

Artículos

## Hacia una propuesta analítica para los estudios cinematográficos y audiovisuales. La materialidad agencial en *El botón de nácar* de Patricio Guzmán\*

Towards an Analytical Proposal for Film and Audiovisual Studies. The Agential Materiality in *El botón de nácar* of Patricio Guzmán

Em direção a uma proposta analítica para estudos de cinema e audiovisual. Materialidade agencial em *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán

Camila Alcaíno Monsalves<sup>a</sup>  
Doctorado en Comunicación, Universidad Austral  
de Chile - Universidad de la Frontera, Chile  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4890-5477>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp42.hpae>

Recibido: 02 abril 2023  
Aceptado: 30 agosto 2023  
Publicado: 20 diciembre 2023

### Resumen:

Estamos en un contexto en crisis en el que mover el marco epistemológico desde una perspectiva antropocéntrica hacia la integración de actores no humanos y materialidades, reconociéndoles capacidad de agencia, se vuelve necesario para problematizar el cómo conocemos y proponer nuevas vías de habitar un planeta en crisis. En este artículo se propone una primera aproximación teórica y metodológica para estudiar la materialidad agencial en la imagen audiovisual, analizando el documental *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán, desde la perspectiva sociomaterial, para identificar a los diversos actores que se despliegan allí y comenzar así a dar el paso de escuchar a otros actores que en la historia de la humanidad hemos considerado como inanimados y alejados de la vitalidad humana.

**Palabras clave:** materialidad vibrante, cine documental, imagen audiovisual, materialidad agencial.

### Abstract:

We find ourselves in a context in crisis in which moving the epistemological framework from an anthropocentric perspective, towards the integration of non-human actors and materialities, recognizing their capacity for agency, becomes necessary to problematize how we know and propose new ways of inhabiting a planet in crisis. This article proposes a first theoretical and methodological approach to study agential materiality in the audiovisual image, analyzing Patricio Guzmán's documentary "El botón de nácar" from a sociomaterial perspective, in order to identify the diverse actors that are deployed there and thus begin to take the step of listening to other actors that in the history of humanity we have considered as inanimate and distant from human vitality.

**Keywords:** Vibrant Matter, Documentary Film, Audiovisual Image, Agential Materiality.

### Resumo:

Estamos em um contexto de crise no qual a mudança da estrutura epistemológica de uma perspectiva antropocêntrica para a integração de atores e materialidades não humanos, reconhecendo sua capacidade de agência, torna-se necessária para problematizar como conhecemos e propor novas formas de habitar um planeta em crise. Este artigo propõe uma primeira abordagem teórica e metodológica para o estudo da materialidade agencial na imagem audiovisual, analisando o documentário *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán, a partir de uma perspectiva sociomaterial, a fim de identificar os diversos atores que ali se encontram e, assim, começar a dar o passo de ouvir outros atores que, na história da humanidade, consideramos inanimados e distantes da vitalidade humana.

**Palavras-chave:** materialidade vibrante, filme documentário, imagem audiovisual, materialidade agêntica, materialidade

Notas de autor

<sup>a</sup> Autora de correspondencia. Correo electrónico: [cpazalcaino@gmail.com](mailto:cpazalcaino@gmail.com)

## Introducción

Estamos en un contexto en crisis en el que mover el marco epistemológico desde una perspectiva antropocéntrica hacia la integración de otros actores y materialidades, reconociéndoles capacidad de agencia, se vuelve necesario para problematizar el cómo conocemos y proponer nuevas vías de vivir en un planeta “en ruinas”<sup>1</sup>

Habitamos el momento del *nuevo régimen climático* (Latour, 2017), uno en donde la sexta extinción masiva de especies está llamando a nuestras puertas (Haraway, 2019). Los estudios de la ciencia tecnología y sociedad<sup>2</sup> identifican que escuchar a todos los actores, más allá de lo humano, es imperante para dar respuesta a estas nuevas realidades, que nos exponen como nunca la conexión que existe entre los más diversos actores (Fausto, 2023; Haraway, 2019).

Para entender el momento actual, el llamado *antropoceno* —concepto que hace referencia a una nueva era geológica en la que la huella de la acción humana está presente en toda existencia, hasta en las rocas—, las artes son llamadas a explicar las realidades actuales, pero precisamente estas ya han identificado intuitivamente las asociaciones heterogéneas que existen entre actores de diversas naturalezas (humanos, materia, animales, entre otros). Este desplazamiento en el estudio de las artes y la comunicación es incipiente.

La teoría sociomaterial arribó a Latinoamérica a mediados de los años 2000. Silva y Flores (2015) identifican tres momentos en los que se desarrolló la perspectiva latinoamericana: el 2001, cuando aparecen las primeras publicaciones que utilizan bibliografía que proviene de las perspectivas llamadas de las ciencias, tecnología y sociedad; luego, hay un segundo momento en el que se observa un desarrollo y una posición más estable, y hay un tercer momento, en el que se aprecia un despliegue empírico con base en la teoría.

De las artes, la arquitectura es la que más ha integrado esta orientación teórica (De la Fuente, 2020; Myers, 2017), quizás porque el mismo Latour (Latour y Hermant, 2010), uno de los autores principales de la perspectiva, estudió la ciudad de París por medio de fotografías y también el metro Aramis de la misma localidad (Latour, 1996). Hay esfuerzos de desarrollos sociomateriales en otras áreas de las artes y la comunicación, sin embargo, en el estudio de la imagen audiovisual, la perspectiva aún no se ha desarrollado.

La revista del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, *Aisthesis*, dedicó su número 72 (2022) a lo que llamó “estética materialista posthumana situada”. La revista describió la perspectiva como

aquella perspectiva de análisis que busca prestar atención a las lógicas de existencia material para dejarnos alterar por *sensoria* diversos y para escuchar, cartografiar, reconfigurar las alianzas que se traman en los territorios como articuladores de múltiples dimensiones afectivas, imaginarias y políticas. (Colectivo Materia, 2022, p. 6)

*Aisthesis* publicó trabajos relacionados con la fotografía, la literatura y la poesía, mientras que, vinculados a la imagen audiovisual, se presentaron trabajos que incorporan algún elemento de análisis vinculado a la sociomaterialidad; un ejemplo es el de Cabello (2022), que integra la noción de *performatividad*, pero que, aun así, gira en torno a las representaciones.

