

# MEMORIA DIALÓGICA, CIUDADES DESÉRTICAS Y ERRANCIA IDENTITARIA EN *NOSTALGIA DE LA LUZ*, DE PATRICIO GUZMÁN, Y *QUÉ TAN LEJOS*, DE TANIA HERMIDA

*Memória dialógica, cidade desérticas e errância identitária em  
Nostalgia de la luz, de Patricio Guzmán, e Qué tan lejos,  
de Tania Hermida*

*Dialogic memory, desert cities and wondering identity in Nostalgia  
de la luz, by Patricio Guzmán, and in Qué tan lejos,  
by Tania Hermida.*

**Rolando Garrido Quiroz.**

**Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Chile**

**Paola Vázquez Neira.**

**Universidad Nacional de Educación. UNAE. Ecuador.**

**Resumo:** Memória, cidade e errante capturam as lentes de Patricio Guzmán e Tania Hermida de diferentes poéticas e estéticas. O documentário *Nostalgia da luz*, de Guzmán, produz memórias dialógicas onde o deserto e o espaço sideral encontrada, no cálculo das estrelas e das vítimas da Caravana da Morte, destino e origem da vida em diferentes vozes que empatizam com o sentido de busca do passado. O habitat desértico coloca luz onde o esquecimento torna-se estratégia política. Nesse sentido, a ficção Hermida em *Qué tan lejos* articula no encontro de seus personagens a busca de sentido no presente errante, as cidades desérticas falamos de suas ausências e apresentam cenários e contextos que questionam suas identidades. As identidades de nação em grau zero, de personagens folclorizadas como estratégia para o resgate de si mesmo, desarraigados dando conta de identidades fictícias em cidades mapeadas com verdades entre parêntesis em filmagem.

**Palavras-chave.** Memória dialógica – identidade errante – visualidade – deserto – cidadania

**Resumen:** Memoria, ciudad y errancia captan los lentes de Patricio Guzmán y Tania Hermida desde diferentes poéticas y estéticas. El documental *Nostalgia de la luz*, de Guzmán, produce memorias dialógicas donde desierto y espacio sideral encuentran, en el cálculo de las estrellas y de las víctimas de la

*caravana de la muerte, destino y origen de la vida en voces diversas que empatizan con el sentido de búsqueda en el pasado. El hábitat desértico pone luz donde el olvido se vuelve estrategia política. Por su parte, la ficción de Hermida en *Qué tan lejos* articula en el encuentro de sus personajes la búsqueda de sentido en el presente errante, las ciudades desérticas nos hablan de sus ausencias y presentan escenarios y contextos que cuestionan sus identidades. Las identidades de una nación en grado cero, de personajes folclorizados como estrategia para el rescate de sí mismos, desarraigados dando cuenta de identidades ficticias en unas ciudades mapeadas con verdades entre paréntesis y en rodaje.*

**Palabras claves.** *Memoria dialógica – errancia identitaria– visualidad – desierto – ciudadanía.*

**Abstract:** *Memory, city and errancy are captured by the lenses of Patricio Guzmán and Tania Hermida from different poetic and aesthetic backgrounds. The documentary directed by Guzmán, *Nostalgia de la luz*, produces dialogic memories where desert and outer space find, both in the calcium of the stars and in the victims of the caravan of death, the destiny and origin of life in different voices empathizing the sense of search in the past. The desert throws light where forgetfulness becomes a political strategy. On the other hand, the movie *Qué tan lejos* directed by Hermida articulates in the meeting of its characters the search for meaning in the wandering present, where desert cities speak out about absences and suggest scenarios and contexts that question their identities. The identities of a nation from scratch, of folklorized characters as a strategy to rescue themselves, uprooted and revealing fictitious identities within cities mapped with truths in brackets and while shooting.*

**Keywords.** *Dialogic memory – errancy identity – visuality – desert – citizenship.*

## 1. Archivo y memoria errante entre documentos y ficciones.

La práctica del archivo es recurrente en cineastas, particularmente desde una perspectiva espacial o una poética del espacio. El presente trabajo indaga sobre ciertas claves del cine documental de Patricio Guzmán<sup>1</sup> y del cine ficción de Tania Hermida<sup>2</sup>. La activación de archivos en contextos espaciales permite configurar una memoria de carácter artístico, ya que prima una estética de la navegación, del desplazamiento que permite el juego de la memoria al propiciar estos lentes una tensión política en zonas de deslinde.

---

<sup>1</sup> Realizador de cine documental chileno radicado en Francia. Entre algunos de sus films se cuenta *La batalla de Chile* (1975-1976-1979), *La memoria obstinada* (1997), *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2014).

<sup>2</sup> Cineasta ecuatoriana autora de los films *Qué tan lejos* (2005) y *En el nombre de la hija* (2010). Creadora de la plataforma Ecuadorparalargo.

