



TRABAJO DE DUELO Y TRASCENDENCIA DE LAS DIMENSIONES ESCALARES EN EL CINE DE PATRICIO GUZMÁN Y TERRENCE MALICK

*Grief work and transcendence of scalar dimensions in Patricio Guzmán and Terrence
Malick's movies*

Martina Bortignon¹ 

¹Universidad Adolfo Ibáñez, Chile.  martina.bortignon@gmail.com

RESUMEN

En este artículo, presentamos un estudio comparado de dos películas –*Nostalgia de la luz* (2010), del chileno Patricio Guzmán, y *El árbol de la vida* (2011), del estadounidense Terrence Malick– con el objetivo de desentrañar la vinculación entre el trabajo de duelo por la muerte de un ser querido y las dimensiones escalares que exceden la dimensión humana, asomándose así un sentido de trascendencia. Identificamos, en relación con la subjetividad autoral y de los personajes, tres momentos claves en la evolución del duelo que las películas investigan: el cuestionamiento hacia un sentido existencial, el proceso de reparación y la nostalgia. La hipótesis es que dimensiones escalares dispares, debidamente investigadas a la luz de la teoría de las escalas, insertan una percepción de trascendencia en dicho proceso, acompañando la reorganización de la interioridad y simbolización de la pérdida por parte del deudo.

PALABRAS CLAVE: Terrence Malick; Patricio Guzmán; escalas; duelo; naturaleza.

ABSTRACT

In this paper, we present a comparative analysis of two movies, *Nostalgia de la luz* (2010), by Patricio Guzmán, and *The tree of life* (2011), by Terrence Malick, aiming at exploring the connection between the grief work for the loss of a loved one and scalar dimensions that exceed human scale, bringing forth, as a consequence, a sense of transcendence. We tell apart, in relation to the authorial subjectivity and the main characters, three key moments in grief evolution, based on what the movies represent: the search for a meaning, reparation and longing. Drawing upon the theory of scales, our hypothesis is that diverse scalar dimensions insert a perception of transcendence in this experience, adjusting and contributing to the grieving subject's interiority reorganization and symbolization of loss.

KEYWORDS: Terrence Malick; Patricio Guzmán; scales; grief; nature.

Fecha de Recepción	2022-03-24
Fecha de Aceptación	2022-06-09

A mi hija Mara Sólillja, que de mi vientre saltó a la luna

EL DUELO EN UN CONTEXTO ESCALAR AMPLIADO

Muchos entre quienes han vivido la pérdida de un ser querido se identificarán con la sensación de estar avanzando a ciegas en un agua negra, siendo dominados por un dolor ancestral, cósmico, sin dimensiones. Recientemente, la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2021) afirmó, en una entrevista con BBC acerca de su libro *Notes on grief (Sobre el duelo)*, a propósito de la muerte de sus padres:

Me sentía muy ligera, y no lo estoy diciendo en un sentido positivo, sentía que podía salir volando muy fácilmente. [...] He cambiado, no puedo seguir siendo la persona que era [...] estoy mucho más consciente de la muerte [...] El duelo es una cosa tan extraña, y la muerte en sí es algo tan definitivo y tan fuera del alcance de nuestro entendimiento, que parece como que uno está avanzando a tientas en un agujero muy oscuro, muy profundo, y siente un deseo de no estar solo [...] Esto es horrible, pero al parecer también es algo universal, hay muchas personas en todo el mundo que están atravesando la misma situación horrible.¹ (Adichie, 2021)

Como lo demuestra el testimonio de Adichie, cada situación es dolorosamente personal, intransferible, y a la vez acomuna a muchas personas transversalmente a los países y las culturas. Es así como el trabajo de duelo que sigue una muerte ha sido estudiado en múltiples disciplinas, desde la antropología hasta la psiquiatría, y, en el cauce psicológico, a partir de diversos modelos, como el biológico, el psicodinámico, el fenomenológico, el cognitivo, entre otros, y sus síntomas y fases han sido descritos pormenorizadamente por la ciencia médica (Guillem et. al, 2007). El trabajo de duelo en sí depende de muchas variables, como las circunstancias del fallecimiento y la trayectoria existencial del deudo. En el contexto de dicho tránsito, en el que el mundo interior del sujeto debe reorganizarse y rearmarse, nos preguntamos si –y cómo– entran en juego dimensiones que trascienden la escala humana, tales como el cielo nocturno estrellado que invita a elevar la vista hacia lo alto, gesto que parece recurrente en estas situaciones independientemente de la cultura a la que pertenezca el deudo. Estas grandezas que engloban al ser humano permitirían poner en perspectiva el dolor y encaminarlo a un proceso de metamorfosis, y esta última podría ser mediada por actividades que movilizan las energías profundas del individuo, como el arte y la escritura. Si bien, por cierto, estas percepciones y prácticas que introducen la belleza y el misterio de lo

¹ "I just felt very light, and I don't mean it in a good way, I felt very easily blown away. [...] I'm changed, I cannot be the persona I was [...] I'm much more aware of mortality [...] Grieving is such a strange thing, and death itself is so final and so fundamentally unknowable that it feels like trying to make your way through this very dark, deep hole and there is this desire to not feel alone [...]. This thing is horrible, but apparently is a thing that is universal, there's people all over the world who is going through the same horrible thing".

² Todas las traducciones a citas en un idioma distinto al español, presentes en el artículo, fueron realizadas por la autora (N. de T.)

inconmensurable en la luz negra del luto no cancelan la pérdida, sí ayudan a significarla por medio de la simbolización y la vuelven domesticable.

Este artículo busca trazar una comparación entre las películas *Nostalgia de la luz*, del director chileno Patricio Guzmán, y *El árbol de la vida*, del director estadounidense Terrence Malick, presentadas a un año de diferencia la una de la otra, que interpretan precisamente el trabajo de duelo y reparación en el marco de grandezas escalares que se escapan del ámbito en que se mueven el ser humano y los objetos a su alcance, conectando emociones como el dolor, la desesperanza, la búsqueda de la trascendencia, entre otras, con los ritmos y ciclos de la vida natural. Mientras el núcleo de la primera película es el trauma irresuelto de las mujeres que buscan restos de sus parientes detenidos desaparecidos desperdigados en el desierto durante la dictadura, justamente anhelando encontrar un fragmento de cuerpo que les permita dar inicio al luto, el de la segunda coincide con los vendavales de la memoria subjetiva de una familia estadounidense acerca de la infancia de un hijo que muere repentina y prematuramente a los 19 años. La cuestión explícitamente propuesta en ambas películas acerca de la elaboración individual del duelo y de los accidentes de la memoria relacionada con una pérdida es lo que hace converger estas dos obras de distinta procedencia en un cauce de reflexión común, junto con el tránsito, tanto a nivel temático como a nivel formal, entre lo perceptible dentro de los límites del *sensorium* humano y lo observable gracias a instrumentos como el telescopio y el microscopio, así como a lo perteneciente a órdenes de existencia que normalmente eluden la atención humana.

