laFuga

Geografías de autor

Escrituras cartográficas en el cine de Jonathan Perel

Por Irene Depetris Chauvin

Tags | **Cine documental | Cine ensayo | Afecto | Espacios, paisajes | Memoria | Estudios visuales | Argentina**

Resumen Jonathan Perel es un joven documentalista argentino que ha dedicado toda su obra a la reflexión sobre las consecuencias de la última dictadura militar privilegiando una esfera predominantemente espacial. Al estudiar la memoria de la dictadura a partir de instituciones, monumentos y otras formas arquitectónicas, películas como el El predio (2010), 17 monumentos (2012), Los murales (2013) o Tabula rasa (2013), realizan, según Adrián Gorelik, un "examen desde dentro de los materiales que conforman las prácticas de memoria". Considerando estas intervenciones sobre el espacio, los discursos de memoria y las cronopolíticas de la postdictadura, este artículo propone seguir la trayectoria de Perel para dilucidar sus modos de "comprensión visual" del espacio y las formas en las que éstos se apropian de una "agencia" histórica del mapeo, en tanto el impulso cartográfico funciona no como un ejercicio de espejar la realidad, sino de desplegar contradicciones entre sus distintos niveles. Sobre todo en Toponimia (2016), su último documental, el ejercicio de Perel deviene cartográfico cuando señala y excede el gesto foucoultiano de develar la razón de Estado detrás del reordenamiento del territorio. Desde un registro cuidadosamente formal, articuladas en una "serie", las tomas silenciosas de Perel –y cada una de sus películas– descubren nuevos mundos entre los presentes y los pasados al reformular tanto las características físicas de un terreno como sus fuerzas ocultas, sus eventos históricos y lo que escapa a éstos. De este modo, Perel propone, no una cartografía cinematográfica, sino un cine cartográfico: un cine-mapa que se piensa abierto y desmontable, una agencia del mapeo que es antes que una competencia un asunto de performance.

"Maps are not records of what each part of the world actually is; regardless of historical and cultural context, maps are careful imaginings of what people wanted the world to be".

Matthew Edney, *Mapping Parts of the World*.

"El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación".

Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*.

Los estudios sobre la memoria del pasado reciente argentino cobraron un notable impulso hacia fines de la década del noventa. Nuevas estrategias desarrolladas por el movimiento de derechos humanos, en el contexto de las leyes de indulto, propiciaron un cambio en la reflexión sobre los sentidos del pasado reciente en el presente. La clausura de la vía judicial impuesta por las políticas de impunidad, paradójicamente, motivó nuevas preguntas sobre la memoria social y la sumatoria de una nueva generación de jóvenes que se unieron al debate. Si en los primeros años de la transición, las investigaciones más salientes habían privilegiado el trabajo de archivo y la recolección de testimonios que apuntaba a resaltar la importancia del juicio a los militares y la consolidación de una cultura democrática, desde mediados de la década del noventa se comenzaron a indagar, desde una clave más

sociológica, los problemas relativos al funcionamiento de la memoria social: las lógicas de la rememoración y los usos, apropiaciones y luchas por los sentidos del pasado. En este escenario tuvo lugar el surgimiento de nuevas narrativas que respondían, por un lado, a un "giro subjetivo" y, por otro, a un "giro espacial" en los discursos y prácticas de la memoria.

Anticipando nuestro presente caracterizado por una creciente interrelación y movilidad, ya en 1967 Michel Foucault señalaba que la cuestión más apremiante no era determinar nuestro lugar en la historia, sino establecer nuestra posición en el espacio trazando el tipo de relaciones que atraviesan la miríada de lugares heterogéneos que caracterizan el mundo contemporáneo. En la época del espacio, incluso el tiempo y la historia se convierten en herramientas cartográficas para establecer relaciones jerárquicas entre lugares. Tomando como referencia la mención de Foucault del cine como uno de los medios por los cuales se lleva a cabo un cronomapeo cognitivo, aquí me gustaría sumar la perspectiva de las "geografías afectivas" para volver a evaluar el potencial cartográfico del cine, específicamente su capacidad de reforzar, problematizar o desestabilizar los imaginarios geográficos y la crono-política sobre la que se fundan algunos de los discursos de memoria producidos en la postdictadura argentina.

En el campo cultural argentino, a partir del análisis de nuevos modos de intervención y militancia urbana, diversos académicos abordaron la intersección entre memoria y ciudad señalando el importante rol que ocupa el espacio construido en los procesos y políticas de la memoria (Jelin y Langland). Las intervenciones en los sitios de memoria, y la producción de marcas territoriales, se proponen tanto como actos de reconocimiento de las víctimas y luchas contra el olvido, así como expresiones de una voluntad de transmisión de memoria hacia las futuras generaciones. Por otro lado, desde la academia francesa, los aportes del llamado "giro espacial" en las humanidades han permitido una reconceptualización misma de la noción de "espacio" que ha expandido el alcance de los estudios sobre las memorias colectivas en el Cono Sur sobre todo a partir de la recuperación de los trabajos de Pierre Norá, Michel de Certeau y Henri Lefebvre.

