Gordon (118) al estudiar estos sistemas naturales. Como señala la bióloga, la evidencia científica respecto de estos sistemas auto-organizados muestra la existencia de modos de funcionamiento que no dependen de una instancia central jerarquizada, sino que muchas veces van obteniendo información que resulta de la red de interacciones misma, generando así patrones -muchas veces desplegados de maneras caóticas- que posibilitarían un conjunto de acciones orientadas a preservar el sistema.

comérsela, momento en que la protagonista le suplica a la voz masculina que la rescate y la traslade de vuelta a la colonia desde donde se había escapado.

Como nos comenta Franken (186), este giro en el relato da cuenta de una suerte de transmutación en que el ambiente amenazante exterior, marcado por la presencia espectral de la voz del hombre/lobo, se va filtrando hacia el interior, hacia el espacio íntimo de lo familiar. No obstante, más que generarse un desplazamiento de la sensación de seguridad hacia el exterior, lo que provoca este desenlace es un sentido de indeterminación respecto de los límites entre el adentro y el afuera del relato. En este sentido, queda aparentemente sin resolver en el film la cuestión respecto de si la voz masculina no sería más que una voz interior de María, quedando abierta la interpretación respecto a la posibilidad que todo el relato haya sido efecto de su imaginación, como una especie de una internalización panóptica de lo siniestro alrededor de la vigilancia del lobo.

No obstante, esta hipótesis no da cuenta de la potencia del “ocupar sin contar” (Deleuze, 2007: 263) que acontece en el tránsito entre las superficies de la colonia, comunidad y ecología imaginal de *La casa lobo*, más allá de cualquier psicologismo¹². La ‘ocupación’, que en un comienzo puede ser leída desde el enclave de la llegada de María al espacio habitacional abandonado, va transitando y transmutando hacia un espacio sonoro, haciendo del hombre/lobo la manifestación de un intervalo cuya presencia habilita la apertura a conexiones entre imágenes que se encuentran por fuera de los márgenes del relato filmico: el acento alemán de la voz masculina con la de Paul Schäfer, vinculado a Colonia Dignidad, pero además toda una serie de relatos infantiles como “La caperucita roja” de Charles Perrault, “Los tres cerditos” de James Halliwell-Phillips, “Ricitos de Oro”, de Robert Southey, así como también “Hansel y Gretel”, de los hermanos Grimm.

Cada una de estas historias refiere a determinadas condiciones de posibilidad históricas, pasando a formar parte de un imaginario popular portador de una serie de elementos vinculados a elementos culturales relacionados a categorías como lo infantil, el peligro, la educación, la moral, etc. Sin embargo, al introducirse de manera oblicua en *La casa lobo*, estos relatos pierden su sentido original, rearticulándose como parte de un nuevo ensamblaje que no avanza desde una lógica aditiva de sentido, cobrando una función de expresión respecto del carácter transmutativo y efímero de la película.

Más allá de los contenidos que le otorgan algún grado de coherencia narrativa al relato de *La casa lobo*, no cabe duda de que el carácter singular de esta película

¹² Como nos recuerdan Los Ingrávidos, colectivo mexicano de cine experimental, en su filme “Abecedario/B” (2014), las audiovisuales pueden ser efectos y evocaciones del terror, pero por detrás de ellas, como lo prueba agujerear la propia película filmica, no hay nada. Esto, claro, desde la perspectiva no-representativa que aquí defendemos.

animada reside en el carácter performativo presente en el trabajo de experimentación realizado por León y Cocina mediante la técnica de *stop-motion*. Tal y como comentan los mismos directores (*Interview*), la película fue fabricada utilizando una serie de materiales básicos, económicos, fácilmente accesibles y de carácter no tóxico: papel, cartulina y pinturas fundamentalmente. Se hace interesante notar que esta decisión técnica tiene un fundamento muy preciso, a saber, la convicción de los creadores respecto de las potencias que comporta la materialidad de los objetos en términos de sus capacidades de transformación, mutación y permutación, exhibiendo así la vocación de cine-proceso del film¹³.



