

Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva¹

Materiality, Ways of Life and Animality in films by Ignacio Agüero and José Luis Torres Leiva

Materialidade, modos de vida e animalidade nos filmes de Ignacio Agüero e José Luis Torres Leiva

VALERIA DE LOS RÍOS, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile (edelo@uc.cl)

RESUMEN

Este artículo explora los intercambios entre humanos y no humanos a partir de dos películas chilenas contemporáneas: *El otro día* (2012), de Ignacio Agüero, y *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016), de José Luis Torres Leiva. Estas películas configuran un ensamblaje en el que se genera una conexión a partir de la figura de Agüero, quien dirige una y protagoniza la otra. Ambos filmes organizan sus narrativas a partir de un dispositivo espacial y topográfico que facilita el contacto entre materialidades humanas y no humanas. Estas películas se construyen a partir del diálogo y de la relación con otros, pero también suponen la mirada atenta del entorno, en el que emergen presencias orgánicas e inorgánicas que afectan el tratamiento de la temporalidad, el montaje y las distinciones genéricas entre documental y ficción.

Palabras clave: cine chileno; materialidad; animales en el cine; cine lento; Antropoceno.

ABSTRACT

This article explores the exchanges between humans and non-humans in two contemporary Chilean films: El otro día (2012), by Ignacio Agüero and El viento sabe que vuelvo a casa (2016), by José Luis Torres Leiva. These films form an assembly and are connected through the figure of Agüero, who directs one film and stars in the other. Both organize their narratives around a spatial and topographical device that facilitates the contact between human and non-human materialities. These films are built through dialogue and in relationship with others, but also involve an attentive look at the environment, in which organic and inorganic presences emerge. These presences affect the treatment of temporality, editing, and generic distinctions between documentary and film fiction.

Keywords: *chilean cinema; materiality; animals in film; slow cinema; Anthropocene.*

RESUMO

Este artigo explora as trocas entre humanos e não-humanos a partir de dois filmes contemporâneos chilenos: *El otro día* (2012), de Ignacio Agüero e *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016), de José Luis Torres Leiva. Estes filmes formam uma montagem em que uma conexão é gerada a partir da figura de Agüero, que dirige um e protagoniza o outro. Ambos os filmes organizam suas narrativas a partir de um dispositivo espacial e topográfico que facilita o contato entre materialidades humanas e não humanas. Esses filmes são construídos a partir do diálogo e do relacionamento com os outros, mas também envolvem o olhar atento do ambiente, no qual surgem presenças orgánicas e inorgánicas que afetam o tratamento da temporalidade, montagem e distinções genéricas entre documentário e ficção.

Palavras-chave: cinema chileno; materialidade; animais em filme; cinema lento; Antropoceno.

Forma de citar:

De los Ríos, V. (2018). Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva. *Cuadernos.info*, (43), 85-92. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1463>

INTRODUCCIÓN

Este artículo se enmarca en el encuentro de dos proyectos de investigación Fondecyt; el primero, en el que fui coinvestigadora, se titula Vida y animalidad en la literatura latinoamericana y el segundo, Nuevos materialismos en narraciones literarias y audiovisuales del cono sur. El primer proyecto implicó indagar en la presencia animal tanto en la literatura y en el cine latinoamericanos a partir del marco de los estudios animales (*animal studies*), la biopolítica y el posthumanismo, que rechaza la centralidad de lo humano y las consecuencias de lo que Giorgio Agamben (2006) llamó la “máquina antropológica”. A partir de las premisas abiertas por este acercamiento, me propuse estudiar la dimensión material y la agencia de lo no humano en producciones estéticas contemporáneas a partir del marco de los nuevos materialismos.

El nuevo materialismo se ha convertido en un término que reúne a una variedad de perspectivas en torno a lo que se ha descrito como el giro material de las ciencias sociales y humanas contemporáneas. Según Nick J. Fox y Pam Alldred (2017), este giro supone (1) que el mundo material y sus contenidos no son entidades fijas, estables, sino relacionales y en constante flujo; (2) que la naturaleza y la cultura no deben ser tratadas como campos distintos, sino como parte de un continuo de materialidad, (3) y que la capacidad de agencia se extiende más allá de los actores humanos, incluyendo también lo no humano y lo inanimado.

