

# PAISAJE, ENSAMBLAJE, MOVIMIENTO: LA IMAGEN-EN-MOVIMIENTO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CARRETERA AUSTRAL DURANTE LA DICTADURA CÍVICO MILITAR (PATAGONIA, CHILE)

## *LANDSCAPE, ASSEMBLAGE, MOVEMENT: THE MOVING IMAGE IN THE CONSTRUCTION OF THE CARRETERA AUSTRAL DURING THE CIVIC MILITARY DICTATORSHIP (PATAGONIA, CHILE)*

*Santiago Urrutia Reveco\**

En el presente artículo se reflexiona en torno a la imagen en movimiento y sus capacidades para pensar la configuración del paisaje y la infraestructura. Específicamente se interroga por la participación de dos documentales emitidos por la televisión pública en el marco de la “franja cultural” de la dictadura cívico militar en la construcción de la Carretera Austral en la Patagonia chilena. Desde la perspectiva del “retorno material” en los estudios acerca de imágenes se propone que estos documentales sean comprendidos más como un material que participa en la construcción del camino austral y su entorno que un medio para la representación de dicho proceso. En este sentido, se postula que su relevancia se explica, de un lado, por la importancia que tuvo el medio televisivo en la política comunicacional del régimen y, del otro, por la capacidad de producir “paisajes vivientes” que tiene, en particular, la imagen en movimiento.

**Palabras claves:** Imagen en movimiento, dictadura, paisaje, Carretera Austral, Patagonia.

*This paper reflects on the moving image and its capacity to think about the landscape and infrastructure configuration. Specifically, it's questioned about the participation of two documentaries, broadcast on public television in the framework of the “cultural strip” of the military civic dictatorship, in the construction of the Southern Highway in Chilean Patagonia. From the perspective of the “material return” in studies on images, it is proposed that these images can be understood more as a material that participates in the construction of the Southern Highway and its environment than a representation of this process. In this sense, it is postulated that its relevance is explained, on the one hand, by the importance of the television medium in the regime’s communication policy and, on the other, by the capacity to produce “living landscapes” which has, in particular, the moving image.*

**Key words:** Moving image, dictatorship, landscape, Southern Highway, Patagonia.

### Introducción

En 1930 Gabriela Mistral publica un texto en el que plantea que “la América es un hecho de paisaje” que ha sido insuficientemente divulgado por la imagen y por ello “permanece desconocida hasta de sus propias gentes” (2012: 2 [1930]). Según Mistral, el poco e incierto conocimiento recopilado de la diversa geografía del continente “ha quedado en los libros de especialidad, y unas por secas, otras por falta de síntesis, no podrán alcanzar nunca a las masas” (2012: 3 [1930]). Frente a este llamativo panorama, señala luego que el cine documental tendrá el deber de dar a conocer a sus habitantes y al mundo en general la región latinoamericana para que su fisonomía se “incorpore a la imaginación popular” (2012: 3 [1930]).

De este modo, para Gabriela Mistral el cine documental estaría destinado a ser el soporte técnico para que Latinoamérica se reconociese a sí misma como región con una tierra y un pasado en común. Así, el documental serviría de base para un proyecto identitario que, por un lado, permitiese incorporar la tradición latinoamericana en la conciencia de las grandes potencias “sin necesidad de hipérbole y sin posibilidad de mentirijillas”, y por otro, sustentase una verdadera cultura contrahegemónica ya que “con el solo incremento del cine geográfico e histórico de índole documental” se estaría atacando “la plaga del cine imbécil o perverso que anega nuestros mercados” (2012: 3 [1930]).

Geografía y cine documental constituyen, de este modo, los polos por los que pasa la propuesta cultural y política que lanzaría durante los años

\* Instituto de Geografía Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: [surrutiareveco@gmail.com](mailto:surrutiareveco@gmail.com). Código Postal: C1406CQJ.

treinta Gabriela Mistral basándose en el siguiente principio: a diferencia del mapa que supuestamente “habla únicamente para el geógrafo” por cuanto constituye una herramienta demasiado abstracta e inerte para dar cuenta de algo “concreto y vital” como la tierra y sus diversas formas de vida, la imagen en movimiento que despliega el cine documental será “ofrecedor de paisajes vivientes” (2012: 3 [1930]) de mayor y más fácil anclaje en la “imaginación popular”. Concentrada en los aspectos materiales y técnicos de cada soporte visual postulará entonces que el mapa “va a ponerse por entero a vivir en el cine” (2012: 3 [1930]), porque, según sus propias palabras, mientras en el mapa islas, selvas y montañas quedarían reducidas a expresiones “sin sugerencia alguna”, la imagen en movimiento ofrecida por el cine documental sería capaz de producir una “geografía animada”.

