

Imagen como cuerpo máquina, un artefacto sensible, en el cortometraje *Halahaches*: la representación afectiva del territorio latinoamericano a través de la animación

Image as a Machine Body, a Sensitive Artifact, in the Short Film *Halahaches*: the Affective Representation of the Latin American Territory through Animation

Luján Ailen Martínez

Universidad Nacional de Villa María (UNVM), Centro de Investigación y Transferencia del Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas UNVM - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Villa María, Córdoba, Argentina.

gopilalita@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4044-1623>

Resumen

En el presente artículo se aborda la producción audiovisual animada en *stop motion Halahaches* (2014), de la realizadora chilena Alejandra Jaramillo, en donde explora poéticamente el ritual selk'nam del *Hain*, para sugerir un contrapunto con las preocupaciones sociales contemporáneas con relación al género y los modos de ocupar el espacio privado y colectivo. Se busca observar la representación del territorio latinoamericano en articulación con una dimensión narrativa basada en las culturas ancestrales, que permite pensar en el entramado afectivo y sensorial que gestan las imágenes a través de la puesta en escena. El escrito sugiere, en este marco, un doble interrogante, vinculado a la operación de estas imágenes en un ecosistema de tecnologías digitales y plataformas de *streaming*; y a las posibilidades de apuntar, a través de un gesto archivístico, una tendencia artística de la producción audiovisual latinoamericana de animación que mira hacia su propia experiencia cultural e histórica como mecanismo de respuesta a un contexto global de convergencias culturales y tecnológicas, y de tensiones sociopolíticas.

Palabras clave: Territorio; Animación latinoamericana; Digitalización; Afectividades

Abstract

This article addresses the stop motion animated audiovisual production *Halahaches* (2014), by the Chilean filmmaker Alejandra Jaramillo, where she poetically explores the selk'nam ritual of *Hain*, to suggest a counterpoint with contemporary social concerns in relation to gender and the occupation of private and collective space. This work seeks to observe the representation of the Latin American territory in articulation with a narrative dimension based on ancestral cultures, which allows us to think about the affective and sensory framework that the images elaborate through staging. Within this framework, the writing suggests a double question linked to the operation of these images in an ecosystem of digital technologies and streaming platforms; and to the possibilities of pointing out, through an archival gesture, an artistic trend in Latin American animation that looks towards its own cultural and historical experience as a response mechanism to a global context of cultural and technological convergences, and social and political tensions.

Keywords: Territory; Latin American Animation; Digitization; Affectivities

Recibido: 04/09/2023; **Aceptado:** 19/11/2023

Introducción

Espíritus, brujería y un gesto de sublevación hacia los roles de género en la organización social interpelan el cortometraje chileno en *stop motion Halahaches* (2014), de Alejandra Jaramillo, donde explora el ritual del *Hain* del pueblo fueguino selk'nam. El estudio de producción responsable lleva el nombre de Gigante Azul, y se centra en el desarrollo de contenidos patrimoniales y educativos en torno a la cultura chilena. La trama del relato en *Halahaches* se desarrolla interpelando dos espacios –la choza ceremonial y el bosque–, lugares donde el velo entre el mundo de los vivos y el de los espíritus se desdibuja entre apariciones y voces fantasmales que conmueven la conciencia de Telkoy, un joven que se enfrenta a la verdad oculta en las tradiciones de sus ancestros. Durante el *Hain*, los espíritus se liberan, lo que siembra una atmósfera de terror en la comunidad. Enfrentarse al miedo es el paso central para determinar la madurez de cada candidato y su consecuente acceso a los saberes secretos de los mayores. En paralelo, las experiencias de la ceremonia también limitan la ocupación de los espacios y el accionar de los sujetos, tanto masculinos como femeninos.

Entre materialidades viscerales con cuyas texturas y colores se construye una realidad exaltada por la subjetividad de los personajes; se desprende también lo monstruoso como un cuerpo instrumental y simbólico de operaciones de dominación. El espacio naturaleza se vuelve polivalente, de carácter material y simbólico, místico y en apariencia hermético, paradójicamente permeable por el conocimiento. Un espacio que se torna palimpsesto de experiencias sensoriales y afectivas que se articulan con lo mitológico, el poder, la memoria y el territorio, y que la directora pone en diálogo con los debates sociopolíticos de la contemporaneidad.

La obra se construye como una narrativa ficcional, pero se nutre de la experiencia histórica de la comunidad selk'nam en el territorio sudamericano. Este anclaje cultural del relato, y la sumatoria de otras producciones latinoamericanas de animación que se ocupan de temáticas en la misma línea patrimonial y cultural de sus respectivos países, conducen a pensar en este marco en la potencia de la imagen digital animada como documento de una tendencia en el campo de la producción de animación latinoamericana, un interés por explorar y divulgar la propia cultura en un proceso de excavación y reinterpretación tecnoestética (Siragusa, 2015) del mundo del que forman parte y que se inscribe a su vez en un circuito de exhibición internacional.