Mi aproximación a estas temáticas se hace a partir del campo de las humanidades, en el que confluyen disciplinas diversas, como la filosofía, la estética, la literatura y los estudios de cine. No existe una única matriz metodológica para abordar el giro material, menos una específica para las narrativas audiovisuales. Es por ello que parte importante de este trabajo consiste en revisar la bibliografía existente respecto de temáticas ligadas al nuevo materialismo, como por ejemplo el pensamiento de uno de los pioneros de la teoría del cine, Béla Balázs, quien da un lugar protagónico al paisaje y a los animales en sus escritos sobre cine.

Para el análisis de narrativas audiovisuales, se propone una interpretación que respete la materialidad cinematográfica y los procedimientos que emplea el cine como medio expresivo. El análisis se centrará en identificar la presencia de formas de vida diversas, no centradas en lo humano y en el medio ambiente material en que se desenvuelven. No se trata de imponer el marco teórico, sino de pensar con las obras, es decir, poner el foco en la materialidad para posteriormente

analizar y describir el modo en que estas presencias generan afectos y se configuran estéticamente.

DE ANIMALIDAD Y MATERIALIDADES EN EL CINE

La presencia de animales y de objetos materiales en el cine ha sido referida por innumerables pensadores y teóricos del cine. Ya en 1924 el crítico de cine húngaro Béla Balázs (2013) sostenía, en un afán formalista por diferenciar el nuevo arte filmico del teatro, que las verdaderas estrellas de cine no eran los actores del arte escénico, sino sobre todo los animales, niños y otros “objetos naturales”, como el paisaje (Andrew, 1976, p. 85). En su libro *El hombre visible, o la cultura del cine* Balázs afirma que no hay “naturaleza” en tanto realidad neutral, y que el paisaje es propiamente una “fisonomía, un rostro que nos mira repentinamente en algún lugar del entorno” (2013, p. 80). A través del encuadre, los efectos de luz y el montaje, el camarógrafo “pinta” una atmósfera determinada (2013, pp. 78-79). Balázs afirma: “El cine en general tiene la posibilidad altamente poética, pero muy poco explorada aún, de dejar que el paisaje participe del drama como entidad viva, digamos como sujeto de la acción (2013, p. 79)”. Del mismo modo, observa que “la alegría especial que produce observar animales en el cine radica en que no actúan, sino que viven. [...] Ningún actor iguala en eso a los animales. Ya que en ellos no es una ilusión, sino un hecho de lo más real. No es un arte, sino naturaleza espiada (2013, p. 90)”.

Resulta fácil detectar el eurocentrismo y el antropocentrismo en el pensamiento temprano de Balázs, ya que para él el paisaje es ante todo una proyección aurática del “alma humana”². Sin embargo, en el contexto contemporáneo resultan interesantes algunas de sus reflexiones en torno a las posibilidades del paisaje como sujeto de la acción y a la centralidad de estos nuevos actores—niños, animales y paisaje— como entidades vivas. Estos matices adquieren, en el actual escenario biopolítico y del Antropoceno, un interés particular. Según Rosi Braidotti (2013), en el contexto posthumanista, la interconexión entre el yo y los otros, incluyendo a los otros no humanos, supone un rechazo del individualismo autocentrado y del antropocentrismo. Braidotti critica al antropocentrismo a partir de lo que define como “pensamiento nómada”: una visión no-unitaria del sujeto, que en lugar de explorar el cuerpo como producto de discursos como la ley, la medicina, la ciencia (tal como lo entendió Foucault y

el postestructuralismo), se interesa por la materialidad de lo viviente. Braidotti propone un entendimiento no dualista de la relación entre naturaleza y cultura, ya que considera a la materia viva como inteligente y autoorganizada (2010, p. 60).

El término materialidad puede referirse –según Bill Brown (2001)– a distintas dimensiones de la experiencia, que están más allá (o más abajo) de la experiencia (2010, p. 49). En *New Materialism. Ontology, Agency, and Politics* Diana Coole y Samantha Frost (2010) afirman que, a pesar de que es innegable que nuestra existencia depende materialmente de un conjunto de microorganismos, de otras especies, reacciones corporales, movimientos cósmicos, artefactos materiales y elementos naturales que pueblan nuestro ambiente, el materialismo sigue siendo una aproximación esporádica y muchas veces marginal en el campo del conocimiento. La ontología del nuevo materialismo rechaza las divisiones entre lo natural/cultural, humano/no humano, base/superestructura, superficie/profundidad, razón/emoción, animado/inanimado. Esta perspectiva es post-antropocéntrica, pues saca a los humanos del foco central y facilita una perspectiva posthumana, que incluye a animales no humanos y a las cosas.