La memoria artística radicada espacialmente por efecto de la mirada de sus personajes en ciudades desérticas favorece -desde una ética de la errancia- diferentes niveles de politicidad de esas imágenes captadas. El documental *Nostalgia de la luz* de Guzmán produce memorias dialógicas donde desierto y espacio sideral encuentran en el calcio de las estrellas y de las víctimas de la caravana de la muerte<sup>3</sup>, destino y origen de la vida en voces diversas que empatizan con el sentido de búsqueda en el pasado. El hábitat desértico que cobija ciudades superpuestas en las voces y miradas de sus personajes ponen luz donde el olvido se vuelve estrategia política.

Por su parte, la ficción de Hermida en el film *Qué tan lejos* articula en el encuentro de sus personajes la búsqueda de sentido en el presente errante, las ciudades desérticas en estado de tránsito nos hablan de ausencias como pérdida y búsqueda de sentido identitario y evidencias de puntos ciegos, al mismo tiempo que encuentros y desencuentros de miradas entre sus personajes. Individualidades presentes en escenarios y contextos que cuestionan identidades propias y ajenas, así como desplazamientos mezclados con memorias dispersas que intentan alcanzar estatus desde su propia posibilidad de configuración. La identidad de una nación en la mitad del mundo, de una población en grado cero, de habitantes que no habitan, de personajes folclorizados como estrategia de rescate de sí mismos, pero, al mismo tiempo, desarraigados dando cuenta de identidades ficticias en unas ciudades mapeadas con verdades entre paréntesis y en rodaje.

### **El sentido de la búsqueda en *Nostalgia de la luz*.**

*Sobre el rostro de la madre  
con la punta del dedo  
la hija traza las constelaciones:  
del mentón a la frente,  
del pelo a la boca  
dibuja Orión, la Cruz del Sur  
la Osa Mayor.  
En la cara amada del padre lee  
una noche de cifras  
una mañana de estrellas.*

(Cristóbal Zapata. *Jardín de arena*. 2009:25)

El film de Guzmán, *Nostalgia de la luz*, comienza su rodaje espacialmente en Santiago de Chile, una capital de antaño, la del viejo barrio, tan añoso como el lustroso telescopio alemán que atraía al joven aficionado a la astronomía, y culmina con imágenes nocturnas, con las luces de la ciudad que de lejos se asemejan a un cosmos oscuro, iluminado por cuerpos celestes. Ese entre

---

<sup>3</sup> La 'caravana de la muerte' constituye una práctica y estrategia cívico-militar para violar los derechos humanos durante los primeros años de la dictadura cívico militar en Chile, luego del golpe de Estado perpetrado por militares en contra del gobierno encabezado por el Presidente Salvador Allende. La caravana llevó a su paso el arresto, tortura, masacre y desaparición de ciudadanos chilenos en la zona norte del país. Escenario de esas violaciones a los derechos humanos fue el desierto de Atacama.

paréntesis filmico tiene por intención contrastar pasado con presente, luz diurna con luz nocturna, situada en el epicentro capitalino donde ocurrió un golpe de Estado que trastocó la vida provinciana de la polis.

En medio de esas dos imágenes, el lente sube hasta el firmamento para luego, desde una toma sideral, satelital hacia abajo captar el planeta azul y su única mancha marrón, el desierto más árido de la Tierra, el desierto de Atacama. En ese lugar, Guzmán juega su narrativa poética en diálogos cruzados sobre un mismo objeto de estudio -el pasado- un espacio y un tiempo que atrae la mirada y la acción de sus protagonistas, ahí, la memoria se torna dialógica y empática en sujetos de las más diversas procedencias, pero que conviven sin necesariamente encontrarse frente a la cámara del documentalista.

*Nostalgia de la luz* se vuelve un film dialógico, no solo entre imágenes ciudadanas que dialogan, entre ellas: Santiago de día-Santiago de noche / Santiago pasado-Santiago presente, así como las ciudades o ciudadelas superpuestas o yuxtapuestas en el desierto de Atacama: campos de concentración y oficinas salitreras fantasmales / ciudadelas de astrónomos, centros de investigación arqueológicos y la vastedad del desierto con transeúntes errantes explorando las entrañas de la sequedad de la tierra. Astrónomos, arqueólogos y víctimas de la represión política ejercen ciudadanía, generando diálogos provocadores y reflexiones más allá del lugar común de sus protagonistas. En tal sentido, la obsesión de Guzmán por la memoria y su afición por la astronomía sacan de sus hábitats confortables e inconfortables a sus entrevistados para poner en diálogo circulante ciencia y sociedad, astronomía con drama social, arqueología con historia ausente, astronomía con herencia y familia, comunidad científica internacional con sentido de la búsqueda y materialidad local, el origen del universo con el origen de la vida humana. La constante del film de Guzmán es el diálogo, reflexivo y proyectivo.