Figura 2. *La casa lobo* (2018). Créditos Paola Fernández

¹³ Vocación que, como ya hemos explicitado, hemos acogido aquí en el gesto compositivo de hacer continuar el filme ‘por otros medios’ en la escritura, pero que también se ha materializado en disposiciones para-cinematográficas, como lo fue, por ejemplo, la exposición homónima en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) de la ciudad de Santiago de Chile en 2018, o la edición del libro *La casa lobo*, publicado por la Editorial Metales Pesados: una especie de ‘libro-objeto’ que integra e intercala distintos momentos del proceso creativo con dibujos, colaboradores en el proceso, publicaciones referidas al film en distintas redes sociales, etc.

El carácter mutante de todos los elementos materiales utilizados aparece como una exploración permanente, asunto que se aprecia en el modo en que se van enlazando los planos como parte de un flujo constante y sin cortes, haciendo del film una exposición donde las transiciones cobran protagonismo y en que las interacciones constituyen las transformaciones que acontecen entre las figuras y los materiales: los personajes hechos de papel devienen abruptamente dibujos y pinturas que iteran entre el color y el blanco y negro, inscribiéndose sin mediación en los muros de la casa, transitando entre una bidimensionalidad y tridimensionalidad sin orden aparente.

Los elementos que configuran la casa –los muros, sus habitaciones y los objetos al interior de estas– también van componiéndose, descomponiéndose y recomponiéndose al compás de la circulación de los personajes dentro de ella, rompiendo de este modo con las jerarquías vinculadas con la representación de lo humano en relación con lo no humano, tornándose por momentos indistintos. Como señala Felipe Rodríguez, “A diferencia de otras animaciones realizadas con esta técnica, acá no se intenta mimetizar ni mucho menos representar la realidad. Los materiales aparecen y desaparecen. Los personajes se transforman evidenciando su materialidad. La misma María parece nunca tener el mismo aspecto, y se funde en la casa y sus componentes” (s/n).

Esta referencia permite colegir que en *La casa lobo* existe una indistinción entre la práctica de producción fílmica y las imágenes que se crean. En otras palabras, práctica e imagen se hacen uno.



Figura 3. *La casa lobo* (2018). Créditos León y Cociña.

Todos estos elementos materiales en interacción se van entrelazando como un paisaje que, a medida que avanza el film, va provocando una sensación oscura, siniestra y claustrofóbica, asistida por un trabajo sonoro que va entremezclando elementos heterogéneos: la *voz en off* del hombre/lobo que ya comentamos, alternándose con la frágil y entrecortada voz de María; los cánticos corales de niños y niñas alemanes que interpretan canciones al compás de la famosa melodía de cuna de Brahms –que, por cierto, se encuentra presente en un vinilo de Colonia Dignidad producido por el sello musical RCA en el año 1969 (Franken 195)–, funcionando como un encuadre que de alguna manera delimita el punto de inicio y de término de la película; los sonidos ambientales –de los árboles, del viento y de otros animales.

Estos elementos sonoros van imponiendo un ritmo o un *tempo* del relato que se va filtrando entre las imágenes visuales, introduciendo agujeros o espacios en blanco, en que los tiempos concretos del trabajo de producción cinematográfica de alguna manera se canalizan y ensamblan con el tiempo del mundo que emerge en *La casa lobo*, llegando incluso a introducirse en el tiempo de la Colonia Dignidad. Esta constatación transforma el tiempo lineal en un intervalo que, en sus discontinuidades y solapamientos, fluye entre y a través de las imágenes.

A pesar de las referencias a Colonia Dignidad que hemos mencionado hasta ahora, se podría interrogar el tipo de vínculo que existe entre ambos relatos. Después de todo, tal y como consignan León y Cociña (*Interview*), si bien la referencia histórica les sirvió de ‘inspiración’ para la creación *La casa lobo*, también lo es el hecho que esta producción constituye parte de una trilogía (*Lucía*, 2007 y *Los Andes*, 2012) que poco y nada tiene que ver con la mentada referencia histórica. Además, como ellos mismos comentan, el arduo trabajo de producción, que duró alrededor de cinco años, solo fue posible en la medida en que tuvo un tono afectivo alegre, jovial y lúdico, contrastando con el *setting* tenebroso y oscuro que propone la historia de la Colonia. Por otra parte, como señala Marcela Parada, se podría considerar que “La casa lobo es un trabajo alegórico, que, así como puede eventualmente leerse a la memoria colectiva de La Colonia, puede asociarse a otros numerosos horrores de niños y lobos que rondan por ahí desde el inicio de los tiempos, hasta los casos de abuso infantil en diversos y tantos contextos” (695).