Jane Bennett describe en *Vibrant Matter* (2010) el “poder de las cosas” como una extraña habilidad de los objetos, de exceder su estatus de meros objetos y manifestar trazos de independencia o vitalidad (p. xvi). Según Bennett, las cosas tienen la capacidad de impedir o bloquear la voluntad y los designios humanos, pero también pueden actuar como “casi agentes” o fuerzas con trayectoria, propensiones o tendencias en sí mismas (2010, p. vii). En palabras de Bruno Latour, las cosas son “actantes” (1996). A pesar de que la modernidad hizo esfuerzos por establecer una distinción ontológica entre objetos inanimados y sujetos animados, el mundo siguió estando plagado de casi-objetos y casi-sujetos. Walter Benjamin –arguye Brown (2001)– pensaba que la resistencia de las vanguardias a la modernidad era un esfuerzo por negar la distinción entre sujetos y objetos, personas y cosas. Para Theodor Adorno, la alteridad de las cosas es un asunto ético, ya que aceptarla es una condición para la aceptación de la alteridad como tal (Brown, 2001, p. 12).

En este texto, propongo un acercamiento a la materialidad, las formas de vida y de animalidad presentes en dos películas chilenas contemporáneas: *El otro día* (2012), de Ignacio Agüero, y *El viento sabe que vuelvo a casa*, de José Luis Torres Leiva (2016). A pesar de que en ellas la animalidad y la materialidad no humana no

son el núcleo central en torno al cual giran la narrativa, las imágenes y los sonidos, en este texto especulativo intentaré otorgarle una preeminencia a la presencia y figuración de estas materialidades y cuerpos que permiten visibilizar su relevancia y potencialidad.

VECINDADES EN *EL OTRO DÍA* DE IGNACIO AGÜERO

La obra de Ignacio Agüero es acotada, pero sostenida en el tiempo. Su trabajo como documentalista ha sido reconocido ampliamente, tanto en Chile como en el extranjero. Estudió cine en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, de la que se graduó en 1979. Desde 1982 ha realizado ocho documentales, entre los que se cuentan *No olvidar* (1982), *Cien niños esperando un tren* (1988), *Aquí se construye* (2000), *El otro día* (2012) –con el que obtuvo su cuarto premio Altazor a las artes nacionales– y *Como me da la gana II* (2016), con el que obtuvo primer premio de la Competencia Oficial del Festival FID Marseille, en Francia. El tema del espacio tiene un lugar central en sus películas. En su pequeña autobiografía, publicada en 2015, Agüero señala que su casa de infancia marcó su relación con el cine:

Con esa claridad volví caminando a mi casa de calle Bernarda Morin. Mucho tiempo después comprendí la escuela de cine que fue para mí esa casa en la que viví de los 6 a los 21 años. Sus ventanas constituían encuadres establecidos por la arquitectura por los que pasaban personas y pájaros como un espectáculo hecho para mí. (De los Ríos & Donoso, 2015, p. 17)

En la cita, el marco arquitectónico constituye a las ventanas como un espacio de visibilidad, que fluctúa entre el movimiento cinematográfico y la detención de la fotografía, rasgo estético que marcará toda su producción filmica. Un ejemplo paradigmático de su preocupación por el espacio se encuentra en *El otro día* (2012), documental en primera persona, filmado en la casa del documentalista, donde observa objetos, reflejos, animales y plantas, mientras va narrando su propia historia en susurros. Esta narración es interrumpida por personas anónimas que tocan a su puerta y que él decide seguir, estableciendo con ellos una conversación en la que la voz del documentalista sirve como el puente que conecta la experiencia personal y la colectiva. Hay en esta decisión estructural un compromiso ético que cruza toda la obra del director: la preocupación, curiosidad e interés genuino por los otros, a quienes incluye para escuchar sin interrogar. En su