Continuando con esta línea, el presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación doctoral en curso que se ocupa de la representación del territorio latinoamericano en producciones audiovisuales animadas que proponen narrativas con base en cosmogonías culturales de los pueblos de los Andes. Se parte de la hipótesis de que el análisis de estas representaciones permite observar una tendencia de la industria de la región por atender a su propia tradición cultural en respuesta a las dinámicas de mercado que modela la globalización. Debido a las características del lenguaje animado, que permiten un tratamiento fuertemente anclado en una interpretación del mundo atravesada por lo afectivo, lo subjetivo, lo sensorial, la imagen animada se propone como un artefacto sensible en donde lo local se encuentra con lo global. El artículo, entonces, sugiere un segundo interrogante, referido a si es posible configurar un archivo con producciones que siguen la línea de *Halahaches*, propuesta aquí como caso de estudio, que dé cuenta de una tendencia artística y política de los realizadores audiovisuales en la animación latinoamericana por construir un relato propio de sus territorios, sus historias y sus vivencias.

Para abordar estos interrogantes, el escrito propone una revisión teórica y una observación exploratoria del orden de lo cualitativo sobre el diseño narrativo del cortometraje *Halahaches*, a los fines de reflexionar en aspectos vinculados a la perspectiva de género, la representación del territorio y otros disparadores vinculados al plano sociocultural y técnico de

dicha producción. Para ello, se desarrollan tres ejes de trabajo: 1) *Territorio, espacio, memoria*. Este apartado se focaliza en el relato, y describe la sinopsis del cortometraje a la vez que introduce nociones sobre el pueblo selk'nam y sus prácticas culturales, con el objetivo de articular una concepción del territorio y del espacio vinculados a lo afectivo, que permita pensar en la representación que construyen este tipo de producciones culturales situadas, en un contexto de sociedad globalizada. 2) *Imágenes digitales y materialidades intangibles*. Aquí se abordan las tensiones en torno a la concepción de lo real a partir de las transformaciones acarreadas por las tecnologías digitales. En el estudio de caso trabajado, estos devenires conducen la atención tanto hacia la materialidad y la técnica que componen la animación como al medio digital de registro de la imagen, en tanto el enlace entre la dimensión narrativa y la dimensión formal de la representación con el medio de registro sugieren nuevos entramados entre el espacio referenciado, el percibido y el imaginado. 3) *Máquinas mitológicas de engranaje geocultural*. Este punto intenta delimitar concepciones relacionadas con la idea de archivo y de las modalidades de encuentro sensible con el pasado desde el momento presente, para presentar un marco de lectura aplicable al cortometraje *Halachaches* o a contenidos similares, que permita pensar en un archivo afectivo de las configuraciones culturales del espacio latinoamericano expresadas a través del lenguaje animado y de las tecnologías digitales.

A modo de consideraciones finales y conclusión, se profundiza en la relación entre la representación y la dimensión afectiva para reflexionar sobre la perspectiva social, cultural y política con que trabaja la imagen animada como artefacto sensible para construir una mirada de lo latinoamericano, en el contexto de una industria audiovisual que media entre lo local y lo global.

Territorio, espacio, memoria: la producción cultural entre la historia y el artefacto

Halachaches sigue la historia de Telkoy y de su mejor amiga, Haikenna. El joven está atravesando el ritual de iniciación que demarca el paso de la infancia a la adultez, que es guiado por los demás hombres de la comunidad. Telkoy tiene que enfrentarse a distintos espíritus que le dan temor, pero Haikenna, de carácter desafiante y audaz, está dispuesta a enfrentarlos también. Esto, en el marco del orden social y comunitario, es un problema, puesto que ese no es el accionar aceptado para las mujeres. Telkoy continúa con sus pruebas hasta llegar al conocimiento que guardan con celo sus mayores: en primer lugar, el hecho de que los espíritus no son tales, sino simplemente hombres disfrazados; en segundo, el motivo por el cual llevan a cabo esta performance, no solo para incitar en una operación simbólica el enfrentamiento de los jóvenes con sus miedos, sino para dominar a las mujeres a través de ese mismo dispositivo ritual. Telkoy también descubre la historia de su pueblo, cómo el *Hain* es resultado de una instancia sociocultural antigua en donde las mujeres eran quienes sometían a los hombres con mecanismos similares. En el contexto, Telkoy se ve confrontado por una dura decisión, que implica la reproducción de las prácticas o su desafío para preservar la vida de Haikenna. Telkoy decide desafiar las expectativas de su nuevo rol como hombre y, de la mano de su compañera, escapan juntos a través del bosque.