No obstante, más allá de la pregunta por la posible fidelidad respecto del carácter analógico o representacional del film, nos parece sugerente repensar los contactos entre ambas historias a partir del presupuesto de que ambas participan de un encuentro en su condición de ‘colonias’ (Colonia Dignidad y la ‘colonia de imágenes’ de *La casa lobo*). Una coyuntura provocada por un encuentro entre-historias con sus diferenciales, que nos permite desplazar el foco del problema desde lo puramente visual hacia aquello que en ambos relatos queda por fuera del ámbito de la mirada o, como plantea Didi-Huberman (28) al referirse a las imágenes de Auschwitz, desde la perspectiva de aquello que, por su carácter irrepresentable, no logra ser incorporado

en la imaginación: lo ‘inimaginable’. Con el objetivo de desarrollar este punto nos referiremos muy brevemente a algunos antecedentes históricos.

‘La Colonia’, conocida en la actualidad como Villa Baviera, fue una comunidad agraria de origen alemán que se instaló en un predio ubicado en la VII región, comuna de Parral, Chile, en el año 1961. Este asentamiento, caracterizado por su marcado carácter religioso evangélico-protestante, se estableció bajo el liderazgo de Paul Schäfer, pastor alemán que ya había trabajado en numerosos hogares de menores en Alemania. Una vez en Chile, Schäfer y sus jefes cercanos crearon la Sociedad Benefactora y Educacional Dignidad¹⁴, con el objetivo de constituirse en una entidad encargada de apoyar y ayudar a niños y jóvenes desvalidos y con dificultades (Hevia y Stehle 2). Fue este el comienzo de una historia que duró casi 40 años, y que recaló en la construcción de una comunidad endogámica, cerrada simbólica y materialmente, sometida a estrictas reglas y una férrea disciplina para todos sus habitantes. Pero lo más relevante dice relación con las prácticas de violencia, vigilancia, abuso físico y sexual que se perpetraron en dicha comunidad, teniendo a los niños y jóvenes entre sus principales víctimas.

Durante los años de funcionamiento de La Colonia existieron múltiples intentos de escape por parte de algunos de sus miembros, aun cuando la mayor parte de estos resultaron infructuosos debido a que el poder de Schäfer y los suyos llegaba hasta la embajada de Alemania en Santiago, desde donde ‘persuadían’ a las personas que lograban llegar en busca de refugio de que su lugar era la comunidad parralina. No obstante, algunos de los intentos fueron exitosos, aun cuando, como señala Tomás Villarroel (664), estos casos en general han sido poco abordados por la ciencia histórica. Uno de los casos más emblemáticos fue la fuga del joven Wolfgang Müller, quien, en el año 1966, y después de dos intentos fallidos, logra escapar de la colectividad y trasladarse de vuelta a Alemania.

Será gracias a Müller que se comenzarán a visibilizar y denunciar a la comunidad internacional las condiciones denigrantes y subhumanas a las que se encontraban expuestos los miembros de Colonia Dignidad, llegando incluso a atestiguar el hecho que algunas personas habrían sido sometidas a abusos y vejaciones al punto de provocarles la muerte. Después de Müller otros habrían logrado fugarse, existiendo

¹⁴ Como indica Villarroel, los orígenes de esta sociedad se pueden rastrear a la fundación de la Private Sociale Mission: “El movimiento fundado por Hugo Bäar, Paul Schäfer y Hermann Schmidt se formalizó por primera vez en 1956, y fue inscrito, bajo el nombre de Private Sociale Mission, como corporación de caridad. Los antecedentes de lo que después se llamó ‘Colonia Dignidad’ se encuentran, por tanto, en la Private Sociale Mission, cuya sede estuvo ubicada desde 1956 cerca de Siegburg, en el actual Estado federal de Renania del Norte-Westfalia, no muy lejos de las ciudades de Bonn y Colonia” (667).

registros de casos como los de Peter Packmor (1969), Hugo Bäär (1984), Georg y Lotti Packmor (1985) y Tobias Müller (1997). Este último habría sido ayudado por el entonces dirigente de la ‘Juventud Vigilia Permanente’ de la Colonia, Salo Luna (Salinas y Stange 184), cobrando gran visibilidad pública.