En su libro *The Practice of Everyday Life* (1984), Michel de Certeau sugiere que, en su evolución histórica, el mapa se ha convertido en una autoridad sobre el lugar ya que éste explicita un conjunto de reglas, planos, calles o sitios de interés, mientras que el itinerario, la narrativa, el contexto y la perspectiva humana del lugar, se ha perdido. En la visión de Certeau el mapa es un sistema autoritario que describe y exhibe un conocimiento de los lugares y, a través del discurso científico y la geometría, borra las prácticas que producen el mapa (1984, p.121). [1] Sin embargo, esta interpretación de la mirada cenital del mapa como totalizadora, abarcativa y estable fue también debatida ya a principios de los años ochenta por los mismos geógrafos que cuestionaron el discurso de verdad que el sentido común asigna al mapa y problematizaron la convencionalidad de la imagen cartográfica. [2] Los estudios sobre la "producción social" del espacio de Henri Lefevre han encontrado también particular recepción en los estudios de memoria. Bajo la influencia de los escritos de Lefebvre, el volumen organizado por Estela Schindel y Pamela Colombo se aleja de la idea de espacio como fijo e inamovible, como escenario neutral en donde la Historia se desarrolla o en el que los actores intervienen, y, más bien, considera al espacio como producto y productor de lo social. Así, reconocer la dimensión productiva y social del espacio lleva a considerar que éste es, mucho más que el escenario en el que tuvo lugar la violencia patrocinada por el Estado, la materia misma de una operación de dominación y de transformación social. Esto no supone, sin embargo, que la espacialidad se reduzca a ser una herramienta o un instrumento de la dominación militar ya que la dimensión espacial es también aprehendida como producto de las percepciones, las prácticas y la imaginación de los individuos, abriendo nuevas posibilidades de emancipación a partir de espacialidades alternativas (Shindel y Colombo, 2014. pp.1-15).

De este modo, la idea de la "producción del espacio" de Lefebvre, reposiciona los lugares como el resultado de las contradicciones sociales inherentes a ellos y revelan las fracturas que los hacen procesos históricos en curso, siempre cambiantes, inestables, e incompletos. Llevado al terreno de los discursos de memoria, esto supone la imposibilidad de trazar una "topografía exacta" de la memoria, por lo cual el lugar del cine es también problemático si en su carácter activo no busca estabilizar sino marcar las contradicciones y los desafíos en la producción de memorias irreductiblemente abiertas. En sintonía con estas intervenciones sobre el espacio, los discursos de memoria y las cronopolíticas, quiero considerar el trabajo de Jonathan Perel, un joven cineasta argentino que ha dedicado toda su obra audiovisual a la reflexión sobre las consecuencias de la última dictadura militar considerando

una esfera predominantemente espacial. Como plantea Adrián Gorelik, al estudiar la memoria de la dictadura a partir de instituciones, monumentos y otras formas arquitectónicas, películas como el *El predio* (2010), *17 monumentos* (2012), *Los murales* (2013) o *Tabula rasa* (2013), realizan un "examen desde dentro de los materiales que conforman las prácticas de memoria". En estos largometrajes y cortos, la lectura sobre la memoria se vincula estrechamente con el modo en que se elige filmar esos materiales mediante largas tomas silenciosas que registran obsesivamente el paso del tiempo (Gorelik, 2014).

Es claro que la utilización de largos planos fijos, el privilegio del sonido ambiente, la ausencia de narración en *off* o de entrevistas y la morosidad descriptiva son ya elementos de una gramática distintiva de los filmes de Perel. Sin embargo, considerando toda su producción audiovisual como parte de una "serie" es también claro que este "minimalismo narrativo" no supone una mirada simplista y unívoca sobre los espacios y sus temporalidades. En su ensayo sobre el "impulso de mapeo" en el cine (2009) Teresa Castro sostiene que los cineastas y los cartógrafos se relacionan en sus intentos de visualizar el mundo, sobre todo a través de tres formas cartográficas presentes en el cine: la vista aérea, el panorama y al atlas. Estos modos, que yo denominaría "formas de escritura cartográfica", pueden ciertamente compararse a algunos de los conceptos ya planteados anteriormente por de Certeau. La diferencia entre el paisaje panorámico y la visión aérea en el cine correspondería a la diferenciación que establece de Certeau entre el itinerario y el mapa. Si la vista aérea es incorporada por el mapa como el conocimiento del orden, el cuadro totalizante del lugar, entonces el itinerario, el recorrido, es el acto del habla, la narración y los primeros intentos humanos de representar el espacio a través de un relato. Una tercera forma de "escritura cartográfica" sería, para Castro, "el atlas". En el cine éste no se refiere a una colección o archivo de imágenes que apuntan a transmitir el conocimiento geográfico, sino a "un medio para organizar el conocimiento visual. En otras palabras, los atlas se refieren tanto a un instrumento estrictamente cartográfico como a un medio gráfico para el ensamblaje y la combinación –e incluso el montaje– de imágenes" (2009, p.13).