En las siguientes páginas nos queremos interrogar acerca de cómo estas dos películas tematizan el poder trasformativo y reparador del sentido de trascendencia ligado a la inconmensurabilidad de las escalas en el proceso de duelo, particularmente en el caso de la subjetividad autoral y de los personajes. Podremos así ir contestando a la pregunta de cómo se enfrenta el duelo en tanto trabajo individual una vez que los focos de la historia pública³ o el acompañamiento de la comunidad, que se ocupan más bien del luto en su faceta exterior, se han retirado.

³ Me refiero con este término al caso chileno aquí analizado, en tanto la atención de la sociedad y de las políticas públicas de verdad, justicia, reparación y memoria van fluctuando dependiendo de los gobiernos en el poder e, inevitablemente, no logran acompañar de manera continuativa al sujeto dañado por la pérdida, el cual debe hacer frente al duelo también en su dimensión íntima.

DOS PELÍCULAS ENTRE DUELO Y ESCALAS: LOS TÉRMINOS DE LA PROBLEMÁTICA

Nostalgia de la luz, de Patricio Guzmán,⁴ presentado en 2010, es un documental que reúne en una sincronía espacial las diferentes capas de presencia histórica humana que afloran en el desierto de Atacama, en el norte de Chile: los vestigios de las caravanas precolombinas, las barracas y los cementerios de los trabajadores del salitre del siglo XIX, y los restos de los detenidos desaparecidos de la dictadura. Estos tres momentos y sus rastros materiales son abrazados por la temporalidad desmedida de los ciclos celestes, observados por los astrónomos desde los telescopios montados en este desierto, figuras que Guzmán reúne, en un poderoso paralelismo, con las mujeres que recorren palmo a palmo el desierto en busca de fragmentos óseos de sus hermanos, hijos, esposos, ejecutados y desmembrados durante la dictadura militar. El sólido sistema de analogías y metáforas que estructura la obra, las fotos deslumbrantes de los cuerpos celestes, la emotiva cinta sonora, los juegos de luz y sombra y la cambiante profundidad de campo con que las tomas resaltan la textura de cuerpos y objetos hacen que el espectador acceda a un estado de meditación asombrada acerca del tema de la desmemoria que carcome la historia chilena reciente.

Por otro lado, en *El árbol de la vida*, estrenado en 2011, Terrence Malick⁵ utiliza imágenes de tersa belleza de la naturaleza salvaje, las constelaciones y las células para desarrollar una reflexión sobre la complejidad de los lazos familiares tensionados alrededor del luto por la muerte de un hijo y los subsiguientes procesos de remembranza, proyectando lo anterior a un nivel casi sagrado, en la infinitud de tiempo y espacio. Protagoniza este filme de vocación autobiográfica –ya que está inspirado en las memorias de infancia del director mismo en Waco, Texas– la familia O' Brien, compuesta por un padre autoritario más por arrebatado que por rigidez, una madre llena de amor, espiritualidad y excesiva docilidad, y tres hijos varones cercanos en edad que comparten juegos y travesuras en las largas tardes de verano entre prados, casas abandonadas, ríos y el patio de su casa, a la sombra protectora de un altísimo árbol. La película comienza con la notificación de la muerte repentina del segundo hijo a los 19 años de edad. En el filme no se explica cómo se produjo el deceso; sin embargo, siguiendo la pista autobiográfica que el filme sugiere, el joven al parecer

⁴ Patricio Guzmán (1941) es un cineasta chileno de renombre internacional. Abandonó el país en 1973 a raíz del golpe de Estado y se estableció en Francia. Fundó y preside el Festival Documental de Santiago. Sus documentales, entre los cuales *La Batalla de Chile*, *El Caso Pinochet*, *Salvador Allende*, fueron premiados en concursos internacionales; en particular, con *Nostalgia de la Luz* recibió el Gran Premio de la Academia del Cine Europea en 2010. A la fecha, ya completó la trilogía dedicada a la memoria inscrita en la naturaleza con *El botón de nácar* y *La cordillera de los sueños*.

⁵ Terrence Malick, nacido en 1943, es un director de cine estadounidense. Con su obra, que ya cuenta con diez largometrajes, ganó innumerables galardones en los mayores festivales de todo el mundo (Concha de Oro, Oso de Oro, Palma de Oro, David di Donatello, nominaciones al Óscar, entre otros). Desde *Badlands* en 1973 hasta *A hidden life* en 2019, pasando por *The new world* en 2005, su obra ha celebrado la majestuosidad de la naturaleza trenzada a los sucesos humanos.

cometió suicidio.⁶ Ese dolor conecta el tiempo presente de la madurez del hijo mayor con recuerdos relacionados a su familia cuando él era niño y con imágenes de galaxias, material genético, océanos e incluso dinosaurios. Así, las tomas fluyen suntuosamente –el recurso del *travelling* con acercamiento de la cámara a los sujetos en movimiento es lo que formalmente genera esta impresión– en un contrapunto de lo infinito natural con lo singular humano.

Como hemos anticipado, en las dos películas que nos convocan el trabajo de duelo es medido a partir de escalas que revolucionan su alcance y su sentido. El límite que caracteriza lo humano en tanto *bios*, vida con una forma específica e individual, se codea por unos instantes con la continuidad eterna de la vida como *zoé*: coyuntura de sentido que pone la fugacidad de las aflicciones humanas en la perspectiva del ritmo constante de la *physis*, la naturaleza. Se visibilizan así la noción y el fenómeno de las escalas, es decir la dimensionalidad relativa en la que se sitúan las cosas. Según la teoría de las escalas, seres animados y entes inanimados, así como fenómenos físicos y químicos, entre los diversos factores que componen la intrincada combinación de la existencia, se distribuyen en distintos dominios de escalas, funcionando y relacionándose de manera diversa según el ámbito que corresponda. Desde el punto de vista fenomenológico, esto implica que el ser humano se encuentra situado en un “mesocosmos de la percepción humana, el mundo que es perceptible para nuestros sentidos, y que está ubicado entre la vasta magnitud de los patrones de energía y la microscópica profundidad de la estructura atómica” (Woods, 2017, p. 62).⁷ En estos encuentros trans-escalares del ser humano con mundos a veces parcialmente superpuestos al suyo, a veces imposibles, hay que tener claro que a menudo el sujeto perceptor tiende a colapsar entre sí las escalas para poder abarcarlas cognitivamente. Sin embargo, como advierte el estudioso Zach Horton (2017), “la tendencia a colapsar las escalas obstruye las diferencias, suprimiendo la alteridad fundamental del constante flujo de materia-energía en sus procesos de composición y descomposición de nuevos ensamblajes” (p. 36).⁸ La degeneración de esta práctica, *scalism* o escalismo (Woods, 2017), sería la imposición, ontológica y cognitivamente coactiva, de la escala del perceptor humano como modelo por sobre otras escalas, lo cual resultaría en la pérdida de la conciencia del límite propio al ser humano y en la forzada simplificación de lo múltiple a una única formación perceptiva y descriptiva. La alternativa que propone Horton a la luz de artistas y poetas

⁶ El hermano de Malick se quitó la vida en 1968. Hay similitudes impactantes entre el personaje de la película y el hermano del director, entre las cuales la afición a la guitarra y la tendencia a hacerse daño si no lograba mantener el nivel de exigencia autoimpuesta (Beever & Cisney, 2016).