Figura 4. *La casa lobo* (2018). Créditos León y Cociña.

Como se puede constatar a partir de estas breves referencias, la historia de Colonia Dignidad se encuentra marcada por lógicas de encierro, abuso, explotación y la violencia. Es una historia de un medio erigido mediante el despliegue de fuerzas orientadas al establecimiento y consolidación de fuertes límites materiales y simbólicos: creencias, identidades, perímetros, fronteras y cierres. Pero esta historia oficial también se encuentra tensionada por el despliegue de otro conjunto de fuerzas y movimientos compuestos por los cuerpos de todos aquellos y aquellas quienes pujaron por transgredir las fronteras impuestas, con el objetivo de escapar a las condiciones miserables que

introdujo e impuso la organización de Schäfer. Desde esta perspectiva parece posible ampliar y transformar el marco oficial de la historia de la Colonia, prestándole atención a los espacios vacíos y fisuras materiales y simbólicas que se produjeron producto de las fugas de cuerpos que por años estuvieron relegados a una condición de invisibilidad desde la óptica hegemónica de regímenes perceptivos que, en el caso de Chile, se encontraban articulados en torno a disposiciones institucionales materializadas en relaciones diplomáticas que generaron las condiciones para el establecimiento de un régimen del terror, configurándose como cómplices de las aberraciones cometidas.

En otros términos, la historia que atraviesa y le da forma a la Colonia Dignidad como un ‘hecho del pasado’, se encuentra atravesada por imaginarios sustentados en lógicas de encarcelamiento y encierro que saturan afectivamente y provocan efectos de inatención (Moscoso-Flores 163), reduciendo de este modo la posibilidad de activar un pensamiento que atienda a las multiplicidades y singularidades propias de una colonia, entendida como un medio orgánico y vital en que se ejercen relaciones de fuerza entre cuerpos orgánicos y no orgánicos en continuo proceso de composición, descomposición y recomposición.

Esta constatación, más que proponer la necesidad de encontrar una nueva aproximación comprensivo-explicativa orientada a justificar acontecimientos históricos, refiere, como plantea Deleuze leyendo a Nietzsche, al modo en que la racionalidad occidental se ha constituido por medio de fuerzas reactivas sustentadas en principios de moralidad, de lo que se desprende que la historia deviene un tribunal en el que los críticos se erigen como jueces abocados a dictar sentencia sobre los hechos: “No se tiene entonces más que una ilusión de crítica y un fantasma de creación... Crear es aligerar, es descargar la vida, inventar nuevas posibilidades de vida” (2008: 27).

Es precisamente esta potencia de creación/invencción vital, presente en *La casa lobo*, la que podría leerse como clave para confrontar y subvertir las narrativas con las que se ha tendido a clausurar el sentido explicativo e interpretativo de la historia de la Colonia, al abordarla como la manifestación de un “estado dentro de un estado” (Hevia y Stehle 2). Si esto es así, se hace posible sostener que la historia oficial ha tachado una parte de la Colonia, a saber, aquella que refiere a las fuerzas vitales activas materializadas en la insistencia permanente de los cuerpos por traspasar los cercos (materiales y simbólicos) de lo pre-formado. Esta insistencia es lo que *La casa lobo*, en tanto colonia de imágenes, hace presente de manera no referencial: posibilitando la coexistencia de lo múltiple a través de la creación de ima(r)genes que se mueven por conglomerados y que, en función de sus mutaciones y transiciones, van promoviendo otros modos de habitar que no dependen de referentes anclados a identidades ni a límites semiótico-materiales. He aquí la potencia anárquica de la película.