El documental *Nostalgia de la Luz*, es la primera parte de una trilogía en proceso que pone en escena desierto y espacio sideral en el norte de Chile. Entre desierto y espacio se generan diálogos sobre el pasado. Por una parte el pasado astronómico sobre el origen del universo y el pasado político de Chile y las víctimas de la represión política producto de la dictadura de Pinochet. Los cuerpos de los detenidos desaparecidos son calcio al igual que las estrellas del firmamento. De esa materialidad están hechas las preguntas que producen diálogos cruzados entre científicos que trabajan en los observatorios astronómicos y las víctimas de la violencia dictatorial en Chile.

Un aspecto presente en la poética de Guzmán es poner luz donde el olvido se vuelve estrategia política. Para Kanahuaty (2014) toda forma de olvido es una instrumentalización política, ideológica, que conmina a dejar de lado lo que nos hace daño o lo que incomoda a un

programa político. En este sentido, al referirse a *Nostalgia de la luz*, asume en el film, la construcción social de la memoria y su narrativa poética desde diversas perspectivas. Al respecto señala:

[...] Guzmán arma un juego de paralelos y metáforas que intentan explicar las políticas de la memoria desde las ciencias puras, como la astronomía, hasta la arqueología y el activismo. Así, en ese enlazamiento de narrativas, convoca una única mirada, y una única forma de leer, a la historia y a la memoria. A pesar de las múltiples entradas, ahora el acercamiento es más terrenal, algo que las historias oficiales de ciertos países han tratado de anestesiarse. (KANAHUALTY, 2014).

El film de Guzmán es, al decir de Kanahuaty, una reflexión sobre el destino. Sobre nuestro destino, y sobre lo que conocemos de él. Sobre lo inseguros o seguros que nos hace sentir el saber que todo lo que respiramos-oímos-vemos, a través de los ecos de la luz, ya es pasado, así, el habla, la escritura, cuando acontece, ya es pasado. En palabra de uno de sus personajes, el astrónomo chileno Gaspar Galaz *'el presente no existe'* y lo puntualiza desde la lógica o narrativa científica. Con ello, se refuerza la propia poética del documental y su puesta en escena y, al mismo tiempo, el empeño cinematográfico del cineasta de dedicarse a filmar en tiempo presente los ecos de una historia que vuelve una y otra vez a rebotar como la luz en los cuerpos, independiente de la generación a la cual pertenezcan sus protagonistas, es decir, lo que queda o se encuadra en el lente de Guzmán es el presente en permanente construcción.

Los protagonistas del documental de Guzmán resignifican las ciudades superpuestas en el desierto de Atacama, al ser visitadas por la cámara y revisitadas por testigos que cobran vida en sus propios testimonios presentes como haz de luz milimétrico, fugaz, cobrando derecho de ser ciudadanos en los vestigios de sus hábitats pasados. Es así como el ejercicio de nueva ciudadanía de los protagonistas del film se manifiesta en un desierto de cuatro ciudades entramadas en tiempo y espacio. Los ex presos políticos de Chacabuco vuelven a mirar hacia arriba, al cielo infinito (lugar de esperanza y libertad) o hacia las paredes en ruinas de un campo de concentración, leyendo de memoria lo que el tiempo borró en la física de su paso. El mismo ejercicio de nueva ciudadanía realiza el arquitecto memorioso, encarnado en el Miguel Lawner del presente. Son sus dibujos, sus mapas y planos mentales tridimensionales los que le ganan también a la física del tiempo y del espacio para devolverle la memoria política a la ciudad despolitizada del presente. No solo reconstruye la arquitectura del lugar, sino que la voz, estrategias y políticas de sus verdugos.

Así como las poderosas antenas de los mayores observatorios de la Tierra instalados en el desierto de Atacama buscan ecos, rebotes de sonidos, ondas en extremo lejanas para reconfigurar el origen de todo, de lo que llamamos universo. Al respecto, Kanahuaty (2014) señala:

Es imposible tratar la memoria desde un solo sujeto, pero cuando se la va tejiendo, se convierte en 'socialmente necesaria' para referir una historia común y un horizonte de llegada. Lo que sucede en *Nostalgia de la luz* se asemeja a lo que sucede en películas como *Roma*, de Arístaraín; *El secreto de sus ojos*, de Campanella; *Machuca*, de Andrés Wood; o *El Baño*, de Gregory Cohen; es una exploración, un acto catártico y un ejercicio político por evitar el dictamen de quién es el bueno o el malo. Esta cinta pone la lupa sobre el rol de los sujetos y se pregunta cómo una historia puede conjugar una suma de identidades, de deseos, necesidades y contradicciones. (KANAHUALTY, 2014).