En el caso del estudio del cine de Patricio Guzmán, este ha girado predominantemente en torno a las perspectivas representacionales (Grillo, 2020), y se ha vinculado a temas de memoria, ligados al golpe de Estado chileno de 1973 (Blaine, 2015; Sadek, 2013; Sanz, 2021), y en su última trilogía se ha identificado que ha realizado un *giro afectivo* (Vitullo, 2013).

Resaltan dos trabajos sobre la imagen audiovisual de Guzmán, en los que se realizan guiños a la orientación sociomaterial. El primero es el trabajo doctoral del estudiante doctoral Padilla (s. f.), quien analiza *El botón de nácar* y señala que Guzmán le da voz a la materia, y que “desdibuja la distinción entre fenómenos que se pueden describir como históricos, culturales o humanos, por un lado, y los fenómenos ‘naturales’, por otro” (p. 1) El segundo es el trabajo de Figueroa (2020), quien se posiciona en el antropoceno e identifica que en *Nostalgia*

de *la Luz* y *El Botón de nácar* existe una relación entre el extractivismo (actividad económica capitalista) y la extinción.

El presente artículo expone un análisis exploratorio que busca analizar y comprender la materialidad agencial (Barad, 2007; Bennett, 2022; Haraway, 2019; Latour, 2013) que existe en la imagen audiovisual de Patricio Guzmán, específicamente en el documental *El Botón de nácar*. Se trata de rastrear los ensamblajes sociomateriales que se forman, destruyen y consolidan constantemente en el dispositivo audiovisual, para convertirse en una suerte de primer paso para la construcción de un camino que analice otros actores en la imagen audiovisual.

Me pregunto entonces ¿de qué formas se comporta y es posible de ver la materialidad agencial en la imagen audiovisual de Patricio Guzmán?, ¿qué agenciamientos materiales están presente en el documental *El botón de nácar* de Patricio Guzmán?, ¿qué ensamblajes sociomateriales se forman, destruyen y consolidan constantemente en el dispositivo audiovisual?

El artículo se aleja de los estudios estéticos y de las representaciones tradicionales, para conectarse con el desarrollo teórico surgido a fines de la década de 1970, que ha tenido como centro de interés escapar al protagonismo humano, para escuchar a actores de diversas naturalezas, reconociéndoles capacidad de acción (agencia).

## Marco teórico

Escuchado el llamado de los tiempos, que nos sitúa en un planeta en crisis y que habla sobre el antropoceno y la crisis climática, así como sobre el *capitaloceno* —término propuesto por Andres Malms, que le da una explicación a esta realidad, poniendo la atención en el sistema económico, político y social que impera en el mundo—, es que el concederles espacios y atención a actores de diversas naturaleza se hace necesario y aquí ese llamado se lleva al estudio de la imagen audiovisual.

En este contexto, el *chthuluceno*, propuesto por Haraway (2019), es relevante, puesto que es allí en donde se posiciona esta investigación. Este término hace énfasis en el cómo seguir o actuar ante este escenario de crisis que nos habita<sup>3</sup> y que se expande a todos los sentidos de la vida en la Tierra.

Es aquí donde la perspectiva sociomaterial, es decir, aquella también identificada como semiótica-material o actor-red, emerge como relevante, puesto que permite explicar la(s) realidad(es), atendiendo, también, a otros actores no humanos (cosas, animales, elementos naturales, etc.) que han estado invisibilizados en gran parte de las ciencias, pero que han sido totalmente inexistentes en los estudios de la imagen audiovisual.

La perspectiva teórica y metodológica sociomaterial posiciona una redefinición de la sociedad, poniendo atención en las acciones que se distribuyen por redes de asociaciones heterogéneas. Vale decir que esta perspectiva permite mirar y seguir los cursos de acción a través de actores de diversas naturalezas, sin poner el foco solo en la acción humana.

En palabras de Bruno Latour (2013), se trata de

seguir las relaciones entre humanos y no humanos, y, sobre todo, [de] transforma[r] la noción social y SOCIEDAD en un principio general de doble asociación, en lugar de ser un ingrediente distinto de los demás. Gracias a esta teoría, la sociedad ya no está hecha de un material particular, lo social —en oposición, por ejemplo, a lo orgánico, a lo material, a lo económico o a lo psicológico—, sino de un movimiento de conexiones cada vez más extendidas y más sorprendentes. (p. 75)

Latour (2008, 2013) plantea que ya no parece existir algo exclusivo al ser humano o que sea demasiado específico como para nombrarlo como *social*, entendiendo por esto aquello propio a la agencia humana. En este sentido “lo social parece estar diluido en todas partes, y sin embargo en ninguna parte en particular” (Latour, 2008, p. 15). En otras palabras, ya no sería aquello llamado *social* algo exclusivo a los actores humanos.

Aquí las *otredades significantes* de Haraway (2017) permiten entender cómo actores de otras naturalezas influyen a los seres humanos y estos a la vez influyen a esos otros. Haraway (2017) analiza a los perros como especies de compañía y expone cómo ha existido una coevolución en el conjunto de humanos y perros. En este texto, los diversos actores son situados como *otredades significantes*. En palabras de Fausto (2023), “no hay ni un ‘yo’ ni un ‘ellos’ previos, sino enredos de los cuales emergemos” (p. 30).

Las relaciones establecidas entre humanos y *otredades significantes* son llamadas por Haraway (2017) como *relaciones materiales-semióticas*; la autora señala que cuando se rompen estas relaciones emergen la *objetualización* y la *opresión*. En palabras de Fausto (2023), “somos responsables unos frente a los otros, unos para los otros, surgidos de enredos donde los cortes son reiteradamente implementados” (p. 31).

