ESTUDIOS FILOLÓGICOS
DOI: 10.4067/s0071-17132025000200095

Narrativas insulares e imaginación cinematográfica. El archipiélago de Chiloé en el cine chileno del siglo XX[1]

Island Narratives and Filmic Imagination. Chiloé's Archipelago in the Chilean Cinema (Twentieth Century)

ASUNCIÓN DÍAZ-ÁLVAREZ[a]
JORGE PAVEZ-OJEDA[b]

[a] Universidad Austral de Chile, Facultad de Humanidades, Chile.
asudiaz@gmail.com

[b] Universidad de Tarapacá, Facultad de Ciencias Históricas y Geográficas, Chile.
jorge.pavez.ojeda@gmail.com

El archipiélago de Chiloé se ha vuelto hoy un lugar icónico del cine chileno. En este artículo indagamos en la genealogía de las narrativas que alimentan el imaginario cinemático del archipiélago de Chiloé en el siglo XX. El análisis de las películas de ficción filmadas en el archipiélago se propone caracterizar las narrativas, los sujetos y las poéticas del espacio que producen las visiones y audiciones del imaginario isleño. En el marco de un recorrido cronológico por la producción audiovisual realizada en Chiloé, esta caracterización permitirá identificar el lugar distintivo que ocupan los paisajes y sujetos archipelágicos en dos paradigmas narrativos del cine en el siglo XX, formulados por el cineasta chilote Raúl Ruiz como "cine de conflicto central" y "cine chamánico".

Palabras clave: archipiélago, cine chileno, cine chamánico, Chiloé, Juan Downey, Raúl Ruiz.

The archipelago of Chiloé in Southern Chile has become today an iconic place for Chilean cinema. In this article we inquire into the genealogy of narratives that fed the cinematic imaginary elaborated on Chiloé in the 20th century. Our analysis of feature films shot in the archipelago aims to characterize the narrative structures and subjects, and the poetic of spaces that produces the visions and auditions of the island's imaginaries. Within the framework of a chronological survey through the cinema made in Chiloé and/or with Chiloé people, this characterization will allow to identify the distinctive place occupied by islandscapes and islanders in two narrative paradigms of cinema—formulated by the major Chiloé filmmaker Raúl Ruiz (1941-2011)—: the cinema of central conflict and shamanic cinema.

Keywords: Archipelago, Chilean Cinema, Shamanic Cinema, Chiloé, Juan Downey, Raúl Ruiz.

[1] Este artículo es producto del Proyecto Fondecyt-Anid No. 11231127 "Prestaciones del paisaje en contexto de capitalismo posindustrial". Agradecemos especialmente a Manuela Thayer, quien nos asistió en la búsqueda de la filmografía para esta investigación.

1. Introducción

En las últimas dos décadas, islas y archipiélagos se han convertido en escenarios habituales de la cinematografía chilena, especialmente para el cine narrativo o de ficción tramado en paisajes selváticos y agrestes, para tematizar los vínculos de lo humano y lo no humano, las opacidades de la cultura y las fuerzas de la naturaleza, y los (des)encuentros de individuos y comunidades. Islas y archipiélagos australes también se han vuelto objeto del destacado auge del cine documental chileno, en un movimiento donde cada isla puede volverse objeto de un documental. En un país que cuenta con 43.471 islas conocidas con una inmensa mayoría en los mares australes (al sur del paralelo 41.490657 de latitud), donde la isla grande de Chiloé (3241 sqm.) es la segunda en extensión después de la isla grande de Tierra del Fuego. Debido a la importancia que los archipiélagos han adquirido en el cine chileno de los últimos veinte años, queremos explorar aquí la genealogía literaria de los imaginarios cinemáticos del archipiélago de Chiloé conformados a lo largo del siglo XX, especialmente en el cine argumental o de ficción. Para esto, analizamos siete películas, observando el modo de aparición de las islas en el paisaje cinemático, las diferentes narrativas que usan los territorios isleños como decorado o texto, y la puesta en escena de las islas y sus habitantes como sujetos narrativos.

La imagen de la isla ha sido un tópico clásico del cine. Junto a la literatura en la cual se inspira, el cine ha contribuido a producir estereotipos de la insularidad como categorías identitarias distintivas (Lukinbeal 2005: 13-14). Objeto de deseo (como "paraíso", lugar de un nuevo comienzo o lugar de apropiación), lugar de misterio y peligro (o derechamente de encierro y castigo), de aislamiento o de clausura, lejanía e inaccesibilidad han sido tropos clásicos de las islas literarias y cinematográfica. Pero a diferencia de la literatura isleña, la "cinegenia" de los espacios insulares ha sido imaginada desde una perspectiva dominante, metropolitana y continental, desprendida de la "isla geográfica" (Gamir y Manuel 2013). Como señalaba el destacado cineasta chilote Raúl Ruiz, en el cine "cada lugar puede ser todos los lugares… y cada lugar puede representar a otro o de alguna manera reemplazarlo" (cit. en Román 2004: 121), de manera que la isla cinemática es siempre una isla imaginaria. El problema será entonces cómo el imaginario cinemático de las islas se deja afectar por la imaginación de la isla geográfica, reproduciendo o interrumpiendo los estereotipos cinegénicos de la insularidad, afectos y afecciones donde la literatura ha tenido un efecto importante.

Los estereotipos de la insularidad como "modo de aislamiento" o "neurosis de espacio" ha sido ampliamente cuestionados en formulaciones más recientes como la "poética de la relación" del escritor antillano Edouard Glissant, para quien "en el Caribe, cada isla es una abertura. La dialéctica Afuera-Adentro coincide con el asalto Tierra-Mar. La insularidad constituye una cárcel sólo para quienes están amarrados al continente europeo. El imaginario de las Antillas nos libera del ahogo" (2002: 280). La poética archipelágica incide directamente en las preguntas formuladas a la estética y la literatura desde las artes, la arquitectura y el cine, respecto a las relaciones entre lugar (tópica) y obra (imagen).

Al reunir investigaciones de la geografía cultural, las ciencias sociales, la literatura y las artes visuales, los estudios isleños y archipelágicos también han elaborado nociones alternativas a la insularidad, como las de "paisaje isleño" (*islandscape*), "foco isleño" (*islandscope*), y "habitar isleño" (*islanding*), que enfatizan los modos de ocupación y habitabilidad, las dinámicas del viaje y el tránsito, y el entrelazamiento entre territorios, maritorios, y bordemar (Dautel y Schodel 2017; Gómez-Barris y Mey 2019; Nimfürh y Otto 2020; Mereu y Gavelli 2021; Campos 2021). El archivo cinematográfico del archipiélago de Chiloé nos permitirá problematizar las cuestiones del *topos* como lugar, territorio y paisaje, y sus relaciones con el *nomos* (orden, norma y modo de producción). Mostraremos que la singularidad de la territorialidad archipelágica, sus paisajes y habitantes como sujetos de las poéticas isleñas (la literatura oral y folklórica, la mitología, la narrativa criolla) inspiran la imaginación cinemática, tensionando y desafiando tanto los marcos (*parergon*) como los objetos y sujetos (*ergon*) que comparecen en la emergencia de una "imagen-afección" (Deleuze 1987; Anderman 2008).