Las formas cartográficas de Castro resultan útiles como marco para explorar las relaciones visuales entre el cine y la cartografía. La vista aérea actúa como una forma de ordenar el lugar, de una manera similar a la que el propio mapa exhibe el lugar y muestra su conocimiento desde arriba. Por otro lado, la vista panorámica introduce la posibilidad de movimiento a través de una perspectiva más humana que funciona para mapear el espacio del individuo y la comunidad. Finalmente, la visión del atlas, a través del montaje, funciona para organizar estas imágenes en exploraciones temáticas. Entonces, no sería a través de una "cartografía cinematográfica", sino de un "cine cartográfico" que pueden recuperarse las "prácticas" de mapeo y el espacio subjetivo. En este sentido, el crítico Sébastien Caquard (2009) encuentra en el cine la promesa de reconciliar el mapa con el itinerario: la comprensión de los lugares en la geografía cotidiana se relaciona a experiencias, recuerdos, afectos e imágenes que los diversos enfoques del arte cinematográfico puede evocar y movilizar. Estas son las herramientas para el "impulso del mapeo" que permite describir el espacio visualmente, y abrir el camino para el itinerario, para el afecto y la historia.

En cuanto al cine de Jonathan Perel es precisamente desde su "minimalismo narrativo" y conformando "series" que se realiza una síntesis de la práctica cinematográfica y cartográfica. Con ciertas reminiscencias del cine de James Benning y Heinz Emigholz, la cámara de Perel impone una mirada de precisión matemática a paisajes preexistentes que son a la vez geográficamente dispares pero que se encuentran ideológicamente ligados tanto por el proceso histórico en su desenvolvimiento, como por la misma agencia del cineasta que los filma en el presente. Su trabajo sobre los espacios de memoria articula, así, una exploración crítica del espacio que demuestra una síntesis que usa tanto el mapa como el itinerario como marcos para una exploración cinemática.

La primera película de Jonathan Perel, *El predio* (2010), muestra la transformación de la antigua ESMA, uno de los centros de detención utilizados por la última dictadura, en un lugar de memoria. La película no proporciona antecedentes históricos sobre ese espacio o sobre la historia argentina sino que se atiene a documentar los proyectos artísticos y sociales que tienen lugar allí. El plano de apertura se diferencia claramente del resto de la película: un largo travelling nos introduce en las calles de lo que parece una ciudad abandonada pero poblada de rayos de vida: sol, árboles, canto de los pájaros. El itinerario es una primera entrada a un "mundo" pero este sitio es filmado, como el propio título lo indica, como un predio, un edificio, un resto de hormigón del cual no se explica su

pasado. Sin narraciones, explicaciones, o placas, los planos fijos que apenas dejan colar algún sonido ambiente nos obligan a "escuchar" la propia materialidad del espacio. Los planos recortan espacios a veces sólo poblados por objetos materiales y a veces por algunas actividades culturales, pero siempre de modo fragmentario, lo que produce una sensación de encierro. En su lectura de la película, Guadalupe Arenillas plantea que "los proyectos aparecen como polifónicos y desunidos y, por lo tanto, plantean cuestiones que provocan la reflexión sobre la naturaleza de los sitios de memoria y sus usos" (2013, p.380). Al mismo tiempo, por su énfasis en el silencio, la película de Perel "rompe con las narraciones testimoniales y el "giro subjetivo", así como con la noción de que sólo aquellos relacionados por lazos de sangre con los detenidos y desaparecidos tienen derecho a hablar del pasado reciente" (Arenillas, 2013, p.380). Esta renuncia a la palabra se acompaña de un significativo plano final que nos muestra desde adentro de la ESMA la puerta abierta como demandando al espectador una intervención, la participación en la formación de un discurso de memoria que se encuentra abierto.

Otra película de Perel, *Tabula rasa*, también cuestiona los usos de los sitios de memoria centrándose en la dinámica problemática entre la destrucción y la construcción. El film en sí es un registro de la demolición de uno de los edificios de la ESMA, los denominados módulos de acomodación donde dormían los soldados, que es removido para dar lugar a un espacio en donde se creará un museo y un monumento sobre la Guerra de las Malvinas (1982). En términos de la concepción espacial es interesante que, antes de que las grúas y topadoras entren en escena a remover los escombros, *Tabula rasa* nos presenta un plano fijo de una mesa de trabajo y una computadora que muestra una imagen del sitio. Antes de las maquinarias, antes de la acción, la cámara deja ver el escritorio y los planos de arquitectura y sitúa, desde el principio, al cineasta como investigador y testigo activo cuyo trabajo es documentar la destrucción. Ese proceso de extracción de escombros, de deglución atorada del duelo, supone erradicar historias y experiencias que ya lo habitaban, pero la misma película ofrece, como contrapartida, la posibilidad de una agencia en la reconstrucción. Los últimos planos de la película vuelven a la mesa de trabajo, y a una animación con piezas plásticas de encastre similares a los Lego que "construyen" algo, lo que remite no sólo al carácter traumático, sino también al aspecto lúdico, creativo y polifónico del proceso de reconstrucción de espacios y memorias. Una polifonía que adquiere su faceta agónica en el corto *Los murales*, donde la misma superficie de hormigón es intervenida una y otra vez con diversos discursos, revelando que una topografía exacta y fija de la memoria resulta una tarea imposible.

