

Los mapas del tiempo
A propósito de *Radiografía del desierto*
(Donoso, 2013)

Malena Verardi
CONICET - UBA
Argentina

Los caminos del agua y del viento. A modo de introducción

“Esta película explora la relación del hombre y el agua en un medio ambiente hostil al desarrollo natural histórico”, indica la leyenda con la que se inicia *Radiografía del desierto* (2013)¹, tercer largometraje de Mariano Donoso. Si bien los vínculos entre el hombre y el agua, presentes en las cuatro historias que componen el relato, constituyen uno de sus ejes narrativos centrales, el filme propone, a la vez, una serie de reflexiones en torno a la representación del tiempo, del espacio y de la historia. La travesía realizada por el marino español Francisco de Hoces, quien en 1525 cruza el Estrecho de Magallanes, surca el Océano Pacífico para finalmente desembarcar ante la cordillera de los Andes, es reconstruida por Philippe, geógrafo francés, quien busca los indicios de aquella primera mirada a la América del Sur. La búsqueda se entrecruza con otras pesquisas, más cotidianas y contemporáneas: una familia de poceros que persigue el agua construyendo aljibes y pozos de riego en zonas desérticas, un pescador que se embarca tras el sustento diario, un piloto internándose en las tormentas estivales para evitar que el granizo dañe los cultivos. Se trata de historias que se construyen en la interacción del presente y revelan el pasado que las origina y continúa definiendo. Se trata de escenas que radiografían, es decir, que ofrecen imágenes sobre “el país de los desiertos”, la denominación que adquiere la región argentina de Cuyo en la lengua de los Huarpes, uno de sus pueblos originarios.

Un mapa es la negación del tiempo

La estructura narrativa del filme se organiza a partir de tres capítulos, cada uno de los cuales recibe un nombre vinculado al universo acuático: “La tempestad”, “El

aljibe”, “La laguna”. Esta modalidad de organización narrativa, que encuentra varios puntos en común con la disposición de una obra literaria, es ya una marca de estilo que caracteriza al cine de Donoso, en tanto es posible observarla también en sus dos filmes anteriores.² Presentar el relato filmico como un texto organizado en capítulos a través de los cuales se van desarrollando las ideas propuestas por la narración, supone una apelación directa al espectador, en tanto al mismo se dirige el ordenamiento mencionado, así como una clara marca de la presencia del enunciador, quien adquiere visibilidad a través de dicha organización. En este sentido, *Radiografía del desierto* es un documental que conjuga elementos propios de las modalidades observacional y poética pero que, a la vez, interpela fuertemente al espectador, a partir de una estructura que puede considerarse reflexiva (Nichols).³ De esta manera, el personaje del geógrafo francés, Phillippe, se erige como narrador principal de la historia al relatar, a través de su voz en *off*, los acontecimientos vividos por Francisco de Hoces al llegar al continente americano, narración que se convierte en el hilo conductor del relato.⁴

En el inicio del filme, la voz de Philippe expresa:

Al final del año 1525, Francisco de Hoces comanda la carabela San Lesmes junto a la expedición de García Jofré de Loaísa rumbo a las islas Molucas. En el Estrecho de Magallanes, Hoces es desviado por un fuerte temporal y arrastrado a sur del Paralelo 55. Surca y descubre el Cabo de Hornos antes que lo hiciera Francis Drake. La nave se pierde en el Pacífico. Desembarca tal vez en la costa. Un mapa de la Terra Australis Ignota lo lleva a emprender una expedición a las montañas del este, todavía innombradas. Lo tienta el oro de una ciudad levantada sobre los hielos eternos. Como todo adelantado del Rey, quiere su Cuzco. En febrero de 1526, sin que sepamos cómo, Hoces cruza los Andes y ve por primera vez los llanos de Cuyo. Muere. La expedición se diezma en el desierto.

La voz hace ingresar al relato las vivencias y experiencias del encuentro entre los viajeros y la tierra, que luego será llamada América, a comienzos del siglo XVI. A lo largo de la historia, Philippe continúa relatando, en voz en *off*, las vicisitudes atravesadas por Francisco de Hoces, en tanto las imágenes lo muestran caminando al pie de las montañas en una búsqueda por reconstruir el itinerario del español. Así, el tiempo vivido por Francisco de Hoces se yuxtapone al presente que recorre el personaje de Philippe, fundiéndose a través del tránsito de ambos por un mismo espacio.