Más allá de que las lecturas contemporáneas han demostrado efectivamente la expresividad y agencia que tienen las distintas formas cartográficas (Castro, 2009; Lois, 2017, 2019; Mazzitelli, 2017), lo que resulta particularmente interesante en la propuesta de Mistral es que en su argumentación de principios del siglo XX va definiendo una comprensión de la imagen en movimiento en que se resalta su capacidad creativa por sobre un sentido puramente metafórico o representacional. En efecto, para Mistral, las imágenes –y los dispositivos que las soportan– son agencias productoras de tipos particulares de espacio: uno estático y abstracto para el caso de la cartografía y uno “animado” o “viviente” para el caso de la imagen en movimiento.

Si bien no coincidimos del todo con esta escisión tan estricta entre imagen cartográfica e imagen en movimiento (Castro, 2009; Depetris, 2019), la propuesta de Mistral, puesta en relación con algunas derivas que ha impulsado en los últimos años el giro “material” en los estudios de imágenes en geografía, nos parece un buen punto de inicio para reflexionar acerca de la imagen en movimiento y su participación en la configuración espacial. De manera más particular, el presente trabajo tiene como propósito pensar en torno al rol que jugaron las imágenes documentales en el proceso de construcción de la Carretera Austral en la Patagonia chilena durante la dictadura cívico militar. Para ello nos centraremos en dos documentales dedicados al camino y su entorno aparecidos en la televisión pública durante el régimen castrense. Al respecto, se plantea que la relevancia de estas imágenes en

la construcción de la Carretera Austral se explica, de un lado, por la importancia que tuvo el medio televisivo en la política comunicacional del régimen y, del otro, por la capacidad de producir “paisajes vivientes” que tiene, en particular, la imagen en movimiento. De este modo se propone que estas imágenes sean comprendidas más como un “material” que participa en la construcción del camino austral y su paisaje que un medio para la representación de dicho proceso.

### Imágenes como material de construcción

Para Sarah Whatmore, tres importantes desplazamientos marcarían lo que ella denomina el “retorno material” en las geografías culturales. En primer lugar, la relocalización de la agencia social en las prácticas y *performances* antes que en los enunciados sociales (2006: 604). Luego, un movimiento que va “desde lo que las cosas significan hacia lo que las cosas hacen” (2006: 604). Finalmente, pero no menos importante, un último viraje hacia abordajes “más-que-humanos” (*more-than-human*) que reconozcan la capacidad y agencia de lo no humano –ya sea orgánico como inorgánico– para comprender la cofabricación sociomaterial del mundo.

Según Jamie Lorimer, este “retorno” ha resultado sumamente renovador para los estudios geográficos y visuales ya que ha restituido a la imagen su valor como herramienta para el pensamiento, pero también como fenómeno precisamente material que tiene capacidad de afectar y modificar situaciones del mundo (2010: 238). En este último sentido, se ha demostrado que “la fuerza de las imágenes no es solo representacional”, porque son también “bloques de sensaciones con una intensidad afectiva” sobre otros cuerpos (Latham y McCormack, 2009: 253). Por tanto, su implicancia en la vida social no se reduce al plano simbólico, ya que concretamente también participan en la configuración de los espacios cotidianos y nuestra relación con el entorno.

Desde esta perspectiva, por medio de la noción *travelling landscape-objects* Verónica Della Dora (2009) ha puesto acento en la materialidad, performatividad y movilidad de las imágenes en la producción del paisaje. En su propuesta, los *travelling landscape-objects* pueden comprenderse como verdaderos “mundos en miniatura” que viajan en distintos soportes y que, en tanto objetos, tienen su propia agencia que contribuye a la transformación y conformación de nuevos paisajes (2009: 335).