En esta atención a instituciones y formas arquitectónicas, en este examen desde dentro de los materiales que conforman las prácticas de memoria, se revela una preocupación constante por entender el uso de los espacios de memoria, así como las políticas de Estado que conllevan los peligros de la "monumentalización". Precisamente, *17 monumentos* es otro paso en la "serie", otra tentativa sistemática de Perel por interrogar los materiales con que se está conformando la memoria del terrorismo de estado en la Argentina. La película documenta los 17 monumentos construidos por el Plan de la Red Federal de Sitios de Memoria de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, para señalizar los más de 500 ex centros de detención de todo el país. Se compone de 18 planos fijos, el primero sobre el documento de la REFESIM que detalla las características formales y materiales que deben cumplir todos los monumentos, y los 17 planos restantes, uno sobre cada monumento, que registran el modo en que esas instrucciones se han materializado en los distintos puntos del país y un conjunto de monumentos sin ningún interés estético y aparentemente estériles en cuanto a su posibilidad de establecer un vínculo con la cotidianeidad del espacio que los rodea. Al recorrer los 17 sitios para filmar cada monumento, Perel se propuso cartografiar la sistematicidad con que el plan de exterminio de la dictadura se ejecutó en todo el país, pero lo que vemos en la película es la sistematicidad burocrática y centralista con que el Estado cree resolver el modo de recordarlo. La experiencia de acercamiento directo a los materiales, el reconocimiento de una política monumental oficial produce fatiga y es casi como respuesta a esta decepción que puede leerse la siguiente película de la serie.

Las aguas del olvido (2012) constituye una inflexión dentro de esta cinematografía centrada en interrogar la materialidad de los procesos de memoria a partir del espacio construido: este cortometraje no registra un sitio de memoria existente sino que propone el propio, se aleja de las construcciones materiales y se interna en la naturaleza: un retrato del río de La Plata en donde resuenan la pintura del paisajismo romántico de finales del siglo XIX y cierta melancólica insistencia en la ruina. En un brillante análisis del fenómeno de "espacialización de la memoria", el crítico Jens

Andermann plantea que, a diferencia de otras prácticas conmemorativas –como archivos, museos o monolitos—, los espacios abiertos y el paisaje en tanto "superficies de inscripción" han recibido menor atención en los estudios sobre las políticas de la memoria en los países del Cono Sur. Por esto, él propone volver al paisaje y ver en sus distintas modulaciones interrupciones críticas de los emplazamientos monumentales, modos de apertura, lógicas itinerantes que potencialmente pueden llevarnos más allá de la lógica temporal del trauma para pensar políticamente en el presente (2012. pp.177-181).

La película de Perel parece responder a esta esperanza en el potencial de la naturaleza y el espacio abierto para establecer un nuevo vínculo entre pasado y presente. Al retratar el río como encarnación muda de la memoria, como realización de la tragedia y de la necesaria implicación colectiva en recordarla Perel, sin embargo, no deja de complejizar los vínculos críticos entre memoria y cine. Según Sebastián Russo (2014), *Las aguas del olvido* es un dar cuenta del devenir del río en "contra monumento" de los desaparecidos. Como en otras películas del director, los planos fijos de larga duración son un intento de trabajar sobre la mirada y la experiencia del tiempo, involucrando al espectador en una reflexión sobre el sentido de su paso, de lo que se olvida y se recuerda, una ética y una estética de la memoria que la piensa como irreductiblemente abierta.3 [3]

Mediante la observación "silenciosa" –más bien carente de narración vocal– del espacio, Perel propone una forma de recordar que rompe con las formas tradicionales de hacer memoria en la Argentina, modelos fosilizadas que centran el ejercicio de memoria en testigos directos y filiaciones de sangre. En su propia reflexión del "Cine como contramonumento", Perel recuerda el trabajo del artista alemán Horst Hoheisel y su concepto de la forma negativa, o el contra-monumento, el desafío de romper una lógica didáctica del monumento que condenaría al espectador a la pasividad de la observación. Así, en lugar de un ejercicio monumentalizador, el cine de Perel apuesta a una memoria negativa que se niega a quedar fija o estable y busca cambiar para enfrentar a cada generación con el trabajo de la memoria (Perel, 2015, p.6). Esa memoria negativa supone entregarse a una forma de mirar que se obstina en la duración porque sería "el silencio –un cierto silencio, que no es un silencio, quizás un velado– el que puede construir una representación de lo inimaginable" (Perel, 2015, p.6). En este sentido, siguiendo una lógica propia de las geografías afectivas, el cine de Perel no insiste tanto en el valor representacional o las propiedades físicas de los restos materiales, sino su capacidad de generar una respuesta afectiva. En sus películas, la fuerza de las imágenes es más que representacional; se trata de bloques de sensaciones con intensidades afectivas: las imágenes construyen sentido no sólo porque demandan un tiempo para entender qué significan, sino porque su misma materialidad afectiva pre-significativa se *siente* en el cuerpo. Se puede decir que hay una preocupación, entonces, por el aspecto sensorial y fenomenológico del tiempo inscripto en el espacio y por la voluntad de crear un cine que en su precisión formal funcione como "contra monumento", que abra y no cierre sentidos sobre los procesos de memoria vinculados a la última dictadura militar. Una voluntad que supone no sólo dar cuenta de la complejidad de esa tarea de memoria, sino del rol del cine en ella: una apuesta al cine como "práctica espacial", una práctica que produce espacios o que produce imágenes sobre espacios que influyen –por vía de la complejización o del extrañamiento– en la configuración de nuestros modos de entender y experimentar las distintas categorías espaciales y temporales.