introducción a la colección de artículos *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Alisa Lebow (2012) toma la noción de singular plural de Jean Luc Nancy, en la que el yo individual no existe nunca solo, sino que siempre como una singularidad que supone la compañía de otros: el “yo” de la primera persona singular es siempre ontológicamente una primera persona plural, un “nosotros” (Lebow, 2012, p. 3). De allí que el dispositivo de la voz, de la pregunta ingenua que emplea Agüero (De los Ríos & Donoso, 2015, p. 103), sea otro de los rasgos característicos de su obra. Sin embargo, en este artículo propondré que esta apertura hacia los otros ha sido leída en términos exclusivamente antropocéntricos, dejando fuera a los otros no humanos relevantes en su obra.

Familiares de detenidos desaparecidos, campesinos explotados, trabajadores sin casa, niños poblacionales y colegas cineastas han sido sujetos en los documentales de Agüero, pero también el paisaje de la ciudad de Santiago o de Villa Alegre, casas a punto de ser destruidas, ventanas, edificios, jardines y plantas, objetos, cuadros, libros, fotografías y películas; luces y sombras de las que registra su paso y temporalidad. En *El otro día* hay un punto de inflexión respecto de la observación de objetos y formas de vida no humanas. La estructura del documental es un pie forzado que le da al director libertad para la improvisación. Es decir, la idea de determinar que el documental es sobre su casa y sobre las personas que tocan a su timbre le permite establecer un lugar de enunciación desde el cual observar. Además de los objetos materiales que caracterizan su entorno y que contribuyen al tono autobiográfico del documental, está el marco de su ventana y el jardín, que lo conectan con el exterior. Tal como se señala en el libro *El cine de Ignacio Agüero* (De los Ríos & Donoso 2015, p. 62), la estructura de observación que adopta este documental es similar al de la cámara oscura, un “ensamblaje” según la denominación de Deleuze, donde el discurso se une a prácticas materiales y construye una subjetividad a modo de interioridad, tal como lo afirma Jonathan Crary (2008) en *Técnicas del observador*. No obstante, a diferencia del modelo construido históricamente, en el que la visión se pone al servicio de la facultad no sensorial del entendimiento, en *El otro día* el aspecto sensorial convive con el entendimiento, sin ser sobrepasado por él.

Si equiparamos el entendimiento con uno de sus aspectos centrales, el lenguaje, vemos que se verifica esta relación horizontal entre lo sensorial y lo lingüístico-racional. La voz *over* del documental adopta la

forma de una digresión motivada por lo que la cámara registra. A esta narración acuden elementos de la historia personal y familiar, y de la historia social y política de Chile. Pero esta historia narrada está abierta a la interrupción, al contacto con los otros; de allí que el dispositivo que inventa el documentalista propicie la suspensión como forma constructiva, lo que ocurre cada vez que suena el timbre. La observación silenciosa del jardín, de las plantas recién mojadas, de los pájaros que se acercan a beber o del gato que escala silencioso las ramas enrevesadas del árbol de la flor de la pluma dan cuenta de cierta lentitud en la temporalidad³, que no sigue la lógica del intercambio de miradas entre humanos y que difiere de la mirada rápida y nerviosa, subordinada a la productividad, en un contexto urbano del siglo XXI. Esta observación también es cotejada con la narración *over*. En varias ocasiones, esta narración se vuelve susurrante, como si esa voz estuviera revelando un secreto. Quiero leer este murmullo como el resultado de una negociación entre intensidades humanas y no humanas. En otras palabras, quiero proponer que la voz de ese sujeto, que se construye a partir de la observación y la narración en el documental de Agüero, se modula no solo a partir de la conversación con otros seres humanos, sino con la observación atenta de otros animales no humanos, cuya aparición frente a la cámara obedece a la lógica de la interrupción. En *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Jacques Derrida afirma que lo que distingue a los animales humanos de los no humanos es el lenguaje, ya que los animales no utilizan el lenguaje humano: “Al encontrarse privado de lenguaje, se pierde el poder de nombrar, de nombrarse, incluso de responder de su nombre” (Derrida, 2008, p. 35). Para el filósofo, “el animal” sería una denominación que los hombres han instituido, un nombre que ellos se han otorgado el derecho y la autoridad de darle a otro ser vivo (Derrida 2008, p. 39), donde cabrían “todos los seres vivos que el hombre no reconocería como sus semejantes, sus prójimos o sus hermanos” (Derrida 2008, p. 50). En *El otro día* el animal no humano aparece como un agente corporizado, vivo. La posición de la cámara se desplaza hacia la altura de estos sujetos, propiciando un potencial intercambio de miradas. A diferencia de la mirada naturalista decimonónica, aquí el animal no humano no aparece como recurso ni como objeto de estudio científico. La observación se da en el marco del jardín, una heterotopía culturalmente construida, burguesa si se quiere, en la que las formas de vida construyen una particular forma