Por otro lado, la idea de que la materia es naturalmente “pasiva”, inerte, y que nosotros los humanos somos “vitales”, “vibrantes”, es desestabilizada por Bennett (2022), quien propone, primero, que existe algo llamado el *poder cosa*, en el que la materia vibra su propia vitalidad, más allá de la interpretación del humano. Señala, por ejemplo, cómo una cosa o materia —término que prefiero— puede venir a imposibilitar, obstaculizar o cambiar la acción de un ser humano, además, también puede “actuar como cuasi agente o fuerza con su propia trayectoria” (p. 10).

El *poder cosa* es esa capacidad en potencia que tendría la materia, al mirarla de forma aislada. Luego, si esta se observa en acción, aparece la noción de *ensamblaje* —misma terminología utilizada por Latour (2013)—, que se refiere a la materia en asociación con otros, y en la que la acción está distribuida entre varios actores. Es a esto a lo que Bennett (2022) llama como *agencia distributiva*.

Más allá de su naturaleza, este tipo de actor es identificado por Latour (2008, 2013) como el *actor-red*. Escojo la terminología de *actor*, *no actante* o *agente* para designar al sujeto u objeto —aquí no se diferencian— que es parte de la acción. Un actor es, entonces, aquel que transporta acción (sea materia, animal o humano), que es capaz de producir efectos y de alterar los cursos de acción, en definitiva, que posee capacidad de agencia.

Las materialidades exceden “los significados, los designios o los propósitos humanos que esos objetos expresan o a los que sirven” (Bennett, 2022, p. 69). Entender el mundo que nos rodea como construcciones humanas, entonces, pierde sentido y un buen ejemplo de darle importancia a *otredades significantes* o a la materialidad es el del ciclista que utiliza Bennett (2022):

Tal vez se comprenda mejor [...] con la imagen de andar en bicicleta por un camino de ripio. Uno puede orientar el peso del propio cuerpo en un sentido u otro, inclinando la bicicleta en una determinada dirección o hacia una determinada trayectoria de movimiento. Pero el ciclista no es más que uno de los actantes que intervienen en el movimiento del todo. (p. 95)

En el ejemplo de Bennett (2022), si el ciclista cae, habría una acción siendo interrumpida por un actor, el que podría ser una roca, un animal, u otro, pero lo importante es que la acción de andar en bicicleta se ve alterada en su curso de acción por otro actor. El *ensamblaje*, por su parte, está integrado por el camino, por la bicicleta, por el ciclista, quizás por alguna indumentaria especial, entre otros actores.

Por su parte, Barad (2007) cuestiona que la materia esté supeditada a la representación, es decir, que la condición de posibilidad de la materia sea del dominio lingüístico (Barad, 2007). Plantea la idea de una existencia entrelazada con otros —que yo llamo *ensamblaje*, en conexión con Latour (2013) y Bennett (2022)—, en la que las acciones carecen de la independencia y autosuficiencia. En este sentido, “existence is not an individual affair. Individuals do not preexist their interactions; rather, individuals emerge through and as part of their entangled intra-relating” (Barad, 2007, p. ix).

Los códigos y el lenguaje son entendidos desde una perspectiva performativa, en la que en su despliegue adquieren significado, a esto Barad (2007) lo identifica como *realismo agencial* o *agencial realist*: “An agential realist elaboration of performativity allows matter its due as an active participant in the world’s becoming, in its ongoing intra-activity. And furthermore it provides an understanding of how discursive practices matter” (p. 136). La materia, entonces, puede ser rastreada también en imágenes, en el lenguaje entendido

como palabras o discursos, y, por tanto, también en el lenguaje audiovisual que articula diferentes códigos, configurando un lenguaje en sí mismo, con sus planos, encuadres y demás.

Entre los códigos (palabras, imágenes, etc.) y la materia existiría una intra-acción, la que posiciona a la materia como un actor más, dejando así el humano de ser la medida de todas las cosas (Barad, 2007). *Intra-acción* se opone al concepto de *interacción*, que presupone la existencia independiente de entidades, ya que es en la relación, en el *entre* en lo que hace hincapié la noción de *intra-action*.

Es en la acción misma, en la que emergen los significados y las propiedades, “*matter is simultaneously a matter of substance and significance*” dice Barad (2007, p. 3). Esta intra-acción sería performativa, en cuando es en el ejercicio mismo en el que se producen los significados —más allá de las lógicas representacionales—.

En Deleuze (2011) identifico una orientación que se sintoniza con las perspectivas expuestas. El autor subraya la importancia de la acción en la imagen, en la que el movimiento en la imagen sería una relación de acciones infinitas, incluso más allá de lo que logramos percibir. Las imágenes actúan unas sobre otras, en algo así como un juego de relaciones que producen el movimiento y van produciendo más imágenes: “Llamo imagen a lo que recibe acciones y tiene reacciones” (Deleuze, 2011, p. 39), y es que la imagen audiovisual es una serie de relaciones puesta en pantalla (hoy multipantallas), las cuales actúan como un ensamblaje para posicionar y transmitir discursos.

Para Deleuze (2011), “la imagen es inseparable de la acción que ejerce sobre todas las demás imágenes y de las reacciones que tiene frente a la acción que sufre” (p. 27), esta definición o propiedad de las imágenes en movimiento me recuerdan a la intra-acción (Barad, 2007) y a la idea de *agencia* distribuida en ensamblajes heterogéneos (Bennett, 2022 y Latour, 2013). Entiendo entonces a la imagen audiovisual como imágenes puestas en acción y relación.

Bajo esta lógica, identifico en la imagen audiovisual dos planos materiales desde la lógica del consumo o del momento del visionado: por un lado, la materia que se despliega en la imagen misma y, por otro lado, la presente en la acción de visionar, esa imagen fantasmagórica que desaparece y que sin el proyector, los aparatos tecnológicos y el lugar no tendría existencia. Es en el primero de estos planos materiales en el que centra su interés este artículo.

## Una metodología en construcción

Situar a la imagen audiovisual en el contexto del Chthuluceno (Haraway, 2019) implica desenredar la madeja de lana de la imagen audiovisual; analizarla y rastrear en ella a los actores que en sus diversas asociaciones heterogéneas son parte de la acción.