Es claro que el potencial del arte cinematográfico para pensar, confirmar o subvertir las espacialidades establecidas deviene de la particularidad de su lenguaje. Muchos aspectos de la imagen en movimiento tienen que ver con los actos de habitar y atravesar el espacio: las películas realizan "recorridos" de sus espacios pero, al mismo tiempo, el aparato cinematográfico reinventa esos espacios antes que reproducirlos miméticamente. En este sentido, en su *Atlas of Emotion*, Giuliana Bruno concibe el cine como una forma de cultura *peculiarmente* espacial en tanto se trata de una narrativa de viaje que puede combinar visiones "panorámicas" y "desde abajo" y desdibujar la oposición entre "ver" y "andar", entre "mapa" y "recorrido" (Bruno, 2002). Por otro lado, Tom Conley, en *Cinematic Cartography,* plantea que los mapas en las ficciones fílmicas cumplen diversas funciones, tales como estabilizar cierta visión, proponer un punto de partida para un viaje, vincular tiempos y espacios distantes o disparar un ejercicio de memoria. Es interesante que Conley reflexiona tanto sobre la presencia de los mapas en las ficciones como sobre los modos en que el cine y el mapa funcionan como dos formas de pensamiento espacial: al igual que el mapa, el cine, como proyección topográfica, puede localizar y colonizar la imaginación espacial del espectador pero, lúdicamente, puede también promover contradicciones que permitan pensar críticamente la relación entre el

espacio cinematográfico y el mundo en que vivimos (Conley, 2006, pp.1-6). Es sobre todo la última película de Jonathan Perel, *Toponimia* (2015), la que recupera esta doble forma de entender la construcción de un espacio, desde la perspectiva de la visión y de la narración que introduce el montaje y, al mismo tiempo, reformula algunos de los sentidos de "cartografía fílmica" abordados por Conley y Bruno al someter el "impulso cartográfico" del cine a la dinámica de lo que Castro llama "atlas" y que los cartógrafos que estudian los procedimientos metodológicos en la lectura de mapas denominan "serie" (Lois, 2015).

Mientras en sus primeros filmes Perel trabaja sobre las intervenciones en sitios de memoria, especialmente aquellos utilizados como centros de detención clandestina, o se centra en el modo en que desde el presente se construye críticamente –o no– una memoria del pasado, en *Toponimia* (2015) el director parece focalizarse en el pasado, desmontando un espacio que parece a primera vista poco tocado por el presente. Durante 82 minutos libres de narración, el documental se aboca a la observación intensiva de cuatro pueblos y "hace hablar" a las ruinas dejadas por la dictadura militar en Argentina. La cámara de Perel se desplaza al oeste tucumano para analizar visualmente esos pueblos fundados por el gobierno militar a mediados de los setenta en el marco del "Operativo Independencia", proyecto que pretendía eliminar a grupos guerrilleros que operaban en esa zona. Siguiendo las mismas tácticas utilizadas en la guerra de Vietnam, el gobernador Bussi concibió un plan urbanístico para evitar levantamientos: la población civil fue traslada a nuevos asentamientos donde podrían ser más fácilmente mantenidos bajo vigilancia y se cortarían sus lazos con el "monte barbárico" dominado por el ERP.

Se denomina "toponimia" a aquella disciplina que se ocupa de estudiar el origen etimológico de los nombres de los lugares. Teniente Berdina, Capitán Cáseres, Sargento Moya, Soldado Maldonado son los nombres de militares muertos en enfrentamientos en 1975 que serán homenajeados nominando a las nuevas urbanizaciones. Sin embargo, antes que una toponimia, la estética austera y rigurosa de Peral deviene "topografía": con planos fijos de quince segundos, el director registra la actualidad de esos pueblos, sus manifestaciones materiales y el entorno natural. El modo en que cada registro es ejecutado y montado en la misma secuencia es un recordatorio del carácter sobre construido de estos pueblos simétricos y panópticos. Pero el ejercicio de Perel deviene también "cartográfico" de un modo que señala y, al mismo tiempo, excede el gesto foucoultiano de develar la razón de Estado detrás del reordenamiento del territorio: los cuatro registros, sin diálogos ni comentarios, se inician con una presentación histórica minimalista. Con precisión matemática, la cámara repasa cuatro veces los documentos oficiales correspondientes a los pueblos: actas de donación de tierras, actas de fundación, leyes de planificación urbana, imágenes áreas del terreno, mapas de loteo, actos y dispositivos enunciativo-representativos. Se trata de capas que desvelan una imposición urbanística que luego los planos generales a nivel del terreno dejarán ver en sus resultados materiales: una reorganización cuartelar del territorio y la población. Según Guillermina Walas, en la película, los papeles estáticos, como actas, mapas y croquis de agrimensura, al igual que las imágenes en vivo en las que la cámara se posa, con planos fijos, en edificaciones que se repiten en los distintos pueblos, dan cuenta de una voluntad de fabricar espacios ordenados para controlar la "barbarie insubordinada" del monte tucumano, permeable por las fuerzas guerrilleras (Walas, 2015). La mirada cenital de planos y mapas ofrecen una visión totalizadora y abarcativa, que se reproduce en la intención panóptica de las idénticas torres de agua de los pueblos, y marcan la trayectoria de un imperativo controlador que se remonta a los setenta.