Continuando con esta argumentación, nos parece posible establecer conexiones entre la historia de la Colonia y la producción cinematográfica a partir de la articulación entre la fuga y la fugacidad de las imágenes. Con esto nos referimos al encuentro que

se produce en el ‘entre-medio’ de dos historias, a la manera de ‘un film dentro de otro film’, y que posibilita nuevos entrelazamientos sujetos a los potenciales encuentros que se abren mediante la introducción de fisuras o espacios en blanco al interior de nuestras percepciones y modos habituales de comprender el sentido de la(s) historia(s).

Esto se hace patente al poner atención en los primeros minutos de la película, donde se aprecia una suerte de construcción documental de la Colonia Dignidad, entremezclando imágenes grabadas de dicha colonia con las de otras comunidades, asemejándose a una suerte de spot publicitario que busca ‘lavar la imagen’, explicitando las virtudes propias de su modo de vida. No obstante, lo interesante de este prelude no reside tanto en los mensajes que trasmite desde la lógica comunicativa tradicional, sino en la interrupción súbita que ocurre en la transición que inaugura la historia de María.

De modo que, más que existir una relación de continuidad entre ambos relatos, dicha transición se afirma como una ruptura de los elementos semiótico-materiales propios de la narrativa documental, irrumpiendo un intervalo que da cuenta del gesto antropofágico que ya hemos comentado: imágenes que se devoran las unas a las otras, digiriéndose y generando restos que pasarán a formar parte de las nuevas conexiones posibles dentro del hábitat de *La casa lobo*. Este gesto de la película nos recuerda a la imagen del túnel vertical que aparece cuando Alicia cae por el agujero de la madriguera del conejo en del relato *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, solo que, en este caso, lo que se precipita no concierne a un personaje específico sino al conjunto de imágenes referenciales de la Colonia, quedando de este modo abiertas a ser reconocidas como una colonia de imágenes al ser despojadas de su función representacional.

Siguiendo la lógica de la ocupación, la fuga constituye la operación de un intervalo que transmuta desde el ámbito de la narración lineal –María escapando de la comunidad frente a su error y temor al castigo–, hacia el ámbito material de imágenes que luchan por escapar de su condición preformada. Dichas transformaciones dependen, en definitiva, de la carga vital de la colonia de imágenes que, a diferencia de la historia de la Colonia, persisten gracias a una heterogeneidad materializada en los distintos elementos y técnicas de grabación como parte de la producción. Por este motivo, intentar conjurar el significado oculto de cada una de las imágenes individuales que componen la película aparece como un ejercicio infructuoso, ya que lo que se da a ver es el resultado de una nueva gramática impersonal en que, tal como ocurre en el caso de una colonia de hormigas o de un panal de abejas, cada una de las imágenes cumple su función solo en la medida que afecta la función de las otras, promoviendo así un modelo ecológico de pasaje permanente. Esto si entendemos, como señala Stengers, que:

La ecología no provee ningún ejemplo de esta sumisión. No entiende los consensos, sino en el mejor de los casos una simbiosis, en el que cada protagonista está interesado en el éxito del otro por sus propias razones. El ‘acuerdo simbiótico’ es un acontecimiento de producción de lo nuevo, de nuevos modos immanentes de existencia, y no el reconocimiento de un interés más poderoso a los cuales intereses divergentes particulares deben plegarse... Es parte de lo que yo llamo como un proceso inmanente de ‘captura recíproca’ (2010: 35).

Retomando las palabras de León y Cociña (*Interview*), lo que ellos han operado mediante su producción es un impulso generativo de ‘atmósferas de sentido’ en que, paradójicamente, el ‘Sentido’ (con mayúscula) se difumina al renunciar a la autoría o propiedad sobre este, posibilitando que la creación ‘sea lo que quiera ser’, para que las imágenes vayan entretejiendo, en sus encuentros y disyunciones, modos de narrar que no dependan en modo alguno de anclajes lingüísticos. Esto se refrenda en el hecho de que en *La casa lobo* los diálogos tienen un rol absolutamente secundario, generando así condiciones de posibilidad para la apertura a una ‘escucha otra’: como un modo de crear música y melodías que tienen otras potencias expresivas y expansivas, posibilitando nuevas e inesperadas resonancias.