En su temprano ensayo *La isla desierta*, Gilles Deleuze (2005) propone pensar las islas como "origen radical y absoluto", porque la imaginación humana "recrea el mundo a partir de la isla y sobre las aguas". Los humanos se vuelven "la conciencia de la isla" cuando la isla es "el sueño de los hombres", un sueño de la separación, la soledad y la pérdida, por el cual le otorgan a la isla "una conciencia del movimiento que la produce" (16). Debido a su condición onírica como conciencia del movimiento, la isla puede volverse sujeto privilegiado de la imagen cinemática. Por medio de la imaginación literaria, la imaginación de las islas se anticipa a la tipología del saber geográfico sobre la oposición océano/tierra: las "islas continentales", accidentalmente derivadas y desarticuladas por separación de un continente que se fractura; y las "islas oceánicas", islas "originarias" que emergen como organismos surgidos del coral o de erupciones. En las primeras, el mar domina la tierra, en las segundas, la tierra recuerda que está debajo del mar y horada la superficie (17). El imaginario archipelágico cristaliza una forma-paisaje específica que tanto en el cine como en la geografía ha sido pensada como lugar de proyección y elaboración de una imagen espacial de "país". Esta imagen ha sido elaborada ya sea como "decorado" o escenario teatral donde acontecen eventos narrativos, y como "texto" hecho de huellas, signos y códigos (Lukinbeal 2005). En ambos usos del paisaje, el archipiélago desafía la semiótica deleuziana de la "imagen-afección" cinemática: 1) cuando emergen las visiones de la isla geográfica como escenario de los planos de la "imagen-movimiento", y 2) cuando mediante el guion o las prácticas de montaje, los textos de la imaginación isleña se vuelven visiones de la isla imaginaria y cristalizan como tramas narrativas en los planos de la "imagen-tiempo" (Deleuze 1987).

La teoría narrativa del conflicto central, desarrollada y promovida globalmente por el cine norteamericano a partir de la teoría dramatúrgica de Ibsen y Shaw, ha producido históricamente el cine de la "imagen-movimiento", centrada en la acción para la resolución lineal de un conflicto. Raúl Ruiz (2013: 17) definía la narrativa del conflicto central como el cine que trabaja en función del siguiente principio: "Una historia se inicia cuando alguien

quiere algo y alguien quiere impedírselo. Desde ahí, a través de varias disgresiones, todos los elementos de la historia se ordenan en torno a este conflicto central". Este cine produce "ficciones deportivas" donde somos "presos de la voluntad de los protagonistas", que siempre eligen el camino más corto. Esto implica remover los acontecimientos e historias que no implican confrontación (un paisaje, una tormenta, una cena de amigos), excluyendo también "escenas mixtas" o escenas compuestas como "acontecimientos en serie", de manera que todos los conflictos se estructuren en torno a único conflicto principal. Para Ruiz, se trata de un "concepto predatorio", que impone a las historias un "realismo volitivo" en sus elecciones y una "presunción de hostilidad" en sus decisiones (18-22).

En las narrativas de conflicto central, el paisaje es concebido como decorado o escenario de una trama, donde el archipiélago es reducido por la imagen-acción a un lugar fuera de escena, y busca infiltrarse en el espacio cinemático como un fuera de campo (o "campo ciego"), a través de operaciones de zoom que redefinen los encuadres o marcos de la escena (Lefebvre 2007: 22). Asimismo, un "tiempo muerto" de la imagen-movimiento llevará a la visión de un "campo vacío" donde los sujetos diegéticos están ausentes y emerge una doble temporalidad, la del propio medio y la de la mirada (Lefebvre 2007: 52; Anderman 2008). Esas temporalidades se autonomizan de la narrativa diegética, y permiten la emergencia del paisaje como texto, porque "cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio fuera-de-campo, y más este espacio fuera-de-campo toma la delantera sobre el espacio del encuadre" (Burch cit. en Urrutia 2019: 14). El poder de atracción y repulsión de las islas mediante su vínculo privilegiado con la imaginación fuerza la aparición del paisaje como texto. Su gramática y su semiótica interrumpen la imagen-movimiento desde dentro para hacer emerger la imagen-tiempo archipelágica.

Para sustraerse a la narrativa de conflicto central, Ruiz elaboró una teoría del "cine chamánico", cuyas nociones desarrolló y puso en práctica precisamente en la época de su vuelta al archipiélago de Chiloé (Pérez 2018: 119; Vera 2021: 82-83). Sistematizó esta teoría para "abordar lo visible" siguiendo los seis procedimientos de la pintura desarrollados en el siglo XVIII por el pintor chino Shitao, también conocido como el monje Calabaza Amarga. Estos procedimientos serán después desarrollados como teoría de las seis funciones del plano (Ruiz 2010: 507-530): 1) "llamar la atención sobre una escena que surge de un segundo plano estable", esto es, "establecer el escenario antes de situar a los actores"; 2) "volver el segundo plano dinámico… volver el primer plano estático" (montaje); 3) "agregar aquí y allá un pequeño movimiento dentro de la inmobilidad"; 4) "introducir aquí y allá figuras incompletas o interrumpidas"; "inversión de función… lo que debía ser dinámico se vuelve estático y viceversa"; y 6) "vértigo… entramos en la pintura" como un todo orgánico del cual somos parte (Ruiz 2013: 107-109). La multiplicación y combinación de funciones y procedimientos de visualización permite así transformar cada película en un archipiélago de imágenes y hacer justicia a "la estructura de archipiélago de la realidad, es decir, lo que hace que haya grandes espacios de silencio y zonas de repentina concentración de energía" (Ruiz cit. en Cuneo 2013: 54).

Conflictos, visiones y audiciones se multiplican en relación a la multiplicidad de islas, intersticios, umbrales y relaciones entre estos. Al exponer la multiplicidad archipelágica, el paisaje cinemático se vuelve un texto de su condición territorial, una escritura que organiza los planos y duraciones de la imagen-tiempo. El "cine chamánico" se vuelve así un cine archipelágico, una poética donde los tiempos muertos y los campos vacíos se llenan de vida, y la materialidad del paisaje determina los encuadres y las duraciones de los planos (como unidad pictórica mínima de la imagen mental, sobre el cual se construyen guion y montaje): "250 planos, 250 films" como proponía Ruiz (2003). El cine chamánico abre el intersticio entre la teoría barthesiana del fotograma como unidad mínima de cristalización de una imagen mental (Lefebvre 2007: 52), teoría radicalizada por Tarkovski y su aversión al montaje en la producción de la imagen-tiempo (Tarkovski 2020: 144-146), y la teoría eisensteniana de la imagen mental como producto de la yuxtaposición, condensación y colisión (*otkaz*) de un conjunto de planos mediante el montaje (Eisenstein 1974: 18-20; Didi-Huberman 2015). Como multiplicidad de islas y sujetos "diegéticos" (flora, fauna, minerales, agua, cielo), el archipiélago se abrirá espacio tensionando las narrativas de conflicto central y desbordando el rol decorativo que le asigna la imagen-movimiento.

2. Arqueología de la imagen chilota en el cine chileno (1924-1954)

En una muestra de 258 producciones audiovisuales nacionales realizadas en islas y archipiélagos del territorio chileno entre 1911 y 2023, pudimos ver que el foco de esta cinematografía se fue desplazando durante el siglo XX desde los archipiélagos de Juan Fernández, Rapa Nui y Tierra del Fuego, hasta los de Chiloé, Calbuco, los Chonos y las Guaitecas, los que adquieren alguna visibilidad recién a partir de los años 50.

Los años 1920' son considerados la época de oro del "cine primitivo" chileno (mudo) con 105 producciones en toda la década, llegando a 21 estrenos en el año 1925. Pedro Sienna fue el más destacado cineasta de este auge como director de exitosas y populares películas de acción y aventura. En 1924, filma *Un grito en el mar*, primera película que refiere a Chiloé en el cine chileno, aunque no al territorio archipelágico sino a un personaje del reparto estelar, el marino chilote personificado por Enrique Campos, introducido en la trama como personaje asistente del héroe, un teniente engañado por un oficial, drogado en un cabaret y así impedido de embarcar, en pleno conflicto bélico internacional. Mientras se encuentra preso por alta traición, su novia es raptada por el mismo oficial, hasta que "el Chilote" descubre el engaño, rescata a la novia y consigue que rehabiliten al teniente (Santana 1957; Godoy 1965). Aunque hoy perdida, se consideró una buena película de acción y suspenso según los criterios de Hollywood. Con su actuación, el Chilote Campos popularizó el gentilicio de Chiloé y su propia figura artística, también dedicada al teatro (en la obra *Paisajes y cantares de la tierra chilena* de 1936 proyecta el cortometraje documental *La Suiza Chilena*, de René Bertholon, con paisajes chilotes), la música (autor del famoso vals chilote "Corazón de escarcha") y la dirección de dos largometrajes (*Bajo el cielo austral*, 1929, y *Justicia del desierto*, 1926) (Campos 1934).