Entre las décadas setenta y ochenta, Anne Chapman (1986) llevó adelante una investigación sobre el pueblo fueguino selk'nam, diezmado en el devenir de la colonización de la tierra, las enfermedades y los enfrentamientos. Su actividad económica central era la caza, pesca y recolección en los alrededores de la Isla Grande. Esta se dividía en distintos territorios ocupados por grupos emparentados, que eran nombrados en lengua selk'nam como *haruwen* (tierra). La identificación de las personas se articulaba sobre dos principios: la tierra de nacimiento y el *shó'on* (cielo) en tanto principio místico-cosmológico. Según señaló Chapman (1986), la ceremonia del *Hain* cumplía con múltiples propósitos, como conducir la maduración de los jóvenes, instruir a las mujeres y reforzar la dominación masculina, reunir a las personas y compartir in-

formación, y preservar el futuro de la sociedad a través de la ritualística.

En relación con la geografía y el territorio habitado por los selk'nam, la Isla Grande se divide geopolíticamente entre la Argentina y Chile con el meridiano del cabo Espíritu Santo, que se encuentra a $68^{\circ}36'$ de longitud oeste. La distribución espacial de la isla la asemeja a la forma de un triángulo, cuyos lados conectan la península montañosa que decanta en la punta de Brecknock, con el ingreso al estrecho de Magallanes por la costa atlántica, y desde allí desciende hasta el estrecho de Le Maire. En este punto y el paso Drake, se encuentran las corrientes de los océanos Atlántico y Pacífico en una de las vías marítimas de mayor turbulencia a escala global. Al otro lado del estrecho, en la isla de los Estados, se levantan macizos montañosos. Sobre la región cordillerana, a nivel del mar, la temperatura media anual ronda los 5 grados, con extremos que van entre los -21 y los 29 grados; mientras que hacia el norte, en las praderas, la media anual ronda los 10 grados, y los extremos, entre los -16 y 27 grados. Al tratarse del extremo sur del continente, los meses de verano se caracterizan por largas horas de luz y vientos antárticos; y los del invierno, por reducidas horas de luz y vientos más calmos.

Según las investigaciones de Chapman (1986), la tierra era dividida por los selk'nam en función del río Hurr, el río Grande. Hacia el norte, *párik*, las praderas. Hacia el sur, *hérsk*, los bosques. La región de praderas está atravesada por cuerpos de agua, ríos, arroyos y lagunas de agua dulce y salada, y dos cadenas serranas, la Carmen Silva y la Boquerón. Sobre la costa del estrecho de Magallanes y el Atlántico, una meseta con arbustos decanta en acantilados, fajas de pedregullo erosionado y playas arenosas. Esta región está fuertemente expuesta a los vientos del oeste. Los bosques de *hérsk* se forman en mayoría por dos variedades de haya, *Nothofagus pumilio* y *Nothofagus antarctica*, y en otra zona se conforma de llanuras y turbales. Cordones residuales de material glaciar atraviesan las llanuras hasta alcanzar la costa atlántica. La cordillera formaba el límite natural entre los territorios de los yámana y de los selk'nam.

Observar la representación del espacio y el vínculo afectivo con la cultura que propone este cortometraje implica clarificar desde qué perspectivas se comprenden las nociones de espacio y territorio. Este último se concibe aquí de modo multidimensional, en tanto político, social, económico, ambiental y demás. Y el espacio, como algo que se modela en la configuración de relaciones que se establecen entre esas dimensiones. Foucault (1967) propone articular como eje en esa estructura de organización la percepción que se tiene de lo real, que tiene que ver con los modos de existencia de los individuos en un tiempo y espacio particulares. Agamben (2014) recupera la noción de dispositivo, como modelizador y conductor de las subjetivaciones de los seres vivientes. Ello permite arribar a la idea de espacio y territorio como construcción vinculada a la experiencia, tanto personal como colectiva. Haesbaert (2012) va a retomar el pensamiento de Doreen Massey, para interpretar el territorio en función de las relaciones de poder que tienen lugar en él; y el espacio, en referencia a las relaciones que sostienen -con y a través de él- sujetos y objetos. Massey (2012) va a proponer el espacio como un complejo acumulativo de trayectorias, en constante movimiento y transformación. Esto conduce a los investigadores a reflexionar en la relación indisoluble entre espacio como superficie en donde convergen múltiples procesos, y tiempo como progresión abstracta vinculada al movimiento.

En el territorio conviven múltiples experiencias, múltiples posibilidades de espacio-tiempos (May y Thrift, 2001) superpuestos, e interpelados sensiblemente por los afectos, la memoria y los puntos de vista sobre el mundo. El territorio concebido desde su anclaje material geográfico posee una doble cualidad, la capacidad de permanecer, pero también la del movimiento. Es materia móvil, siempre presente como superficie, pero sujeta al cambio de forma, accionada por la voluntad humana o por las fuerzas de la naturaleza. Al respecto, el geógrafo Jean Gottman (1952, 1973) enlaza, a esta dimensión material, una iconográfica-simbólica que responde al sistema de creencias y a los sentidos culturales que se le otorgan al espacio. Esta dimensión tenía para él una cualidad fija, un rasgo que resiste el movimiento material a lo largo del tiempo.