⁷ “Human perceptual mesocosm, the world perceptible to our senses, between vast expanses of patterns energy and microscopic depths of atomic structure”.

⁸ “The tendency to collapse scale occludes difference, suppressing the fundamental alterity of matter-energy’s constant flow of compositions and decompositions into new assemblages”.

por él analizados, y que resuena muy potentemente con la estética de las películas que acá analizaremos, es admitir que el cosmos se deja percibir y pensar de manera fragmentada e incompleta. La invitación es a pensar nuestra mediación con las escalas distintas a las del sistema-hombre como “un rizoma que consiste en detalles mediados y puntos de observación proliferantes más que una distancia de observación progresivamente depurada” (Horton, 2017, p. 57).⁹ Es decir, para el caso del cine de Guzmán y Malick, se trataría de comprender el alternarse de imágenes de granos de arena, constelaciones, insectos y árboles prehistóricos como un montaje o collage de vislumbres maravillados en la variedad del ser, no subordinados a una mente que los quiera dominar cognitivamente, sino aproximados desde un corazón que los intuye emocionalmente y está dispuesto a perderse en ellos.

Pasando a revisar el otro término de la cuestión, la expresión *trabajo de duelo* denota un proceso que implica, para el deudo, un esfuerzo y un gasto de energía no indiferentes a nivel psíquico, emocional y también físico, desde la etapa de shock y negación inicial hasta la etapa de reorganización final (Pelegrí Moya y Romeu Figuerola, 2011). Significativamente, *duellum*, uno de los dos étimos latinos de los que descende la palabra duelo, tiene relación con la pugna, con un retar partes de sí mismos a un combate. La pérdida de un ser querido provoca una lucha interna entre aspectos psíquicos del sujeto, que, si el trabajo de duelo se desarrolla positivamente, desemboca en el reconocimiento y aceptación de la falta en el registro de lo real y su recomposición en el orden simbólico. Como escribiera Jacques Lacan (2014) en su célebre seminario VI, “el trabajo se efectúa a nivel del Logos [...] el trabajo del duelo se presenta primero como una satisfacción dada en los elementos significantes para hacer frente al agujero creado en la existencia” (p. 243). Agujero que puede resultar particularmente abismante en asociación con algunos factores contextuales, como las denominadas pérdidas inciertas, en las que no aparece el cadáver, y las muertes repentinas y traumáticas como el suicidio (Murray, 1998), ambas circunstancias descritas en las dos películas aquí convocadas.

Sumando a esta visión del duelo como un proceso de transformación existencial desafiante, intenso y abarcador, nos interesa acentuar su vertiente intrínsecamente subjetiva y profundamente individual. Coincidimos con la psicoanalista lacaniana Patricia León-López (2011) cuando hace hincapié en la singularidad irreductible que es cada fallecido en sí mismo y para los sujetos con quienes entró en relación; en sus palabras, “de lo que se trata es de tocar ese punto irreductible de la particularidad del sujeto, de su alteridad” (p. 75), algo especialmente certero desde una

⁹ “A rhizome consisting of mediated detail and proliferating observation points rather than progressively purified observational distance”.

perspectiva femenina y materna, que la estudiosa trabaja en su artículo y que tiene un peso considerable también en las películas aquí analizadas. En concreto, la autora plantea la siguiente pregunta:

¿queremos hacer lazo con el otro en términos de una comunidad de duelo, a partir de esa extraña complicidad que se crea por los duelos comunes que trazan la historia de los conflictos y de las separaciones institucionales, o podemos aceptar eso que de la experiencia de cada uno es nuevo para el otro, eso que implica un salto en el vacío, dejar aparecer eso del orden de lo irrepresentable en la experiencia humana? (2011, p. 71)

Esta cita nos permite reconocer que, al lado y más allá de los procesos colectivos y públicos de luto, persiste el resto o exceso ligado a la experiencia individual de los deudos respecto de la pérdida, la cual no se aplaca y no termina con manifestaciones de acompañamiento a veces de circunstancia o demasiado genéricas y se gesta eminentemente en el ámbito íntimo y personal, por la precisa razón de que lo que queda no atendido es la individualidad intransferible e insustituible de su extinto y de su relación personal con ellos. Podemos citar, como ejemplo del aislamiento en que se encuentra envuelto el deudo desde cierto momento en adelante, la escena desde *The tree of life* en que una vecina consuela a la madre por la muerte de su segundo hijo con el argumento (totalmente desatinado) de que, en todo caso, sigue teniendo a otros dos hijos. Por otro lado, en el caso de *Nostalgia de la luz*, los testimonios conmovidos de las mujeres que buscan en el desierto, su voz temblando para controlar el llanto frente a la cámara, dejan en relieve cuánto las políticas públicas sean constitutivamente insuficientes no solamente para el hallazgo de los cuerpos de los detenidos desaparecidos y los subsiguientes procesos de verdad y justicia, sino también para el acompañamiento emocional y psicológico de los familiares. Lo que posiblemente viene a faltar, en el mundo contemporáneo que estas dos películas representan, es el rito del llanto colectivo y público, del que se hacían cargo en la antigüedad clásica –con algunas persistencias hasta la modernidad en algunas culturas en el mundo, como en algunas zonas de México– las plañideras, mujeres que profesionalmente acompañaban los entierros y facilitaban con su propio llanto el desahogo catártico de los familiares a través de las lágrimas. En este sentido, la esfera pública contemporánea asiste al traspaso del sujeto con ojos secos, transfiriendo al núcleo familiar directo y sin estructuración ritual relevante el momento del sufrimiento y del llanto. Es así como las dos películas aquí analizadas intentan problematizar, si no secundar, la inquietud contemporánea de que los medios audiovisuales, especialmente de corte documental-ensayístico, puedan “externalizar,

hacer público e historizar material traumático que se mantendría de otra manera a nivel de psicologías interiores e individuales” (Walker, 2005, p. XIX).¹⁰

Para definir con mayor precisión la aplicación teórica propia a este ensayo, es decir la articulación del factor de las escalas con el trabajo de duelo, podemos dirigirnos a un ejemplo de la película de Patricio Guzmán. Se trata del testimonio de Valentina Rodríguez, hija de una pareja de detenidos desaparecidos quien fue criada por sus abuelos desde cuando tenía un año de edad. La memoria de esta pérdida terrible y prematura está enquistada en su ser como una “falla de fábrica”, por usar sus palabras. Valentina cuenta que, sin embargo, encontró en su pasión por la astronomía una forma de acoger y transformar su dolor.