Asimismo, al centrarse en las implicancias de aquellos cuerpos “más que humanos” que componen el espacio, la noción de *travelling landscape-objects* permitía, según Della Dora, “re animar” la materialidad del paisaje. Materialidad que, en todo caso, no debe comprenderse como aquella realidad únicamente producida y transformada por la agencia humana, sino como flujo creativo con su propia capacidad de hacer “vibrar” la materia orgánica –humanos incluidos– e inorgánica que le rodea (Bennett, 2004).

A partir de este enfoque, la cuestión reside entonces más en el “qué hacen” las imágenes, que en el “qué representan”. Es en este sentido que, proponemos, las imágenes pueden ser consideradas un “material” dentro de los muchos que participan en la construcción del paisaje y la infraestructura. Esto porque en lugar de insistir en las metáforas y en la forma en que han sido interpretadas las representaciones visuales, este abordaje nos incita a insistir “en un aspecto particular de esta relación entre los medios y el entorno geofísico” (Parikka, 2015: 3). De este modo, se comprenden las imágenes como materialidad que nos permite pensar la producción espacial como procesos de ensamblajes entre agencias humanas y no humanas donde es desplazada y resituada la función simbólica o representacional (Robbins y Marks, 2009; Anderson *et al.*, 2012).

Entendidas como *travelling landscape-objects*, las imágenes son medios materiales en los que el paisaje viaja y se construye sociomaterialmente en diversas latitudes y temporalidades. Ahora bien, en tanto la relevancia de las imágenes radica en sus capacidades creativas y performativas, ellas contribuyen, según Della Dora, a un cierto tipo de experimentación de estos lugares temporal y espacialmente lejanos. De cierto modo borran el binarismo entre materia y representación en tanto “constituyen un enlace físico con lo inmaterial, una puerta de entrada visible a lo invisible” (2009: 343-344). En definitiva, este enfoque enfatiza las capacidades que están más allá del rol referencial tradicionalmente asignado a las imágenes y propone que en cada interacción de las imágenes con los humanos ellas agencian nuevos afectos y formas de relacionarse con lugares de los cuales podemos estar tanto espacial como temporalmente desconectados. Es decir, la atención no está puesta en la imagen como copia fiel de la realidad, ni como mediadora de las representaciones sociales acerca

del paisaje, sino que propone que en la relación directa del humano con el *landscape-object* se produce un nuevo paisaje independiente de que su referente sea ajeno (o no) a nuestra vida cotidiana (Della Dora, 2009: 345).

¿Es el paisaje el mundo en el que vivimos o una escena que estamos viendo? Según Martin Lefebvre (2011) la imagen en movimiento permite el ensamblaje de ambas dimensiones (viendo y viviendo) gracias a los mecanismos de contemplación e inmersión que esta despliega. Mediante los tiempos muertos, las tomas largas, los primeros planos o la falta de narración, la imagen en movimiento complejiza el plano bidimensional de la representación para crear una realidad “inmersiva”<sup>2</sup> con sonidos, texturas, afectos. En fin, un paisaje singular donde se despliega “la dinámica de la vida vibrante” del “doble vínculo” entre imágenes, cuerpos y naturaleza (Parikka, 2015). En concreto, hay una operación de la imagen en movimiento que nos interesa analizar en este trabajo de manera particular por ser especialmente activa en el proceso de producción espacial, a saber, la posibilidad de configurar, según la expresión de Gabriela Mistral, “paisajes vivientes” a partir de lo que Giuliana Bruno ha denominado “lectura de un espacio dinámico” (Bruno, 2017: 2).