El de *Toponimia* es un cine espacial que combina las visiones "panorámicas" y que parece reproducir, "desde abajo", en el recorrido por los pueblos, una mirada también ordenada. Sin embargo, los desplazamientos espaciales del documental logran apropiarse de una "agencia del mapeo" que lejos de estabilizar la imaginación espacial del espectador, o reproducir el imaginario militar, promueve contradicciones que permiten pensar críticamente una constelación de tiempos habitando en el mismo espacio. En sintonía con lo propuesto por Deleuze y Guattari, el mapa en Perel se nos presenta como lo opuesto al calco, como un objeto abierto y desmontable, un asunto de performance, antes que de competencia. Una performance cartográfica que en *Toponimia* se construye mediante el recurso a la serie y explorando las características espectrales del espacio. Es mediante estas dos dimensiones que Perel hace de *Toponimia* un devenir mapa del cine, un "cine-mapa" que descubre distintas capas temporales en la superficie aparentemente muda del espacio.

Luego de un breve prólogo expositivo, que con vistas cenitales, mapas, planos y fotografías da cuenta de las escenas de fundación, Perel compila un informe visual de cada uno de los pueblos: el resultado son cuatro capítulos, cada uno montados a lo largo de líneas idénticas, que comprende 68 cuadros de quince segundos de duración cada uno. Los diez primeros planos de cada sección muestran fragmentos de documentos oficiales relacionados con la fundación del asentamiento, el resaltado en fosforescente de ciertas frases de los documentos es el único elemento convencionalmente narrativo en el documental. Los siguientes 58 planos capturan el ambiente de cada pueblo hoy en día. Cada plano se corresponde directamente a otro plano equivalente en los demás capítulos. Perel "desmonta" sistemáticamente estos espacios, uno tras otro: el lugar, la inscripción de su identidad, el monumento dedicado a la persona cuyo nombre lleva, los combatientes que murieron durante las luchas con las guerrillas, la iglesia, las viviendas y las calles. El film contrasta el acto enunciativo fundante de cada historia, de cada pueblo –nominación de un espacio identificado en un mapa, narración de antecedentes, planos y planes– con la espesura presente de los espacios y ese hiato se registra en imágenes del decaer: hormigón erosionado, chapas oxidadas, cicatrices. En cada pueblo un similar, pero apenas diferente, cartel de bienvenida. Un similar asfalto deteriorado, autos destartalados, sonidos equivalentes, chicos con pelotas, perros y basura, antenas de Direct TV, estatuas de maternidades. Similares también son el campo de deporte y el tanque de agua elevado y pintado con los colores patrios, con una consigna en un lateral que apenas cambia: "Soberanía o muerte" La cámara repite recorridos, encuadres, escenas, reconoce equivalencias: establece una serie.

La "serie" que fundamenta la lógica del montaje de los planos individuales en *17 monumentos* y que entrelaza los vínculos entre una película y la otra es también la que determina la costura de los planos de *Toponimia*. Poner las imágenes en proximidad unas con otras es una operación que consiste en crear series, algo que, más allá de constituir la base de la gramática del cine, nos recuerda al *Atlas Nmemosyme* de Aby Warburg, un proyecto de acopio de imágenes organizadas en paneles con etiquetas que identificaban esas imágenes. Sobre esta operación warburgiana el filosofó francés Didi-Huberman decía: "se trataba de suscitar la aparición, a través del encuentro de tres imágenes disímiles, de ciertas 'relaciones íntimas y secretas', ciertas 'correspondencias' capaces de ofrecer un conocimiento transversal de esa inagotable complejidad histórica, geográfica e imaginaria" (2010, p.19).Este montaje que supone la serie conformaba un "atlas" pero éste no se entendía como una forma acabada, como un libro de mapas ya impresos. El atlas era, más bien, una mesa de trabajo: "mero soporte de **una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo"** (Didi-Huberman, 2010, p.18).Como en Warburg y en Didi-Huberman, en el cine de Jonathan Perel, la serie, lejos de ser una mera acumulación de objetos singulares, es la singularidad de una combinación posible entre muchas otras y es, al mismo tiempo, un procedimiento que al sistematizar la mirada nos orienta a la escucha.

En *Toponimia*, la repetición de los planos en los cuatro capítulos idénticos entre sí revela, por un lado, la dureza de un sistema de control que ya se vislumbra en los documentos oficiales de la fundación de estos pueblos pero, por otro lado, la producción de una "serie" de equivalencias también entrena la mirada y la escucha para que el espectador se sumerja en una atmósfera afectiva y reflexiva particular en relación con dos fenómenos aparentemente insignificantes: una presencia acechante de lo sonoro y una atención al "agotamiento" del paisaje construido y al avance de la naturaleza que crea a partir de esos restos especies de "paisajes entrópicos".

¿Cómo se inscribe la memoria en este espacio? ¿Los lugares ellos mismos llevan y transmiten el recuerdo o es que nuestro conocimiento y afectos les atribuyen sentido? Al eludir la palabra de una narración en *off* o diálogos y entrevistas, *Toponimia* nos confronta con el poder de la pura imagen. Los planos de larga duración "hacen hablar" al territorio y extraen de su materialidad una extraña dinámica de restos, presencias y acechantes ausencias y nos sitúan en un laberinto temporal incierto. Siguiendo a Wylie (2009) es posible entrever en la materialidad de las imágenes de Perel rastros de lo inmaterial, no como algo definido en oposición a lo material, sino como aquello que respira "en exceso" de su forma representacional. En otras palabras, al insistir en planos casi vacíos de presencia humana, la película atiende un nuevo modo de afectividad del espacio porque entrelaza objetos con modalidades de afecto y un sentido acechante de la pérdida (Edensor, 2005). *Una forma de considerar la ontología inestable de la materia que* apunta a la naturaleza "más que representacional" de la memoria como corporalizada y acechada por lo espectral. Una naturaleza sensorial e inestable de la naturaleza, del paisaje y de la memoria que se acentúa también en un trabajo sonoro.