La astronomía me ha ayudado, de alguna manera, a darle otra dimensión al tema del dolor, de la ausencia, de la pérdida, que cuando uno lo vive de manera íntima –que son momentos también necesarios– el dolor se hace muy apremiante; y pensar que todo parte de un ciclo, que no comenzó ni va a terminar en mí, ni en mis padres, ni en mis hijos tal vez... sino que somos todos parte de una corriente, de una energía o de materia que se recicla, como ocurre con las estrellas: las estrellas tienen que morir para que surjan otras estrellas, para que surjan planetas, para que surja vida... y en ese juego yo creo que lo que les pasó a ellos o su ausencia cobra otra dimensión, cobra otro sentido, y me libera un poco a mí también de esta pena y de este dolor grande, de sentir que las cosas se acaban y se acaban. (Guzmán, 2010, 1:22:00)

Valentina plasma, en esta confidencia tan íntima y conmovedora, una percepción análoga a la que el filósofo Martin Buber (1993) condensara en una frase de gran capacidad evocativa: “[i]mperscrutablemente incluidos, vivimos en la fluyente reciprocidad del universo” (p. 70). En la intención estética de las dos películas, el sujeto se encuentra en la situación de declinar sus emociones y su elaboración de la pérdida en función de la variedad de escalas que compone el universo, en un constante tránsito entre lo infinitamente grande como las galaxias y el desierto, lo infinitamente pequeño como los cristales de sal y las mitocondrias, lo infinitamente frágil como las alas de una mariposa y lo infinitamente curtido como la corteza de un árbol antiguo. Es decir, está situado frente a la ineludible realidad del límite que constituye su propia existencia finita en medio de otras existencias, entidades y dimensiones. Como advierte el filósofo italiano Davide Assael (2020), es posible afirmar una positividad del límite en la puesta en movimiento de un “necesitar lo que no se tiene. Olvidar estos confines significaría ahondar en la *hybris*, que aleja el hombre de su esencia” (p. 38).¹¹ El sentido del límite, en el juego de la multiplicidad de escalas, permite poner en perspectiva el dolor, y adquiere así un matiz terapéutico. En las siguientes páginas, analizaremos el enmarcarse del duelo en la inconmensurabilidad de las escalas, en relación con los estados y

¹⁰ “Externalize, publicize, and historicize traumatic material that would otherwise remain at the level of internal, individual psychology”.

¹¹ “Necessità, come aver bisogno di ciò che non si ha. Dimenticare questi confini significherebbe sprofondare nella *hybris*, che allontanerebbe l'uomo da ciò che è”.

procesos psicológicos que podríamos atribuir *grosso modo* al nivel autoral y al nivel de los personajes.

LA INSTANCIA AUTORAL: ENTRE NOSTALGIA Y BÚSQUEDA DE UN SENTIDO

La postura emocional de la instancia autoral en la esfera del duelo coincide con la nostalgia: no es casualidad que ambas películas son presentadas como un acto de rememoración. Como lo indica la etimología, la nostalgia alude a un dolor dulce-amargo que embebe los viajes de la memoria a través del tiempo, en la conciencia de la pérdida irremediable de *lo que fue*. En este sentido, la nostalgia es en sí una etapa, quizás la más postrera, del proceso de luto. Bajo esta óptica, en los filmes no solamente los autores están elaborando la pérdida de un familiar –Malick– o el trauma de las violencias de la dictadura –Guzmán–, sino que encaran por medio del arte –y así transforman– el luto por la pérdida de la patria-infancia –Guzmán– y de un Edén mitológico, en el que coinciden la infancia de unos hermanos, la infancia de la especie humana, la infancia del mundo –Malick–. En ambas infancias no se había aún materializado la muerte –con la única excepción del ahogamiento en el río de un compañero de los muchachos de la familia O’ Brien–, suerte de mancha original que desencadena, a posteriori, la búsqueda de un sentido en el misterio del dolor humano y en la banalidad de las atrocidades históricas. Emerge así otra fase emotivo-psicológica de importancia para el proceso de duelo: la del cuestionamiento de lo sucedido, eventualmente por medio de la interpelación directa a una *otredad* trascendente. La voz y la mirada de los autores rastrean estas preguntas y este sentido en la suntuosa rotación de los cielos nocturnos o en la danza del magma, anticipando el asombro que tales escenas suscitan en su público, pero, sobre todo, realizando para sí el trabajo de simbolización que la creación de una obra de arte permite. Como sugiere Patrick Colm Hogan (2003), “la función emotiva del cuento ficcional puede muchas veces ser la de reparar un estado emocional” (p. 122).¹² Para cada director, la realización del filme es una oportunidad de explorar y procesar un estado emocional que lo ha afectado en profundidad en su existencia, y es significativo que esto ocurra en una edad de los autores bastante avanzada, lo cual testimonia el largo y sostenido esfuerzo que este tipo de re-elaboraciones conllevan.

El filme de Guzmán se inaugura con las palabras del director, la voz narrante, aludiendo a la infancia: “el tiempo presente era el único tiempo que existía” (2010, 05:06). El presente intemporal y perfecto de la infancia, materializado en los objetos cotidianos de un hogar y en la solemnidad algo

¹² “The emotive function of fictional storytelling may often be a matter of repairing [...] an emotional state”.

oxidada del antiguo telescopio del cerro Calán en Santiago –motivo de reverencia de Guzmán niño– es el catalizador de cada una de las demás temporalidades que se van evocando. La idea de un tiempo sideral y a la vez íntimo y afectivo se corporiza en un polvillo iluminado sobre un fondo oscuro al principio de la película, cuando Guzmán rememora los años juveniles, para volver a presentarse en sobreimpresión en las escenas clave de la película. Así, la representación de historias y duelos ajenos se debe entender como filtrada por y comprendida en el proceso individual y subjetivo de auto-reencuentro del propio autor en la nostalgia: Guzmán ambiciona reunirse con un tiempo pretérito *aún por llegar*, destinado a nunca ser alcanzado en su correlato real. Sin embargo, la nostalgia experimentada por el autor posee, en palabras de Julieta Vitullo (2013), un “dinamismo propio [...] con su capacidad de productiva y movilizadora” (p. 187), constituyéndose en motor de la creación artística y, por medio de esta última, en facilitadora del proceso de duelo y reparación del autor no solamente por lo ocurrido en dictadura, sino también por la lejanía de su propio país y del tiempo/espacio perdido de su infancia, que quedó encapsulada en un lugar irrecuperable, al otro lado de la ruptura causada por el golpe de Estado.¹³