Estas apariciones de Chiloé en el cine documental y de ficción no alcanzaron la importancia que tuvieron en esas décadas y las posteriores, otros archipiélagos como los de Tierra del Fuego y Juan Fernández. En estas producciones, principalmente documentales sobre los mares del sur, destacaron exploradores extranjeros (escoses, italiano, alemán o norteamericanos), que presentaban las islas y archipiélagos australes (incluyendo la Antártica) como lugares vírgenes a ser conquistados y ocupados para la grandeza nacional, reafirmando la vocación marítima del Estado y de la propia cinematografía (Godoy 1967; Santa Cruz 2012).

Treinta años después de *Un grito en el mar*, se estrena la primera película de ficción donde Chiloé ofrece el escenario y el texto de un argumento. La leyenda chilota del Caleuche inaugura entonces el tropo cinemático de la mitología popular, cuyos personajes serán ampliamente explotados por el cine del siglo XXI, confirmando así el lugar de los mitos como primera expresión de la imaginación isleña y archipelágica, en tanto elaboración literaria popular de la relación entre mar y tierra, los maritorios y los bordemares. *Confesiones al amanecer* (1954), largometraje del cineasta judío francés Pierre Vernal, narra tres historias inspiradas en tres leyendas de tres regiones de Chile, contadas por un narrador: "Las tres Pascualas", "La veta del Diablo", y "El Caleuche".

La tercera parte de *Confesiones* es el relato de un pescador que rescata y se enamora de una joven que aparece abandonada en una playa de Chiloé. Las mujeres de la caleta la quieren expulsar, al considerarla tripulante del mítico barco fantasma chilote. La figura del Caleuche había sido registrada a principios de siglo por las investigaciones de los miembros de la Sociedad de Folklore Chileno, entre las que destaca las obras de Rodolfo Lenz, Julio Vicuña y el sacerdote chilote Francisco Cavada. Lenz definió al Caleuche como una "embarcación mítica que puede ir debajo del agua de mar o río, tripulada por brujos. Cuando ellos quieren se transforma en un tronco de árbol o una roca y los tripulantes en lobos marinos o aves acuáticas. El que cae bajo el poder del Caleuche aparece con la cara vuelta hacia la espalda y en estado de demencia" (Lenz 1979: 163).

El mito del Caleuche había estado en mente de los productores de cine desde al menos 1941, cuando el dibujante y cineasta norteamericanao Walt Disney visita Chile prospectando historias para sus películas de animación. Su viaje fue patrocinado por el gobierno norteamericano con el fin de reforzar la estrategia de propaganda de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, considerando que el año anterior se había estrenado la película *Ein Robinson* dirigida por el cineasta del Tercer Reich, Arnold Fanck, un relato épico sobre el hundimiento del buque SMS Dresden por la flota británica, enteramente filmada en el archipiélago de Juan Fernández. Entre las propuestas recibidas por Disney estaban las historias del libertador Bernardo O'Higgins y del Caleuche chilote, aunque finalmente Disney incluirá a Chile como parte de la película de animación *Saludos, amigos* (1942), con la historia del avión Pedrito, bautizado en homenaje a Pedro Aguirre Cerda (Purcell 2010: 506 y 517-518).

A diferencia de las películas de propaganda, las informaciones que han quedado del film perdido de Pierre Vernal y su trayectoria como cineasta permiten suponer que

el tratamiento que le da el director fue más cercano a un cine social neorrealista, en una posguerra de importante revitalización del folklore y el sujeto popular chileno en la música, las artes y el cine. El guión de la película fue encargado a la escritora feminista chilena María Elena Gertner y al autor de *Ranquil: novela de la tierra* (1941), Reynaldo Lomboy. El año que visita Chile desde su exilio en Buenos Aires, Vernal había filmado *Sangre Negra* (1951) basada en la novela *Native Son* (1940) del escritor afroamericano Richard Wright. Entonces la productora Chile Films le propone filmar *Ranquil*, a partir de la novela de Lomboy sobre la masacre de 500 campesinos y mapuche en Lonquimay (1935), pero el gobierno prohíbe la producción (Gavelle 2011). En *Confesiones* se juntan así el interés del director judío-francés por la cultura popular, su afinidad con los movimientos emancipatorios (campesino, feminista, afroamericano), y la pasión del cine francés por las adaptaciones literarias y el género de misterio (misterio policial en el caso de su primera película "chilena", *El ídolo*, de 1952).

Confesiones no solo inaugura las ficciones cinematográficas inspirada en la multitud de seres mitológicos del folklore chilote, también participa del proyecto de nacionalización audiovisual de la cultura popular, donde el cine quiere contribuir a la integración imaginaria del país. El tríptico narrativo gira en torno a figuras populares que encarnaban la diversidad territorial y que el escritor Carlos Keller había identificado pocos años antes (1947) en tres personajes chilenos "típicos" (masculinos): "el cateador" del norte chico (protagonista de "La veta del diablo"), "el huaso" (protagonista de "Las tres Pascualas") y "el chilote" (protagonista de "El Caleuche"). En esa teoría del "carácter nacional", cada una de estas figuras respondían a una forma de adaptación al medio ambiente. El chilote (cuya presencia Keller extiende "desde Valdivia hasta el extremo austral") se caracterizaba por enfrentar la hostilidad de "selvas impenetrables" con sobriedad, "afán de ilustrarse" y "marcado individualismo", en base a una organización social que el autor definía como "democracia de hecho (económica)… ni ricos ni pobres" (Keller 1976: 370). Es posible también que el episodio de *Confesiones* dedicado a la caleta chilote haya sido inspiración para el largometraje *La Caleta olvidada* (1958) del italiano Bruno Gebel, filmada en la zona central. Inspirado por su participación como actor de reparto en *Roma ciudad abierta* (1946) de Roberto Rossellini, Gebel adopta el neorrealismo para abordar en forma pionera la problemática introducción de la industria pesquera en una caleta de pescadores artesanales, lo que lo lleva a competir por la Palma de Oro en Cannes (Godoy 1967). Estas primeras narrativas del "cine de mar" chileno (1924-1959) abordaron así los grandes temas cinematográficos inspirados en la literatura (de aventuras, de drama social criollista, o de tradición oral): conflictos bélicos de imperios y piratas, conflictos de clases sociales por los medios de producción, el afuera y el adentro de las comunidades costeras (y la heteronomía de la modernización), y los sujetos populares figurados en el folklor.

Entre los años 60 y 70, el archipiélago de Chiloé desaparece del imaginario de ficciones fílmicas, pero conserva presencia en el documental con dos tipos de películas: las que impulsan el imaginario desarrollista (*Electrificación de Chiloé*, 1965, y *Puente eléctrico a Chiloé* 1966, ambas producidas por la Universidad Católica en asociación con la empresa eléctrica Endesa); y las de enfoque costumbrista como *Chiloé y su gente* (1968), del escultor

Hernán Puelma, y *La isla de Chiloé* (1966) de Gilberto Acevedo, una mezcla de *video-clip* con el conjunto musical Chagual, bailes de cueca chilota, la sirilla de Violeta Parra "Corazón maldito" como *ritornello* del *soundtrack,* y una mirada a la vez cruda y sensible a actividades productivas de bordemar como el marisqueo, la pesca, la ganadería, la navegación, la textilería y el comercio, realizada por encargo de la Corporación de la Reforma Agraria. Estos documentales compartieron la estética del "realismo ambiguo" o "realismo sucio" que caracterizó lo que se conoció a finales de los 60' como el Nuevo Cine Chileno (NCCh). Sin embargo, el foco del NCCh no pasará de "la frontera" de la Araucanía hacia el sur y el movimiento será bruscamente interrumpido por el golpe de Estado.