La *materialidad agencial* es un concepto que propongo con base en la idea de *agencia distributiva* en los ensamblajes, en los que la materia, los humanos y los no humanos se asocian para hacer que los acontecimientos tengan lugar (Bennett, 2022; Latour, 2013); en conversación con el *realismo agencial*, que menciona que, entre palabra y materia o materia y actores de diversas naturalezas, existe inter-acción, es decir, una asociación agencial.

*Materialidad agencial* hace referencia entonces a los diversos actores, más allá de lo humano, que transportan, crean y modifican cursos de acción; es decir, aquellos que en la imagen audiovisual son protagonistas y quienes son importantes de mencionar si se quiere narrar el discurso —o la historia— que expone una obra audiovisual. Por ejemplo, si fuera al cine a ver una película y tuviera que narrar los acontecimientos que visioné, recurriría a la materialidad agencial para identificar a los actores sociomateriales y sus cursos de acción.

Bajo este lente, la materialidad agencial en el cine de Patricio Guzmán comienza a aparecer a partir del 2004 con *Salvador Allende*, que se trataría de la antesala de la trilogía documental que desarrolla en su último

periodo de desarrollo cinematográfico. Esta película se tiende a agrupar en otra trilogía conformada por *La memoria obstinada* (1997), *Salvador Allende* (2004) y *El caso Pinochet* (2001).

Sadek (2013) señala que “*La memoria obstinada*, anticipo# el método que consiste en hacer irrumpir el pasado en la estructura material de la ciudad, al preocuparse de forma más explícita por la materialidad de los artefactos del pasado” (2013, p. 37). De esta forma, *La memoria obstinada* deja hablar a la espacialidad, siendo esta también material, mientras que, ya de forma más notoria, *Salvador Allende* tiene como protagonistas a actores materiales, o, en lenguaje de Bennett (2022), a la vitalidad de la materia.

Seis años más tarde, se aprecia en Guzmán una maduración en cuanto a la comprensión no dualista de la realidad, y al hecho de que dejar hablar a los actores, más allá de sus diversas naturalezas. En dicho año estrena *Nostalgia de la luz*, una narración que integra las estrellas, observatorios, telescopios, el desierto más árido del mundo y el calcio como molécula mineral, que conecta la tierra, la existencia, nuestros huesos humanos, el de los desaparecidos y el cosmos, y a la vez lo relaciona con el paso del tiempo, el pasado, el presente y el futuro.

Cinco años más tarde, una gota de agua encapsulada en otro mineral, un cuarzo, es el comienzo del documental que conecta con los desaparecidos de la dictadura militar y con el exterminio realizado a la Unión Popular y las clases trabajadoras de Chile, pero, también, con un exterminio anterior, de una otredad significativa (Haraway, 2017), el de los grupos originarios del Sur Austral de Chile.

Blaine (2015) analiza la obra de Guzmán desde la década de 1970 hasta el 2010 y señala que “junto con las metáforas, Guzmán utiliza los objetos encontrados, el arte, las canciones, los edificios y varios otros anclajes [...] para lograr la recuperación de memorias perdidas y forjar otras memorias nuevas” (p. 205). Bajo el lente sociomaterial, lo que hace Guzmán es darle voz a materialidad que ha tenido vitalidad en la historia.

En 2019 se estrena *La cordillera de los sueños* y esta vez se usa otro mineral, el de las rocas de las cordilleras, que es el hilo conductor que narra el documental de Guzmán. Tres años más tarde, *Mi país imaginario* vuelve a conectar con la política más partidista con un pueblo movilizad y con la esperanza de que se vuelva a escuchar el canto que Chile había perdido con la caída de Allende —la idea del canto aparece en varias realizaciones de Guzmán, como en *Salvador Allende* y *El botón de nácar*—.

En las primeras obras de Guzmán predominan los testimonios sobre hechos, posteriormente también se conocen los traumas e implicancias personales de los testigos, que por cierto son generalmente mujeres, lo que parece interesante, pero no se ha analizado en profundidad. Se plantea que puede ser porque las mujeres son más abiertas a hablar de sus sentimientos. En *Mi país imaginario*, todos los testimonios experienciales y de especialistas (analistas políticas, artistas, etc.) son realizados por mujeres (Blaine, 2015).

El lenguaje poético que posiciona Guzmán en su última trilogía, conectado con el giro afectivo y subjetivo, se vincula con una preocupación por la actualidad y también con otros tiempos, más allá de la memoria reciente, con acontecimientos fundacionales de la nación chilena, que buscan encontrar el ensamblaje de actores que han estado presentes y actuando para construir las realidades del presente. Vitullo (2013) lo describe de la siguiente manera:

Desde el inicio de su carrera de cineasta, Guzmán trabaja con esos elementos que alcanzan su más alta y deliberada realización en *Nostalgia de la luz*, el cine como herramienta de memoria, conservación de la historia y reflexión sobre el tiempo. (p. 183)

El cine de Guzmán gira hacia una dirección en la que las divisiones tradicionales para comprender y narrar la realidad se van borrando, si logra o no difuminarlas por completo, es parte del análisis, puesto que las películas de Guzmán exponen cómo el pensamiento de este hombre nacido en 1941 va modificándose, complejizándose y tejiendo redes con las problemáticas de los tiempos.

El cine de Guzmán ha sido galardonado en diversas ocasiones, y Guzmán mismo ha sido considerado como uno de los realizadores que ha reinventado el documental latinoamericano, incorporando elementos narrativos de la literatura, propios de los primeros intereses del chileno, que antes de incursionar en el cine escribió dos libros.

El director de cine ha viajado desde la experiencia traumática —un Chile dejado atrás, una añoranza por volver a un lugar que ya no existe— hacia lenguajes e interpretaciones poéticas, conexión de tiempos e historias, para desplegar entramados de actores que narran historias de realidades diversas, pero conectadas.

Guzmán pasa de la construcción de dispositivos audiovisuales más bien tradicionales y conectados con el llamado *nuevo cine latinoamericano* al acercamiento del arte de una creación que se aleja de los moldes tradicionales del cine. Expone añoranzas, críticas, memorias, subjetividad (con toques biográficos) y todo esto a través de un entramado de actores humanos y no humanos, materialidades vibrantes que se ensamblan para ir armando historias.