En el caso de *El árbol de la vida*, el montaje, tanto a nivel temático como a nivel formal, se asemeja a un flujo de conciencia centrado en los recuerdos. El hilo de conexión a veces es meramente asociativo, como ocurre justamente en la acción del recordar, especialmente en el caso de las memorias más tempranas que se presentan como fragmentos visuales sumados sin estructura narrativa aparente. En muchos casos, el punto de vista coincide con el de un infante, luego de un niño y finalmente de un preadolescente, tanto por la posición de la cámara, siempre a nivel de los ojos del sujeto perceptor, como por los objetos que atraen la atención de este último: para Jack de un año de edad, se trataría de una pelota que se escapa debajo de la mesa, un pez dorado en su pecera, las cortinas inflándose con el viento, los dedos de la madre jugueteando cerca de su cara. Se trata, sin duda, de una de las maneras en que las escalas, aunque limitadamente a las edades humanas y a la memoria del autor, entran en juego en la película. Como en el caso de Guzmán, se hace presente un sentimiento de nostalgia por un tiempo de plenitud e inocencia del cual el árbol es símbolo y consumación, según el mito bíblico de la creación: “invocar el árbol de la vida es, por consiguiente, invocar la caída – el sufrimiento y la muerte. [...] Esto nos retrotrae al paraíso, pero es

¹³ Es relevante recordar que el director, después de permanecer secuestrado por quince días en el Estadio Nacional en 1973, se exilió a Europa, donde reside actualmente..

un paraíso que ya está perdido” (Beever y Cisney, 2013, p. 8).¹⁴ El pasado es representado como un instante frágil, captado en su quebrarse, pero embarazado de misterio vital.

En cuanto a la pregunta esencial por el sentido, el paso a dimensiones trascendentes que le den respiro y amplitud al sufrimiento humano se produce desde la perspectiva autoral de manera clara y asertiva, aunque sin por ello mermar el misterio que subyace a la dualidad vida-muerte. *El árbol de la vida* se abre con los versículos del *Libro de Job* 38: 4,7: “¿Dónde estabas tú cuando puse los cimientos de la tierra? ¿Cuándo las estrellas del amanecer cantaban en coro, y todos los hijos de Dios se regocijaban?” (Malick, 2011, 00.03.00),¹⁵ dotando el filme de un giro de introspección espiritual e indagación filosófica al calor del texto bíblico. Por su parte, *Nostalgia de la luz* se cierra con el siguiente comentario a medio camino entre ciencia y poesía: “Mientras las mujeres tocaban la materia del desierto, los astrónomos detectaron que la materia de la tierra era la misma en todos los rincones del cosmos” (Guzmán, 2010, 1:11:51). Llama la atención la apuesta que ambas películas hacen por trabajar el sufrimiento, e incluso el trauma de la violencia política, en conjunto con la belleza, generando un efecto de asombro y ensimismamiento existencial en el espectador. El mensaje parece ser el siguiente: algo que supera y abraza el sufrimiento, llámese Dios, sentido, amor, memoria o naturaleza, nos está haciendo incansablemente señas desde un más allá.

Para el caso de la película norteamericana, la imagen está acompañada de breves frases, fragmentos de reflexiones, condensados de emociones, preguntas de carácter existencial, todas ellas emitidas en un tono de voz susurrado. Esta voz en off está asociada, según corresponda, al hijo mayor Jack, a la madre y al padre, dando origen a una suerte de tríptico vocal en donde la condición de *acousmé* entrega intimidad, recogimiento y espiritualidad a la película. Inolvidable son los más de veinte minutos en la primera mitad de la película, cuando la voz de la madre susurra: “Señor... ¿Dónde estabas?... ¿Por qué?... ¿Lo sabías?... ¿Qué somos nosotros para ti?... ¿Contéstame!”¹⁶ (Malick, 2011, 00:19:00), con el contrapunto musical del espeluznante tema de *requiem* “*Lacrimosa*” compuesto por Zbigniew Preisner y el acompañamiento visual de los abismantes colores de las nebulosas, las galaxias, las estrellas cayendo hacia el borde del universo. Efectivamente, el flujo íntimo de la memoria y el asombro vertical frente a la inmensidad del cosmos se podrían leer también como una oración que abre lo meramente individual de unas vidas comunes y corrientes a la trascendencia de lo cósmico, ascensión que se repite incansablemente en los movimientos de

¹⁴ “To invoke the tree of life is to thereby invoke the fall—suffering and death. [...] It hearkens to paradise, but it is a paradise that is always already lost”.

¹⁵ “Where were you when I laid the foundations of the earth?... When the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for joy?”.

¹⁶ “Lord... Where were you?... Why?... Did you know?... Who are we to you?... Answer me!”.

► **Artículos:** Trabajo de duelo y trascendencia de las dimensiones escalares en el cine de Patricio Guzmán...

cámara en *travelling*, especialmente los que recorren desde abajo hacia arriba el tronco y las ramas del gran árbol en el patio, el árbol de la vida. Muy acertadamente, el estudioso Denys Kondyuk (2019) observa:

Estas experiencias de iluminación inesperada respecto de la naturaleza personal de la realidad y respecto de la trascendencia que se pueden vivir aquí y ahora son particularmente importante para la narración fílmica de Malick. [...] Muy a menudo esto ocurre en una conciencia retrospectiva de que él [Dios] se encontraba con nosotros todo el tiempo, pero sólo ahora nos damos cuenta del desafío ético que conlleva este encuentro.¹⁷ (pp. 61-62)

En la observación de Kondyuk vemos refrendada la importancia del momento reflexivo protagonizado *a posteriori* no solamente por los personajes principales, sino sobre todo por la instancia autoral, la cual halla partículas de sentido en un acto de memoria, las plasma a la luz de la tradición sapiencial por medio de la referencia al libro de Job y las forja en la obra de arte.

En cuanto al filme chileno, la correlación entre las diferentes dimensiones y temporalidades contempladas no se limita al argumento, sino que se manifiesta en la estetización del gesto cinematográfico. Como ejemplo, se puede mencionar el fragmento en que las imágenes fotográficas de la superficie lunar, con sus cráteres en fuerte contraste luz-sombra, confluyen en la lenta toma, similar a una caricia, de las líneas redondeadas y la frágil porosidad de la calavera y los huesos de un detenido desaparecido (Guzmán, 2010, 1:09:10). Por medio de la correspondencia del ritmo pausado de la aparición de las fotos de la luna versus el movimiento de la cámara aproximándose a la osamenta, el filme estetiza la relación escalar entre distintas grandezas, la de los cuerpos humanos y la de los cuerpos celestes. No cabe duda de que, mientras atrae la atención hacia momentos históricos irresueltos y bloqueados en la memoria nacional, Patricio Guzmán está utilizando la belleza con fines casi terapéuticos. De la misma manera como una de las mujeres por él entrevistadas en la película, expulsada cuando joven por el régimen, retornó a Chile y ofrece masajes terapéuticos a las víctimas de torturas y a sus parientes, la película, apoyándose en el efecto de asombro frente a la belleza, realiza una suerte de sesión de masaje profundo a un cuerpo ciudadano que no está siendo atendido por medio de políticas públicas de reparación colectiva.