3. Emanaciones del inconsciente en dictadura: Juan Downey en Chiloé (1974-1981)

Durante los primeros años de la dictadura, la producción cinematográfica chilena cae a casi cero, con la destrucción de archivos fílmicos y la persecución de cineastas forzados al exilio (Mouesca 1992). Como señala el documentalista y arquitecto Sergio Bravo, quién filma una película en forma semi-clandestina en Chiloé entre 1979 y 1980, el cine que se hacía en Chile era "cine de la sobrevivencia", hecho "con la misma tecnología de hace veinte años", porque con "el fascismo… todas las manifestaciones del cine chileno han quedado truncas" (cit. Mouesca 1988: 25). Es precisamente en los años de mayor represión que el artista y también arquitecto Juan Downey realiza grabaciones en cine y video para su obra *Video Trans América* (1973-1977), recorriendo el continente de norte a sur hasta llegar a Chiloé. Luego de transitar por la pintura y el grabado, y crear pioneras "esculturas auto-cinéticas operadas electrónicamente" (1968), Downey abrazó la tecnología del video como su principal medio artístico. *Trans América* era una instalación inmersiva de múltiples pantallas donde se podía visionar en forma sincrónica, en un mismo espacio físico y acústico, alrededor de 30 películas editadas a partir de sus registros de campo filmados en 16 mm. o grabados en Betacam y Sony Portapak. En un texto de presentación del proyecto, Downey explicaba:

> Algunas culturas del continente americano existen hoy día en un aislamiento total, sin mayor preocupación por la diversidad cultural del hemisferio y de los mitos comúnmente compartidos. Decidí reconocer América del Norte, Central y Sur, empleando el video para desarrollar una perspectiva circular entre sus habitantes especialmente entre los indígenas, reforzar su riqueza como cadenas tribales; un testimonio video de espacio envolvente que se extendiera desde Alaska a Tierra del Fuego, haciendo regresar una cultura en el tiempo en el contexto contemporáneo de otra cultura, la cultura misma en su propio contexto (1987: 61).

En su primer viaje para el proyecto, Downey (1976: 38) escribe en su diario: "Onandagas, Cherokees, Navahos, Apaches, Hopis, Aztecas, Olmecas, Mayas, Incas,

Mapuche y Alacalufe, todos comparten, en la muerte y en el tiempo, una naturaleza mítica común". La adopción del video como medio de deconstrucción de la "escena de proyección" occidental (Casid 2022) para así entrelazar el pasado (primitivismo) y el futuro (tecno-indigenismo), está anticipada en las exploraciones de lo que llamó la "arquitectura invisible" de redes electrónicas cibernéticas. Así imaginada, la arquitectura efímera alimentaba un pensamiento desmonumentalizador contra la arquitectura que reproducía la monumentalidad y el Estado. La tecnología audiovisual permitía acercarse a la "naturaleza mítica común", experimentada en el chamanismo anti-monumental de las "sociedades contra el Estado", porque "al operar en sincronía con nuestro sistema nervioso, la tecnología cibernética es la vida alternativa" (Downey 1976: 38). El experimento alcanzará todo su potencial con el viaje iniciático que lo lleva a vivir ocho meses junto a los yanomami de la Amazonía, en 1977.

El viaje de múltiples destinos por la insularidad relativa de los pueblos del continente Américano (que Downey llama "la Isla") y la proyección en cada comunidad visitada de las imágenes de otras comunidades y de sí mismos, inaugura un perspectivismo del inconsciente óptico y acústico de los habitantes prehispánicos de "la isla", develando las afinidades e isomorfismos entre la imagen audiovisual y la doble inscripción individual y colectiva de visiones y audiciones de la "realidad síquica" inconsciente, decodificada por el medio óptico y sonoro. En sus palabras, "el discurso estético, vía videotape, ofrece el resultado de un proceso de decodificación de una cultura y el proceso de interlocución entre sus mitos y los mitos de mi conciencia subjetiva" (Downey 2010: 10). La experiencia de "etnografía estética" en Amazonía, en la que la antropología audiovisual es concebida como una "antropología de lo falso" (González 2007) lo llevó a desarrollar las potencialidades del video como medio (*médium*) chamánico, inspirando posiblemente lo que su amigo Raúl Ruiz definirá como "cine chamánico": visibilización de la interacción y retroalimentación interespecista entre seres vivos, espectros y muertos, exposición de fuerzas visibles e invisibles, audibles e inaudibles, y la errancia geográfica como experiencia del misterio de "lo Total Desconocido".

A finales de los 70', Downey inicia el proyecto *El Ojo Pensante* reuniendo otros videos, entre los cuales la edición de *Chiloé* con los registros filmados en 16 mm. en su viaje al archipiélago, el que hace así de bisagra entre el ciberchamanismo de *Trans América* y la inmersión en la historia del arte occidental del *Ojo Pensante*. Por eso, *Chiloé* no podía ser sino una indagación de la memoria familiar, mediante la entrevista audiovisual a su madre, hija de chilota, y el registro de la voz *en off* de su padre, un destacado arquitecto santiaguino. Las imágenes de *Chiloé* son acompañadas por la voz en off del propio artista narrando imágenes mentales:

> Conservé un registro audio de la voz de mi Padre: "Trabaja como un campesino". Neurosis fue un periodo de mi vida en que afirmé con entusiasmo mi libertad y mi masculinidad. Mi madre nació en un archipiélago verde. Cuando niña cabalgó caballos a través el frío de un bosque lluvioso subtropical para descubrir

> el sorprendente rojo de una flor de Copihue. Era siempre brillante después de la tormenta purificadora. El inconsciente de una persona contiene las memorias de muchas (Downey 1976: 39).

El *Chiloé* de Downey yuxtapone imágenes visuales y sonoras como memoria múltiple, y el registro de "formas expresivas" de la vida en el borde costero chilote en la isla Quehui (a dos horas de navegación desde Castro en el mar interior de Chiloé), para producir un Atlas de la memoria (como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, también iniciado en rituales chamánicos). En las figuras expresivas (*pathosformel*) chilotas de Downey, niños, animales y embarcaciones se exponen como flujo del inconsciente, en una duración sin tiempo ni contradicciones ni orden de sucesión, hecho de imágenes y restos de imágenes que coexisten en el borde costero como umbral de todas las relaciones archipelágicas. Downey inaugura así la visión de Chiloé como imagen atópica de una exploración del inconsciente que será después ampliada por los films de dos maestros del cine chileno, Sergio Bravo[2] y Raúl Ruiz.

4. El cine del exote: el retorno del chamán chilote Raúl Ruiz (1992)

Los estudios del cine chileno de los años 90' caracterizan la producción nacional de esa época como cine de "memoria y fractura" o "cine de trauma" en torno a la violencia política, la desintegración social, y el duelo de la transición a la democracia (Cavallo et al. 1999; González et al. 2018). De esa época, encontramos tres producciones de ficción filmadas en Chiloé, y siete documentales. La primera ficción de esa época fue obra de Raúl Ruiz, el más prolífico realizador chileno de todos los tiempos. Su cortometraje *Las soledades* (1992), filmado en paralelo al largometraje *La telenovela errante* (1991, inédito hasta el 2017) continua el llamado "cine de retorno" de Ruiz, iniciado en su primera visita desde el exilio con la película *El regreso de un ratón de bibliotecas, o Carta de un cineasta* (1982) (Celedón, Jacobsen y Riffo 2021), una visita que lo dejará varios años soñando pesadillas y recordando los cuentos que sus abuelas chilotas le contaban cuando niño. A principio de los 90, Ruiz constataba en su retorno que "La realidad chilena no existe", porque ha sido "reemplazada por un país extraño… convertida ahora en una delgada imagen de teleserie. Sus moradores son seres de ficción que actúan sobre un territorio imaginario" (Navarro 2023: 24). Es lo que exponen sus películas *La telenovela errante* y *A TV Dante* (1994), donde Chile se vuelve el Infierno de la *Divina Comedia* (Coad 2021: 54).