El desierto como zona fílmica hacia arriba, hacia abajo y sus desbordantes horizontes alberga condiciones insuperables de sus cielos por la transparencia y delgadez del aire para la observación astronómica y, a su vez, la sequedad de su atmósfera es propicia para la investigación arqueológica. Este espacio físico e histórico es también la primera estación de una trilogía en proceso de construcción. En tal sentido, para Michael Chanan<sup>4</sup>, *Nostalgia de la luz* prosigue con el trabajo de duelo que Guzmán ha desarrollado en su filmografía de más de cuatro décadas, en los que ha regresado persistentemente al trauma de la dictadura desde una serie de ángulos diferentes, complementarios y en evolución. De esta manera, para Chanan, el trabajo de Guzmán es el epítome de eso que investigadores de cine como Hamid Naficy han llamado cine diaspórico, o al menos una de sus aristas principales, aquella del exilio político. Este autor pone énfasis en que:

*Nostalgia de la luz*, emprende otro viaje hacia el espacio de amnesia que es la historia de Chile. Un país perseguido por el espectro de la justicia, pero aquí, eludiendo la proximidad de los eventos históricos y sus figuras, el tono es una suerte de melancolía –que, al revés del trabajo del duelo, nunca puede acercarse a una finalización–, una melancolía poética y serena fundada en la reflexión intelectual, ni sensiblera ni contemplativa, sino al mismo tiempo terrenal y celestial, que renuncia a la ficción de la superioridad humana sin repudiar el sueño utópico de justicia social que yace aquí bajo el sol. (CHANAN, 2011).

Las voces y miradas que capta Guzmán son y se sienten acompañadas por objetivos compartidos, uno principal tiene que ver con el sentido de la búsqueda, que refleja las motivaciones profundas del propio autor y sus obsesiones con el tejido compartido/colectivo de la memoria al nivel incluso del hallazgo<sup>5</sup>, pero también a la luz de los objetivos científicos

---

<sup>4</sup> Michael Chanan es documentalista, escritor y profesor de cine y video en Roehampton University, Londres.

<sup>5</sup> Durante el proceso que dura la filmación se encuentran los restos de algunos detenidos desaparecidos que fueron buscados por sus familiares, principalmente mujeres esposas, madres, hijas. La identificación de osamentas en medio de la aridez e inmensidad del desierto corona el sentido de la búsqueda.

compartidos entre astrónomos y arqueólogos que indagan en la búsqueda de evidencias explicativas del pasado y sus resonancias.

En nivel de congruencias y conjunciones que alcanza el film al captar a víctimas de la represión que aprendieron astronomía en un campo de concentración o de hijos e hijas de detenidos desaparecidos y víctimas de la represión política que se convirtieron en científicos al servicio del espacio sideral y abiertos a la memoria y al futuro proyectando nuevas posibilidades de convivencia, de relación con la memoria constructora de futuro cuando las luces de una nueva ciudad, de otra ciudad, dan cuenta del silencio de la noche contemplativas de su propio amanecer donde la luz de la nostalgia nos devuelve al origen de las cosas y al sentido de la búsqueda.

El segundo film analizado en este trabajo *Qué tan lejos*, de Tania Hermida, esta vez en el formato de ficción, nos invierte la pregunta adentrándonos en los interrogantes de otro país andino como Ecuador como escenario de errancias identitarias donde prima la búsqueda de sentido.

### **La búsqueda de sentido en *Qué tan lejos*.**

54.  
*El sendero continua el camino.  
El camino lleva a la ciudad.  
El verano continua a la primavera.*  
(Gonzalo Millán. *La ciudad*. 2007:125)

Partiendo de la afirmación de Tania Hermida de que la única vía para negociar con la verdad es la ficción y que aquello que llamamos realidad es siempre una ficción, una narración; visualizamos el tránsito de identidades en su film *Qué tan lejos* (2006), en el cual se pone la cámara en movimiento desde el antiguo aeropuerto de Quito con la entrada en escena de Esperanza, la turista española en Ecuador y luego, la estudiante errando por los espacios de su alma máter, titubeando ante un espejo sobre su forma física y en su interior vacilando sobre su sentir. Estos dos personajes coinciden en la terminal terrestre de la capital, cuando se encuentran en el bus para emprender el viaje a la ciudad de Cuenca, Esperanza, motivada por el turismo y *Tristeza* (primera máscara de Teresa en el rodaje), para impedir la boda de su amigo, medio novio que conoció en sus errancias por la playa. Lo central en esta película de Hermida es la errancia identitaria de sus personajes<sup>6</sup> en medio de un proceso de autoconocimiento y aprendizaje de los protagonistas.