Por lo anterior, disiento de la diagnosis que hace Gabriel Giorgi (2014) de la película, cuando afirma que

la naturaleza quedó marcada también por la violencia política; la naturaleza se vuelve archivo y testimonio del genocidio. No queda, después de 'Atacama' [...] un espacio natural ante el cual

¹⁷ "These experiences of unexpected enlightenment to the personal nature of reality and to the transcendent that may be experienced here and now are particularly important for Malick's filmic narration. [...] Most often this happens in retrospective realization that he [God] was already there all the time, but only now are we struck by the ethical challenge of this meeting".

lo político o la historia política suspendería sus sentidos para entrar en otro orden de significación más vasto. No hay una naturaleza que reinscriba la violencia: al contrario, la violencia reinscribe y altera ese orden y el límite mismo de lo 'natural'. (p. 224)

La visión de Giorgi no logra captar el refinado juego entre dimensiones puesto en ser por Guzmán y tiende a mantenerse en un horizonte excesivamente historizante e, incluso admitiendo aquello, acorralado al pasado reciente. De esta manera, termina haciendo caso omiso de la importancia que se le da en el filme tanto a la materia del cosmos y sus dimensiones como a la proyección temporal de la presencia humana en el desierto, la que se extiende mucho más atrás de la época de la dictadura.

LOS PERSONAJES: EL DIFÍCIL PROCESO DE REPARACIÓN

Para los sujetos que aparecen en las dos películas, la evolución de cara a la pérdida es esperablemente más dificultosa, atormentada, ambivalente. Nos dedicaremos a revisar, en este apartado, procesos de reparación que ocurren a nivel diegético y encaminan a los personajes o personas reales hacia una transformación y significación del luto, preguntándonos acerca del rol que juegan en ello las dimensiones y escalaridades no humanas.

La madre de *El árbol de la vida*, verosímilmente el mismo día o a los pocos días de la noticia de la muerte del hijo, se adentra en un bosque de altos árboles (Malick, 2011, 00:19:10). Sus manos parecen apartar con un gesto claustrofóbico un líquen que había tomado pocos segundos antes, hace el ademán de querer limpiarse en su ropa, deshacerse de ese elemento, quizás objetivando por instantes en él la terrible noticia. Luego, levanta la mirada a las copas de los árboles mientras se empieza a escuchar el canto de un pájaro, para finalmente cerrar los ojos dejando que ese sonido le llueva en la cara. Esta secuencia responde a la pregunta susurrada en off por la voz de su hijo mayor: “¿Cómo pudo soportarlo?” (Malick, 2011, 00:18:00).¹⁸ Ya hacia el final de la película, después de la rememoración de la infancia de los hermanos en la gran casa en cuyo patio surge el árbol, este momento en que la madre se encuentra a solas en el bosque es retomado mientras la voz en off de esta última dice “esperanza”,¹⁹ luego de la palabra “maravilla”²⁰ en correspondencia de las tomas de copas de árboles en velocidad y de su segundo hijo cuando niño tocando el piano (Malick, 2011, 02:00:55). Estas dos secuencias son relativamente realísticas y sobrias. Su pretensión no es evocar un sentimiento abarcador y solemne, como en otros puntos de la película, sino registrar los movimientos mínimos de un cuerpo y un alma arrasados por el dolor, en los momentos de la

¹⁸ “How did she bear it?”.

¹⁹ “Hope”.

²⁰ “Wonder”.

incredulidad frente al suceso mismo de la muerte, buscando a tientas una dimensión que los contenga (no necesariamente en el sentido emocional de la palabra contener, más bien en su sentido físico). Este cuerpo, esta alma, que instintivamente se cierran en sí mismos para sellarse respecto de todo lo que no sea el sentimiento predominante, en un movimiento palmar se abren inevitablemente hacia lo alto, hacia el exterior. Allí encuentran la evidencia de la vida luciendo, luchando, en un ritmo que sigue implacable a pesar de que el duelo, a ellos, les imponga un alto. Paradójicamente, este contraste de escalas y temporalidades les permite abrirse a un flujo que les ayuda, literalmente, a parir el dolor.

Esta secuencia se puede útilmente contrastar con un evento de memoria que coge al hijo mayor, ya adulto, en el día del aniversario de la muerte del hermano. Se trata de un vendaval de imágenes oníricas, sensaciones, emociones, que puntúan la película en la primera y última parte principalmente. Jack, interpretado por Sean Penn, se encuentra evidentemente trabado y ahogado en una vida y una carrera que supo construir con éxito, pero que frente al abismo del recuerdo no logran mantener el dolor y el sentimiento de insustancialidad a raya. En visiones, sueños, o una mezcla de los dos, Jack se encuentra avanzando penosamente en un desierto de sal, luego un desierto de piedras, y cruzando umbrales como puertas o subiendo peldaños, símbolos evidentes del paso a otra dimensión. Sigue a su madre y a sí mismo niño, rumbo a una playa que escenifica una suerte de más allá en donde las familias se reúnen. Más que a esta última alusión evidente a la trascendencia, nos parece interesante apuntar a los fragmentos que complementan los del sujeto errando por parajes inhóspitos, acompañados por una música sinfónica majestuosa, por el silencio y, en ocasiones, por las invocaciones y preguntas susurradas a Dios: en una primera sección, vemos una gaviota en vuelo, una serpiente marina moviéndose en el agua, la superficie del río poblada de diminutos guérridos (insectos patinadores), las ramas del árbol inmenso (Malick, 2011, 36:35); en una segunda sección, vemos un planeta (¿mercurio?) visto contra la inmensa superficie del sol, un río de magma, un relámpago y luego oscuridad, la silueta de un planeta con el sol asomando desde atrás, una niña avanzando con una vela y abriendo una puerta hacia la luz (Malick, 2011, 2:02:00). Si, como anticipado, nos imaginamos esta serie de fotogramas como parte de una *rêverie* a ojos abiertos o retazos de un sueño nocturno del personaje principal, comprendemos el esfuerzo del filme por dar cuenta de cómo el trabajo de duelo individual, a pesar de poder decirse llevado a cabo en algún momento, sin embargo vuelve una y otra vez a asomarse en la memoria, involucrando distintos niveles de la conciencia y del alma humana, y sobre todo abrazando dimensiones más allá de lo humano que lo dotan de trascendencia. Esto porque, según nos sugiere el filme, a medida que pasa el tiempo el dolor se va abriendo inevitablemente al respiro del mundo y va integrando posiciones

extra-subjetivas que, en la comunalidad de su simple existir, superbamente representada en las imágenes de la naturaleza y del universo en toda su respectiva potencia, permiten una reparación gradual, aunque de ritmo incierto, de las fibras más íntimas del individuo.