En el epílogo, la salida del pueblo, la transición es hacia otro orden, sin hormigón ni cal, sin bronces ni consignas. La imagen se va perdiendo en la naturaleza y en un sonido de agua. Según Claudio Martyniuk "Más que las imágenes, los sonidos incitan a imaginar. (...) el film ofrenda la discontinuidad –o relación discrecional, arbitraria– entre el registro visual y el registro sonoro" (2015). En un primer nivel, el sonido funciona como un "amplificador de la mirada" porque el espectador comienza a escuchar más allá de lo que realmente puede ver y eso dirige la atención hacia detalles y texturas de la imagen que el ojo no habría percibido, pero también el sonido tiene algo de "espectral". En una época de hiperinflación de imágenes y de discursos cerrados, el desmontaje del espacio de Perel, invita a imaginar el sentido fantasmal de esos pueblos, sólo perceptibles como fenómenos audibles. Así, las geografías afectivas de Perel ponen en juego concepciones más amplias de materialidad al analizar los vínculos entre espacios y memorias atendiendo a la presencia de objetos, lugares o personas, pero también a la pérdida y a ausencias que nos acechan (Wylie, 2009). En este sentido, la memoria en el documental sería una especie de "efecto" producido a través de y con el orden de lo material, antes que un mero producto de una conciencia centrada en lo humano. *Toponimia* interroga lo que está y lo que no está ahí, los efectos del pasado sobre el presente, apostando a la imagen como forma de afectarnos y donde se juega con distintas ideas de temporalidad. Una propuesta de entrelazar paisajes, sonidos y recuerdos en donde la presencia se desestabiliza por la ausencia de lo acechante, donde el sonido en ese espacio solitario es importante como indicador de una relación entre el ser y el espacio que supone tanto el habitar como las sensaciones de lo acechante o fantasmagórico. Lejos de presentar un discurso cerrado, la película de Perel propone un modo de vincularnos con ese pasado que acepta las disrupciones del tiempo, las anacronías y la dinámica irresoluble entre presencias y ausencias.

Las configuraciones de los vínculos complejos entre espacio construido y espacio abierto en el cine ofrecen otra forma crítica de explorar las construcciones culturales de espacio, lugar y naturaleza, al mismo tiempo que ponen en juego dimensiones materiales y afectivas a partir de las cuales se pueden elaborar reflexiones sobre los procesos de memoria y la potencia del arte para reinscribir en el espacio temporalidades híbridas. Contrariamente al calco, que siempre vuelve 'a lo mismo', un mapa tiene múltiples entradas, sugerían Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2002). *Toponimia* explora algunas de esas entradas, de esas posibilidades, al proponer una "comprensión visual" del espacio en la que el cine se apropia de una agencia histórica del mapeo; un mapeo que no funciona como un ejercicio de espejar la realidad, sino de desplegar contradicciones entre sus distintos niveles. Como plantea James Corner, el mapeo descubre nuevos mundos entre los presentes y los pasados al reformular no solo las características físicas de un terreno sino sus fuerzas ocultas. Desde un registro cuidadosamente formal, el documental descubre nuevos mundos entre los presentes y los pasados al develar no sólo los eventos históricos y su resonancia en el presente sino también aquello que se escapa a la causalidad, activando sensaciones espectrales y anacrónicas. La película de Perel es un cine-mapa, una acción de mapeo que implica y contiene su huella también porque en el epílogo la cámara busca las grietas, los momentos de apertura en que la naturaleza siempre cambiante excede las demarcaciones humanas, el registro minimalista de un tiempo que erosiona esas mismas marcas materiales y, con ello, quizás también algo de ese intento de imposición histórica. Un cine-mapa que se piensa abierto y desmontable, una agencia del mapeo que es antes que una competencia un asunto de *performance*.

Bibliografía

Andermann, J. (2012). Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape, *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol21:2 (pp.165-187).

Arenillas, M. G.(2013). Hacia una nueva ética y estética de la memoria en el cine documental argentino: *El predio* (2010) de Jonathan Perel, *A Contracorriente* 10, no.3. (pp.371–378).

Besse, J. (2015). La mirada dura: 17 notas sobre *17 monumentos* de Jonathan Perel. *Revista Iberoamericana, 81,* 251. (pp.657-668).

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film,* New York: Verso.

Caquard, S. (2009). What is Cinematic Cartography? *The Cartographic Journal* 46(1). (pp.5-8).

Castro, T. (2009) Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture. *The Cartographic Journal* 46(1). (pp. 9–15).

Colombo, P. (2012). A space under construction: The spatio-temporal constellation of ESMA in *El Predio. Journal of Latin American Cultural Studies, 21,* 4. (pp.497-515).

Conley, T. (2007). *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota.

Corner, J. (1999). The Agency of Mapping. En: *Mappings*. Denis Cosgrove (Ed.). Londres: Reaktion.