---

<sup>6</sup> La realizadora del film describe su proceso escritural y creativo en una entrevista al portal web 'ecuadorparalargo' de la siguiente manera: "La idea apareció hace años, por ahí en el 98, cuando estudiaba letras, en Madrid. Me sedujo la imagen de dos mujeres viajando por el Ecuador, una española y una ecuatoriana, mirando el viaje de modos distintos y tratando de descifrar quiénes son, quiénes son los otros y en qué lugar del mundo se encuentran". Esta entrevista aparece en el contexto de la edición de un

La errancia es un término que se relaciona con “errante”, para Heidegger, según Feinmann (2011) se determinaría como la avidez de novedades, saltar de una cosa a la otra. Para Patiño García (s.f.), será un movimiento sin retorno que, sin embargo, regresa para no ser lo mismo, sino siempre diferente. Para Esperanza el eterno viaje para encantar a su mirada que choca con la rareza de no hallarse en un espacio; para Tristeza un viaje con un objetivo fijo que la obliga a regresar en su historia y retornar sin ser la misma. Para Hermida un movimiento de cámara captando ficticiamente personajes con su propia historia, un tiempo no lineal, un gran paisaje sin sentido colectivo, un país vaciado porque todo el mundo se ha ido para ser diferentes...siempre diferentes.

La identidad es la circunstancia de ser una persona o cosa en concreto y no otra, determinada por un conjunto de rasgos o características que la diferencian de otras (RAE), en *Qué tan lejos* estas circunstancias van aconteciendo, tejiendo poco a poco en el trayecto del viaje los rasgos que enlazan y diferencian a los personajes en acción, los mismos que darán disímiles significados a los escenarios de sus acciones. Al respecto, Hermida señala en una entrevista de mayo del 2014, que es parte de este proceso de investigación, lo siguiente:

Lo que estaba latente detrás de todo era la reflexión sobre la mirada y el lenguaje como creadores de realidad. Me seducía explorar cómo un mismo paisaje, por ejemplo, puede tener distintos significados dependiendo del ojo que lo mira y de la palabra que lo nombra. Era esto lo que me movía, la posibilidad de construir una historia a partir de personajes que se ven obligados a construir y reconstruir, permanentemente, la realidad, tanto la suya propia como la del mundo por el que transitan.

Para Hermida (Garrido, 2014) dentro del film existen dos perspectivas, la mirada de Esperanza: turística, encantada, audiovisual; y la de Tristeza: introspectiva, literaria, reflexiva a veces. El punto de interés de estas dos ‘miradas’ es la ciudad de Cuenca, cuyo sentido es el provocar el viaje y cuyo devenir se muestra en el desarrollo del film. En este archivo que se abre como destino, la ciudad para Tristeza toma un nuevo significado, es el otro Daniel, no el que conoció en la playa, uno que no acepta en su decisión de “ser” de acuerdo a la tradición y costumbre, al de las reglas establecidas, que evidencia Teresa como una relación tan solo pasajera, pero al mismo tiempo, la vitalidad que fluye como momento para luego volver a la vida encasillada, predeterminada representada en la ciudad.

---

libro sobre la película el año 2011. Tomado en: <http://ecuadorparalargo.com/2011/06/el-libro-del-guion-de-que-tan-lejos/>



El reverso de la ciudad se proyecta en la trayectoria hacia ella, donde en todo momento se alude, pero es mostrada al final. En esa trayectoria, caminos o vías, se politiza la ciudad, la polis ecuatoriana, ausente en la nada del paisaje. El camino como no ciudad pone entre paréntesis al gobierno de turno y a los movimientos sociales e indígenas. Es el camino también el escenario para la simulación de la ciudad. La visualidad captada en el camino dice y no dice de la vida en la polis que no va a ninguna parte o que restituye su movimiento en la tradición.

El acercamiento en postas<sup>7</sup> hacia su destino Cuenca es parte de un proceso de transformación en Esperanza y Tristeza que se inicia en rodaje con el bus destino a Cuenca desde Quito y que es interrumpido por un paro nacional y bloqueo de carreteras. Paso a paso, se marca la metamorfosis y transformación de estas mariposas migrantes circunstanciales en un proceso de conocimiento-autoconocimiento-reconocimiento y aceptación del viaje que caracteriza la errancia identitaria de sus personajes. Al respecto Hermida en la entrevista con anteriormente mencionada indica:

A mí me interesa la identidad como búsqueda, como aquello que estamos constantemente construyendo, de-construyendo y re-construyendo alrededor de nosotros mismos y de nuestra relación con el mundo y con los otros. Me interesa pensar la identidad como lugar donde se juntan la memoria individual y la colectiva, la historia personal y las historias de todos. En este sentido, creo que la reflexión sobre la identidad no tiene que llevarnos a fijar rasgos que nos definan como personas o como sociedades, porque eso terminaría por anquilosarnos y compartimentarnos, pero sí tiene que llevarnos a hacer sentido de lo que somos y podemos llegar a ser.

