



Testimonios del agua: algunas consideraciones sobre la oralidad, las imágenes y el territorio en El Botón de Nácar (2015)

Rebeca Surai Sotelo^(*)

Resumen

Partiendo del supuesto según el cual existe una relación crítica -podría decirse dialéctica- entre imágenes y palabras; el presente trabajo se centra en dos objetivos fundamentales. Primero reflexionar sobre la articulación entre imágenes y testimonios orales en el documental El Botón de Nácar (2015) de Patricio Guzmán, dando lugar a lo que considero es un "discurso de oposición" creado por el director para disputar con el discurso histórico construido a la medida del Estado Nación chileno. En segundo lugar, y partiendo de la premisa planteada en el filme respecto de que "el agua tiene memoria y tiene voz", pretendo explorar la idea según la cual los elementos constitutivos del territorio son capaces de testimoniar. Esto abre la posibilidad de ir más allá de las voces, fonemas y palabras propias de la expresión humana, para incluir en este caso el agua como portadora de una voz también subalternizada y desoída en el relato histórico hegemónico.

Palabras clave: Imagen; Testimonio; Agua; Territorio; Memoria.

Testimonies of water: some considerations on orality, images and territory in El Botón de Nácar (2015)

Abstract

Starting from the assumption according to which there is a critical relationship or it could also be said dialectical, between images and words; The present work focuses on two fundamental objectives. First, to reflect on the articulation between images and oral testimonies in the documentary El Boton de Nácar (2015) by Patricio Guzmán, giving rise to what I consider to be an "oppositional discourse" created by the director to dispute with the historical discourse constructed on the basis of measure of the Chilean Nation State. Secondly, based on the premise raised in the film that "water has memory and has a voice", I intend to explore the idea according to which the constitutive elements of the territory are capable of bearing witness. This opens the possibility of going beyond the voices, phonemes and words of human expression, to include in this case water as the bearer of a voice that is also subalternized and unheard in the hegemonic historical narrative.

Keywords: Image; Testimony; Water; Territory; Memory.

^(*) Profesora de Historia (Universidad Nacional de la Patagonia San Bosco). Maestranda (Universidad Nacional de La Plata - Universidad Nacional de la Patagonia). Profesora Adjunta en el Departamento de Historia, co-responsable de la Cátedra Abierta de Estudios Urbanos y Territoriales y participante de la Cátedra Abierta de Género (Universidad Nacional de la Patagonia. Sede Trelew). Email: rebecasotelo84@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1654-3141/print>



“Testimonios del agua: algunas consideraciones sobre la oralidad, las imágenes y el territorio en El Botón de Nácar (2015)”

Testimonios del agua: algunas consideraciones sobre la oralidad, las imágenes y el territorio en El Botón de Nácar (2015)

*Las imágenes, como las palabras, se blanden como armas
y se disponen como campos de conflicto.
Reconocerlo, criticarlo, intentar conocerlo con la mayor precisión posible:
Esa sea tal vez una primera responsabilidad política
cuyos riegos deben asumir con paciencia el historiador, el filósofo o el artista.
(Didi-Huberman, 2014, p.19)*

Los pueblos están expuestos a desaparecer, nos dice Didi-Huberman cuando analiza las representaciones contemporáneas de los mismos y las dimensiones estéticas y políticas que se ponen en juego. En un contexto histórico signado por la difusión inmediata de toneladas de imágenes, los medios de comunicación y las redes sociales garantizan su reproducción y dispersión a nivel planetario. Así los pueblos pueden ser el centro de la producción documental, o convertirse en producto para el consumo y el turismo ávido de tener frente a sus ojos personas y culturas exóticas (Didi-Huberman, 2014). En esta sobrexposición existe para los pueblos el peligro de desaparecer, pues la forma en que se los representa estéticamente y políticamente, puede privarlos -entre otras cosas- de su historicidad y convertirlos en reliquias estáticas de museo.

Esta amenaza potencial y muchas veces efectiva de “desaparición”, parece constituir una de las preocupaciones centrales en el documental de Patricio Guzmán *El Botón de Nácar* (2015). Esta obra constituye la segunda parte de la trilogía que el prestigioso director inició con *Nostalgia de la Luz* (2010) y que culmina con *La cordillera de los sueños* (2019). Tras hacer del agua el eje predilecto, en tanto elemento estructurante de la vida de ciertas sociedades y a la vez testigo de violencias y despojos, el director propone nuevamente una reflexión sobre la memoria histórica y política de Chile. Para ello establece un nexo temporal entre las prácticas genocidas perpetradas por el Estado chileno contra las poblaciones originarias australes durante el siglo XIX y las dirigidas contra militantes políticos luego del golpe de estado de 1973.