La construcción de la imagen audiovisual que realiza Guzmán reconstruye lo social como un colectivo de asociaciones heterogéneas, un ensamblaje (Latour, 2008, 2013), ese cuerpo que va más allá del ser humano y atraviesa materialidades vibrantes (Bennett, 2022), o, si se quiere, otredades significantes (Haraway, 2017), identificando y posicionando así hasta el mismo cosmos, sin realizar divisiones.

Este esfuerzo de Guzmán se puede apreciar desde los primeros segundos de *Nostalgia de la luz*, de *El botón de nácar* y de *La cordillera de los sueños*, en los que observamos un telescopio y el universo, una gota de agua en un cuarzo y grandes montañas; estos elementos, el polvo de estrellas (universo), el agua y la cordillera, son los principales actores que guían la trilogía documental, y a los que la perspectiva sociomaterial permite escuchar y analizar.

Este análisis se conecta con los métodos cualitativos y es de carácter exploratorio, porque se está realizando una propuesta que no existe en los estudios sobre la imagen audiovisual. Su anclaje teórico-metodológico es la perspectiva sociomaterial y tiene como corpus de análisis el documental de Patricio Guzmán *El botón de nácar*.

Se rastrean las asociaciones y las intra-acciones entre los actores, a través de las palabras (voz en *off* y testimoniales), de los cursos de acción y de la imagen audiovisual. Cuadro a cuadro se sigue a la materia (mediante fotogramas), las voces en *off* y los testimoniales (de los que se rescatan las palabras) y el sonido (mediante notas de campo), todo esto para identificar a los actores y sus cursos de acción. Las imágenes ayudan a identificar quién realmente agencia y está presente a lo largo de los documentales, al tiempo que los otros lenguajes o recursos ayudan en esta misma tarea.

El siguiente esquema expone el ejercicio de rastreo e identificación que se hace de los actores de diversas naturalezas y luego el seguimiento de sus cursos de acción (Figura 1).

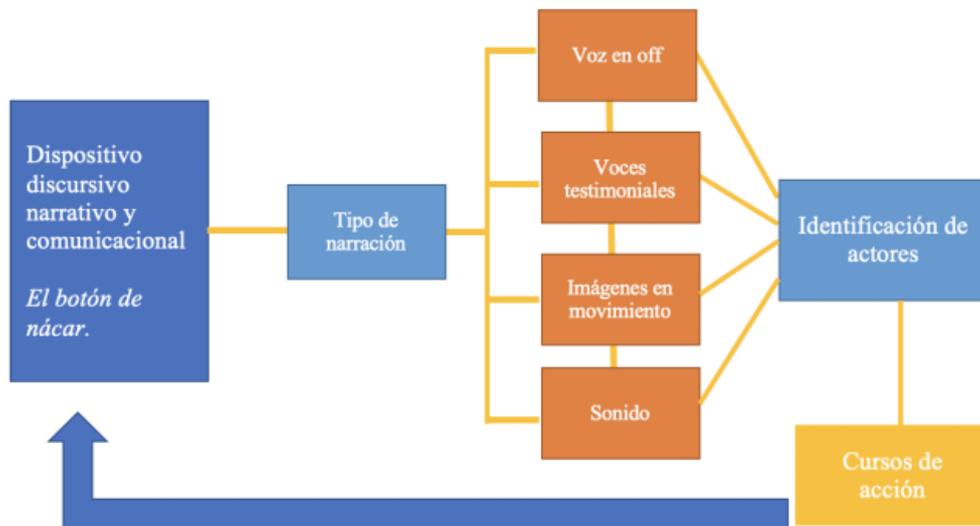


FIGURA 1.  
Esquema de análisis  
Fuente: elaboración propia.

## Análisis y discusión

En los primeros minutos de *El botón de nácar* se posiciona la materialidad agencial que guía toda la cinta, el agua. En este apartado se presentan los principales actores que narran, actúan y estructuran el documental de Patricio Guzmán.

### Agua

El agua es el elemento estructural para comenzar el relato. Agua para conectar con la fuente de vida, que también se posiciona en su relación con el cosmos y como testigo de que ahí está el origen, en esa fuente líquida que incluso está presente en el lugar más seco del mundo, en el desierto de Atacama, desde donde, dice la voz en *off*—mientras en la imagen se nos muestra el observatorio Alma— “han descubierto agua en todo el cosmos”.

En los primeros planos que expone el documental, se muestra una gota de agua encapsulada en un cuarzo; el *poder cosa* (Bennett, 2022) vibra desde el mineral, permite ver el movimiento y la vida que posee aquella materia considerada no vital. El agua dentro de un cuarzo, a simple vista solo un mineral, pero que concentra una materialidad que vibra, que cuenta sobre una gota atrapada, vida atrapada ahí, el origen de la vida para Guzmán.

El Chile austral es “un lugar sin tiempo, un archipiélago de lluvia”, señala Guzmán, para ir conectando con su propia historia. Conecta con sus raíces: “Una parte muy lejana de mi familia vivía aquí, teníamos un techo de zinc donde sonaban las gotas de agua, ese ruido me ha perseguido toda la vida”. Aquí se hace presente el ensamblaje sociomaterial que agencia en ese momento del documental: zinc, agua lluvia, el propio Guzmán, esto remite a la agencia distribuida entre los actores una agencia que expone pocos recursos, la lluvia casi permanente del sur (el centralismo de Chile y la división administrativa), un pasado para el documentalista. Y si miramos desde la perspectiva de Barad (2007), en ese acto performativo del lenguaje y la intra-acción,

en la relación entre la materia y materia, materia y humanos, vemos emerger el significado de ese momento específico.

Guzmán está desplegando el ensamblaje sociomaterial que observa en la historia de Chile. “Antes de la llegada del hombre blanco los habitantes vivían conectados con el cosmos”, existían cinco grupos dice el documental: kawésqar, selk’nam, aóniken, haush y yámanas, “todos caminaban sobre el mar”. Aparecen testimonios de personas de estos grupos que hablan de su relación con el agua, ellos exponen el ensamblaje sociomaterial del diario vivir de su cultura, uno en el que el agua era un actor siempre presente, protagonista, era la materialidad agencial quizás protagonista o centro de sus vidas. Hoy dicho ensamblaje ha sido modificado por el modo de vivir dominante.