De Certeau, M (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkley: University of California.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y es-quizofrenia.* Valencia: Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1980).

Depetris Chauvin, I. y C. Lois. (2015) ¿Y si el mapa no es más que el tablero de un juego de mesa? Itinerarios lúdicos de Raúl Ruiz en *Le jeu de l'oie. Une fiction didactique à propos de la cartographie* (1980). En: *Intervalo: Entre Geografías e Cinemas*. DEO-GEO-CECS, Repositorium, Universidade do Minho, Braga. (pp.339-360).

Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Edensor, T. (2005). The Ghosts of Industrial Ruins: Ordering and Disordering Memory in Excessive Space. *Environment and Planning D: Society and Space* No. 23.6. (pp.829–849).

Edney, M. H.(2007).Mapping Parts of the World. En James R. Akerman y Robert W. Karrow Jr. (Eds.). *Maps Findings our Place in the World*. Chicago: University of Chicago. (pp.117-158).

Flatley, J. (2008). *Affective mapping: Melancholia and the politics of modernism*. Cambridge: Harvard University.

Foucault, M. (1987). Of *Other Spaces, Diacritics* 16. (pp.22-27).

Gorelik, A. (2014). Materiales de la memoria, *Informe Escaleno*. Revisado en Octubre 2017- desde http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=134

Harley, J. B.(2001). *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía.* México: Fondo de Cultura Económica.

Jelin, E. y Langland, V. (Eds.) (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Buenos Aires: Siglo Veintinuo.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Malasia: Blackwell.

Lois, C. (2015). "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica". *Geograficando, 11,* 1.

Martyniuk, C. (2015). "Cuatro topos nimios", *Toponimia PressKit*. (pp.16-19).

Perel, J. (2015). "El cine como contramonumento", *Toponimia PressKit*. (p.6).

Russo, S. (2014). "Fantasmas pese a todo. Memoria, (des)apariciones y (teorías de la) representación en *Las aguas del olvido* (2013), de Jonathan Perel", *Toma Uno*. 3.

Schindel, E. y Colombo, P. (Eds.). (2014). *Space and the Memories of Violence: Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception.* Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Walas, G. (2015). "Sobre los pueblos y sus nombres", *Informe Escaleno*. . Revisado en –Octubre 2017- desde http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=311

Wylie, J. (2009). "Landscape, Absence and the Geographies of Love", *Transactions of the Institute of British Geographers No.* 34. (pp.275–89).

Filmografía

El predio. Dir. Jonathan Perel, Argentina, 2010. 58 min.

Los murales. Dir. Jonathan Perel. Argentina, 2011. 12 min.

17 monumentos. Dir. Jonathan Perel, Argentina, 2012. 60 min.

Las aguas del olvido. Dir. Jonathan Perel, Argentina, 2013. 9min.

Tabula rasa. Dir. Jonathan Perel. Argentina, 2013. 42min.

Toponimia. Dir. Jonathan Perel. Argentina

Notas

1

De hecho, los mapas más antiguos sí incluían los "itinerarios". Estos mapas eran cartografías e historias orales, describiendo no sólo las características del paisaje, sino lo que había ocurrido allí. Estos "mapas de historias" eran generalmente transmitidos a través de generaciones.

2

En un artículo sobre *Le jeu de l'oie* (Raúl Ruiz, 1980) Carla Lois e Irene Depetris Chauvin analizan la relación entre el discurso sobre el mapa en esta película de Raúl Ruiz de principios de la década de los ochenta y las discusiones que se iniciaron y se profundizarían más tarde en el campo de la cartografía. En una de las proposiciones más tempranas en torno a la relación entre imagen y poder, Brian Harley (2001) hablaba de "segundo texto dentro del mapa" para cuestionar las relaciones de intereses políticos, poder y agendas ocultas de los mapas. A partir de entonces, se asume explícitamente que el mapa articula una interpretación de ciertas relaciones espaciales que, si bien mantiene determinados vínculos con un referente empírico, es más el resultado de un proceso intelectual social e históricamente definido que una reducción gráfica matematizada de un espacio abstracto. De esto se ha derivado una especie de filosofía de la historia de la cartografía, cuyo eje está puesto en "deconstruir el mapa" y echar luz sobre la articulación entre conocimiento, mapa y poder. Los pilares de este ejercicio crítico son la idea de formación discursiva para pensar la cartografía e indagar sobre las reglas del discurso que la constituyen en diferentes coyunturas históricas (Harley, 2001, pp.189-90) y el enfoque deconstructivista para demostrar que incluso en el nivel supuestamente literal, el mapa es intensamente metafórico y simbólico (Harley, 2001, pp.199-200).

3

La sucesión silenciosa de planos fijos de exacta duración, característica de las películas de Perel, crea una experiencia particular de percepción porque obliga al espectador a descubrir las mínimas diferencias en el marco general de una estética de la repetición, al mismo tiempo que le hace experimentar fenomenológicamente el tiempo. Esto, según el director, consigue que el cine funcione como "contra-monumento" porque el espectador que se acerca a la película buscando un sentido reconfortante de memoria, encuentra una resistencia, ya que la película le devuelve esa tarea como un trabajo que él mismo necesita hacer (Perel, 2015).

Como citar: Depetris Chauvin, I. (2017). Geografías de autor, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2025-12-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/geografias-de-autor/853