Hay en el filme una interesante conjunción entre testimonio visual y oral, obtenida a partir del trabajo sobre un vasto archivo etno-fotográfico y el registro de entrevistas. En cuanto a la procedencia de las imágenes, es importante destacar que se trata de una serie de fotografías generadas por expedicionarios y sacerdotes, quienes llevaron adelante estudios antropológicos, zoológicos y geográficos en los marcos de una política colonizadora de la región. A lo largo del documental son presentadas una serie de imágenes tomadas durante la expedición francesa al Cabo de Hornos entre los años 1882 y 1883, y otras tomadas entre 1910 y mediados del siglo XX, tanto por el sacerdote salesiano Alberto Agostini como por Martin Gusinde, también sacerdote y antropólogo alemán, quien fuera enviado a Tierra del Fuego por el ministerio de Instrucción Pública de Chile (Barraza, 2018). De este modo, entrelazando imágenes y testimonios orales *El Botón de Nácar* logra bucear entre las voces de quienes fueron eliminados para garantizar la consolidación del Estado Nación chileno primero y la continuidad de la hegemonía del capital después.

Pueblos reaparecidos: imágenes audibles y palabras que resisten

Uno de los objetivos de este trabajo consiste en examinar la manera en que se articulan imágenes y testimonios orales en *El Botón de Nácar*, dando lugar a lo que considero es un “discurso de oposición” creado por el propio Guzmán, no sólo para hacer visibles a los vencidos¹ del proyecto civilizador, sino para plantear un posicionamiento en conflicto con el discurso histórico del Estado Nación moderno.

Chandra Mohanty afirma que las experiencias marginalizadas -podemos decir subalternizadas- no necesitan ser solamente expresadas o reveladas, sino también puestas en relación con

¹ Utilizo la expresión de “vencidos” en el sentido dado por Walter Benjamin, quien en sus Tesis sobre el concepto de Historia (1940) planteó el imperativo político de escribir la historia -y reflexionar sobre la misma- a “contrapelo”. Es decir, empatizar con las clases subalternizadas y abandonar perspectivas que reproducen y legitiman el poder de las clases dominantes. Para ampliar ver Ciriza (2003) y Löwy (2012)

fenómenos o procesos históricos de carácter estructural. De esta manera, se abre la posibilidad de crear espacios de resignificación de aquellas experiencias de dominación y resistencia; que pueden contribuir a la generación de una conciencia de oposición, es decir, una conciencia política radical (Mohanty, 1996, como se citó en Stone-Mediatore, 1996). Desde estas coordenadas es posible comprender la conexión que se establece en *El Botón de Nácar*, entre el genocidio de poblaciones selk'nam, kaweskar, yagan, haush/mánekenk y aonikenk durante el siglo XIX, y la tortura y desaparición de militantes políticxs luego del golpe contra Salvador Allende. Así, aparece con toda su crudeza en el discurso de oposición de Guzmán, el carácter estructural y fundante de la violencia en el proceso de constitución del Estado chileno.

Vemos que, en el documental aquí analizado, se da lugar a la expresión de lo que para algunxs autorxs es una “otredad” vencida, aniquilada y, por lo tanto, muda (Barraza, 2018). Contrariamente a esta idea, sostengo que esa otredad en *El Botón de Nácar* no aparece muda, sino que logra testimoniar a través de la articulación entre imágenes y oralidad. Así, la conjunción entre archivo etno-fotográfico y testimonios de personas descendientes de las poblaciones originarias, aparece como una pieza clave. Destaca por su potencia la entrevista realizada a Gabriela Paterito, quien se constituye por excelencia en el vehículo mediante el cual se hace escuchar la voz de lxs vencidxs. Así, cuando en el minuto 45:47' la mujer relata sus vivencias y travesías de la infancia en lengua kaweskar, al mismo tiempo que se escucha el sonido del agua y se visualizan los canales navegados antiguamente por los pueblos fueguinos, tiene lugar el momento de mayor densidad en términos de Memoria de todo el filme.

Se puede pensar que es en ese preciso instante, cuando lxs vencidxs recuperan la palabra y es posible conocer la manera en que percibieron el territorio que habitaron y las significaciones que construyeron en torno a los elementos que lo componen tales como el océano, la lluvia o las montañas. Este proceso tiene lugar a partir de una determinada conjugación entre imágenes y oralidad propia del montaje construido por el documentalista. Sin embargo, lejos de querer abonar a la idea según la cual, es el director quien “hace hablar” a lxs “sin voz”; me interesa destacar su decisión de generar las condiciones para que esa voz se vuelva audible para el público espectador. Sostengo que las poblaciones fueguinas siempre tuvieron voz propia, que la misma no haya sido contemplada en las producciones documentales, es algo muy distinto.