En el territorio austral, allá donde la cordillera se hunde, las personas de los grupos indígenas vivían conectados al mar, lo navegaban, de ahí se alimentaban (de sus mariscos y animales), se vestían (piel de lobos marinos) y hoy se les prohíbe navegar, porque las canoas que ellos construyen no son consideradas seguras, cuenta el documental.

“Para Gabriela el agua forma parte de la familia. Ella acepta tanto los peligros como los regalos”, dice Guzmán. En contraposición, el documentalista cuenta que él le teme al agua, porque un amigo de su infancia se murió en el mar, su cuerpo muerto apareció después, “fue mi primer desaparecido”, señala.

Gabriela dice que ella no es chilena, sino que se considera kawésqar, mientras que Guzmán indica que él sí se siente chileno. Para la primera, el mar es su familia, para el segundo, el mar es otredad temida. El mar se posiciona como una otredad signifiante (Haraway, 2017) que de alguna manera actúa para la visión desde lo chileno y desde la otredad en la que se posiciona en la historia oficial y en el mismo documental, al ser indígena. En ambos escenarios el mar se torna en una materialidad agencial, en la que la agencia también se distribuye, mientras que en la realidad indígena es un protagonista, una fuente de vida, un escenario de navegación, un proveedor de alimentos, en el segundo caso, es más bien un elemento que solo es considerado por fuera de las asociaciones heterogéneas que forman el ensamblaje de Chile y su sociedad, sin embargo, tiene un *poder cosa* presente, ahí hicieron desaparecer a chilenos.

## Botones

En el documental aparecen unos rieles que emergen desde el fondo del océano. Los rieles desmembrados y despojados de su vocación original eran utilizados en la dictadura militar para amarrar cuerpos de personas que, torturadas y asesinadas, eran lanzadas al mar para hacerlas desaparecer; esto se expone en la realización mediante una reconstrucción. Se deslumbra la tesis del documentalista, que nadie es posible de borrar realmente, puesto que alguna huella, testigo del acontecer, quedará.

Si miramos esto desde la perspectiva sociomaterial, solo hace falta seguir las conexiones del ensamblaje heterogéneo y se podrán ver a los actores, identificándolos mediante la materialidad agencial, las huellas así son más que huellas, dicha materia es parte del ensamblaje mismo, mediante la cual se distribuye la agencia.

Guzmán busca los rieles por medio de un buzo que los hace emerger a la superficie, en uno aparece un botón adherido, ese botón es lo único que queda de alguien que estuvo ahí, señala el documentalista. Dicho botón aislado tiene un *poder cosa* que remite en su performatividad y en las relaciones que expone Guzmán a dos momentos: 1) a los desaparecidos arrojados al mar y 2) a los pueblos originarios del Sur Austral.

Conectamos mediante los botones con el “proyecto civilizatorio” del gobierno chileno y de los europeos con sus misiones. Guzmán cuenta la historia de Jemmy Button, un fueguino canoero que se subió a un barco rumbo a Europa, y que conmutó sus tierras y su libertad a cambio de unos botones, que eran objetos totalmente desconocidos para él y su pueblo. “Cuando fue devuelto a su isla, Jemmy Button no recuperó su identidad, se convirtió en un exiliado en su propia tierra”, dice la voz en *off*, esa misma historia se repite en los exiliados de la dictadura militar en Chile.

Si se sigue la materialidad agencial del ensamblaje que posiciona el botón, en su acción performativa y relacionar —la intracción para Barad (2007)—, se llega hasta la existencia del fueguino que se fue y volvió, desde el llamado *viejo continente* al *nuevo mundo* que posicionó Latinoamérica; y se continúa hasta los detenidos desaparecidos arrojados al mar.

El viaje de ida y vuelta de Jimmy Button es narrado por Guzmán como un viaje al futuro, en el que avanza siglos este fueguino para volver nuevamente al pasado; aquí se vislumbra que, aunque el realizador quiere criticar el proyecto “civilizatorio”, mantiene la misma perspectiva desarrollista que los hombres blancos que conquistaron este territorio.

La travesía del apodado Jimmy Button marca un punto de inflexión en la historia nacional, porque significó el manejo, a través de los mapas dibujados por Robert Fitz Roy, de la navegación por las aguas australes por parte de los europeos. Ahora estos podían viajar sin problemas a través de esas gélidas aguas, que hasta ese momento solo eran habitadas por los grupos originarios de la zona. Dentro del ensamblaje de materialidades agenciales que narra Guzmán, van emergiendo los mapas como actores importantes.

La voz en *off* expresa así lo que se comenzó a vivir en Chile a partir de dicho momento: “Durante años un grupo de hombres blancos gobernó con mano firme un país silencioso”. Luego de esa declaración se nos muestra en imágenes el mar, su grandeza y los sonidos del agua se apoderan de la realización.

“La revolución de Salvador Allende rompió ese silencio. Estalló un gran movimiento social que abarcó la mitad del país, se oyeron voces que nunca habíamos escuchado. Allende comenzó a devolver las tierras usurpadas en los siglos anteriores, la libertad duró poco [...]. La dictadura cayó sobre Chile y duró dieciséis años”, Allende y su presencia en la historia nacional, forma parte del ensamblaje que expone Guzmán en el documental.

Para Guzmán, ambos botones, el de Button y el encontrado en el riel, cuentan la misma historia (“una historia de exterminio”); ambos vibran dos momentos de la historia nacional, aunque hayan querido borrarlos.

## El cosmos (el ensamblaje de rocas, estrellas, agua y tiempo)

En el largometraje está presente la idea que rompe con el ser individualista y el dualismo; el cuerpo no como “forma y materia aislada del mundo: el cuerpo participa por completo de una naturaleza, que al mismo tiempo, lo asimila y lo cubre” (Le Breton, 2002, p. 17). Así, asistimos a la voz en *off*, que señala que “cuando el agua se mueve, el cosmos interviene. El agua recibe la fuerza de las plantas, la transmite al suelo y a todas las criaturas”. Guzmán no hace más que exponer el ensamblaje heterogéneo que está conformado por actores heterogéneos, en el que la materia se posiciona con su capacidad agencial.