Sin embargo, la decisión de Telkoy es un acto actualizado, una sublevación del orden social condensada en el entrelazado de las manos del hombre y la mujer al momento de escapar del territorio. Un acto de rebeldía que no puede subsistir en un mundo que modela una tradición basada en la reproducción, sino que implica moverse, desplazarse a través del espacio. La directora propone un revisionismo de la historia que apunta a una crítica contemporánea de la desigualdad y la dominación vinculadas a las perspectivas de género. Tanto Telkoy como Haikenna son personajes anacrónicos en el contexto, personajes desbordantes, personajes que no encajan con los roles que se espera de cada uno de ellos, sino que se interesan el uno por los roles del otro, se mixturán, se hibridan, se vuelven amorfos, inclasificables, tan monstruosos como los espíritus mismos que caminan entre dos mundos-materialidades distintos. Los espíritus le espejan a Telkoy su propia imposibilidad de encajar en el espacio tal y como está modelado. La cultura selk'nam aquí tiene una función narrativa, no documental; la visión crítica que propone el relato no se dirige hacia el pasado sino hacia el presente. A la inversa de lo que propone Gottman, la materia permanece fija en el universo de esta representación, y es la dimensión iconográfico-simbólica la que se pone en movimiento. Telkoy y su compañera podrían pensarse como viajeros del espacio-tiempo, saltando de un sitio que no tiene lugar para ellos, en dirección hacia otro espacio-tiempo desconocido pero posible. El espacio narrativo de *Halachaches* es excéntrico, tensa la urdimbre de lo espiritual y lo material, de la tradición y la innovación, del miedo y el coraje. Lo hace siendo presentado como un espacio que expulsa, que empuja hacia afuera, que promueve un sistema de fuerzas en fricción en una operación de movimiento y resistencia.

Halachaches recorrió distintos festivales en Alemania y Chile. Entre ellos se destaca su participación en el Festival SANFIC 11 (Santiago Festival Internacional de Cine), donde obtuvo una mención en la categoría de Talento Nacional, y la distinción a Mejor Película entre las producciones de escuelas de cine en el Festival de Cine de Mujeres (Femcine). Actualmente, se encuentra alojado de forma gratuita en la plataforma de video streaming Ondamedia, creada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile como entorno para la exhibición de contenidos nacionales; y también forma parte del archivo fílmico online de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En simultáneo, puede encontrarse en el catálogo de plataformas de visualización pagas, como Prime Video. La multiplicación de experiencias de visualización a través de distintas pantallas (de la sala de cine a las plataformas web) y en distintas modalidades de encuentro con los contenidos (de la programación al catálogo *on demand*), así como la fusión de operaciones analógicas (modelado *stop motion*) y tecnologías digitales en los procesos de producción (imagen digital), conlleva en este marco a volver a detenerse en esta idea de lo fijo y lo móvil, lo material y lo inmaterial, al momento de pensar en narrativas que recuperan la tradición de las culturas ancestrales que interpelan un territorio y que las ponen en diálogo con la sociedad contemporánea a través de la tecnología y el arte. La dimensión iconográfico-simbólica se reorganiza ante la mirada de los artistas contemporáneos; lo inmaterial (en tanto sentido cultural) como elemento fijo se vuelve también móvil e invita al movimiento de lo material a través de un nuevo modo de percibir, ordenar, vincular al sujeto con el espacio físico y con los modos de estar en el mundo. En algunos casos lo hace para reforzar su enlace afectivo con el pasado; en otros, para ensayar nuevos discursos de lo real en un proceso igualmente acumulativo de memoria, pero actualizado de experiencia.

El sociólogo Ulf Hannerz (2009) recupera el concepto de lo geocultural para pensar en la distribución de lo cultural en el territorio y entre las poblaciones alrededor del mundo. A ello enlaza la dimensión de la imaginación y de los escenarios, para pensar en una conciencia colectiva transnacional bajo la cual se modelan las representaciones que se tienen sobre el mundo y sus partes, interpelando las producciones culturales que se producen en una sociedad globalizada. Desde esta perspectiva, las producciones culturales pueden ser pensadas como artefactuales, en tanto nacen en el seno de comunidades, redes y dispositivos particulares, a través de los cuales se plasma la mirada que se tiene del mundo.