Por ello, considero que el momento en el que resuena la voz de Gabriela, facilita la “escucha” del pueblo kaweskar y constituye toda una apuesta político ideológica del director, quien desde su práctica cinematográfica batalla contra la desaparición de los pueblos fueguinos, entendiéndolo que:

Por estar los pueblos expuestos a desaparecer, tanto en el uso de las palabras como en el de las imágenes, hay que `resistirse en la lengua´ y reconstruir sin descanso, las condiciones de una reaparición de los pueblos en el espectáculo de nuestro mundo (Didi-Huberman, 2014, p. 21)

Así -bajo estas coordenadas político-ideológicas- es factible concebir las imágenes fotográficas de archivo, como una forma de reaparición de las poblaciones originarias; que busca no solo “hacerlas visibles” sino también confrontar y perturbar el discurso histórico dominante. Cuando una imagen se plantea en relación con ciertas palabras, con el discurso; pero al mismo tiempo implica poner a este último en entredicho –cuestionarlo- entonces estamos frente a una dialéctica que confiere legibilidad tanto a las imágenes como a las palabras mismas (Didi-Huberman, 2014). Desde esta perspectiva, cobra enorme importancia la selección de fotografías que Guzmán va presentando a lo largo del documental. La densidad visual que poseen, se manifiesta cabalmente a través de la profundidad de las miradas y expresiones de las personas retratadas (Ver Figuras 1 y 2). No se “expone” simplemente a los pueblos para incorporarlos al repositorio de la memoria hegemónica, sino para denunciar la derrota² de otras formas de vida y territorialidad alternativas a las lógicas del capitalismo colonial y patriarcal.

² Si bien existen personas que se consideran descendientes de los pueblos fueguinos, utilizo aquí la noción de derrota en el sentido político del término y abrevando en los ya mencionados posicionamientos de Walter Benjamin.

“Testimonios del agua: algunas consideraciones sobre la oralidad, las imágenes y el territorio en El Botón de Nácar (2015)”



Figura 1
El Botón de Nácar (Patricio Guzmán, 2015) 00:31:49

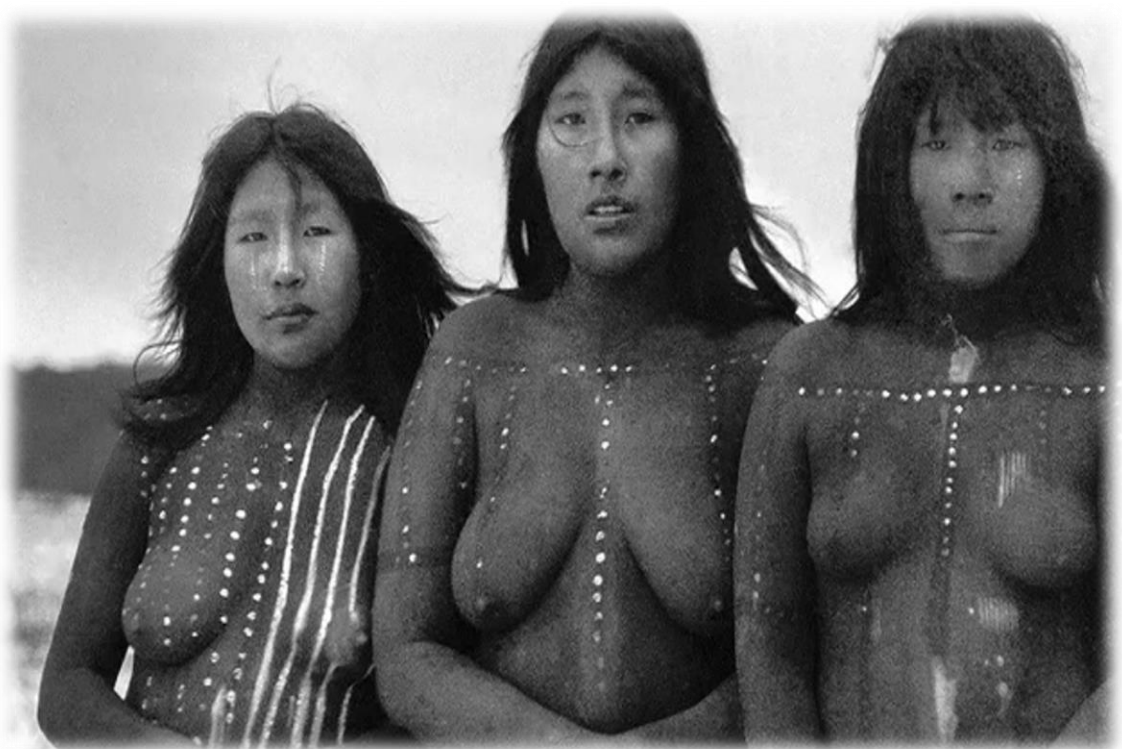


Figura 2
El Botón de Nácar (Patricio Guzmán, 2015) 00:31:59

Lo dicho hasta aquí remite a la noción de intencionalidad, y siguiendo a Mançano Fernandes se puede afirmar que ésta vincula al sujeto con el objeto y que impregna todo método y toda teoría.