De esta forma, el elemento fuerza del filme, el agua, entra en directa relación con el cosmos mismo, bajo el lente de que toda la realidad y la vida están conectadas, más allá de las divisiones que el hombre blanco realizó desde su llegada a Chile y América Latina (más allá del *ego cogito* cartesiano). Se posiciona entonces el agua como “un órgano mediador entre las estrellas y nosotros”, dice Guzmán.

El agua, el cosmos y la vida aparecen como elementos indisociables en el documental. “Antes de la llegada del hombre blanco, los primeros habitantes de la Patagonia vivieron en comunión con el cosmos, fabricaban piedras para asegurar su futuro”; el discurso en *off* posiciona que, de los cinco grupos indígenas, los selk’nam dibujaban en piedras lo que observaban en las estrellas; querían retratar el cosmos en estos elementos naturales y, repitiendo el mismo gesto, también se pintaban sus cuerpos.

En imágenes el dispositivo audiovisual se va construyendo gracias a los paisajes de la zona austral y las fotografías de los grupos indígenas que habitaron dicho territorio —de los que se dice hoy que quedan veinte descendientes directos—, y se suma el sonido del mar e imágenes del cosmos (estrellas captadas por el observatorio Alma), todo esto forma parte de la materialidad agencial que conectada mediante el ensamblaje heterogéneo de actores, nos cuenta una historia (un discurso).

La voz en *off* narra lo siguiente: “Mi país niega el océano pacífico, el más grande de todos. Desconfía de su inmensidad, que equivale a la mitad de la superficie de la Tierra. En cambio, para los indígenas y los astrónomos el agua es una idea, un concepto, que es inseparable de la vida”. Se produce así una triada indisociable en el relato del documentalista: agua, vida y cosmos.

Aparece la idea de que los selk’nam se dibujaban a sí mismos, como un reflejo de la vida después de la vida terrestre, miraban las estrellas, y dibujaron ese cosmos en sus cuerpos. Se muestran fotos de los selk’nam, sus trajes, sus pinturas, el rito, las estrellas. Dice el documental: “Después de la muerte, creían que podían transformarse en estrellas”.

Esta vida en comunión con el cosmos, no dualista, no individualista, fue borrada o quiso serlo, por los grupos de colonos que llegaron en 1883, eso va exponiendo el filme, que, tras contarnos sobre los ritos selk’nam y su relación con el cosmos y las estrellas, señala que los que llegaron fueron buscadores de oro, militares y misioneros que quisieron borrar las culturas y la forma de vida de los grupos que habitaban el territorio austral. “El gobierno de Chile que sostenía a los colonos declaró que los nativos eran corruptos, ladrones de ovejas y bárbaros”, cuenta Guzmán. La idea que se posiciona es que existió violencia de Estado, al igual que en la dictadura militar. Las relaciones materiales-semióticas que existían entre los grupos originarios y las materialidades del paisaje fueron rotas, todo se volvió “objetualización y opresión” (Haraway, 2017).

Las misiones —en particular el filme destaca a la de Isla Dawson— se transformaron en un refugio a la matanza y violencia que el Estado y los colonos ejercían contra los grupos originarios del territorio. Así, una isla, una misión que operaba ahí, que borraba los rastros de otras culturas y sus cosmovisiones, venía siendo una de las pocas formas de mantenerse con vida para los residentes autóctonos del territorio.

Nuevamente, las imágenes se van hacia el cielo, imágenes captadas por telescopios. Señala voz en *off*: “Me gustaría que los pueblos del agua no hubieran desaparecido”. Aquí Guzmán cae en la trampa desarrollista, puesto que actualmente hay habitantes de los mismos territorios que se identifican como descendientes de estos pueblos navegantes, por tanto, no son culturas muertas, sino acalladas e invisibilizadas, en lenguaje semiótico-material, objetualizadas y oprimidas, las que el propio Guzmán está haciendo emerger a través de su lente, pero que, al mismo tiempo, las está borrando.

## Mapas

El mapa como elemento que forma parte del ensamblaje que explica la nación chilena, su soberanía, su territorio y el idioma. “Desde que era niño jamás he podido ver una imagen completa de mi país. En el colegio no había muros tan grandes y lo dividían en tres”, cuenta Guzmán, mientras que se muestra a una artista y su equipo desplegando una cartografía de Chile.

El documentalista reflexiona sobre cómo ha sido esa producción de un “ser nacional” y, aunque crítica el exterminio, se posiciona como producto de dicho proceso de generación de un ser nacional: “Yo me siento chileno”, señala, poniendo distancia con los integrantes de los grupos originarios del territorio más austral del mundo. Este sentir deja en claro desde dónde se narra la película, pero al mismo tiempo despliega el ensamblaje sociomaterial que forma parte de este Chile, desde los grupos originarios que formaban parte del territorio y otra forma de vivir impuesta por colonos y el Estado chileno; luego, el cómo este mismo Estado buscó interrumpir un despliegue de otros ensamblajes que tenían otro proyecto de país —encarnado en Salvador Allende y la Unidad Popular—, pero que nuevamente es acallado, y se busca exterminarlo mediante una política de Estado.

Chile buscó generar un solo ser nacional, sin reconocer otredades significantes, queriendo borrarlas, sin reconocer a otros seres más allá del humano modelo que quería que formara parte del país. Guzmán despliega una relación simbiótica entre recordar y olvidar, entre aquellos actores presentes y desplegados, y otros que están más invisibilizados, pero que vibran su vitalidad. Aquí los mapas divididos, las cartografías,

las fotografías que hacen “existir” a grupos indígenas, entre otra materialidad agencial, se despliegan en el documental.

Existieron ochocientos cárceles entre los campos de concentración de la dictadura y las que hicieron los colonos y ganaderos, con los indígenas en las misiones. Dawson aparece como un campo de concentración indígena y luego en la dictadura reaparece con la misma vocación. El gesto se repite. La construcción del Estado-nación chileno se realiza a punta de fuerza y de negar la significancia a las otredades. A pesar de su lugar de hombre blanco chileno, Guzmán le intenta dar espacio a estos “otros”, y, también, a esos actores no humanos que se ensamblan para narrar esta historia.