El extrañamiento del retorno se definía en la figura del "exote", "alguien a quien se le ocurre que el país más exótico de todos es el país donde nació. Partiendo de este concepto

[2] *No eran Nadie*, docu-ficción de Sergio Bravo, rodada en los canales del archipiélago entre 1979 y 1980, montada en el exilio en Francia en 1982 y estrenada en el Festival de Cannes en 1983. Aunque se rescató una copia del film, que fue presentada en 2005 en el Festival de cine de Valdivia (ver reseña en Maldonado 2002), la película está hoy fuera de circulación, por lo que no nos detendremos en su comentario.

tomado del libro de Segalen, intento mostrar hasta qué punto Chile se ha convertido para mí en un país extraño" (Ruiz cit. en Rojas 2021: 29). El exilio ya había sido motivo de algunas de sus películas más destacadas, como los largometrajes *Diálogos de exiliados* (1974), *La ciudad de los piratas* (1983, inicialmente titulada *Impresiones de Chile*) y *Las tres coronas del marinero* (1983). En esta última, Ruiz desarrolla abiertamente una metáfora del exilio, libremente inspirado del mito del Caleuche y otras historias de marineros que consideraba tradiciones chilenas, atravesadas por la literatura de Andersen, Coleridge y Stevenson (Ruiz 2013b: 105, 112). Esas películas, filmadas en Holanda, Francia o Portugal, recogen cuentos literarios de piratas, tesoros y viajes por mar, "historias inmortales" elaboradas en torno a su imaginario de infancia, juventud y exilio, como indagaciones en torno a las paradojas matemáticas, la itinerancia y la confusión de las lenguas. En todas ellas, Chile está presente como "memoria, referente y angustia", con "referencias indirectas, casi por resonancia, psicopoéticas" (Coad 2021: 52-53). Por eso en *Las soledades,* inspirada en el poema homónimo de Calderón de la Barca, pone en escena un imaginario chilote que escapa a su inscripción en "lo chileno" para desplegarse como provincia literaria del mundo, o más bien, umbral hacia otros mundos, literaturas, lenguas y sujetos, no subsumidos en los códigos y la temporalidad hegemónica del neoliberalismo nacional. Ese vínculo al "Chile permanente" que se ha vuelto exterior al Chile neoliberal se logra como ficción autobiográfica sobre el mundo chilote de su infancia, como hijo y nieto de marinos mercantes (Ruiz 2013: 100). *Las soledades* permiten así descodificar obras pasadas y obras que vendrán, y evidencia la "visión simultaneista del mundo" ruiziano, que no sería chilena (Maza 2010: 219) sino específicamente chilote, torsión chilote de "lo chileno" o derechamente, "desamarre" de la torsión chilena de "lo chilote", un cine chilote hecho de "filosofía del develamiento" y "estética de la sorpresa" (Cangi 2010: 489), "pedagogía de la perplejidad" y "optimismo de la imagen" (Pérez 2018: 15 y 28), una imagen archipelágica, rural-marítima, itinerante y heterocrónica, de espacios muy cerrados y muy abiertos, y de abismos narrativos (historias que contienen historias que contienen historias).

La película condensa motivos narrativos, efectos de montaje (saltos espaciales y saltos temporales) y fetiches visuales que atraviesan toda la obra de Ruiz, volviéndose una suerte de "manifiesto" de su cine chamánico (Aliaga 2021: 39). El cineasta como protagonista y narrador busca una "llave" que permita transitar entre el mundo de los vivos y los muertos, Chile y Francia, la infancia y la vejez, los poemas de Calderón de la Barca, las historias de navegación y los cuentos y aforismos chilotes. La "llave" de la película funciona como una "clave" para transitar entre los múltiples filmes contenidos cada film, efectos de multiplicación que el autor describe en su Diario personal en noviembre de 1993:

> Uno de los placeres más intensos que produce la puesta en escena cinematográfica es la utilización de ecos visuales que se integran en una acción y 'la suspenden'. Esas suspensiones (que para un film narrativo no son más que errores de ritmo), provocan instantes de epifanía, conectan el mundo secuencial del film con otros films-sombras que acechan en los intersticios, fracturas, de cada cambio de

> secuencia. Se hacen ver, se eternizan, se vuelven milagro para luego desaparecer. *No hay instante sin milagro* (Calderón) (Ruiz 2017: 10).

En esos mismos años, Ruiz teoriza la práctica del cine chamánico como "viaje clandestino", la deslocalización de imaginarios y referentes, los desajustes entre el significante y el significado, la enunciación sin enunciado, generando mundos paradójicos, paralelismos matemáticos y patafísicos como el propio Chiloé, en películas donde "el deber de misterio y la práctica de la clandestinidad volverán inclasificables, proteiformes, inagotables, en suma, porque estarán dotados de una polisemia infinita" (Ruiz 2013: 148). Este cine chamánico se desarrolla en una poética donde la literatura folklórica se vuelve principio atópico del viaje del exote y de la "errancia de los espectros" (Vera 2021: 83-84), principio de una concepción mágica del cine en contra del cine industrial, de la exploración de mundos y fuerzas sobrenaturales por medio de la imagen cinemática como acceso al "inconsciente óptico", del gusto por las sociedades secretas, el ocultamiento y la alegoría de la clandestinidad (como la Mayoría de la Raza de la Recta Provincia), los objetos auráticos (llaves, libros, cartas, mapas), los seres míticos y leyendas populares que protagonizan sus filmes (los barcos Caleuche y Lucerna, la figura del Trauco), y la búsqueda de lo universal en lo local (Ruiz 2013: 47, 120-122, 125-126).

Su propuesta sobre las seis funciones del plano (Ruiz 2010) puede así ser leída como teoría archipelágica, donde la dicotomía entre narración (linealidad del conflicto central) y espectáculo (paisaje y atracción) es sustituida por la dicotomía entre secuencialidad (centrífuga) e inmersión (centrípeta), que explota como Einsentein los interválos e intersticios entre planos, y concibe el inconsciente como "puesta en escena" (Martin 2010: 588, 569-571). No se trata como han escrito varios críticos de una metafísica de la imagen,[3] sino más bien, como hizo explícito el propio Ruiz (2003), de una física, una química, o incluso una matemática combinatoria, que organiza las planos como si fueran cada uno una película.

Las soledades también hace explícita la inspiración chilota de su noción paralelista de la cartografía, cuando al escribir una carta personificando al Rey de la Tierra da a conocer el mapa imaginario de la República de la Raza chilota elaborado por la sociedad secreta de la Recta Provincia: la isla de Abtao se nombraba Norteamérica, Payos (sur de Chiloé) era España, Quicaví (sede de la Casa Grande) era Lima o Salamanca, Achao era Buenos Aires, la isla de Caucahue el Perú, la isla de Quehui (Bolivia), Cholhuén (Arica), Aucar (Antofagasta), Quetalco (Talca), Matao (Ñuble), Tenaún (Santiago o Salamanca), Conao (Concepción), y Dalcahue era Villarica (Rojas 2002: 120-121). Como duplicado cosmopolita del archipiélago, esa "cartografía imposible" (Goddard 2013) fue inspiración para muchas de sus películas, filmadas en lugares tan disimiles como Portugal, Rumania, Escocia, Holanda, Chile, Colombia, o Túnez, donde se indagan las relaciones paradógicas y los juegos de escala entre territorios (Pérez 2018: 89 y 119; Vera 2021: 77-78 y 82-83).