Rebeca Surai Sotelo

Esta intencionalidad se constituye en función de la experiencia histórica de lxs sujetxs, y es a su vez propiedad de la ideología y pensamiento de lxs mismxs:

Deliberar, planear, proyectar, dirigir, proponer, significar e interpretar son verbos que explicitan poder. El poder de significar e interpretar expresa la intención, la pretensión del sujeto. La intencionalidad implica, por tanto, un acto político, un acto de creación, de construcción. (Mançano Fernandes, 2013, p. 119)

El Botón de Nácar se nos presenta entonces como una obra cargada de sentidos que disputan memorias, a través de la combinación de imágenes y la palabra no solo del director, sino también de otras personas, e incluso del agua misma. De este modo, Patricio Guzmán hace explícita la intencionalidad política que lo mueve: generar un espacio de escucha de aquellas voces acalladas en el discurso historiográfico hegemónico y materialmente eliminadas por el proyecto civilizador. Su interpretación de la historia de Chile está atravesada por el reconocimiento de la violencia como continuidad histórica y a la vez como elemento fundante del Estado Nación y la sociedad chilena contemporánea.

El minuto 00:32:53' es otro de los momentos en que imágenes y oralidad se unen para canalizar la expresión de un pueblo, en este caso el selk'nam y remitir de ese modo hacia aspectos de su cosmovisión y realidad material. Una serie de imágenes (Ver Figuras 3 y 4) que presentan cuerpos masculinos pintados, en clara emulación del universo, bastan para hacer saber que se está frente al ritual del Hain. Pero la apuesta estética y política del director no se queda allí, e imbrica a ese portento visual un tipo de canto chamánico que formaba parte de las performances visuales y auditivas, utilizadas por los hombres para narrar su cosmología a mujeres y niñxs. Esa imbricación -que a simple vista puede pasar inadvertida- es el factor que hace audible para lxs espectadorxs, aunque sea una pequeña parte del testimonio selk'nam. Al mismo tiempo tenues remembranzas de una espiritualidad que ligaba a lxs seres humanxs con el universo y la naturaleza circundante, trascienden la distancia espacio temporal para contradecir a quienes consideran al pueblo selk'nam imbuido en un mutismo eterno, impuesto por la violencia colonial.



Figura 3
El Botón de Nácar (Patricio Guzmán, 2015) 00:33:22



Figura 4
El Botón de Nácar (Patricio Guzmán, 2015) 00:32:04

En tanto ensayo poético visual, *El Botón de Nácar* se distingue y aparta sustancialmente de esas representaciones que depositan en el cajón del pasado, a quienes Walter Benjamin llamó “los sin nombre”. Por el contrario, se caracteriza por entreverar pasado y presente, por volver difusa la línea que separa lo que ya pasó de lo que hoy (nos) acontece. Se posiciona en la idea de “politización del arte”, la cual alude a la dimensión política que cobran las imágenes en el contexto de entreguerras:

... en el mismo instante en que la norma de autenticidad fracasa en la reproducción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política (Benjamin, 1989, p. 6)

Por esto, es posible identificar como nota distintiva en el documental, la intencionalidad puesta en juego al momento de detenerse en las fotografías del Hain. Muchas otras veces han sido expuestas en muestras, en otras producciones audiovisuales, folletería turística e incluso en ámbitos educativos, pero casi nunca en pos de escuchar un testimonio sino solo de “graficar” lo que alguna vez fue la cultura selk'nam. A partir de su montaje, Guzmán consigue crear una totalidad particular -enlazando fotografías del Hain y sonoridad del canto chamánico- que habilita trascender la visualización como única acción posible, en pos de un involucramiento del sentido auditivo que se transforma en una escucha política del pueblo selk'nam. Así el director se diferencia de los usos que acentúan el carácter ilustrativo de la imagen, para propiciar una composición que de manera dialéctica la coloca en relación con la oralidad. Ello puede pensarse como una forma de resistir a lo que Benjamin visualizó como un proceso de sobre exhibición de la obra de arte; en el cual los nuevos métodos de reproducción técnica profundizaron la conversión de las imágenes en meras acompañantes de otros formatos de comunicación como la escrita u oral.

Desde esta perspectiva cabe preguntarse: ¿los hombres selk'nam fotografiados en medio de su ritual, no hablan con las poses de sus cuerpos y las expresiones de sus rostros? ¿Acaso al momento de ser fotografiados no eran conscientes de su propia historia? ¿Del exterminio y a la vez la

“exposición” a la que su pueblo estaba siendo sometido?³ Me atrevo a considerar que las respuestas son afirmativas, y que en *El Botón de Nácar* simplemente se da lugar a la escucha de esas otredades, ya que no se trata solo de que Guzmán haya elegido “exponer a los pueblos; sucede también que políticamente, los pueblos al estar expuestos a desaparecer... han decidido exponerse por sí mismos...” (Didi-Huberman, 2014, p. 28). Por ello no es casual que exista una marcada diferencia entre las fotografías utilizadas antes del minuto 36’ y las que son presentadas con posterioridad. Ese punto del filme, actúa como bisagra en tanto que las imágenes de la primera parte no remiten directamente al genocidio o la derrota de los pueblos. A partir de ese momento, las imágenes comienzan a referir explícitamente a la colonización y sojuzgamiento implementado por las órdenes religiosas y las prácticas de exterminio llevadas adelante por ganaderos chilenos en connivencia con la institución estatal. Ya no presenta a estos pueblos cerca del mar o en los bosques, sino en sitios de cautiverio. La imagen del rostro de una niña en el minuto 00:37:14 (Ver figura 5) condensa el sometimiento y despojo material, cultural y espiritual. Esa imagen habla, nos grita de frente una historia pretendidamente soterrada y constituye lo que Benjamin definió como una concentración de la totalidad histórica, que nos acerca a las contradicciones de un momento de la historia y a la vez se cristaliza en ese elemento material que es la fotografía.