Para Hermida (2014) trabajar con imágenes en el mundo contemporáneo es necesariamente un acto político, porque significa tomar partido frente a la imagen del mundo, así el lente de cámara en el film recoge el sentimiento de incertidumbre dentro de un país indescifrable cuyos actores secundarios se presentan en escena vacilantes en cuanto a su conocimiento de la realidad e incluso de su autoconocimiento como miembros de un colectivo social, mezclándose ciertamente con el constante reconocimiento de las protagonistas con quienes interactúan.

El país paralizado se auto cuestiona, sus habitantes le interrogan por si es o no un país; tras su imagen derrumbada a causa de la crisis de fines de los años noventa y sus escenarios

---

<sup>7</sup> En la ruta que recorren Esperanza y Tristeza y, que luego se les suma Jesús, cambian varias veces de medios de transportes para llegar a la ciudad de Cuenca. Parten en bus, desde Quito, luego se detienen producto del paro en las carreteras y continúan viaje en un trencito alegórico. Continúan a pie hasta que suben a una camioneta de periodistas culminando ese trayecto al toparse con una pequeña barricada para proseguir a pie y luego encontrarse con Jesús, otro caminante rumbo a Cuenca. Luego de descansar y comer en un pueblo, Tristeza sigue su camino en motocicleta y Esperanza y Jesús por la vía férrea cabalgando caballos para más tarde pedirle un aventón a Andrés hasta que se encuentran una vez más con Tristeza y continúan los cuatro su destino hacia la playa como desvío obligado antes de avanzar a Cuenca. Su último recorrido es en bus hasta la ciudad, viaje compartido por Tristeza, Esperanza y Jesús.

desolados tras la crisis migratoria, para los actores parece que todo el mundo se ha ido y quienes se han quedado no saben qué es lo que está pasando, ni por qué, ni cuándo, ni cómo. Todas estas figuras visuales presentadas metafóricamente al ojo público.

De esta manera el film da cuenta del estado de la nación a mediados de la primera década del 2000, con un país convulsionado en lo político, inestable, con paros en las carreteras que afectan y alteran el destino y la errancia de los personajes, ese Ecuador, entre la nada, cuyo ojo errante en tránsito hacia su destino pone de manifiesto, entre otros aspectos, la situación de los indígenas, del Presidente de turno, de una ciudadanía en ascuas. Aunque en la película no se vea a los indígenas, presidentes o ciudadanía, éstos se exponen en el simulacro montado por supuestos periodistas que quieren mostrar en imágenes las consecuencias del paro, ensamblando una trama artificial en torno al intento de entrevistar a Esperanza y Tristeza, acto complotado por esta última al salirse de la imagen que pretende ser construida sobre el paro en las carreteras, y señalar que ella no es otra turista, sino que está ahí porque vino a apoyar la causa de los indígenas y, de ese modo, quebrar la noticia y el simulacro pretendido por noticiario “Mundo al día”.

En tal sentido, Tristeza como nativa de ese hábitat, cumple el rol de la memoria-conciencia y/o mirada crítica frente a la mirada extranjera y errante de Esperanza. En uno de los diálogos, luego de dejar atrás a los periodistas, Tristeza le señala a Esperanza que está cansada de ella porque “todo te parece muy guay” advirtiéndole que “éste es un país que tiene unos problemas también”. Dicha imagen de confrontación de miradas luego se yuxtapone con la escena de los niños pastoreando ovejas, como lo auténtico de ese camino en tránsito, lo real y, a su vez, indecible de ese país entre paréntesis.

La canción *Si no estoy aquí* de la película refiere al abandono obligado, un navegar en el cual el viento conduce a un conocimiento, reconocimiento, al recuerdo y al olvido. Familiares de ecuatorianos que residen lejos, en realidades distintas, en donde, como manifiesta el taxista en la escena con Esperanza, ganan en miles; un éxodo que trajo consigo a jóvenes y niños inmersos en la soledad, esperando noticias de sus padres que están allá, en otros escenarios ajenos al paisaje presentado por Hermida que carece de un sentido colectivo. Ese pensar constante en quienes están ausentes, como declara Esperanza “da la sensación de que todo el mundo se ha ido” y todos quienes se han ido apelan al recuerdo y en otras de las melodías nos conectamos con ese sentimiento de ausencia, insistiendo en que “cuando pienses en mí, encuéntrame en las cosas más sencillas, en las cosas leves y profundas” es decir, los recuerdos.