[3] Ver los ensayos de Pascal Bonitzer, Christine Buci-Glucksmann, Adrian Cangi y Pablo Corro en el libro editado por Valeria de los Ríos e Iván Pinto (2010).

En *Las soledades*, las conversaciones con los niños de la escuela permiten que aparezcan los seres míticos como el Caleuche, y con la pregunta: "¿Qué cosas producen mala suerte?", la voz de una niña se separa de la imagen para recitar *en off* más de 28 dichos, acertijos, conjuros y refranes propiciatorios o apotropáicos en forma de "lista china", artefacto textual que fascinaba tanto a Ruiz como a Borges y Foucault (de los Ríos 2021: 45; Thayer 2020: 72-75). En el viaje de la película, la banda sonora transita entre músicas y sonidos que contradicen la representación topológica, creando así por "encabalgamiento" las imágenes mentales de viajes entre mundos y formatos (Enseinstein 1974: 42-44): música de gaitas escocesas (que podrían ser diegéticas si se considera la existencia de una antigua colonia escocesa en Chiloé), ladridos de perros sampleados (semi-diegéticos, recurso que Downey había usado poco antes para una marcha fúnebre de Chopin), canciones chilenas (que ponen en suspenso la diégesis de la nación), el canto en vivo de una anciana chilota (la imagen más diegética y documental de la película), y una canción francesa (no diegética cuando se escucha en Chiloé). Este montaje sonoro se acompaña de un montaje de luces y escenarios que alterna entre el blanco y negro de las escenas espectrales y nocturnas en lugares cerrados de Paris, y el film a color para vistas diurnas de paisajes y habitantes de Chiloé, de manera que las entradas y salidas de campo, entre sombras y luces, espacios contiguos y contracampos, puedan reflejar las entradas y salidas de la vida y de la muerte (Corro 2010: 542-544).

Como ya hemos sugerido, hay mucho en común en las obras de Ruiz y Downey, empezando por su amistad y sus historias familiares, que ambos buscaron filmar en viajes de retorno a Chiloé. Fernando Pérez (2018) ha profundizado el contrapunto entre ambas obras, evidenciando el lugar de Chiloé como revelador (en sentido quimiofotográfico) y descodificador del conjunto de ambas obras: un lugar que "fomenta ciertos modos de filmar" y que difícilmente resiste al modo documental, un chamanismo de la imagen, la parodia de sí como crítica del narcisismo de la pantalla televisiva, la indagación "de lo que no puede existir más que como imagen", los juegos de lenguaje que indagan en la lengua como trampa y error, la deconstrucción de la teleología por la errancia y el error creativo, los juegos de espejos (donde la escena de la destrucción de un espejo a piedrazos en *Las soledades* recuerda los usos de la pantalla como espejo deformante por los yanomami de Downey), y los trucajes que modifican el paisaje sin evitar que se exponga el modo de producción archipelágico, el Chile que ya no es, transformado definitivamente por la dictadura (87, 99, 114). Quizás la principal diferencia entre ambas miradas sea precisamente la noción de lugar: mientras que Downey concibe la pantalla como ventana de la globalidad (fuera de campo) a la localidad, como "terminal" de conexiones telemáticas universales que se expresan y actualizan en la retroalimentación (*feedback*), Ruiz invierte la pantalla para hacer de ella una herramienta de deslocalización, donde la localidad está siempre fuera de campo, atravesada por las "historias inmortales", estructuras permanentes de un simultaneismo patafísico y atonal (Villalobos-Ruminott 2014), un perspectivismo chamánico (Landaeta y Zoro 2023) que deslocaliza el multinaturalismo chamánico de Downey.

5. Vuelta al conflicto central nacional (1992-1997)

El mismo año de *Las soledades*, Pablo Perelman estrena su película *Archipiélago* (1992), historia de un arquitecto de izquierda asesinado por la CNI, quien viaja mentalmente a Chiloé durante su agonía. La película vuelve sobre la analogía adelantada por Sergio Bravo en *No eran nadie* (1982), entre las víctimas de la dictadura y los pueblos indígenas perseguidos y extintos, transformando al protagonista en defensor de los indígenas. El recurso a las imágenes documentales producidas en los años 20 por José María De Agostini y Martin Gusinde confunde los antiguos habitantes del archipiélago (chonos canoeros) con los fueguinos y tehuelches de la Patagonia continental (habitantes del bosque, vestidos de pieles, o de cuerpos ritualmente pintados), y reproduce el estereotipo cinematográfico de indígenas que no hablan (Cabezas 2014). A pesar de este imaginario etnocéntrico, la película fue celebrada por su inclusión de referentes indígenas en la trama del conflicto central del "cine de trauma" transicional: el cruento legado de la dictadura y la dificultad de reunir la nación (Bajas 2006; Bongers 2017). A pesar de su temporalidad onírica y su estructura de sucesivos *flashbacks*, la película conserva la linealidad del conflicto central en torno al trayecto imaginario de un protagonista, donde el paisaje insular es reducido a la función de decorado para el abandono (en los pantanos) y los ideales perdidos (en el horizonte solitario). La patrimonialización de la arquitectura de madera de la iglesia chilota restaurada por el arquitecto moribundo se vuelve la metáfora de la misión cristiana de salvación de los pueblos indígenas y los perseguidos de la dictadura.

De esta película se puede concluir que el archipiélago de Chiloé no se presta fácilmente para el cine de conflicto central hollywoodense sin caer en los clichés robinsonianos y los estereotipos insulares que anulan la potencia isleña. Como explicaba Ruiz respecto a la relación entre imagen y paisaje, "Quien dice un barco dice el mar... Se ve el mar, se necesita contar una historia de mar. Son paisajes que piden que se cuenten historias a partir de ellos, para mostrarlos" (1983: 64). *Archipiélago* intenta instrumentalizar la isla como escenario de un conflicto central montado sobre una utopía que impide al paisaje chilote contar su historia (de ahí la confusión en torno a las etnias). Los agentes humanos del conflicto central nacional le disputan el protagonismo cinematográfico a la naturaleza, los sujetos y el territorio de las islas, las que perturban, tensionan y disuelven las teleologías narrativas, la metafísica de la presencia y su metanoia de la muerte, infiltrándose en los planos desde el fuera de campo y en los tiempos muertos.

Unos años después, el largometraje *Historias de fútbol* (1997) de Andrés Wood, integra las referencias arquitectónicas y musicales desarrolladas en esa década por el reciente video documental chilote, en una alegoría cómica de la comunidad nacional imaginada.[4] La puesta en escena de "lo chilote" como sujeto de la diferencia cultural, del aislamiento,

[4] Sobre el rescate de la arquitectura regionalista tradicional se había realizado *Vivir la madera* (1993) de David Benavente, y sobre la transmisión de la música popular se conocían los documentales *La isla después del tiempo* (1993) del Conjunto Bordemar, *El coro de niños huilliche* (1996) de Cristóbal Rodríguez, y *Músicos campesinos en Chiloé* (1998) de Catherine G. Hall.

la desconexión de las redes (de energía y televisión), el clima incordio y la dificultad de acceso, otorgan protagonismo a un territorio insular habitado por los humanos más esforzados. La película propone un tríptico que replica la estructura de *Confesiones al amanecer*, con historias del norte (Calama), el centro (Santiago) y el sur de Chile (islas Mechuque y Tenaun), buscando expresar la unidad nacional en la unidad narrativa de un deporte popular y democrático común. La historia grabada en Chiloé, titulada "Alargue: Pasión de multitudes", muestra los esfuerzos de los isleños por ver un partido de la selección nacional en el campeonato mundial de 1986, y la inadaptación de un joven "mochilero" santiaguino a la convivialidad chilota. De alguna manera, *Historias de fútbol* responde con humor picaresco a la "caracterización subterránea de la nación chilena" que hacía el filósofo ambientalista Luis Oyarzún:

> aquí [en Chile] no se ha descubierto aún el mundo de los ojos. La gente ve con el estómago o con los órganos sexuales […] me sorprende la gran tristeza de un mundo austral frío carente de intimidad humana… [los chilotes y sureños viven] para el aire libre o para el intestino, para el interior del cuerpo […] El mundo exterior no entra por los ojos sino por la boca (cit. en Corro 2021: 66-68).