Figura 5
El Botón de Nácar (Patricio Guzmán, 2015) 00:37:14

Se pregunta Didi-Huberman en su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, si “erguir los rostros, sostenerlos, devolverlos a su poder de encarar ¿no es ya exponerlos en la dimensión de una posibilidad de palabra?” (2014, p. 39); *El Botón de Nácar* con su intención de combatir la “desaparición” de la memoria de los pueblos fueguinos, conduce hacia una respuesta por el sí.

La palabra del agua: testimonio sobre pueblos expuestos y proyectos de exterminio

Al comienzo de este escrito se hacía referencia a la centralidad que adquiere el agua, en el discurso de oposición elaborado por Guzmán. Dicho elemento es presentado como aglutinante de las historias que el director pretende narrar, y a través de imágenes y sonidos se la puede percibir en sus tres estados. Es también portadora de un relato ya que “tiene memoria y tiene voz” (*El Botón de Nácar*, 1:17:04), y a la vez se la define como la frontera de mayor extensión de Chile. Estas

³ Se sabe que estas fotografías fueron tomadas por Gusinde quien persuadió a la comunidad, para que llevara adelante en 1923 a orillas del lago Fagnano uno de los últimos Hain. A cambio de poder documentar el ritual de iniciación de los klóketen (jóvenes) les ofreció unas 360 ovejas como alimento. Ver Barraza (2018)

“Testimonios del agua: algunas consideraciones sobre la oralidad, las imágenes y el territorio en El Botón de Nácar (2015)”

coordinadas propuestas en el filme, abren una senda de reflexión en torno a la significancia otorgada al agua, vinculada a la posibilidad de pensar que aquellos elementos que forman parte del territorio, son capaces de testimoniar, de comunicar. En este sentido, sostengo que en *El Botón de Nácar* el agua (nos) habla porque no se la presenta como un elemento inerte, sino como agente portador de una voz que también fue silenciada, subalternizada y que se liga a la historia reciente de Chile, pero también a la memoria de los pueblos fueguinos.

Antes de explorar esta línea reflexiva, conviene adentrarse en algunos de los puntos que hacen a la noción misma de territorio, y el sentido político epistémico que se ha forjado al calor de la conflictividad socio-territorial en contexto de Nuestra América. El punto de partida para comenzar a hablar de esta categoría es la noción de espacio, la cual siguiendo los postulados de Henry Lefebvre (2013) consiste en la materialización de la existencia humana.

Puede decirse que existen diversas formas de construcción del territorio o territorialidades, ligadas a procesos de significación y resignificación de las relaciones materiales, culturales y simbólicas que llevan adelante las sociedades en un determinado contexto geográfico e histórico. Se trata de una totalidad, no de un único territorio; por ello se debe tener en cuenta que considerarlo a partir de la existencia de un solo tipo, implica comprenderlo desde una óptica en particular, la del poder y/o gobernancia: “Como los territorios son creaciones sociales, existen varias tipologías que están en constante conflicto. Considerar al territorio como uno es ignorar la conflictividad” (Maçano Fernandes, 2013, p. 121).

Porto Gonçalves sostiene que el proceso de construcción de identidades colectivas, implica la apropiación de un espacio por parte de quienes las construyen. Vale decir entonces que implican un territorio, en la medida en que se pone en marcha una apropiación material y a la vez simbólica de la naturaleza, sobre la cual se generan sentidos o significaciones sociales. Se despliegan así dos dimensiones de un mismo proceso: los territorios materiales e inmateriales. Los materiales son los que se generan en el espacio físico y los inmateriales los que se construyen en el espacio social, mediante las relaciones, las ideologías y los pensamientos. Ambas dimensiones se encuentran ligadas y constituyen una totalidad, de modo que “...la construcción de un territorio material es el resultado de una relación de poder basada en el territorio inmaterial como conocimiento, teoría o ideología” (Porto Gonçalves, 2001, como se citó en Maçano Fernandes, 2013, p. 121).

En los marcos de la imposición hegemónica de un determinado proyecto civilizatorio, estas maneras de producción del territorio entran en conflicto dando lugar a relaciones asimétricas de poder, con sujetos y territorialidades subalternizadas. Esto se explica a partir de la conformación del pensamiento moderno, colonial y patriarcal, el cual sentó sus bases en la idea de dominación de la naturaleza primero y de los pueblos asimilados a ella después. De este modo la episteme y la tradición occidental se configuraron en torno a lo que Donna Haraway llama una serie de dualismos o dualidades que:

han sido todas sistémicas para las lógicas y las prácticas de dominación de las mujeres, de las gentes de color, de la naturaleza, de los trabajadores, de los animales, en unas palabras, la dominación de todos los que fueron constituidos como otros, cuya tarea es hacer de espejo del yo (1991, p. 304)

Así los pares dicotómicos de mente/cuerpo, hombre/mujer, cultura/naturaleza, civilizado/primitivo etc.; pasaron a ser estructurantes no solo de la forma en que Europa se vinculó con otros pueblos, sino también de la manera en que fueron concebidos la enorme cantidad de territorios que quedaron bajo el yugo colonial.