Por otra parte, en *Nostalgia de la luz* el desierto parece despertar reacciones de ‘angustia’ –en las palabras del astrónomo Gaspar Galaz– por su extensión enorme, ya que esta última constituye, antes que nada, un obstáculo para el hallazgo de los mínimos fragmentos óseos de los detenidos desaparecidos de la dictadura. Para las mujeres que lo recorren con la pala en la mano, el desierto coincide con el lugar del ultraje a los cuerpos de sus seres queridos. Ellas son las mujeres que, con su obstinada presencia, denuncian la obnubilación de la memoria y la justicia a nivel país; pero, en una dimensión más profunda, apuntan a una categoría antropológica universal. Como expresa Patricia León-López (2011), “en esta condición de la mujer-madre se anudan la vida y la muerte en su dimensión más humilde pero también más humana, el parto y el entierro, dos momentos en los que su presencia, su dolor, su función, dan cuenta de cierta trascendencia de lo humano que no puede encerrarse en ningún saber” (p. 72). El largo camino de la reparación puede decirse realmente iniciado, para cada mujer, solamente en el momento en que ella encuentra un pedazo de cuerpo de su familiar. Vicky Saavedra encontró un pie de su hermano dentro de su zapato y a partir de ese único fragmento pudo reencontrarse con él. Con voz rota por el llanto, detalla:

...como a las tres de la mañana me levanté y le fui a hacer cariños a su pie y tenía un olor de descomposición, estaba su calcetín, color concho de vino [...] después me senté en el sillón del living, estuve dos horas sentada, pero en blanco [...] no tenía la capacidad de pensar en nada, estaba impactada, choqueada [...] al día siguiente [...] pasé toda la mañana con el pie de mi hermano. Estábamos reencontrándonos. (Guzmán, 2010, 00:56:05)

Para Vicky, los detalles mínimos del fragmento de cuerpo, como el color del calcetín, son de gran importancia para reafirmar la unicidad de su hermano y reanudar su relación con él a nivel de lo simbólico en el trabajo de duelo, tal como se planteó al principio del ensayo a través de las palabras de León-López. Esta escena de reencuentro y reparación en la unión con la dimensión individual del familiar reencontrado contrasta con la angustia, anterior al hallazgo, causada por el desconocimiento del paradero del cuerpo, lo que entraña la imposibilidad de enfrentar, en lo tangible, la realidad de la pérdida. Sin embargo, también podemos plantear que dicho dolor es un sentimiento compartido en el grupo de mujeres que buscan y como tal genera lazos parcialmente reparadores. Como lo describe una amiga de Vicky, las mujeres salen a la pampa cada mañana con más esperanza, ganas, deseo de encontrar a sus seres queridos. Juntas caminan y escrutan el terreno; se detienen a remover la tierra con sus palas. El director de la película se detiene a registrar estos momentos de actividad ensimismada pero común, anotando, con la cámara al hombro, la atmósfera

del desierto, con su viento, su silencio, el crujir de la costra de sal bajo los zapatos, los atardeceres cobrizos. La experiencia misma de caminar y buscar en grupo por el desierto se intuye ser una forma de estar físicamente juntos a los ausentes, por el mismo hecho de compartir un mismo espacio, aunque inconcebiblemente vasto. Pero es también una manera para ir hilvanando, aunque por atisbos y muy sutilmente, un proceso de luto individual y comunitario, que transforma incluso el desierto, con sus escalaridades fuera de lo humano, en un ámbito de recuperación y reparación. De esta manera, la lejanía sideral de las escalas no humanas puede volverse resonante con la interioridad de los sujetos, ayudándolos a ‘hacer sentido’ de la insensatez y la barbarie de la historia. El recurso cinematográfico del *marco pensante* –tal como lo define Laura Rascaroli en *How the Essay film thinks* (2017)– permite marcar el momento retrospectivo en que el sujeto en duelo logra encontrar dicho sentido y externalizarlo de manera incluso vitalista. Rascaroli afirma que “en el filme-ensayo, a menudo el recurso de enmarcar se transforma en la prueba visible de un proceso de pensamiento; el marco se vuelve performativo, llevando a cabo el acto de la reflexión ensayística” (p. 171),²¹ atrayendo a la esfera predominante de la emocionalidad cruda y desnuda la armonía de la forma y la meditación más pausada del intelecto. Apoyándose en el desglose de la tipología de marcos individuados por Edward Branigan (2003), la estudiosa cita el caso del marco delineado por “la forma de objetos que sobresale dentro de una imagen” (Rascaroli, 2017, 169).²² En las películas que nos convocan, el gesto de enmarcar equivale a un acto de cierre de etapa en el proceso de duelo. Podríamos hablar, por ende, de un marco sugerido visualmente en los elementos presentes en el fotograma, que a su vez reflejan el trazo de una línea de contención y definición en la psique de los personajes y del público: un marco psicológico de reflexión. Encontramos un gesto definitorio de la asunción consciente de la pérdida hacia el final de *El árbol de la vida*, cuando la madre, quien es creyente, une las palmas de las manos en copa y las eleva como en el rezo del *pater noster*, haciendo ofrenda de su hijo muerto a Dios –“Te lo entregué. A ti entregué mi hijo” (Malick, 2011, 2:10:55).²³ El gesto se repite múltiples veces, enfocado desde una visual desde abajo hacia arriba (en contrapicado), lo cual enmarca tanto a la presencia invisible del hijo, como a la pena y a la trascendencia que se abre inconmensurablemente arriba de esas manos. Las breves imágenes que siguen a esta secuencia en el montaje (un campo de girasoles, el hijo mayor mirando con una tenue sonrisa al cielo reflejado en los rascacielos, la silueta de un puente, el parpadear de la luz de la vida en la tiniebla uterina) se revelan repentinamente como otros tantos gestos de enmarcar, de

²¹ “Framing in the essay film often becomes the visible evidence of a process of thinking; it becomes performative, it performs the act of essayistic reflection”.

²² “The shape of objects as outlined inside an image”.

²³ “I gave him to you. I gave you my son”.

significar, de ofrendar la pena, en una suerte de *loop* de vuelta al inicio de la película bajo el signo de la glorificación de la existencia.