La comedia permite precisamente exponer las tensiones entre el "afuerino", impertinente y amargo, y la pequeña comunidad de hombres chilotes "ahuasados", esforzados y flojos a la vez, y de mujeres chilotas hacendosas, solteras, exigentes y cachondas. El guion tensiona así el relato de la comunidad imaginada con el relleno y vaciado de los "significantes flotantes" de la nación (la Selección, la bandera, la televisión y el Colo Colo) y los íconos locales (el curanto en hoyo, el vals, la casa de tejuela, el consumo de vino) a los que el santiaguino resulta indiferente e incluso disgustado. Opuesta a la visión "mítica" del paisaje chilote, la película se interesa en los afectos del paisaje, sus historias de adaptación y resiliencia humana (el transporte en lancha y carreta de bueyes, la dependencia de la lancha para conseguir baterías de las que depende la energía eléctrica, la soltería de las viudas, los caminos de barro), de manera que en ella "el chiste se opone al mito como la televisión [se opone] a la insularidad" (Cavallo et al. 1999: 90), si no fuera porque la televisión chilena de los 90 era una de las más perversas herencias de la dictadura como aparato de secuestro y aislamiento imaginado de la comunidad nacional (Pavez 2023).

6. Conclusión

El archipiélago de Chiloé ha sido tropo narrativo y lugar de referencia para los más importantes exponentes del cine chileno, sea de ficción, documental o experimental. Los diferentes imaginarios literarios de la insularidad se han desplegado en Chiloé como utopías, distopías y heterotopías, dando forma a un cine archipelágico atópico, refractario a codificaciones hegemónicas. Sean narrativas de conflicto central (como las de Sienna,

Vernal, Perelman o Wood) u obras de cine chamánico (como las de Downey y Ruiz), el archipiélago se introduce en el imaginario como imagen-tiempo de las "potencias de lo falso" (Deleuze 1987), expresado en paisajes oníricos, imágenes etnográficas del mar y sus costas (playas, muelles, rocas y pantanos), habitantes que cuentan historias irreales o surreales, y viajes chamánicos a través de tierra, mar y cielo.

El archipiélago de Chiloé contribuyó al imaginario del cine chileno en dos sentidos opuestos que a veces se encuentran en una misma película. Por una parte, un cine que usa las características y sujetos del paisaje archipelágico para una narrativa de conflicto central con el fin de producir un imaginario nacional de sus pueblos y territorios. Este cine realizado en diferentes momentos del siglo (*Grito en el mar, Confesiones al amanecer, Archipiélago, Historias de fútbol*) elabora un imaginario cercano al de la literatura nacional y nacionalizante, de sujetos chilotes caracterizados como "gente de mar" (marinos, pescadores o recolectores), produciendo una imagen insular del paisaje como escenario de aislamiento, lejanía y naturaleza indomada. Por otra parte, vemos un cine que en el marco de la dictadura inicia la disolución de la distinción entre documental y ficción, concibiendo el archipiélago como lugar que favorece la expansión de una zona gris que desafía la creencia del realismo, disolviendo la "dosis de realidad" en el documental y agregando "dosis de realidad" en la ficción (Comolli 2004: 509). Los experimentos de un artista haciendo videos (*Chiloé*), un documentalista haciendo ficción (*No eran nadie*) y un chilote haciendo cine chamánico (*Las Soledades*) fueron precursores de un movimiento que ganará fuerza en el siglo XXI, cuando se afirme un "consenso en que metodologías vinculadas a la ficción —puesta en escena, dramaturgia, fábula, narrativa— se utilizan en el documental y a su vez, elementos que provienen del documental —improvisación, técnicas del directo, personajes de 'la vida real', discursos sociales— parecieran estar cada vez más presentes en la ficción argumental" (Pinto y Peirano 2020: 105-106). El paisaje atópico de Chiloé tiende así a afirmar su textualidad singular contra su reducción a una utopía de lo nacional (Azúa y Jara 2017; Ginzburg 2021). El texto de leyendas, mitos y misterios indescifrables como vórtice semiótico de símbolos, íconos e indicios, inspira narrativas del secreto, el misterio, la desaparición y la búsqueda, en el umbral donde tierra y mar se compenetran para producir imaginarios de entre-mundos.

Obras citadas

Aliaga, Ignacio. 2021. "*Las soledades*, un film chamánico". En Gustavo Celedón, Udo Jacobsen y Marcelo Riffo, eds., *El cine de retorno de Raúl Ruiz*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. 33-40.

Anderman, Jens. 2008. "Paisaje: Imagen, entorno, ensamble". *Orbis Tertius* 13.14. https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01

Azúa, Bruno y Bruno Jara. 2017. "Utopía del paisaje en Chile". *Hermenéutica Intercultural* 27: 85-110.

Bongers Wolfgang. 2017. "*Archipiélago*, Pablo Perelman, 1992, Chile". *Campo contra campo*. *Ficción y política en el cine chileno*. Santiago: Universidad Católica de Chile. https://campocontracampo.cl/peliculas/41

Cabezas, Oscar A.. 2014. "Tecnoindigenismo: efectos de rostro". En Elizabeth Ansa y Oscar Cabezas, eds., *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante*. Santiago: Lom. 255-290.

Campos, Enrique (el chilote). 1934. *Teatro breve, versos, recitaciones, humorismos, sainetes*. Santiago: Editorial Walton.

Cangi, Adrian. 2010. "Muertos, falsos y nadies". En Valeria de los Ríos e Iván Pinto, eds., *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar. 409-433.

Casid, Jill H. 2022. *Escenas de proyección. Reenvíos del sujeto iluminista*. Santiago: Metales Pesados.

Cavallo, Ascanio, Paula Douzet y Christian Rodríguez. 1999. *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición*. Santiago: Grijalbo.

Celedón Gustavo, Udo Jacobsen y Marcelo Riffo (eds.). 2021. *El cine de retorno de Raúl Ruiz*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

Coad, Malcom. 2021. "Chile, Europa y el largo retorno de Raul Ruiz". En Gustavo Celedón, Udo Jacobsen y Marcelo Riffo, eds., *El cine de retorno de Raúl Ruiz*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. 49-56.

Comolli, Jean-Louis. 2004. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire.* Paris: Verdier.

Corro, Pablo. 2010. "*Las soledades*. De lo sobrenatural y el aburrimiento". En Valeria de los Ríos e Iván Pinto, eds., *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar. 451-480.

_____. 2021. *Apariciones, Textos sobre el cine chileno (1910-2019)*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

Dautel, Karin y Karin Schödel. 2017. "Island fictions and metaphors in contemporary literature". *Island Studies Journal* 12.2: 229-238.

De los Ríos, Valeria. 2021. "Territorialidades y desplazamientos en *Las soledades* y *Cofralandes* de Raúl Ruiz". En Gustavo Celedón, Udo Jacobsen y Marcelo Riffo, eds., *El cine de retorno de Raúl Ruiz*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. 41-48.

Deleuze, Gilles, 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires/ Barcelona: Paidos.

_____. 2005. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974).* Valencia: Pretextos.

Didi-Huberman, Georges. 2015. "Vuelta-Revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes". En Diana B. Wechsler, ed., *Pensar con imágenes*. *Número especial: revista Estudios Curatoriales*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero. 9-32.