La constitución de los Estados territoriales primero y los nacionales después dio lugar a la generación de un tipo particular de territorio, aquel que es concebido desde los límites y fronteras, que garantizan y protegen la apropiación/explotación de cuerpos y naturaleza. En lo que respecta a los casos chileno y argentino, Gattás Vargas (2017) sostiene que en la región de la Patagonia este proceso fue facilitado a través de las herramientas que brindaba el arte institucional: fotografías, mapas y gráficos fueron puestos al servicio del interés por conocer para dominar, que impulsaban los nacientes Estados nacionales a finales del siglo XIX. De este modo, fue anulado todo un bagaje de matrices de racionalidad diversas, para las cuales la naturaleza y lo que es

definido como la cultura no eran aspectos divorciados. Muy por el contrario, lo natural y lo social se fundían en una misma totalidad que posibilitaba la continua reproducción no solo de seres humanxs, sino también de todas las demás especies y elementos vitales, como el agua.

Para muchas de estas racionalidades *otras* los elementos que son considerados inertes por la racionalidad dominante y occidental, son portadores de fuerzas vivas. Tal es el caso de la cosmovisión y espiritualidad mapuche, para la cual cada elemento, persona o lugar como plantas, agua, montañas, piedras, relámpagos, sol, o estrellas, poseen un “ngüen” determinado. Se trata de la fuerza o energía que permite que cada uno de ellos pueda cumplir su función en el wallmapu (Moyano, 2021). De este modo, “el concepto de ngüen indica que cada uno de los elementos mencionados tiene una entidad que habita en ellos y cohabita con otros seres, y que conforma el equilibrio existente...” (Caniullan Coliñir y Mellico Avendaño, como se citó en Moyano, 2021). Para los pueblos fueguinos los sentidos y significaciones otorgados al territorio habitado, estaban en estrecha relación con la reproducción material de la propia existencia. El acabado conocimiento de las demás especies animales y vegetales o de lo que para la geografía decimonónica eran “accidentes geográficos”, poseía un enorme sentido práctico para la subsistencia y podía también expresarse -en parte- en determinadas prácticas sociales. Incluso entre personas pertenecientes al pueblo kawésqar es común utilizar términos referidos a la toponimia o a la geografía de los fiordos, para designar partes del cuerpo y no a la inversa como sucede en otras culturas. Así, por ejemplo, el término *kstai* que significa canal es utilizado para hacer referencia a los orificios nasales, a partir de la combinación de los vocablos *nóus-kstai*, siendo una posible traducción la de “canal o conducto de la nariz” (Aguilera y Oscar, 2016). Vemos entonces que la separación entre naturaleza y cultura no tiene cabida en esta racionalidad, para la cual el cuerpo humano es concebido en y desde el Territorio.

Ahora bien, retornando a la idea planteada en *El Botón de Nácar* respecto de que el agua tiene memoria y tiene voz; resulta conveniente explorar algunas coordenadas en torno a una de las hipótesis del presente trabajo. Me refiero específicamente a la posibilidad de pensar que en tanto elemento constitutivo del territorio, el agua es capaz de testimoniar, de hacer uso del habla y enunciar un mensaje. Para comenzar a sondear esta línea de interpretación puede resultar esclarecedor el concepto de polifonía, acuñado por Mijaíl Bajtín para poner en entredicho la supuesta unicidad del sujeto que habla y atender a las propiedades dialógicas de la palabra, es decir, la presencia de diversas voces sociales e históricas, autorías o visiones del mundo en un mismo discurso (Puig, 2004).

La propuesta de Bajtín de romper con la idea de un sujeto hablante único, se asocia con la relación -por el mismo establecida- entre lenguaje y determinada concepción del mundo. A mi modo de ver, sus planteos no están en sintonía con los marcos encorsetados del pensamiento moderno occidental, en la medida en que abren la posibilidad de concebir una multiplicidad de visiones del mundo y por ende múltiples sujetos con capacidad de enunciar, de comunicar un discurso. Desde esta perspectiva es factible inferir que en *El Botón de Nácar*, se propicia la escucha del testimonio del agua, a través de dos vías. Por un lado, mediante la conjugación entre relatos de lxs entrevistadxs y sonidos del mar, los ríos o la lluvia; por el otro a través de la relación que Guzmán establece entre las prácticas de exterminio perpetradas por la dictadura y el océano Pacífico.