de comunidad, que mirada con cámara mediante, supone una contemplación no productiva en términos económicos o narrativos, y el reconocimiento de lazos compartidos de vulnerabilidad. Según Anat Pick (2018), “la vulnerabilidad como un no-poder no es la ausencia de fuerza, sino su suspensión. En la aparente paradoja de un poder sin poder reside el verdadero radicalismo de una ética de la vulnerabilidad” (Pick, 2018, p. 339). Esa suspensión a la que hacer referencia Pick es justamente la suspensión sobre la que se construye *El otro día*.

VIDA Y TEMPORALIDAD MÁS ALLÁ DE LO HUMANO EN *EL VIENTO SABE QUE VUELVO A CASA* DE JOSÉ LUIS TORRES LEIVA

José Luis Torres Leiva⁴ es un director que ha estrenado un gran número de películas en diferentes formatos: tanto largometrajes como medimetrajes y cortometrajes, documentales y ficción, así como también obras experimentales. Su filmografía da cuenta de un trabajo cuidadoso y afectivo, que evidencia una cultura visual muy amplia y que presenta agudas reflexiones en torno a problemas audiovisuales, así como también narrativos, sonoros y que dialogan con la historia del cine. A pesar de que su obra se ha estrenado en salas, su trabajo está alejado del cine comercial.

Según Jonathan Burt (2002), la presencia del animal en pantalla puede estar cubierta de significados metafóricos múltiples, que tanto el realizador como los espectadores proyectan. A pesar de esto, la presencia animal constituye un sitio en el que estas asociaciones simbólicas colapsan, debido a que –tal como indicaba Báláz en sus textos tempranos sobre cine–, el registro del animal (y por contigüidad, de niños y paisaje) erosiona, desde los inicios de la técnica, los límites entre realidad y ficción (Burt, 2002, p. 30). En otras palabras, la imagen animal instituye una forma de ruptura en el campo de la representación (Burt, 2002, p. 11). El animal en la pantalla presenta dimensiones kinéticas, morfológicas y expresivas (Bellour, 2014, p. 14) y el enfrentamiento entre animales humanos y no humanos pone a disposición una serie de emociones y afectos. Tal como señala Burt en un sentido marcadamente materialista o Spinoziano, la agencia animal no es una entidad innata o estática que un organismo posee desde siempre, sino un sentido relacional, que emerge como un efecto de esa misma relación. Potencialmente, según Burt, cualquier entidad tiene el poder de actuar, sea humana o no humana (Burt, 2002,

p. 31), es decir, tanto los animales no humanos como las cosas son “agentes”.

La frase que da título a esta película de Torres Leiva –*El viento sabe que vuelvo a casa*, tomada del epígrafe de un poema de Jorge Teillier– es, de partida, una afirmación materialista, que otorga agencia a esa entidad inorgánica: el viento. En el contexto del Antropoceno, es decir, la era en que el excepcionalismo de lo humano deja sus marcas sobre toda la materia, ya sea orgánica o inorgánica, Torres Leiva sitúa en Chiloé un espacio en el que la contigüidad de las formas de vida se visibiliza en su propia temporalidad. Perros que esperan la lancha que conecta los poblados, caballos como fuerza de transporte que deciden, de pronto, bañarse y beber agua en una laguna, vacas que traspasan los cercos de una escuela rural y miran a la cámara, corderos que pastan en campos cercados, un chanco castigado con un collar de tres palos por comerse las papas de un huerto vecino. Estas secuencias enmarcan la visita de Ignacio Agüero –el protagonista del film– a las islas, con el propósito de filmar una película sobre un amor imposible.