Downey, Juan. 1976. "Travelogues of Video Trans Americas (20 de julio 1973)". En Ira Schneider y Beryl Korot, eds., *Video Art. An Anthology*. New York y London: Harcourt Brace Jovanovich. 35-38.

_____. 1987. "Noreshi Towai". En Gonzalo Díaz, ed., *Video Porque Te Ve*. Santiago: Galería Visuala. 61-64.

_____. 2010. "Diario Yanomami. Tayeri, jueves 10 de marzo, 1977". En Marilys Belt de Downey, ed., *Juan Downey: El Ojo Pensante*. Santiago/Madrid: Fundación Telefónica. http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html

Eisenstein, Sergei. 1974. *El sentido del cine*. México D. F.: Siglo XXI.

Gamir, Agustín y Carlos Manuel. 2013. "La representación de las islas en el cine". *Actas del XXIII Congreso de Geógrafos Españoles. Espacios insulares y de frontera*, Mallorca: Asociación de Geógrafos Españoles. 91-102.

Gavelle Frédéric. 2011. "Chenal, Pierre (1904-1990) II. Retour sur les films argentins". *Jeune Cinéma* 336-337. https://www.jeunecinema.fr/spip.php?article4817

Ginzburg, Carlo. 2021. *Ninguna isla es una isla. Cuatro miradas sobre la literatura inglesa*. Buenos Aires: Prometeo.

Glissant, Edouard. 2002. *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila.

Goddard, Michael. 2013. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Nueva York: Wallflower Press.

Godoy, Mario. 1965. "En la huella del cine chileno: Cuando se filmó 'Un grito en el mar', a Pedro Sienna lo pasaron por debajo de la quilla de un barco". *Revista Ecran* 182, 21 de diciembre.

_____. 1967. "El mar en el cine chileno". *Revista En Viaje* 410, diciembre.

Gómez-Barris, Macarena y May Joseph. 2019. "Coloniality and Islands". *Shima Journal* 13 (2). DOI: 10.21463/shima.13.2.03

González, Julieta. 2007. "Notas sobre el Programa para una Falsa Antropología de Juan Downey". En Marilys Belt de Downey, ed., *Juan Downey: el ojo pensante. Catálogo*. Madrid/Santiago: Fundación Telefónica. 69-84.

González, Sebastián, Vanja Munjin e Iván Pinto. 2018. "Cine chileno en tres tiempos 1990-2017. Figurar la comunidad". *Cinémas d'Amérique Latine* 26: 103-117.

Keller, Carlos. 1976. "Cateadores, huasos y chilotes [1947]". En Hernán Godoy, ed., *El carácter chileno*. Santiago: Universitaria. 368-371.

Landaeta, Patricio y Javier Zoro. 2023. "Cine chamánico y perspectivismo amerindio". *Estudios Filológicos* 72: 175–188.

Lefebvre, Martin. 2007. "Between setting and landscape in the cinema". En Martin Lefebvre, ed., *Landscape and Film*. London: Routledge. 19-61.

Lenz, Rodolfo. 1979. *Diccionario Etimológico de las voces chilenas derivadas de las lenguas indígenas americanas* [1905-1910]. Edición de Mario Fereccio. Santiago: Universidad de Chile.

Lukinbeal, Chris. 2005. "Cinematic Landscapes". *Journal of Cultural Geography* 23 (1): 3-22.

Maldonado, Cristian. 2005. "*No eran nadie*. Ficción clandestina". *Revista laFuga.cl* 1. http://2016.lafuga.cl/no-eran-nadie/66

Martin, Adrian. 2010. "Aquí colgando y por allá tanteando. Acerca de 'Las seis funciones del plano' de Raúl Ruiz". En Valeria de los Ríos e Iván Pinto, eds., *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar. 482-506.

Maza, Gonzalo. 2010. "Extraños en un bar. Chilenos en el cine de Raúl Ruiz". En Valeria de los Ríos e Iván Pinto, eds., *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar. 177-192.

Mereu, Myriam y Daniele. Gavelli. 2021. "Cainá: Islandscape and 'islanderscope' on screen". *Island Studies Journal* 16.2: 59-79.

Mouesca, Jacqueline. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985).* Santiago: Ediciones del Litoral.

_____. 1992. *Cine chileno: veinte años*. Santiago: Ministerio de Educación.

Navarro, Sergio. 2023. "El hilo de Ariadna. *La telenovela errante* (1990, 2018)". En Ignacio Albornoz e Iván Pinto, ed., *Raúl Ruiz. Potencias de lo múltiple*. Santiago: La Fuga/ Metales Pesados. 19-26.

Nimführ, Sarah. y Laura Otto. 2020. "Doing research on, with and about the island: reflections on islandscape". *Island Studies Journal* 15.1: 185-204.

Pavez Ojeda, Jorge. 2023. *Imbunches de la dictadura. El fundamento sádico de la dominación neoliberal*. Santiago: Metales Pesados.

Pérez, Fernando. 2018. *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*, Santiago: Mundana.

Pinto, Iván y María Paz Peirano. 2020. "Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental". *adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* 19: 103-122.

Purcell, Fernando. 2010. "Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la Segunda Guerra Mundial". *Historia* 43.2: 487-522.

Rojas, Gonzalo. 2002. *Reyes sobre la tierra. Brujería y chamanismo en una cultura insular. Chiloé entre los siglos XVIII y XX*. Santiago: Biblioteca Americana.

Rojas, Waldo. 2021. "Raul Ruiz: la chilenidad en su palabra y vida, pensamiento y obra". En Gustavo Celedón, Udo Jacobsen y Marcelo Riffo, eds., *El cine de retorno de Raúl Ruiz*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. 15-32.

Román, José. 2004. "Lugares, relato e imágenes. Diálogo con Raúl Ruiz". *Aisthesis* 37: 121-127.

Ruiz, Raúl. 1983. "*Les trois couronnes du matelot* (1983). Entrevista por Pascal Bonitzer y Serge Toubiana". En José García y Fernando Calvo, eds., *Raúl Ruiz.* Alcalá de Henares: Filmoteca española. 51-67.

_____. 2003. *250 plans, 250 films: Alchimie ruizienne*. *Entrevista con Frédéric Bonnaud*. https://www.youtube.com/watch?v=z-2CK1HUrFc

_____. 2010. "Las funciones del plano". En Valeria de los Ríos e Iván Pinto, eds., *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar. 507-530.

_____. 2013. *Poéticas del cine*. Santiago: Universidad Diego Portales.

_____. 2013b. *Ruiz. Entrevistas escogidas. Filmografía comentada*. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo. Santiago: Universidad Diego Portales.

_____. 2017. *Diario*. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo, vol. 1. Santiago: Universidad Diego Portales.

Santa Cruz, José María. 2012. "La naturaleza en los escritos sobre cine chileno primitivo". *Artelogie* [En línea], 3. DOI: https://doi.org/10.4000/artelogie.7148

Santana, Alberto. 1957. *Grandezas y miserias del cine chileno*, Santiago: Editorial Mision.

Tarkovski, Andrei. 2020. *Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp.

Thayer, Willy. 2020. *Imagen exote*. Santiago: Palinodia.

Urrutia, Carolina. 2019. "Estéticas hibridas en la cinematografía de José Luis Torres Leiva". *Cinémas d'Amérique latine* 27: 106-115.

Vera, Adolfo. 2021. "La *recta provincia* de Raúl Ruiz: la errancia y el conjuro de los espectros". En Gustavo Celedón, Udo Jacobsen y Marcelo Riffo, eds., *El cine de retorno de Raúl Ruiz*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. 71-86.

Villalobos-Ruminott, Sergio. 2014. "Raúl Ruiz: la impolítica del cine". En Elizabeth Ansa y Oscar Cabezas, eds. *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante*. Santiago: Lom. 291-218.