En el capítulo III, “La laguna”, un pescador se interna con su bote en la Laguna del Nihuil y arroja la caña de pescar. Puede vérselo luego en una enfermería controlándose la presión sanguínea y la oxigenación en una rutina que aparenta ser cotidiana. De regreso en su casa, una modesta construcción en medio de un paisaje desierto, conversa con su mujer, mira televisión, escucha discos de vinilo sentado en la puerta del hogar. En la escena siguiente, el pescador vuelve a adentrarse en las aguas a la vez que la voz en *off* continúa relatando las vivencias del marinero español:

Agotado, sin esperanza y tal vez enfermo, Francisco de Hoces agoniza en un toldo improvisado. Observa las lagunas de Huanacache en una fría siesta de invierno. Delira por la fiebre. Recuerda sus días en los mares, la promesa de Loaísa y acepta que está perdido. Mira sus mapas buscando algo. Lo busca de manera mágica, esperando que se revele. Sueña con los monstruos dibujados al azar en los océanos.

Las imágenes permiten observar al pescador recostado sobre uno de los laterales del bote, tal vez descansando, tal vez sin vida. El relato no ofrece precisiones al respecto, sólo exhibe, enigmáticamente, la enorme cabeza de un hipopótamo que emerge sobre la superficie del agua para luego sumergirse nuevamente antes de finalizar la narración y dar lugar a los créditos del filme. De esta manera, la travesía realizada por Francisco de Hoces se entreteje con la vida de otro marinero, un modesto pescador en un pueblo rural de la provincia de Mendoza. Dos experiencias separadas por cientos de años y unidas por una geografía común y por lo universal que entraña la experiencia de la muerte.

“El aljibe”, capítulo II del relato, se inicia con el sonido de una canción medieval secular de origen árabe.⁵ Un grupo de hombres trabajan minuciosamente en la construcción de un pozo de agua. El trabajo se desarrolla a lo largo de dos días. Finalmente, el agua emerge, cristalina, y corre por un pequeño surco sobre el árido suelo del desierto. Los hombres la miran correr y se dan la mano evidenciando la satisfacción de la labor cumplida. La búsqueda de agua, la necesidad de extraerla desde el interior de la tierra, ha sido históricamente un requerimiento central para el hombre y su supervivencia. Desde el título del capítulo, el aljibe remite al modo de obtener agua en la época vivida por Francisco de Hoces, en tanto la tecnología empleada por los poceros da cuenta del modo de satisfacer, en la actualidad, la misma necesidad ancestral. En el

final del capítulo vuelve a escucharse la melodía del inicio. Nuevamente la banda de sonido, en este caso a través de la canción medieval como antes a partir de la voz en *off*, acerca la presencia de otros tiempos que conviven con el presente y recuerdan el entrecruzamiento de temporalidades, pasados, presentes y futuros, que habita en todo momento temporal.⁶ De este modo, la configuración de la temporalidad se presenta como resultado del encuentro de tiempos que se funden, se bifurcan o se estrellan unos con otros (Didi-Huberman).

Mapas y territorios

En *Radiografía de la Pampa* (obra con la que el filme propone un vínculo explícito), Ezequiel Martínez Estrada hace referencia a la relación entre las imágenes e imaginaciones sobre el territorio americano y el encuentro con el espacio en cuestión: “El nuevo mundo, recién descubierto, no estaba localizado aún en el planeta, ni tenía forma ninguna. Era una caprichosa extensión de tierra poblada de imágenes. Había nacido de un error, y las rutas que a él conducían eran como los caminos del agua y del viento” (Martínez Estrada 9). Asimismo, el título de la primera parte del ensayo, “Trapalanda”, refiere a aquella tierra mítica, forjada en la imaginación de los viajeros del siglo XVI quienes, como Francisco de Hoces, comenzaban a idear la forma de sus destinos mucho antes de su encuentro con los mismos. Como señala Martínez Estrada: “Los mapas antiguos no pueden darnos idea aproximada de esos otros mapas absurdos de marchas, peligros y tesoros dibujados de la boca al oído” (9). En *Radiografía del desierto*, la distancia entre la representación de lo imaginado y su presentificación, la tensión entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativa (Koselleck)⁷, se convierte en uno de los ejes centrales del relato. Un mapa de la Terra Australis Ignota, el continente que la cartografía europea del siglo XVI ubicaba rodeando al polo sur, guía a Francisco de Hoces hacia la cordillera de los Andes. Un mapa del cosmógrafo francés Oronce Fine guía al personaje de Philippe tras los pasos de Francisco de Hoces. Desandar el camino transitado por el español le permite a Philippe imaginar su derrotero:

Hoces desembarca obligadamente en las costas del Pacífico, sabe que al norte está el Perú y Pizarro y sabe que está lejos. Debe tomar la

decisión de continuar a pie al Cuzco o adelantarse al este. La ambición o la locura le hacen elegir esta última ruta. Describe el tiempo que le toma preparar la expedición, buscar la ruta, que no fue otra cosa que tomar coraje y avanzar a lo desconocido a ciegas. Trata de hacer coincidir los dibujos de sus mapas con lo que ve en el mundo. Es más que nada una tarea de fe, todo es más lejano de lo que parece o más amplio. El tesoro de la Ciudad de Cristal es otro dibujo.