CONSIDERACIONES FINALES: LAS F(R)ICCIONES DE LAS IMÁ(R)GENES EN *LA CASA LOBO*

Preguntarse por las imá(r)genes de una pieza audiovisual, en este caso *La casa lobo*, es un ejercicio y una experimentación orientada a reactivar las fuerzas creativas del montaje por otros medios. Un ‘des’ y ‘remontaje’ de los restos, entendidos como audiovisuales que se proponen ampliar y transgredir los márgenes. Un rodeo ante lo aparente, lo narrativo, que hace emerger los espacios de dilatación y de torsión perceptiva, en que grietas comienzan a aparecer cuando rodeamos la historia de ‘este film’ para empezar a percibir el ‘otro film’: el que se hace presente en los intervalos cuando estos se desprenden de las convenciones de una diégesis cerrada, perdiendo su mensurabilidad. En otros términos, cuando el filme deja de estar cerrado sobre sí mismo como constitución hermética de un mundo, para abrir una grieta extradiegética que nos arrastre a otros mundos. Siendo así, antes que un documental animado¹⁵, el film deviene materia generativa que da expresión a ‘espacios en blanco’ que f(r)iccionalizan la realidad al interrogarla por lo que es capaz (James 39), pues esta deja de ser presunta como un dato consumado a ser verificado, deviniendo una comunidad, una colonia,

¹⁵ Categoría habitualmente utilizada para filmes como *Waltz With Bashir* (2008), del israelí Ari Folman, o *El Canto de las Moscas* (2021), de la colombiana Ana María Vallejo.

una ecología de afectos abiertos a ser experimentados. Tal f(r)icción no solo interroga y tensiona la realidad, sino que habilita su fuerza de fabulación (Deleuze, 1987:198).

La casa lobo introduce lo disnarrativo en lo narrativo (Parente 86), al instaurar un cine de la sensación que opera por fuerzas sensibles y expresivas antes que por formas y contornos definidos de cadenas significantes fijas. Y donde, en última instancia, se hace posible afirmar que los ‘espacios en blanco’ son espacios diagramáticos (Deleuze, 2021: 89) que cuidan de la fuerza acontecimental de la imagen, al anarquizar el sentido y tornar aparente lo contingente de los encadenamientos sígnicos.

La clave farmacológica en este caso pasaría por el afecto que se intenta representar y que, no obstante, no para de hacerse inasible en este film: un terror que ya en la síntesis/sinopsis documental que abre *La casa lobo* se deja entrever. En su analogía con el dato histórico, la joven María que escapaba del régimen abusivo de su comunidad podría ser razón más que suficiente para sobredeterminar la imagen, haciendo que nos quedemos anclados a la idea de que existe en esta narración una representación ‘basada en hechos reales’. O, en otras palabras, lo suficientemente pregnante como para que una pulsión escópica nos atrape y sostenga por completo. No obstante, como hemos planteado a lo largo de este escrito, el filme parece abrir el espacio suficiente como para posibilitar la fuga de una pulsión imaginante que nos suelta y nos deja caer, permitiéndonos sumergirnos en ese mar de posibilidades pre-individuales. Pensemos, por ejemplo, en los afectos-pajarita-amarilla que pueblan y atraviesan a María, provocando que esté en constante variación oscilando entre ser una molécula de papel, intensidad pictórica o escultórica que va ganando y perdiendo volumen en los pliegues imaginales. Desmontar para remontar y volver a desmontar parece ser la consigna de Cociña y León, al generar un ‘montaje otro’ que dilata los intervalos para permitir que gane expresión lo indeterminado sobre lo determinado.

Esta operación se puede atisbar a partir de la f(r)icción que provoca el filme en su contacto con el hecho histórico, disponiéndose en una clave de animación que instaura fugas ante lo mimético, dándole primacía a la dimensión expresiva y plástica de lo figural de la imagen (Brenez 20) gracias al uso de la técnica *stop-motion*. De este modo, los intervalos, en sus ocupaciones y fugas, van componiendo hábitats desde la hechura del film en un ejercicio de hacer emerger el movimiento cuadro por cuadro, lo que a su vez hace que las disonancias sonoras resuenen aún más, superponiéndose a la tensión audiovisual. La imposibilidad de un sonido directo sincrónico termina forzando y rompiendo o, más bien, agrietando algo, en la búsqueda de un verosímil tan frágil como preciso.