Imágenes digitales y materialidades intangibles: la animación para repensar los vínculos afectivos con el territorio

Las imágenes digitales conllevan a pensar en la contemporaneidad sobre la relación entre la materialización de las ideas, la forma y la consecuente modelización del mundo que experimentamos. Según Flusser (2017), la digitalización implica la materialización de cosas intangibles. Si en la antigüedad se trataba de comprender la materia para darle forma, el desafío actual en los ecosistemas digitales implica crear universos imaginados con una inmaterialidad codificada tecnológicamente en ceros y unos. Una cultura inmaterial que Flusser redirecciona hacia la idea de cultura materializada (2017), considerando que, si en el pasado se buscaba darle un orden al mundo concreto, en la actualidad se trata de diseñar las formas necesarias para volver visibles otros mundos (Zilles Borba, 2020).

La materialización de lo virtual pone en crisis lo real a través de la interactividad y de la mimesis, que comienza a trascender su estatus de representación para asumir un nuevo rol, operativo, un sistema de *no-cosas* (Flusser, 2017) o *cuasi-cosas* (Zilles Borba, 2020) que proponen una visión expandida, híbrida, de las posibilidades del mundo. Los medios tecnológicos hacen de las imágenes digitales o sintéticas información inmaterial, en la medida en que se componen de formas inmateriales (Flusser, 2017); sin embargo, una nueva existencia, un enlace con el mundo concreto se construye a partir de la traducción de un componente abstracto a través de código binario. El sistema informático permite así dar forma a la imaginación, así como ponerla en diálogo con la materia desde el lugar de la experiencia amplificada, aumentada, superpuesta en capas, en múltiples dimensiones que entran el mundo contemporáneo. “¿Qué es verdad o no lo es en el mundo codificado por máquinas?” (Zilles Borba, 2020, p. 83).

La animación implica observar la dimensión formal de la representación vinculada a la materialidad y la técnica que construyen la puesta en escena, como elementos que cumplen funciones narrativas a través de la significación visual y el diseño del movimiento. Por medio del lenguaje animado, las fronteras de lo real se diluyen en un proceso subjetivo de interpretación. La técnica de animación elegida en *Halachaches* es el *stop motion*, que se basa en el registro fotográfico –en este caso, digital– cuadro a cuadro, de objetos y personajes que son manipulados de forma manual. Según palabras de la propia directora (Morales Cortés, 2016), la elección respondió a las posibilidades que esta técnica habilita para construir figuras del orden de lo fantástico empleando materialidades del mundo real.

Esta búsqueda mimética de realismo a través de las materialidades, las texturas y las sensaciones viscerales permite pensar en otro modo de desbordamiento de lo real, que tiene que ver con su reconfiguración, con la construcción de un mundo plausible articulado en impresiones visuales hápticas, sonidos y narrativas ancladas en lo que es familiar o próximo en el territorio que se interpela. Como se observa en el caso de este cortometraje, las materialidades del mundo real son transformadas en información digital a través de la modalidad de registro y posterior circulación del contenido. Las imágenes resultantes se convierten en información abstracta sobre el mundo, pero condensan el testimonio de un encuentro con el espacio real que se traduce en una expansión simbólica y discursiva de sus límites a través de la construcción del relato y, a nivel de la puesta formal, de una nueva modelización de las materialidades para hacer visible lo imaginado y lo percibido.

En este caso, la representación no trasciende su estatuto, no llega a ser una cuasi-cosa, ya que la relación con la realidad que propone no es híbrida ni aumentada, ni invita a una experiencia sincrónica de interacción virtualizada. Su modo de desbordar lo real apunta a develar una alteridad que tiene que ver con otros modos de percibir y habitar el espacio, cuya producción y exhibición se hacen posibles gracias a la cooperación de las tecnologías y las artes.

Pensando en la relación entre la materialidad, el espacio y el territorio latinoamericano, la poeta Gabriela Mistral (1930, 1931) propuso el concepto de cartografía encarnada, con el cual se enfatiza en las materialidades del espacio como conductoras sensoriales del paisaje. Desde este punto de vista, pero pensando en la imagen de acción en vivo, la proyección deja de ser representación para pasar a ser una huella del paisaje y los cuerpos que ocupan el cuadro. La materialidad bajo esta lectura se enlaza a lo experiencial, en tanto es transmisora de impresiones sensibles, procesos subjetivos entre lo que se vivencia y lo que se siente, entre lo visto, lo percibido y lo imaginado. Flatley (2008) propone la noción de cartografía afectiva, que se desplaza del espacio hacia la dimensión histórica y afectiva que lo interpela, haciendo de la obra artística un punto de enlace entre estos elementos. Recuperando a Deleuze y Guattari (1985, 2002), distingue la emoción del afecto. La primera apunta a algo que ocurre en el interior del cuerpo y que se mueve hacia afuera. La segunda, a una operación combinatoria y transformadora entre el cuerpo y el exterior. El cuerpo es visto como una máquina sensible que forma parte de un sistema más grande, cohabitado por otros cuerpos con equivalentes mecanismos de percepción y respuesta. De este modo se traza una interacción rizomática con y en el ambiente.