El director realiza un casting a los estudiantes de un internado de Achao y entrevista a los habitantes de la isla Meulín. Mientras los estudiantes realizan performances artísticas ante la cámara y cuentan sobre sus afectos, el trabajo y la vida cotidiana en la isla, Agüero indaga sobre la historia de amor de una pareja que desaparece debido a la oposición de sus familias a su relación. Una de las jóvenes entrevistadas reconoce la historia y cuenta que, en el pasado, las familias solían oponerse a parejas formadas por personas de apellidos de distinto origen.

En Meulín, Agüero sigue escuchando la historia de división por razones étnicas, que se inscribe topográficamente en el territorio: en medio de la isla, hay un puente que divide a dos sectores, uno donde viven los mestizos y otro donde viven los indígenas. Pero también encuentra parejas mixtas de distintas generaciones que relatan cómo esas relaciones se han ido haciendo cada vez más comunes, lo que le otorga a esta indagación un desarrollo en el tiempo, del mismo modo en que los cambios técnicos –por ejemplo, la aparición de lanchas a motor y de automóviles en la isla–, relatados por otros testigos, van dando cuenta de las transformaciones en las formas de vida en esa localidad. En esa línea, los animales podrían ser vistos como una proyección de la alteridad, de la división más radical entre las especies, que en el caso del cerdo se verifica en la jerarquía entre humanos y animales, y en un castigo corporal que se inflige al animal por sobrepasar los límites demarcados

entre los territorios. Sin embargo, al mismo tiempo, esa presencia se despliega espacial y temporalmente ante la cámara, subrayando esa división entre documental y ficción que señalaba Burt. Así, los animales emergen como “especies compañeras” (Haraway 2003), es decir, como especies que han coevolucionado desde tiempos remotos y que, en el caso rural del Chiloé visualizado por Torres Leiva, siguen teniendo relaciones productivas directas con los humanos, es decir, no mediadas por la industria.

Poco a poco, la historia de amor ficticia sobre la que se investiga se va revelando como una excusa o un mero punto de partida para la conversación. El propósito de este documental autorreflexivo es indagar en la vida cotidiana y afectiva de la isla, por eso las entrevistas comienzan a girar más en torno a la vida y la muerte, la familia, las ocupaciones diarias, las fiestas, los hijos y los difuntos. El registro visual se detiene en los animales que habitan el paisaje, pero también en los desplazamientos, ya sea en automóvil por caminos de tierra, en un transbordador, en una lancha o a pie. Se detiene también en el casting, en que los adolescentes bailan, cantan, tocan instrumentos o actúan, desplegando de manera protagónica dimensiones corporales y afectivas durante el tiempo que la cámara los registra. De allí que en esta película la cuestión de la clasificación genérica se presente como un problema, ya que posee premisas ficcionales y documentales. Desde el punto de vista del documental, encontramos en el film tanto elementos observacionales como reflexivos, participativos y performativos (Nichols, 1991). Los procedimientos técnicos del cine se visibilizan mediante el reconocimiento directo de los entrevistados a la cámara, en las transiciones entre los desplazamientos espaciales, señalando el carácter inorgánico y maquínico de la cámara, y en el montaje entre audio e imagen, ya que a menudo se utiliza la modalidad de empalme acústico retardado o la cámara se va a negro, generando una sutura en la elipsis entre la imagen y el sonido.

El tono que adquiere el documental no es solemne, sino materialmente vitalista, en la medida en la que incluye tanto lo orgánico como lo inorgánico. Hay muchas secuencias en las que se registra directamente el sol, la luna y las nubes, incluyendo a estas entidades en una temporalidad que no es exclusivamente humana. Hacia el final del documental, hay una secuencia notable en la que Agüero, sentado en el patio de una vivienda mirando el mar, es interrumpido por un niño que juega a su alrededor. El diálogo que establecen fluctúa en torno al avistamiento de un pulpo, de un tiburón, a la

observación de dos volcanes, de una montaña nevada, y a la supuesta existencia de algunos huesos de dinosaurio y un museo en la isla. Estos elementos conforman una constelación que incluye tanto a la vida humana como la no humana, la materia orgánica y la inorgánica, los restos y dos temporalidades distintas: la del museo y la de la tierra. En ese sentido, en el documental conviven distintas formas de vida y de comunidad, en las que se presentan como posibilidades el devenir animal, el devenir de la tierra y el devenir de la máquina, que se configuran gracias a las metáforas que se construyen a partir de la narrativa (en el uso del paralelismo entre lo animal y lo humano), el montaje (la inclusión de largas secuencias en la que se produce un desplazamiento de la centralidad de lo humano) y ante la cámara (donde visualizamos la presencia de aparatos técnicos, entre otros, las cámaras). Ante el horizonte de nuestra extinción y la de otras especies, el documental señala una afirmación materialista de la vida y al mismo tiempo, un desplazamiento del antropocentrismo.