En el documental están presentes las propias tensiones que están en ensamblaje que agencia el “ser nacional”. Guzmán les pide a los descendientes de indígenas de la Patagonia que traduzcan diferentes palabras, pero hay algunas que no encuentran traducción, como *dios* y *policía*. Las palabras transmiten lo que se vive, la cosmovisión y la cultura de cada pueblo, para Barad (2007) los signos son la relación de la intra-acción entre humanos y cosas, cosas y cosas, puestas en una relación performativa, unos sin otros no existirían, pero no es el humano la razón de todo, sino la conexión, la acción que existe entre los actores, o, si se quiere —utilizando el lenguaje de Bennett (2022)—, es la agencia distributiva en el ensamblaje de actores heterogéneos.

## Conclusiones

El documental de Guzmán mira hacia atrás para —en lenguaje de Haraway (2019)— desenredar la madeja de lana y, a través de las historias ya contadas, contar otras, en las que emergen actores antes no considerados, si miramos las realidades con los lentes de la semiótica-material.

*El botón de nácar* expone entonces esa búsqueda de desenredar la madeja para ir notando los ensamblajes sociomateriales (en los que hay más actores, más allá del humano). Guzmán nota el agua, los mapas cartografiados en diferentes momentos, las fotografías, incluso el zinc que vibra su *poder cosa*.

En este primer análisis exploratorio realizado sobre el documental del 2015 de Guzmán se identifican materialidades agenciales clave —el agua, botones y mapas—; y un ensamblaje imposible de disociar (el cosmos). La imagen expone un plano de la materialidad agencial presente en el cine y esta es posible de rastrear gracias a la posibilidad de mirar cuadro a cuadro cada escena y escuchar los relatos. Los planos y los encuadres aquí sirven en cuanto a lo que nos muestran, y hacen que pierda atención el lenguaje estético del cine.

Este ejercicio exploratorio buscó identificar la materialidad agencial en el documental *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán, teniendo como limitaciones el pertenecer a una propuesta más amplia que se propone estudiar la trilogía completa de la que forma parte este documental, así como también incorporar como categoría de análisis la inscripción material de la memoria en la imagen audiovisual del documentalista chileno.

## Referencias

- Barad, K. (2007). Agential Realism: How Material-Discursive Practice Matter. En *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (pp. 132-186). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq.8>
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Blaine, P. (2015). La representación de la ausencia: el documental de posdictadura de Patricio Guzmán. En A. Traverso y T. F. Crowder-Taraborrelli (eds.), *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay. De los años cincuenta a la década del dos mil*. LOM Ediciones.

- Cabello, C. (2022). La invención de la lesbiana oscura en la ficción televisiva: narrativa y afectos en *Cárcel de Mujeres*. *Aisthesis*, (72), 254-281. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812022000200254](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812022000200254)
- Colectivo Materia. (2022). Coordinadas para una estética materialista posthumana situada. *Aisthesis*, (72), 6-9. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812022000200006](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812022000200006)
- Documental*, (8), 28-71. <https://revista.cinedocumental.com.ar/memoria-espacializada-y-arqueologia-del-presente-en-el-cine-de-patricio-guzman/>
- De la Fuente, E. (2020). BOTH-AND: on the need for a 'textural' sociology of art. *Caderno CrH*, 32, 475-490.
- Deleuze, G. (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Cactus.
- Fausto, J. (2023) *La cosmopolítica de los animales*. Editorial Cactus.
- Figuroa, J. S. (2020). Landscapes of Extraction and the Memories of Extinction in Patricio Guzmán's *Nostalgia de la luz* and *El botón de nácar*. *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 11(1), 152-169.
- Grillo, S. (2020). Patricio Guzmán y la (est)ética del agua. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (20), 15-28.
- Haraway, D. (2017). *Manifiesto de las especies de compañía. Perros, gentes y otredades significativas*. Bocavulvaria ediciones.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema*. Editorial Consonni.
- Latour, B. (1996). *Aramis or the Love of Technology*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2008) *Reensamblar o social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Editorial Manantial.
- Latour, B. (2013) *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Paidós.
- Latour, B. (2017). *¿Es la geo-logía el nuevo paraguas de todas las ciencias?* Humus-editores.
- Latour, B. y Hermant, E. (2010). *Paris ciudad invisible* (Publicado originalmente en 1998. <http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html>)
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Myers, N. (2017). Becoming Sensor in Sentient Worlds: A More-than-natural History of a Black Oak Savannah. En Bakke, G y Peterson, M. (eds., *Between Matter and Method. Encounters in Anthropology and Art*. Bloomsbury.
- Padilla, P. (s. f. *Diez indicios en El botón de nácar* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires, Argentina. [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa\\_26/pachilla\\_mesa\\_26.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_26/pachilla_mesa_26.pdf)
- Sadek, I. (2013). Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán. *Revista Cine*
- Sanz, Á. M. (2021). Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (17), 271-297.
- Silva, G. y Flores, P. (2015). *El recorrido de la teoría del actor red en Chile*. I Congreso Latinoamericano de Teoría Social, Instituto de Investigaciones Gino Germani. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Vitullo, J. (2013). "Nostalgia de la luz" de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (2), 179-192.

## Notas

- \* Artículo de investigación.
- 1 Palabras de Anna Tsing, referenciada por Haraway (2019) y Latour (2017).
- 2 La perspectiva teórica y metodológica sociomaterial, también conocida como semiótica-material y actor-red, se sitúa en esta área de estudios.
- 3 Nos habita porque la huella humana no solo ha llegado hasta modificar el clima, las rocas, sino que el microplástico y las huellas de esta forma de vida desarrollada desde la primera revolución industrial están en la sangre de los propios seres humanos.

*Cómo citar*: Alcaíno Monsalves, C. (2023). Hacia una propuesta analítica para los estudios cinematográficos y audiovisuales. La materialidad agencial en *El botón de nácar* de Patricio Guzmán. *Signo y Pensamiento*, 42. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp42.hpae>