La imagen digital animada, por sus cualidades estéticas y poéticas, se propone aquí como un artefacto. Una imagen cuerpo-máquina que construye hacia el interior un universo sensorial, y que provoca hacia el exterior una impresión háptica del paisaje, los cuerpos y los objetos. Una imagen artificial, tecnológica, que materializa lo invisible; que opera como superficie de contacto entre la imaginación, lo sensible y el mundo de referencia.

Máquinas mitológicas de engranaje geocultural: un gesto archivístico sentipensante de la producción contemporánea

El sociólogo Orlando Fals Borda (2009) exploró en su obra el concepto de hombre sentipensante, una síntesis conceptual inspirada por los campesinos colombianos de la costa atlántica, que reúne en el accionar del sujeto tanto la razón como la pasión. Bajo esta filosofía, defendió una praxis comprometida con la transformación social tanto a través de la investigación como de la acción y la participación en la realidad.

Partiendo de esta mirada, y a la luz de las experiencias contemporáneas en torno a los consumos y la producción de información, se puede pensar en la historia, la memoria, la cultura, la producción tecnoartística, los documentos y los archivos, bajo una doble articulación sustentada por el contexto y por el universo afectivo, que permean el encuentro con el pasado.

La comprensión del archivo vinculada al concepto de estructura orgánica, conservada y organizada según una cronología original de los acontecimientos es una herencia del pensamiento positivista del siglo XIX. Tello (2018) señala, en este marco, que lo archivístico se equipara a lo paleontológico, en tanto que los documentos archivados se perciben como fósiles, objetos petrificados, sustraídos del tiempo histórico para testimoniar un instante de lo real. Y para debatir con estos postulados, reflexiona en torno a los vínculos del archivo con el cuerpo social del que este proviene. El archivo se vuelve, bajo esa lectura, fruto de un conjunto de relaciones de fuerzas en disputa que exceden la cualidad determinante de la naturaleza, y que impugnan como resultado cualquier ejercicio jerárquico y unívoco de organización y clasificación de la producción social. La producción, sistematización y jerarquización de los archivos en cada devenir histórico será resultado de los entramados relacionales entre actores y fuerzas sociales y políticas. De modo que el archivo no propondría ningún orden natural a ser restituido, sino que naturalizaría un modo particular de interpretar la realidad en un contexto histórico específico.

Tello (2018) recupera a Foucault y a Deleuze y Guattari, para pensar en el archivo como la expresión de una máquina social que ordena la producción social sobre la base de cuerpos y

tecnologías en movimiento. La máquina social cristaliza mecanismos específicos del contexto y se inserta en configuraciones heterogéneas que no pueden concentrar todos los rasgos de lo histórico, el territorio o las intensidades de una sociedad. En este sentido, el archivo experimenta desplazamientos, fisuras y discontinuidades; no hay un organismo del que surjan todos los registros ni un archivo que pueda dar cuenta de todos los procesos. Pero la operación archivística sí apunta a las huellas particulares; articulando el pensamiento foucaultiano, las propias formaciones discursivas materializan lo histórico bajo la mirada actualizante del presente. Las máquinas sociales de registro remiten entonces al archivo y al gesto archivístico, establecen un vínculo de engranaje dinámico con el mundo heterogéneo que las produce y las tecnologías que las interpelan. En una analogía con la máquina mitológica de Furio Jesi, Tello piensa en la producción mitológica de la máquina social, una máquina que construye y articula sentidos simbólicos de pertenencia y permanencia sobre una superficie sustancialmente imposible de capturar.

Archivar implica agrupar y organizar elementos en un sistema bajo un criterio particular. Guasch (2011) retoma a Derrida (1995) para pensar el archivo vinculado con el tiempo futuro, con la responsabilidad que este implica con el porvenir. La autora señala, en relación con las experiencias de *El libro de los pasajes*¹ y el *Atlas Mnemosyne*², producidas por Walter Benjamin (2005) y Aby Warburg (2010) respectivamente, que el archivo contemporáneo ha operado de dos modos. Por un lado, el que se centra en el ordenamiento y la regulación (la ley), que puede vincularse a la idea de archivo físico y de una preservación material de la memoria. Por otro, el que visibiliza procesos discontinuos y pulsionales en el almacenamiento (sin ley), y que puede asociarse a las mecánicas del archivo virtual, inestable, no jerárquico y no lineal.