¿Qué es lo que se da a la fuga cuando María decide internarse en el bosque para escapar de la presencia espectral del hombre/lobo que la acecha? Lo que se da a la fuga es un intervalo profundo e inquietante que nos habla de cómo el terror, cuando deviene trauma, es capaz de fijar las imágenes, pero también de cómo puede generar desplazamientos cuando se busca escapar de este. Y lo que aquí nos ha convocado es

interrogar justamente la fuerza de ese escape y fuga que materializa el terror como fuerza imaginal constituyente de las imá(r)genes.

Es a partir de estas indicaciones que el espacio onírico pesadillesco que envuelve el relato de Cociña y León deviene ‘espacio en blanco’, o territorio desde donde se abre la posibilidad de inventar otras líneas de montaje y encadenamiento de las imágenes. Si el trauma social y colectivo de Colonia Dignidad ocupa de algún modo la dimensión y superficie narrativa del film, será el delirio y la pesadilla que compone la casa vacía, con personajes que no pueden sino dejar de ser lo que aparentan ser, lo que permite afirmar esa dimensión de pasaje del tiempo que transita entre los distintos mundos que van hilvanando cada una de las historias implicadas. De este modo, la(s) historia(s) y narrativa(s) se van manifestando como un hábito perceptivo que se nos hace insoportable y que nos fuerza a pensar en clave de fuga, a través de las grietas de una pesadilla que desmorona ‘la realidad’ o que, ‘por otros medios’, interroga a las imágenes respecto de lo que ellas son capaces.

F(r)icciones de una realidad terrorífica que hacen delirar la imagen a partir de movimientos corporeizados como vaivenes, pero no en términos de una ‘vuelta’ a un lugar original o un tránsito hacia un destino final, como podría concebirse desde la perspectiva de una fábula acompañada de su respectiva moraleja que cierra la experiencia sobre sí misma al ser predestinación, sino como un dispositivo material que cobra fuerza afirmativa precisamente frente a su imposibilidad de volver sobre los pasos recorridos. Esta constatación reinstala la cuestión de la sobrevivencia de las imágenes como devenires en ritornelos en constante expansión y redefinición de sus trayectorias diagramáticas, mostrándonos que en *La casa lobo* las imágenes subsisten elípticamente a la manera de imá(r)genes del terror.

BIBLIOGRAFÍA

- Azevedo, Beatriz. *Antropofagia—Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Blaser, Mario y De la Cadena Marisol (eds.). *A World of Many Worlds*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Bottici, Chiara. *Imaginal Politics. Images Beyond Imagination and the Imaginary*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Brenez, Nicole. *On The Figure in General and The Body in Particular: Figurative Invention in Cinema*. Londres: Anthem Press, 2023.
- Colectivo Los Ingrávidos. *Abecedario/B* [película]. 2014.

- Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1987.
- . “Bergson. 1859-1941”. En *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia, Pre-Textos, 2005: 31-44.
- . “Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo”. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.
- . *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2021.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Encinas, Adrián. *Animando lo imposible. Los orígenes de la animación stop-motion (1899-1945)*. Madrid: Diábolo ediciones, 2017.
- Folman, Ari. *Waltz With Bashir*. [película]. 2008.
- Franken, María Angélica. “Cuerpos juveniles y prácticas nacionalistas: cuatro aproximaciones artísticas al caso de Colonia Dignidad”. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 10.19 (2022): 170-199.
- Gordon, Deborah. *Ant at Work. How an Insect Society is Organized*. New York: The Free Press, 1999.
- Guimarães Rosa, J. *A Terceira Margem do Rio*. Ficcão completa 2. Nova Aguilar, 1994: 409-413.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Others*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- . *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- . *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™*. New York: Routledge, 2018.
- Hevia, Evelyn, Stehle, Jan. “Colonia Dignidad: verdad, justicia y memoria”. Fundación Rosa Luxemburgo, 2016. https://rosalux.org.br/wpcontent/uploads/2016/07/ponto_debate_ed6_links.pdf
- Ingold, Tim. *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- James, William. *Ensayos sobre empirismo radical*. Buenos Aires: Cactus, 2020.
- Lapoujade, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Sao Paulo: N-1, 2015.
- Latour, Bruno. “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”. *Critical Inquiry*, 30 (Winter 2004): 225-248.
- León, Cristóbal y Joaquín Cociña. *Lucía* [película stopmotion]. 2007.