Así se articula o se manipula la búsqueda en un presente del sentido que tendrá dicho país vaciado en un futuro cercano y/o lejano. Qué es Ecuador en ese presente, paralelamente con la incógnita sin respuesta sobre el futuro de dicha nación, que demanda una transformación, un

fluir y un reencontrarse con lo que ha sido su historia, su nombre, su identidad. Como se alude al Tomebamba al final de la película, última errancia identitaria que recorre el film, la última identidad en tránsito que se presenta cambiando de nombres en su fluir a lo largo de las orillas que baña, desde los páramos del Cajas hasta terminar en el Amazonas.

La memoria dialógica o diálogo generacional, hace referencia a la posibilidad de que recuerdo, memoria y post – memoria se mantengan en proximidad. (Oncina, F; Cantarino, M. 2011. pp. 55), con este concepto podemos ir identificando los diálogos de los personajes que se conectan con los recuerdos y la memoria personal y/o colectiva, que van alimentando la trama del film; así también los lugares de la ruta del viaje como elementos espaciales y geográficos cargados de una memoria y para cada actor colmados de significados particulares según su mirada y el diálogo con ellos, pues cada receptor de las imágenes con su mirada van dando quiebres significativos, conectándose con el planteamiento de la guionista y realizadora del film, quien manifiesta que la trama gira en torno a las múltiples posibilidades que tenemos de leer el mundo (Hermida, 2015)

La información particular de los personajes al ser presentados en la película despierta la memoria de esa historia única para cada uno de ellos, el diálogo íntimo con su ser y sus seres más cercanos. ¿Es esa la identidad? Esperanza del Carmen Sánchez Cruz, Espe, Carmenza o la nena... ¿quién es en realidad ella, los nombres o sus sobrenombres la identifican en verdad? María Teresa Hernández Larrea, es más María T, Tita, princesa...o Tristeza. Así como el Tomebamba, Paute, Nomangosa, Santiago y Amazonas, el fluir de estos personajes se va alimentando del diálogo de sus recuerdos, su memoria con los contextos particulares y colectivos, para ir en cada momento determinándose, identificándose, reinterpretándose...deviniendo. Resultando múltiples identidades efímeras que se asemejan al paro referido en el film, el cual para Esperanza es como un paro virtual, que cuando lo quieres tocar ya no está. Cada momento va marcando el ritmo, los diálogos de los actores con los escenarios y a su vez, entre ellos, esos encuentros marcan un aprendizaje y una transformación.

El personaje de Teresa y su autobautizo frente a Esperanza como Tristeza, alude al estado de ánimo de ella misma al enterarse de la inminente boda de Daniel y, en cierto modo, por sus propias expresiones, al estado de cosas que contextualizan la situación del país frente a la mirada extranjera de Esperanza. La joven ecuatoriana toma conciencia a partir de su acto de valentía impulsivo de atreverse a cuestionar la decisión de Daniel de casarse y asumir la disposición de emprender el viaje como posibilidad de cambio, de alterar los hechos, de cambiar la decisión del otro; que luego se transforma en un viaje de conocimiento, aprendizaje y un nuevo comenzar en

imágenes y diálogos donde se practica la solidaridad entre ellas revisando su propio acontecer y en diálogo transformador.

Tristeza, personaje que en un momento está en contra de todo, se detiene a reflexionar sobre los finales felices y ese diálogo de reflexión la lleva a darse cuenta de que su historia acaba de comenzar, porque para Jesús, los finales felices dependen de dónde se pone el punto final; así Tristeza, dibuja su punto final y, al verse ya en Cuenca, al haber culminado su viaje; su juego de máscaras se apacigua y se revela en un acto de sinceramiento ante Esperanza como Teresa. Con este acto no determina su identidad, pues quizá su realidad ya se desenmascaró en muchas de las acciones dentro del caminar errante hacia la ciudad y esta joven no se halla, aún no sabe con certeza las respuestas a muchas interrogantes. Paralelamente Esperanza con su viajar continuo tampoco logra determinarse, dialoga con sus entornos y no precisa un yo certero, es una turista española guay, pero ¿encontró en los paisajes lo que buscaba?, ¿dialogó con su memoria y encontró una verdad para sí misma?

En aquella imagen en el puente sobre el Río Tomebamba, habiendo cumplido el trayecto propuesto, es cuando la ciudad se revela con inquietante extrañeza en el último diálogo transformador de las protagonistas. Teresa dice: “es tan raro estar aquí” y Esperanza le responde: “Esa línea es mía”. Esta transmutación de identidades da paso a diálogos en reversa al final del film hasta el momento del origen del primer diálogo de las protagonistas: “Yo soy Esperanza, ¿y tú, cómo te llamas?”