El archivo entendido como mero lugar de almacenamiento y de excavación arqueológica del pasado opera como un repositorio cuyos documentos exigen la lectura y la reconstrucción del historiador. Las experiencias de Warburg y de Benjamin reconocen en la modernidad un cambio cultural en los modos de comprender el espacio y el tiempo, a partir de que lo conceptual y lo material conducen a operaciones visuales de simultaneidad interpeladas por las nuevas tecnologías. Warburg utilizó el concepto de *engrama cultural*, partiendo de las investigaciones del biólogo evolutivo Richard Semon Wolfgang en torno a la memoria. Según el científico, los estímulos externos producen una huella mnémica en el material celular de los organismos vivos que puede ser recuperada. Warburg hace de esta huella un elemento visual que se preserva en la memoria cultural, entendiendo así a cada cultura como conjunto y a la memoria colectiva como un ejercicio activo que puede recuperar los *engramas* del pasado para modelar el presente. En esta línea, Guasch apunta al archivo como dispositivo de almacenamiento de una memoria sociocultural compuesta de imágenes afectivas, *phatosformel* (formas con sentimiento), que articulan representaciones sensibles de la realidad.

Algunas consideraciones finales y conclusiones

En relación con la representación del espacio, *Halachaches* construye un escenario en donde la puesta formal se relaciona con la dimensión psicológica de los personajes. El bosque es oscuro y está nevado; la paleta de colores pone acentos en los complementos; los objetos y las texturas se crean con materialidades del mundo real como madera o pelo, o con materiales

1 *El libro de los pasajes*, de Walter Benjamin, fue publicado después de su muerte, en idioma alemán, bajo el título *Das passagen - Werk* (1983), editado por Rolff Tiedemann en la editorial Suhrkamp, Frankfurt am Main. El libro contiene una recopilación de apuntes personales, citas, comentarios y demás fragmentos con los cuales el autor se había propuesto construir una perspectiva filosófica material de la historia de la segunda mitad del siglo XIX a través de la vida de la burguesía parisina.

2 El *Atlas Mnemosyne* es una obra inconclusa del historiador de las artes Aby Warburg, en la que trabajó hasta su muerte, en 1929. Fue publicada en el año 2010 por Martin Warnke en la Akademie Verlag. La obra se propone como una cartografía compuesta de más de dos mil imágenes que permite pensar en diversos modos de construir relaciones entre ellas.

que permiten evocar sensaciones correlativas entre los objetos y sus formas en ese mundo real. El contraste entre colores y materialidades se trabaja, a modo de ejemplo, a partir de la viscosidad y el color rojo de la sangre, las figuras humanoides y desproporcionadas de los monstruos o la calidez del fuego real fotografiado. Las elecciones estéticas apuntan a sensaciones binómicas en constante tensión. Los planos cortos limitan la mirada sobre el cuadro, en el cual los personajes están atrapados entre lo real y la ilusión, y en donde la proximidad invita a la exaltación de lo plástico. En relación con el movimiento de los personajes y su modo de ocupar el espacio, tanto desde la dimensión narrativa como desde la formal, el espacio físico no se modifica en el interior de la representación, por lo que los protagonistas se mueven hacia afuera, salen del cuadro, de lo conocido, y del ojo observador de la cámara que se queda atrás.

La animación, cuya etimología conduce a la palabra latina *anima*, refiere a aquello que da aliento, brisa, soplo, vitalidad. A través de la animación se construye en *Halachaches* una ilusión de realidad, que permite superponer y entramar elementos narrativos que desplazan los umbrales entre lo real y lo fantástico a partir de una matriz cultural que interpreta lo real y lo posible de otro modo. El mundo de lo sensible modela el mundo de referencia, impacta en sus formas, su composición y su relato. Las tecnologías digitales materializan esta imagen otra, permiten su circulación y su encuentro con el mundo contemporáneo.

Interpretar y analizar el mundo implica, como señala Didi-Huberman (2011), acercarse al tejido de sentidos más íntimo de las cosas que lo ocupan, apreciar las semejanzas entre ellas. La imaginación, en ese marco, permite aproximar lo heterogéneo a través de las cualidades mímicas que permiten la configuración de analogías. Ir a la relación más íntima entre las cosas habilita aquí a recuperar el cuerpo como enlace entre la percepción y la afección, recuperar lo interior y lo exterior. Retomando la analogía del *Atlas Mnemosyne* que analiza Didi-Huberman, "lo visceral y lo sideral" (2011, p. 23). El cuerpo máquina, la imagen artefacto sensible (interpelada desde una perspectiva sentipensante), a la que el artista y el espectador hacen decir para sentir, encarna un gesto político a través del arte y las tecnologías, que refiere a un cambio en la percepción, un movimiento visceral que deviene sideral. Una rotura, un desgarrar, una herida, que entabla una relación dialéctica con el sistema multicultural del presente para afectar y replicarse en otros procesos de significación. Las huellas sensoriales de Mistral encarnan, a través de las materialidades, texturas, colores, formas y sonidos, una lectura del territorio como espacio-tiempo múltiple, palimpsesto de sedimentos materiales y espirituales adheridos a la memoria, acumulados, anquilosados y convergentes, mas no fijos y no invisibles. La tecnología opera aquí como dispositivo para materializar su movimiento, el arte como medio para darle forma. La imagen artefacto sensible animada expande así el cosmos latinoamericano, desborda los umbrales de lo real, y crea un espacio puro para la configuración de identidad, ya que se vuelve más real –por visceral– que lo real –por aparente–, porque es una imagen multidimensional. Es una imagen que refiere a lo que se vivencia sobre la realidad, más que a lo que se ve; es una imagen que refiere a lo afectivo sobre el mundo y, por ende, a su intimidad. En esos términos, la imagen artefacto animada posee incluso la posibilidad de condensar más información, porque encarna lo invisible, lo simbólico, y lo imbrica en el mismo plano de realidad en el que se encuentran las cosas tangibles.