- . *Los Andes* [película *stopmotion*]. 2012.
- . *La casa lobo* [película *stopmotion*]. 2018.
- . *La casa lobo. Una película de León y Cociña*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018b.
- . Interview with Joaquín Cociña and Cristóbal León. *La casa lobo and more*. Revisado en https://www.youtube.com/watch?v=4kBiSdYv_xk, 2021.
- MacKenzie, Scott, Marchessault, Janine (eds.). *Process Cinema. Handmade Film in the Digital Age*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2019.
- Manning, Erin, Massumi, Brian y Brunner, Christoph. "Immediation". En Manning, Erin Munster, Anna y Stavning Thomsen, Bodil (eds.), *Immediation I: 275-293*. London: Open Humanities Press, 2019.
- Moscoso-Flores, Pedro. "En torno a la materialidad de las imágenes y sus saturaciones afectivas". *Kriterion, Revista de Filosofía* 148 (2021): 153-170.
- Moscoso-Flores, Pedro y Antonia Viu. "Composite Bodies in Times of Revolt. On Socio-Material Assemblies in Social Uprisings". En Razei, Nima (ed.) *Integrated Science. Science Without Borders*. London: Springer, 2021.
- Neustadt, Robert. *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.
- Parada, Marcela. "Voy a transformar a mis cerditos en criaturas mágicas que nunca me van a abandonar". *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 19 (2019): 687-695.
- Parente, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2000.
- Pelbart, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1, 2016.
- Pérez, Fernando. *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*. Viña del Mar: Ediciones Mundana, 2018.
- Rodríguez, Felipe. *La casa lobo de Joaquín Cociña y Cristóbal León: el medio es la historia*. En <https://bitacoradecine.cl/la-casa-lobo-de-joaquin-cocina-y-cristobal-leon-el-medio-es-la-historia>. 2019.
- Salinas, Claudio, Stange, Hans. *Los amigos del "Dr." Schäfer. La complicidad del Estado chileno y Colonia Dignidad*. Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2005.
- Sarmiento Gaffuri, Ricardo. *Haptopías: Cartografías de los sentidos*. Bogotá: UniAndes, 2017.
- Stengers, Isabelle. "Introductory Notes on an Ecology of Practices". *Cultural Studies Review*, vol. 11: 183-196, 2005.
- . *Cosmopolitics I. I. The Science Wars. II. The Invention of Mechanics. III. Thermodynamics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

- _____. El cuidado de los posibles. Una conversación con Isabelle Stengers y Érik Bordeleau. Traducción de Andrés Abril. En <https://editorialcactus.com.ar/blog/el-cuidado-de-los-posibles>. 2020.
- _____. *Pensar con Whitehead. Una creación de conceptos libre y salvaje*. Buenos Aires: Cactus, 2020.
- Tarkovski, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 2002.
- Vallejo, Ana María. *El canto de las moscas* [película]. 2021.
- Vannini, Phillip. *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research*. New York: Routledge, 2015.
- Vaz, Ana. *Olhe bem as montanhas* [película]. 2018.
- _____. *É Noite na América* [película]. 2022.
- Villarroel, Tomás. “Un enclave de indignidad. La fuga de Wolfgang Müller y los primeros años de Colonia Dignidad en Chile (1961-1966)”. *Historia* 53.2 (2020): 661-690.
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. New York: Free Press, 1978.
- Wiedemann, Sebastián. *Azul profundo. Memorias de futuro de un entre-vivir cinematográfico*. Montreal: Evidence, 2019.