La memoria dialógica, las ciudades desérticas y la errancia identitaria entran en escena dentro del diálogo reflexivo y proyectivo que da sentido al documental de Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz*, así como en la errancia identitaria hacia la ciudad en el film ficción *Qué tan lejos* de Tania Hermida, films dentro de los cuales el conjunto de conceptos precedentes se amalgaman y complementan admirablemente en la confluencia vital del sentimiento innato del ser humano y de los colectivos sociales en la búsqueda incesante de su identidad, a través de la retrospectiva nostálgica de su pasado lejano e inmediato y el devenir futuro, partiendo de un presente que deja de serlo tan pronto se ejecutan los actos y se pronuncian las palabras en la vorágine de la inmediatez del tiempo.

## Referencias

CHANAN, Michael. (2011). Nostalgia de la luz. *Revista de cine La fuga*. Tomado el 10 de septiembre del 2015. <http://www.lafuga.cl/nostalgia-de-luz/586>

FEINMANN, José Pablo. (2011) Filosofía aquí y ahora II. *Encuentro 2: El Dasein y sus posibles*. Recuperado de: [http://marcelogfernandez.blogspot.com/2011/10/filosofia-aqui-y-ahora-ii-jose-pablo\\_08.html](http://marcelogfernandez.blogspot.com/2011/10/filosofia-aqui-y-ahora-ii-jose-pablo_08.html)

GARRIDO, Rolando. (2014) *Entrevista a Tania Hermida*. Mayo 2014, Quito-Ecuador.

GUZMÁN, Patricio. (2010). *Nostalgia de la luz*.

HERMIDA, Tania. (2005). *Qué tan lejos*.

KANAHUATY, Christian. (2014). El olvido es una droga dura (apuntes sobre Nostalgia de la luz). *La barra espaciadora*. Revista digital de periodismo narrativo. Tomado el 10 de octubre del 2014. <http://labarraespaciadora.com/resenas/el-olvido-es-una-droga-dura-apuntes-sobre-nostalgia-de-la-luz/>

MILLÁN, Gonzalo. (2007). *La ciudad*. Editorial Norma. Bogotá.

ONCIN, F; Cantarino, M. (eds.) 2011. *Estética de la Memoria*. Valencia –España. Recuperado de: [https://books.google.com.ec/books?id=BJfWM8xCmCAC&pg=PA32&clpg=PA32&dq=est%C3%A9tica+de+la+memoria&source=bl&ots=bFAh5P1HZj&sig=GIU-sHfX\\_e4wNq7nJNwbp1GR0VY&hl=es&sa=X&ved=0CCwQ6AEwA2oVChMIv8y4qaiyAIVBl0eCh2ieQ0t#v=onepage&q=est%C3%A9tica%20de%20la%20memoria&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=BJfWM8xCmCAC&pg=PA32&clpg=PA32&dq=est%C3%A9tica+de+la+memoria&source=bl&ots=bFAh5P1HZj&sig=GIU-sHfX_e4wNq7nJNwbp1GR0VY&hl=es&sa=X&ved=0CCwQ6AEwA2oVChMIv8y4qaiyAIVBl0eCh2ieQ0t#v=onepage&q=est%C3%A9tica%20de%20la%20memoria&f=false)

PATIÑO García, O. CAIDAL PALABRA DE LA ERRANCIA. *Errancia*, 1(1). Recuperado de: <http://journals.iztacala.unam.mx/index.php/errancia/article/viewFile/159/166>

ZAPATA, Cristóbal. (2009). Lección de astronomía. *Jardín de arena*. Cascahuesos Editores Arequipa.

Comentario recuperado de:

<http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/3218/comentario.php>

## Rolando Garrido Quiroz

---

Dr. en Literatura y Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. P. U. Católica de Valparaíso. Magíster en Estudios Internacionales. U. de Chile. Director Académico DIEVAM. (Dialogo Interdisciplinario sobre Escritura, Visualidad, Archivo y Memoria). Autor de *La imagen escrita; Gonzalo Millán de la A a la Z.; Escritura y Visualidad. Hacia un diálogo interartístico ecuatoriano-chileno* por Altazor Ediciones. [rgarridoquiroz@gmail.com](mailto:rgarridoquiroz@gmail.com)

## Paola Vázquez Neira

---

Magíster en Teoría y Filosofía. Licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Cuenca. Ha sido representante del Ecuador en el "VII Women Artists International Conference" Celaya, México. Promotora del Coloquio "Encrucijada de Homilías". Ha publicado "El Arte fuera del Cubo Blanco" (2010). Actualmente es investigadora docente de la Universidad Nacional de Educación, UNAE, miembro del equipo interdisciplinario de investigación en educación para la paz y profesora de Cultura y Sociedad. [paola.vazquez@unae.edu.ec](mailto:paola.vazquez@unae.edu.ec)

Recebido em 30 de março de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2015.