La América se escribió a fuego, migración y extractivismo. Una tierra signada por el movimiento de los cuerpos y la transformación de los sistemas de relaciones que puján en y a través del espacio. Un territorio necesariamente heterogéneo que, en el marco de las tecnologías digitales, se nutre de las posibilidades de reticularidad y pluralidad para construir y poner en circulación otros discursos sobre sí mismo. No hay una imagen artefacto de lo latinoamericano, sino muchas, que pueden operar como *Halachaches*, como documentos de un contexto global hipermediado en el cual realizadores latinoamericanos comienzan a interpelar el presente a través de la historia, la cultura, la tradición y la experiencia de su propia constelación territorial. Un gesto discursivo en contraposición con los imaginarios geoculturales que se articularon del

centro hacia la periferia. Debates en torno a la apropiación cultural y operaciones de centralización discursiva y productiva dentro de los propios márgenes pueden habilitar otras líneas de discusión puntuales, que necesariamente tendrán que considerar los fenómenos de convergencia cultural y mediática, así como los dispositivos que entranan la construcción de conocimiento y el poder en el espacio.

Referencias

- Agamben, G. (2014). ¿Qué es un dispositivo? Traducción M. Ruvituso. Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Edición de R. Tiedemann. Akal.
- Chapman, A. (1986). *Los Selk'nam: La vida de los onas*. Emecé.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'Archive: Une impression freudienne*. Ediciones Galilée.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas, ¿cómo llevar el mundo auestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fals Borda, O. (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO); Siglo del Hombre.
- Flatley, J. (2008). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard University Press.
- Flusser, V. (2017). *O Mundo Codificado: Por uma Filosofia do Design e da Comunicação*. Editora Ubu.
- Foucault, M. (1984). *De los espacios otros* [Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales el 14 de marzo de 1967]. Traducción P. Blitstein y T. Lima. Architecture, Mouvement, Continuité, 5.
- Gottman, J. (1952). *La politique des États et sa géographie*. Armand Colin.
- Gottman, J. (1973). *The significance of territory*. University Press of Virginia.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Haesbaert, R. (2012). Del mito de la desterritorialización a la Multiterritorialidad. Rev. G. Giménez. *Cultura y representaciones sociales. Un Espacio para el Diálogo Transdisciplinario*, 8(15), 12-42.
- Hannerz, U. (2009). Geocultural escenarios. En P. Hedström y B. Wittrock (Eds), *Frontiers of sociology. Annals of the International Institute of Sociology*, vol. II (pp. 267-288). Brill.
- Jaramillo, A. (2014). *Halachaches* [cortometraje]. Gigante Azul Producciones.
- Massey, D. (2012). *Espacio, lugar y política en la coyuntura actual*. Urban, NS04, Tribuna/Tribune, 7-12.
- May, J. y Thrift, N. (2001). *TimeSpace: Geographies of temporality*. Routledge.
- Mistral, G. (1930). Cinema documental para América. *Revista Atenea*, 61.
- Mistral, G. (21 de octubre 1931). Mapa audible de Chile. *El Mercurio*, Santiago de Chile, Chile.

Morales Cortés, M. (2016). Entrevista a Alejandra Jaramillo, directora de "Halachachos". Nota periodística para Cinechile, enciclopedia del cine chileno. <https://cinechile.cl/entrevista-a-alejandra-jaramillo-directora-de-halachachos/>

Siragusa, C. A. (2015). Poéticas en stop motion: una lectura de los dispositivos estético-narrativos de la animación argentina contemporánea. En C. A. Siragusa y A. R. González (Eds.), *Memorias Del 1º Ateneo Internacional de Investigadores de la Red Latinoamericana de Estudios de Animación Sur a Sur* (pp. 89-101). Universidad Nacional de Villa María.

Tello, A, M. (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Ediciones La Cebra.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Traducción de J. Chamorro Mielke. Akal.

Zilles Borba, E. (2020). Audiovisuales ampliados en la realidad virtual: inmersión, multisensorial y escenarios 360°. *Sphera Publica*, 1(20), 78-94.