CONCLUSIONES

En este artículo me aproximé a dos películas chilenas contemporáneas desde el marco que propone el nuevo materialismo. Al adoptar esta perspectiva, se visibilizan las figuraciones materiales al interior de estos filmes. En el caso de *El otro día*, de Ignacio Agüero, se revela la centralidad del espacio del jardín en la casa del director, en el que se produce un intercambio de miradas entre lo humano y lo no humano. El aspecto sonoro del film se ve modificado en estas secuencias y esta transformación se traspa a otras secuencias de la película. En ese sentido, el énfasis puesto en la película hacia el mundo social, a las relaciones con otros, se extiende también a otras formas de comunidad, que incluyen esta vez a lo humano, lo no humano y lo inanimado. Al mismo tiempo, este intercambio de miradas genera una modificación de la temporalidad, que se ralentiza para dar cabida a la observación atenta, escapando con ello a los requerimientos de la productividad económica y su corolario temporal, que obliga a la creación de narrativas centradas en un conflicto central, marcado por el antropocentrismo.

En el caso de *El viento sabe que vuelvo a casa*, la premisa ficcional del film permite explorar las posibilidades creativas y develadoras de la ficción al interior de un registro documental. El registro de secuencias de vida humana y no humana apunta, al igual que en el film de Agüero, a generar una temporalidad distinta

que modifica el ritmo de la película y que abre la posibilidad de una convivencia de distintas temporalidades al interior de la modernidad. Las secuencias que registran la vida animal en la isla generan un contrapunto con la vida cotidiana de sus habitantes y señalan la posibilidad de generar una comunidad en la que participan agentes que no son exclusivamente humanos, como los animales, la naturaleza y el paisaje. La película, filmada en la isla de Chiloé, ubicada en el sur de Chile y alejada de los centros metropolitanos, muestra sin romantizar la vida cotidiana en esta periferia, en la que los jóvenes viven al mismo tiempo dentro y fuera de la modernidad, tal como lo demuestran sus experiencias cotidianas, que relatan ante la cámara. El diálogo final de la película condensa varias de las temáticas de la película, que dan cuenta de un tipo particular de temporalidad y de comunidad que

históricamente se ha ido construyendo a partir de distintos tipos de negociaciones con la alteridad, ya sea humana o no humana.

Para concluir, me gustaría señalar que estas producciones, a pesar de sus notorias diferencias, están hermanadas a partir de la presencia de Agüero como director o protagonista, por la elección de un dispositivo argumental que se abre a la interrupción o a la indagación, y por estar circunscritas a un espacio—una casa o una isla— desde el que es posible vislumbrar un afuera y construir una comunidad posible. Si bien estos documentales no están focalizados exclusivamente en visualizar lo material y lo animal, la relación que despliegan entre lo orgánico y lo inorgánico, entre animales humanos y no humanos, permite imaginar otras formas de vida y comunidad, a partir de una particular mezcla entre registro y fabulación.