En las historias testimoniadas por Martín Calderón, Cristina Calderón – integrantes de la comunidad yagán de la Isla Navarino- y Gabriela Paterito -perteneciente al pueblo kawésqar- pervive la memoria de parte de los pueblos fueguinos. Al transmitir de manera oral sus vivencias, se produce lo que se conoce como construcción de la Memoria; que constituye un proceso subjetivo y colectivo a la vez, en estrecha ligazón con la materialidad y simbolismo de la propia existencia social. Las preguntas que realiza Guzmán respecto de las formas de navegación, las canoas, los astros o incluso la fauna, pueden ser comprendidas como una forma de acercamiento a la territorialidad construida por los pueblos, aquella que remite a su ancestral forma de subsistencia en vinculación con los sentidos generados sobre al entorno que los cobija. Esto se expresa claramente en el minuto 0: 42:41, cuando lxs entrevistadxs enuncian una serie de palabras en sus idiomas originarios: mar, playa, niño, mamá, canoa entre otras, son traducidas a lengua kawésqar y yagán; poniendo de manifiesto el rol fundamental de la oralidad y la palabra en la tarea de resguardo y construcción permanente de la Memoria.

“Testimonios del agua: algunas consideraciones sobre la oralidad, las imágenes y el territorio en El Botón de Nácar (2015)”

En este proceso el testimonio desempeña un papel clave, en tanto acto que posee por un lado la potencialidad de poner de manifiesto la actualidad del pasado en el presente; y por otro una cualidad polifónica en la medida en que la persona hablante, lo hace en su nombre pero también en nombre de quienes ya no pueden hacerlo (Bacci y Oberti, 2014). Esto es lo que justamente se habilita en *El Botón de Nácar*, al otorgar un lugar preponderante a la palabra yagán y kawésqar. El relato de Gabriela Paterito en lengua kawésqar que fuera mencionado anteriormente, reconstruye el recorrido de más de mil kilómetros que hizo siendo una niña, entre fiordos y canales. Al ser conjugado –por decisión del director– con imágenes y sonidos del agua, apareciendo en escena la lluvia, cascadas y el mar que rodea las islas, genera una atmósfera en la cual los límites entre el testimonio de Gabriela y la voz del agua se vuelven difusos (Ver figura 6). Escuchar a la mujer hace audible el testimonio del agua, indefectiblemente entrelazado con la historia de los pueblos fueguinos.



Figura 6
El Botón de Nácar (Patricio Guzmán, 2015) 00:45:49

Partiendo de estos enunciados es viable sostener que, en el documental, el agua se expresa y (nos) habla a través de la memoria de los pueblos, de la rememoración y expresión en forma narrativa de hechos, situaciones y aspectos que remiten al pasado de las culturas yagán y kawésqar. Un pasado que ya estaba marcado por la violencia impuesta por los estados nacionales y las clases dominantes; y en el que las formas de vida milenarias de estas culturas ya se habían visto fuertemente transformadas. Esta última acotación es importante remarcarla, para evitar interpretaciones que deshistorizan, esencializan y “congelan” en el tiempo a los pueblos.

Una segunda forma de expresión del agua puede inferirse a partir de la relación que se establece en el documental, entre las prácticas de exterminio perpetradas por la dictadura y el Océano Pacífico. Por ello no es casual la recuperación de la historia de Marta Ugarte, cuyo cadáver apareció en la playa La Ballena en Los Molles. Marta fue una profesora y miembro del Comité Central del Partido Comunista secuestrada en agosto de 1976. Este caso emblemático constituye el inicio de una larga lucha llevada adelante por familiares de desaparecidos, para develar una de las técnicas de desaparición de personas utilizadas por la dictadura: lanzar los cuerpos al mar amarrados a un riel. Frente al silencio sostenido por los genocidas y sus cómplices, respecto del destino de una parte de las miles de detenidos desaparecidos, es el océano quien dice, denuncia y denuncia los actos de terrorismo de Estado: y lo hace devolviendo cuerpos.

Mucho se ha dicho y escrito sobre el hecho de que las voces y tonalidades que componen un testimonio se modifican según las diferentes situaciones de enunciación. Pero aquí me interesa hacer hincapié en que al mismo tiempo que se transforman, se inscriben en los marcos de un

diálogo social surgido no de una sola voz, sino de una suerte de entretejido polifónico (Bidaseca y Giarracca, 2009). En el caso de la historia del territorio que hoy es llamado Chile, de esa polifonía forma parte el agua en tanto actor abiótico que junto a muchos otros, compone e integra el territorio. Esta idea encuentra sustento en la conceptualización planteada por Donna Haraway (2015), respecto de los “ensamblajes de especies orgánicas y de actores abióticos” (p. 16) los cuales hacen historia no solo de forma evolucionaria. Para esta autora ninguna especie actúa sola, ni siquiera la pretendida “todo poderosa” especie humana. Todo lo contrario, la historia de las sociedades humanas se explica también a partir de la inter/intra- acción con otros procesos y especies; porque como lo advierte el poeta Raúl Zurita en el minuto 1:15:26 “(...) todas las cosas mantienen un diálogo con todas las cosas. Con el agua, los ríos, con las plantas, la rompiente, los desiertos, con las piedras, las estrellas. Todo es una gran conversación, un gran mirarse mutuamente (...)”