En el encuentro con el nuevo mundo, los mapas como bosquejos, como imágenes que representan un territorio dado, se entrelazan con aquellos otros dibujos, realizados en los imaginarios de quienes avanzaban al encuentro de una dimensión desconocida. Hoces intenta relacionar la información que brindan sus mapas con lo que ve al llegar a tierra. Como en el célebre postulado de Alfred Korzybski, el mapa no es el territorio.⁸ Sin embargo, las imágenes previas a la llegada, esa memoria ofrecida por los mapas, por los relatos de otros adelantados, por las fantasías propias, serán parte de su comprensión del nuevo espacio, de la configuración de esa primera mirada sobre América del Sur.

En el capítulo I, “La tempestad”, una avioneta se interna en medio de un cúmulo de nubes con el objetivo de disparar bengalas de ioduro de plata que activan la generación de precipitaciones. El procedimiento, denominado “siembra de nubes”⁹, se lleva a cabo para evitar que el granizo dañe los cultivos, como lo indica uno de los letreros en el inicio del filme. En las pantallas de las computadoras de la torre de control pueden observarse mapas satelitales que revelan el estado de las nubes suspendidas sobre la tierra de las provincias de Mendoza y Córdoba. Las imágenes planas, de tonos claros, son atravesadas por líneas de puntos y cruces que determinan sus medidas y se recortan contra un fondo oscuro que representa al espacio exterior. Las escenas siguientes, registradas desde el interior del avión, permiten acceder en primer plano a las masas de nubes cuyos amplios volúmenes se expanden por el cuadro visual en medio de un riguroso silencio. Nuevamente, el relato vincula la representación del espacio, en este caso del espacio aéreo dada por los mapas de nubes, y el encuentro con dicho espacio, mediado por la presencia del avión. De esta manera, la configuración de todo universo aparece como resultado de un conjunto de representaciones que se articulan para darle forma al espacio en cuestión.

El trabajo realizado por los pilotos resulta efectivo. En el final del capítulo la lluvia cae apaciblemente sobre la tierra de la Región de Cuyo.

El país de los desiertos. A modo de conclusión

Francisco de Hoces fue el primer europeo en transitar la Región de Cuyo, así como en atravesar el Cabo de Hornos. Como indica la voz de Philippe: “Hoces ignorará ambas cosas por el resto de sus días. Saberlo tampoco hubiera cambiado nada”. Más allá de sus nombres, los territorios que Hoces “descubre” en su travesía serán descriptos y comentados en relatos, que de algún modo llegarán a España, a un monasterio en Granada, y motivarán nuevos viajes, como el de Philippe, otro europeo que recorre los llanos de Cuyo, al pie de los glaciares. Un espacio desierto y desértico no tan diferente en la actualidad, puede aventurarse, al encontrado por Hoces a comienzos del siglo XVI. La narración que Philippe lleva a cabo sobre la vida de Hoces en el territorio americano es el resultado de la conjunción de aquellos relatos, de sus imágenes e imaginaciones sobre la travesía del español y de su propio encuentro con el derrotero de éste.

Siguiendo los pasos de Hoces, Philippe reconfigura la llegada de los europeos al continente americano y sus impresiones sobre esta tierra, es decir, realiza su propio descubrimiento. En el inicio del filme, la voz en *off* de Philippe ubicaba a los mapas del cosmógrafo francés Oronce Fine como el comienzo (del viaje de Hoces, de su propio viaje) y señalaba que “Un mapa es casi una religión, la voluntad de que algo permanece y puede ser encontrado. Un mapa es la negación del tiempo. El sur, el oeste, la distancia se proyectan para mostrar lo conocido pero la clave es que siempre haya algo más por descubrir, algo entre dos puntos que no está dibujado, algo que pueda verse por primera vez”. En este sentido, puede concluirse que en la película el “descubrimiento” de América es revisitado en cada encuentro, en cada mirada dada “por primera vez”, en la que necesariamente se funden la novedad del instante presente con las capas de historias y de pasados y los sentidos adheridos a ellos.