Como contrapunto desde la película *Nostalgia de la luz* y en diálogo directo con su par estadounidense, podemos mencionar dos momentos claves en que el marco psicológico de un “cierre” emocional se hace formalmente visible. En el primero, acompañamos a Luis Henríquez a recorrer las ruinas del campo de concentración de Chacabuco, en donde estuvo preso durante la dictadura. Junto con un grupo de compañeros aficionados de astronomía, aprendió a observar y reconocer las constelaciones utilizando un aparato dotado de un balancín con alza y mira que en el filme se reproduce materialmente. La cámara se insinúa frente a la mira de este aparato rudimentario para dirigirse a lo alto, recreando el efecto del marco físico y psicológico desde el cual, como relata Luis, “mirando el cielo, mirando las estrellas, maravillándonos realmente con esto de las constelaciones, nos sentíamos absolutamente libres” (Guzmán, 2010, 34:20). En el segundo ejemplo, el joven astrónomo Gaspar Galaz enseña a las ancianas buscadoras del desierto los telescopios y las guía a escrutar los cielos, en una escena de regresión a un goce infantil que facilita el proceso de reparación (Guzmán, 2010, 1:24:19). También con planos contrapicados para sugerir un sentido de elevación y trascendencia como en el caso de la película de Malick, la cámara de Guzmán acompaña el asomarse de las miradas de los protagonistas al ocular. No vemos lo que los personajes miran, pero vemos reflejada en sus rostros la conmoción de un reencuentro, de una serenidad vislumbrada. Es un efecto de marco pensante, sintiente, cargado de asombro, generosidad e inteligencia que atestigua una suerte de descanso reparador para las mujeres aún en búsqueda, y para el astrónomo el consuelo de apoyarlas en este respiradero.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, las películas *El árbol de la vida* y *Nostalgia de la luz* dan voz a la inquietud acerca del trabajo de duelo cuando las circunstancias de la pérdida no son naturales sino traumáticas e incluso imputables a la violencia de una dictadura. La interrogante desde la que ha brotado este artículo tiene relación con el encarar el dolor a nivel personal e individual una vez que la atención de los conocidos hacia la pérdida va esfumando o, derechamente, una vez que la mayoría de la sociedad intenta encapsular y remover el suceso luctuoso, como en el caso chileno.²⁴ Por medio de la exploración de la nostalgia y de la búsqueda de sentido en relación con la instancia autoral, por

²⁴ Por lo menos hasta la victoria, en las elecciones presidenciales de diciembre de 2021, del candidato centro-izquierdista Gabriel Boric, quien, en su programa, ha prometido retomar con fuerza los procesos de justicia y verdad relativos tanto al presente como al pasado.

► **Artículos:** Trabajo de duelo y trascendencia de las dimensiones escalares en el cine de Patricio Guzmán...

un lado, y del proceso de reparación por lo que atañe a los personajes en el nivel diegético, por el otro, hemos propuesto el reconocimiento asombrado de la convergencia de dimensiones escalares distintas a la humana como un marco de contención, transformación y significancia para el proceso de luto individual de cara a la vida que continúa. A veces, como nos lo indica Valentina Rodríguez, la astrónoma hija de desaparecidos cuyo testimonio hemos leído al principio de este escrito, una manera transformadora de encontrarse íntimamente con la pérdida es dirigir la mirada hacia el cielo y dejarse inundar por la luz de las estrellas.

RECONOCIMIENTOS

Este artículo es un producto del proyecto de investigación Anid Fondecyt Iniciación n° 11170077, titulado *Sentir la tierra. Un estudio comparado de la relación entre ser humano y territorio natural desde una dimensión sensorial y de sentido en obras italianas, chilenas y estadounidenses*, del que la autora es investigadora responsable. Adicionalmente, se inscribe en las líneas de investigación del Centro de Estudios Americanos de la Universidad Adolfo Ibáñez y del grupo de estudios Experiencia y Mundo.

REFERENCIAS

- Adichie, C. N. (10 de diciembre 2021). *100 Women In Conversation - Chimamanda Ngozi Adichie 2021*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=N5LxL6zKBj4>
- Assael, D. (2020). *Elogio del limite. Dalla separazione alla relazione*. Pazzini.
- Beever, J. y Cisney, V. (2020). In the Midst of the Garden. En J. Beever y V. Cisney (Eds.), *The Way of Nature and the Way of Grace. Philosophical Footholds on Terrence Malick's The Tree of Life* (pp. 3-17). Northwestern University.
- Branigan, E. (2003). How Frame Lines (and Film Theory) Figure. En L. Højbjerg y P. Schepeleern (Eds.), *Film Style and Story: A Tribute to Torben Grodal* (pp. 59-86). Museum Tusulanum.
- Buber, M. (1993). *Il principio dialogico e altri saggi*. San Paolo.
- Guillem Porta, V., Romero Retes, R. y Oliete Ramírez, E. (2007). Manifestaciones del duelo. En C. Camps y P. Sánchez (Eds.), *Duelo en Oncología* (pp. 63-83). Sociedad Española de Oncología Médica.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Guzmán, P. (2010). *Nostalgia de la luz* [filme]. Blinker Filmproduktion / WDR / Cronomedia / Atacama Productions.

- Hogan, P. C. (2003). *The Mind and its Stories. Narrative Universals and Human Emotions*. Cambridge University.
- Horton, Z. (2017). Composing a Cosmic View: Three Alternatives for Thinking Scale in the Anthropocene. En M. Clarke y D. Wittenberg (Eds.), *Scale in Literature and Culture* (pp. 35-57). Palgrave.
- Kondyuk, D. (2019). Revelation of God through Film: Theological Aesthetics and Beauty as Transcendental Applied to Films of Terrence Malick and Andrey Zvyagintsev. *Journal of European Baptist Studies*, 19(2), 51-65.
- Lacan, J. (2014). *El Seminario. Libro 6. 1958-1959*. Paidós.
- León-López, P. (2011). El duelo, entre la falta y la pérdida. *Desde el Jardín de Freud*, (11), 67-76.
- Malick, T. (2011). *The tree of life* [filme]. Fox Searchlight Pictures/ River Road Entertainment / Plan B Entertainment.
- Murray, C. (1998). Coping with loss. Bereavement in adult life. *British Medical Journal*, 316, 856-9.
- Pelegrí Moya, M. y Romeu Figuerola, M. (2011). El duelo, más allá del dolor. *Desde el Jardín de Freud*, (11), 133-148.
- Rascaroli, L. (2017). *How the Essay Film Thinks*. Oxford University.
- Vitullo, J. (2013). Nostalgia de la luz de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo. *Kamchatka*, 2, 179-192.
- Walker, J. (2013). *Trauma Cinema*. University of California.
- Woods, D. (2017). Epistemic Things in Charles and Ray Eame's *Powers of Ten*. En M. Clarke y D. Wittenberg (Eds.), *Scale in Literature and Culture* (pp. 61-87). Palgrave.