Ante la pregunta sobre cuál es el mensaje del agua, se puede aducir que su discurso habla sobre vencidxs, exterminios y despojos. Tal es el caso del genocidio de los pueblos fueguinos, que derivó en la completa subalternización de la territorialidad que construían y reconstruían a través de prácticas materiales, sociales y simbólicas; o el de las generaciones que plantearon una alternativa frente al proyecto de sociedad colonial- capitalista, que casi cien años antes se fundaba en el exterminio de las poblaciones originarias del sur. Desde este punto de vista es que cobra plena significación y sentido la idea de que el agua tiene memoria y tiene voz.

Conclusiones

Cómo hacer para que los pueblos se expongan así mismos y no a su desaparición (Didi-Huberman, 2014) es un interrogante al que Patricio Guzmán responde, construyendo un discurso de oposición en abierta disputa con la historiografía dominante. Con enorme sensibilidad estética y política articula testimonios orales e imágenes, generando una obra en la cual se hacen audibles un conjunto de voces históricamente subalternizadas. Voces que corresponden a sujetxs heterogéneos, pero con una historia de despojo y destrucción en común.

En el presente trabajo se buscó explorar brevemente la forma en que el director dispuso una serie de recursos cinematográficos y definiciones políticas; para correr el foco y atender no solo a la palabra de los pueblos fueguinos sino también a la del agua, en tanto sujeto que posee la habilidad de enunciar un relato. Son la “desaparición” de los pueblos y la polifonía de voces que cohabitan en las disputas por la memoria, las principales preocupaciones del director. Una vez más a través de su particular forma de representar estética y políticamente, Guzmán pone de manifiesto su propia mirada sobre los sujetxs que filma, su compromiso con lxs vencidxs de la historia y su anhelo de otros mundos posibles.

Bibliografía

- Aguilera, F. y Oscar, E. (2016). Habitar en el espacio y el lenguaje: el léxico de la geografía kawèsqar. *Magallania*, 44, (1), 85-101. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/506/50646571006.pdf>
- Bacci, C. y Oberti, A. (2014). Sobre el testimonio: una introducción. Dossier “Testimonio: debates y desafíos desde América Latina”. *Clepsida*, 1, 6-13. Recuperado de: <https://www.ides.org.ar/node/3137>
- Barraza, V. (2018). El reverso de la fotografía en El botón de nácar (2015) de Patricio Guzmán. *El ojo que piensa*, 18, 87-106. DOI: <https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i18.309>
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bidaseca, K y Giarracca, N (2009). *Notas sobre entrevistas, voces y ensambles. La tierra es nuestra, tuya y de aquel...las disputas por el territorio en América Latina*. Buenos Aires: Antropofagia Ediciones.
- Ciriza, A. (2003). Walter Benjamin. A la búsqueda del tiempo perdido. *Confluencia*, 1 (3). 53-68. Recuperado de: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/112/Ciriza.pdf
- Didi-Huberman, G (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
- Gattás Vargas, M. (2017). Un cine-monstruo para un territorio monstruoso. *La Fuga*, 20. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/un-cine-monstruo-para-un-territorio-monstruoso/849>
- Haraway, D. (2015). Antropoceno, capitaloceno, plantacionoceno, chthuluceno: generando relaciones de parentesco. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 3 (1), 15-26.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.

“Testimonios del agua: algunas consideraciones sobre la oralidad, las imágenes y el territorio en El Botón de Nácar (2015)”

- Hermosilla Rivera, C. (2020). *Entre la producción comunitaria del territorio y la producción del territorio para el despojo. Conflictividades socio-territoriales de carácter ambiental en Chubut (1980-2019)*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Recuperado de: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2966>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. 1ª ed. Madrid: Capitán Swing.
- Mançano Fernandes, B. (2013). Territorios: teoría y disputas por el desarrollo rural. *Novedades en población*, 17, 116-133.
- Moyano, A. (2021). El agua: ¿nuevo u objeto de especulación en Wall Street? *El extremo sur de la Patagonia*. Comodoro Rivadavia, 22/03/2021. Recuperado de <https://www.elextremosur.com/nota/29653-el-agua-nuevo-u-objeto-de-especulacion-en-wall-street/>
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós
- Puig, L. (2004). Polifonía lingüística y polifonía narrativa. *Acta Poética*, 25 (2), 377-417. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822004000200014
- Löwy, M. (2012) *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stone Mediatore, S (1999). Chandra Mohanty y la revalorización de la experiencia. *Hiparquia*, 10. Recuperado de: <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volx/chandra-mohanty-y-la-revalorizacion-dela-experiencia>
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Zylberman, L. (2012). La imaginación como prótesis de memoria. Observaciones en torno al cine documental latinoamericano, *Cine Documental*, 5, Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_01.html

Recepción: 19/04/2022
Evaluado: 04/07/2022
Versión Final: 11/08/2022