El filme ofrece su propia visión del itinerario de un europeo en América. Francisco de Hoces buscaba “una ciudad de cristal, levantada sobre los hielos eternos”, una ciudad de hielo utópicamente enclavada en medio del desierto. La historia “oficial”

alude, sin demasiadas precisiones, a una muerte encontrada tempranamente, luego del naufragio de la carabela San Lesmes en el Pacífico.¹⁰ Philippe, por su parte, reflexiona:

Como la mayoría de los adelantados, Hoces no encontrará la Ciudad de Hielo, ni el tesoro, ni el lugar de las nacientes. Deja anotaciones, vaguedades, pistas de haber estado cerca. Probablemente, después de días de caminata, las quebradas le depararon el final de la cordillera y el granito. Hacia el este ve el suave declive del Valle de Huentata y un sistema hídrico para regadíos casi abandonado. Tendría algún contacto con los Huarpes, quizá el manso discurrir de las acequias lo impulsó a quedarse, a confundirse con ellos y aprender su habla. Se podía sembrar y cazar, el mundo estaba lejos...

Un posible final para un posible itinerario: el encuentro con el agua que genera la vida. Así, el agua se erige como el ansiado tesoro, el agua que se pierde bajo la tierra, “devorada por el basalto volcánico como un gigante sediento”, el agua que emerge a la superficie a través de los aljibes y pozos de riego, el agua que llega a la tierra en forma de lluvia, el agua que provee el sustento diario para la vida de un pescador. Cuatro historias sobre la historia del agua para describir el desierto.

Al término de su recorrido, Philippe accede a su propio descubrimiento, la identificación entre imagen y espacio se hace presente:

Al final, esta tierra se parece a sus mapas. Dispersa, distante, aislada entre dos océanos. La montaña es el imperio de la piedra desnuda y escarpada. Al bajar, sólo están los llanos, el lento declive de lo que se ha erosionado y forma tierra blanda, suspendida sobre el manto. Desde aquí nacen los ríos, en su corriente aluvial hasta el océano. La glaciación del cuaternario es el único cristal que se encuentra.

El camino transitado por Hoces y por Philippe se bifurca en el final, cada cual ha entablado su propio vínculo con el desierto.

Las distintas historias presentadas por el relato: la travesía de Hoces, la construcción del pozo de agua, la cotidianeidad del pescador, el recorrido de Philippe, el vuelo de los pilotos, conforman un mural de escenas que describen la región argentina de Cuyo. Escenas cotidianas, imaginarias, pasadas, irrealizadas. Así, este territorio se construye en la interacción de los recuerdos, la imaginación, las miradas y los vínculos que cada cual establece con el espacio. Como se mencionaba en la primera parte del trabajo, los capítulos en los que el filme divide la narración se encuentran separados por

títulos que los identifican, así como por fundidos a negro que marcan el final de cada una de las secciones. Este procedimiento remite al ordenamiento propio de una obra literaria¹¹, en particular a las obras de teatro que, en ocasiones, organizan la disposición de las mismas a través de actos separados por fundidos a negro¹², a la vez que apela al espectador y recuerda que el vínculo entre ambos (filme y espectador) se encuentra ineludiblemente mediado por la lectura de éste último. En este sentido, el filme remite a la conceptualización del tiempo, el espacio y la historia como resultado de la lectura, a la vez individual y colectiva, de las múltiples representaciones posibles (imágenes, textos, mapas, relatos) y de cada uno de los encuentros entre éstas y cada posible lector de las mismas. Como en una suerte de cajas chinas que se despliegan y expanden, *Radiografía del desierto* presenta a Hoces y su experiencia en el territorio americano, a Philippe y la revelación de su recorrido, a los actuales habitantes de la región y sus modos de vincularse con el espacio que habitan. Resta al espectador llevar a cabo su propia exégesis.

© **Malena Verardi**

Notas

1 Dirección: Mariano Donoso Makowski; cámara: Mariano Donoso Makowski, Juan SirkHavser; Sonido: Alejandro Alonso; Voz: PhilippePovstoly; Montaje: Mariano Donoso Makowski; Asistencia de Dirección: Federico Cardone; Asistencia de Producción: Selva Tulian; Diseño: Juan Pablo Donoso, Gabi Portillo; Producción: Franco Pellegrino, Mariano Donoso Makowski; Año: 2013.

2 *Opus* (2006) y *Tekton* (2009).

3 La modalidad observacional hace hincapié en el registro del mundo representado, limitando la intervención del director del filme, en tanto que en el modo poética búsqueda se centra en la creación de un clima o tono determinados. En la modalidad reflexiva la focalización se halla en la relación del espectador con el texto fílmico, así como en el interés por evidenciar los mecanismos de representación del dispositivo fílmico.