NOTAS

1. Este artículo forma parte de los proyectos Fondecyt N° 1180552 y 1130363 sobre materialidades y animalidad, respectivamente.
2. Para Bálázs el primer plano es “el territorio más específico del cine” (2013, p. 57). Para el teórico húngaro, a mediados de 1920 la superficie expresiva se ha reducido al rostro (2013, p. 18). En *El hombre visible* escribe: “El alma de un paisaje o de un medio social no se revela enseguida en cada lugar. Así, en una persona los ojos son más expresivos que el cuello o los hombros, y del primer plano de los ojos irradia más alma que del plano general del cuerpo. Es tarea del director encontrar los ojos de un paisaje. Solo en los primeros planos de estos detalles captará el alma de la totalidad: el clima” (2013, p. 67).
3. En su introducción al libro *Slow Cinema* Tiago de Luca y Nuno Barradas Jorge (2015, p. 19) afirman que uno de los primeros en acuñar el concepto de cine de la lentitud fue el crítico de cine francés Michel Ciment en 2003, citando ejemplos de directores como Béla Tarr (Hungría), Tsai Ming-liang (Taiwán) y Abbas Kiarostami (Irán). En 2008, tomando la expresión de Ciment, Matthew Flanagan (2008) expandió el concepto en sus aplicaciones teóricas en su artículo “Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema”, en el que describe como características de este cine el uso de largos plano secuencias, narrativas descentradas y no acentuadas y con un énfasis en la quietud de lo cotidiano. En el contexto latinoamericano, los editores de *Slow Cinema* (De Luca & Barradas Jorge, 2015) nombran a directores como Carlos Reygadas (México) y Lisandro Alonso (Argentina).
4. Estudié cine en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC). En el año 2003 recibí la beca Fundación Andes para la realización de su primer trabajo documental *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), rodado tras un año de visitas al barrio La Matriz de Valparaíso. La cinta fue exhibida en más de veinticinco festivales internacionales. Luego rodé el cortometraje *Obreras saliendo de la fábrica* (2005), seleccionado en más de 50 festivales y que ha recibido, entre otros, el premio al mejor cortometraje en ZINEBI Bilbao y en el Drama Short Film Festival. Su documental *El tiempo que se queda* (2007) fue estrenado en el festival de Rotterdam 2007 y ganó el Premio a la Mejor Película Cine del Futuro en el BAFICI, en Buenos Aires ese mismo año. Para ese trabajo, además de dirigir, fue productor, camarógrafo, sonidista y montajista. Su primer largometraje de ficción es *El Cielo, la tierra y la lluvia* (2008), estrenado en el Festival de Cine de Rotterdam 2008, en donde fue distinguido, al igual que en Festivales de México y Corea. En 2011 estrenó en el Festival de cine de Venecia su segundo largometraje, *Verano* (2011) y en 2016, nuevamente en Rotterdam, *El viento sabe que vuelva a casa*.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal* [The open. The man and the animal]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Andrew, D. (1976). *The major film theories. An introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Balázs, B. (2013). *El hombre visible o la cultura del cine* [Visible man or the culture of cinema]. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bellour, R. (2014). *From Hypnosis to Animals*. *Cinema Journal*, 53(3), 1-8. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/pdf/43653617.pdf>
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Economy of Things*. Durham: Duke University Press.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Brown, B. (2001). Thing Theory. *Critical Inquiry*, 28(1), 1-22. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1344258>
- Burt, J. (2002). *Animals in film*. London: Reaktion Books.
- Coole, D. & Frost, S. (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Crary, J. (2008). *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* [Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century]. Murcia: Cendeac.
- De los Ríos, V. & Donoso, C. (2015). *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* [The cinema of Ignacio Agüero. Documentary as the vision of a space]. Santiago: Cuarto Propio.
- De Luca, T. & Barradas Jorge, N. (2015). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo* [The Animal That Therefore I Am]. Madrid: Editorial Trotta.
- Flanagan, M. (2008). Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. 16:9, (29). Retrieved from http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm
- Fox, N. J. & Alldred, P. (2017). *Sociology and the New Materialism. Theory, Research, Action*. Los Angeles: Sage.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, people, and significant otherness (vol.1)*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Latour, B. (1996). On Actor-Network Theory: A Few Clarifications. *Soziale Welt*, 47(4), 369-81. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/pdf/40878163.pdf>
- Lebow, A. (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad* [Representing reality]. Barcelona: Paidós.
- Pick, A. (2018). Vulnerability. In Lori Gruen (Ed.), *Critical Terms for Animal Studies* (pp. 337-348). Chicago: University of Chicago Press.

SOBRE LA AUTORA

Valeria de los Ríos, profesora asociada del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es investigadora en el campo de la cultura visual y del cine chileno. Es autora de *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en Enrique Lihn y Espectros de luz*, coautora de *El cine de Ignacio Agüero* y coeditora de *El cine de Raúl Ruiz*. Sus artículos han sido publicados en libros y revistas nacionales e internacionales. Actualmente prepara el libro *Raúl Ruiz, metamorfosis*.