4 Como señala Pablo Piedras:

ciertas voces en primera persona se convierten en un recurso que no se limita a expresar una subjetividad o a distribuir informaciones necesarias para la organización y comprensión del relato, sino que se arrojan una fuerte dosis de autoridad textual por sobre los otros niveles del discurso audiovisual. Orientando el sentido del documental o redundando sobre aspectos que las imágenes ya han transmitido suficientemente, estas voces terminan por adquirir caracteres análogos a los de la voz over de los documentales de la tradición (2014: 83).

5 Se trata de “WorldesBlis”, canción anónima del siglo XIII, interpretada por John Fleagle.

6 En el sentido de lo expresado por Paul Ricoeur en su tesis del triple presente.

7 Según Reinhart Koselleck, la experiencia es entendida como un pasado presente compuesto de acontecimientos que han sido incorporados y pueden ser recordados. Koselleck subraya que en la configuración del recuerdo se fusionan la elaboración racional con procesos del inconsciente que quedan por fuera del marco de ésta, así como que en cada experiencia (aparentemente individual), siempre están contenidas y conservadas experiencias ajenas. La experiencia forma así una totalidad en la que están presentes de manera simultánea diversos tiempos anteriores, en tanto se compone de todo lo que puede ser evocado, consciente o inconscientemente, de la propia vida o de vidas ajenas: “Cronológicamente toda experiencia salta por encima de los tiempos, no crea continuidad en el sentido de una elaboración aditiva del pasado” (Koselleck 339). Por su parte, la expectativa se plantea como un futuro hecho presente, apunta a lo no

experimentado aún, a lo que está por descubrirse. Así, la esperanza, el temor, el deseo, el análisis racional forman parte de ella. El concepto de horizonte (horizonte de expectativa) remite a una línea tras la cual se extiende un espacio de novedad, en tanto espacio no transitado, no conocido.

8 La frase, incluida en el libro *Science and Sanity* (1933), hace referencia a la relación entre el lenguaje y la representación de la realidad. Para Korzybski, el lenguaje debe ser considerado como un mapa de aquello que representa (la realidad), es decir, como una estructura de lo que representa. Así como un mapa no es equivalente a un territorio dado, la palabra no equivale al objeto que representa, entre ambos media necesariamente la estructura a través de la cual se conforma el lenguaje. A su vez, las nociones de mapa y de territorio se convierten en el eje de la novela de Michel Houellebecq (*El mapa y el territorio*, 2010), en la cual el personaje central, un exitoso fotógrafo y artista plástico, se basa en los mapas de carreteras de una guía turística para la realización de sus obras.

9 La siembra de nubes fue desarrollada por el químico y meteorólogo norteamericano Vincent Schaefer, quien a mediados de la década de 1940 llevó a cabo las primeras experimentaciones en esta línea.

10 “El 26 de mayo de 1526, después de tremendos temporales que imposibilitaban la entrada, la Armada sale del Estrecho de Magallanes. Ya sólo quedaban cuatro de las siete naves que habían iniciado la expedición [...] El día 1 de junio de 1526 la armada perdió de vista a la nave San Lesmes[...] De la carabela San Lesmes nunca más se supo” (Ortuño Sanchez-Pedreño).

11 En el mismo sentido, el epígrafe con el que se inicia el filme: “Los que habitan moradas de barro y del polvo traen su origen”, un versículo del Libro de Job, del Antiguo Testamento, remite a las frases ubicadas en el comienzo de obras literarias, además de referir a uno de los ejes centrales del relato: la relación entre el hombre y la tierra a lo largo de la historia.

12 En este sentido, el título del primer capítulo “La tempestad”, alude a la obra de William Shakespeare, cuya historia se inscribe en el contexto de las travesías al continente americano y el encuentro entre los europeos y las culturas nativas de América.

Bibliografía

- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. Impreso.
- Korzybski, Alfred. *Science and Sanity: An introduction to non-Aristotelian systems and general semantics*. Chicago: Institute of General Semantics, 1994. Impreso.
- Koselleck, Reinhart. *Futuropasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993. Impreso.



- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de La Pampa*. Buenos Aires: Losada, 1942.
Impreso
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 1999. Impreso.
- Ortuño Sánchez-Pedreño, José María. “Estudio histórico-jurídico de la expedición de García Jofré de Loáisa a las Islas Molucas. La venta de los derechos sobre dichas islas a Portugal por Carlos I de España”. *Anales de Derecho*, Nº 21, pp. 217-237, 2003. Dirección electrónica:
<http://revistas.um.es/analesderecho/article/viewFile/57191/55101>. Consultado el 19 de enero de 2016.
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
Impreso