### **Televisión y paisaje en la dictadura cívico militar**

La dictadura cívico militar impuso sus políticas no solo a partir del terrorismo de Estado y la represión, sino también por medio de varios dispositivos que fueron modificando lenta y menos perceptiblemente las pautas de la vida diaria para conseguir así, por una parte, “la desinfección del pasado marxista y, por otra, la instauración de una noción militarizada de la estética cotidiana” (Errázuriz, 2009: 141). El régimen le declaró de este modo a la sociedad chilena (sobre todo a los sectores populares y opositores) una “guerra total” que más allá del campo de las transformaciones estratégicas a la estructura política y económica se desplegó táctica y capilarmente en el terreno de las sensibilidades, articulaciones y vivencias del tejido colectivo (Munizaga 1988; Valdivia, 2015). Dentro de este marco, en tanto “mecanismos de instauración de un nuevo sentido común”, las formas de concebir y producir la cultura impuestas tras el golpe “implicaron el desplazamiento y destrucción de formas arraigadas en la población”

e impulsaron la reconfiguración de las relaciones sociales y políticas (Donoso, 2019: 19).

Según Karen Donoso esta cultura “autoritaria” o “disciplinaria” habría emergido como resultado de los dos grandes rasgos ideológicos que caracterizaron al régimen de Pinochet, a saber, el autoritarismo militar y el neoliberalismo económico. Así, mientras el autoritarismo habría de evidenciarse en el estricto control y censura a las distintas manifestaciones culturales siguiendo los principios de la Doctrina de Seguridad Nacional, la lógica neoliberal, por su parte, sería responsable de impulsar un fuerte proceso de privatización que dejó a la lógica del mercado como principal organizadora de la producción de cultura nacional. De hecho, la influencia estatal disminuyó a tal punto que su verdadero rol consistirá en orientar “los recursos fiscales a la materialización de campañas mediáticas y de propaganda que permitieran la inmersión en la sociedad de los nuevos valores neoliberales” (Donoso, 2013: 106).

En este contexto, la televisión tuvo un rol preponderante. Fue el soporte de difusión privilegiado y por lo mismo “el medio más férreamente sujeto al control del régimen” (Durán, 2012: 14). La relevancia que alcanzó durante la dictadura como productora de la nueva cultura tuvo como reverso la censura de otros dispositivos como la música y el libro<sup>3</sup>: a las tristemente célebres imágenes de quemaduras masivas de libros, el cierre de editoriales, exilio de músicos y la imposición del Impuesto al Valor Agregado a los libros se opone el *boom* de la televisión, sus *shows*, programas de concursos y de entretenimiento (Durán, 2012). Concretamente entre 1974 y 1983 aumentó en 352% la adquisición de televisores, con lo que hacia 1983 cerca del 95% de los hogares chilenos tenían uno. En definitiva, la televisión sirvió para “producir la aceptación e integración del nuevo modelo económico, de las relaciones sociales que requiere dicho modelo y de la nueva relación que debe establecer la sociedad con el Estado” (Donoso, 2013: 119).

En 1975 Televisión Nacional de Chile (TVN), de propiedad estatal, se transforma en el primer canal en cubrir con su señal todo el territorio nacional, operando “durante los años de dictadura como portavoz y caja de resonancia de las verdades oficiales” (Durán, 2012: 14), mientras en los demás canales –todos ellos de propiedad de las universidades<sup>4</sup>– la línea editorial había quedado asegurada por medio de los rectores militares designados. El rol de la televisión en la producción cultural del régimen

fue establecido oficialmente al poco tiempo de iniciada la dictadura. La Política Cultural publicada en 1974 señalaba, entre otras cosas, que para “extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria” y “eliminar los vicios de nuestra mentalidad y comportamiento, que permitieron que nuestra sociedad se relajara y sus instituciones se desvirtuaran, hasta el punto de quedar inermes espiritualmente para oponerse a la acción desintegradora desarrollada por el marxismo”, todos los medios de comunicación social, pero “especialmente la televisión, por su efecto multiplicador inconmensurable” tendría un rol protagónico (Junta de Gobierno 1974).

Por lo mismo, su historia constituye un campo de disputa con implicancias hondamente políticas que comienzan a visualizarse el mismo día del golpe de septiembre de 1973 con la clausura de las transmisiones de TVN y su reemplazo por el Canal 13, opositor al régimen derrocado, entonces bajo la dirección del sacerdote ultraconservador Raúl Hasbún (Fuenzalida, 2006). A las pocas horas se publica el bando N° 12 que advierte a la “prensa, radio y canales de televisión que cualquier información dada al público y no confirmada por la Junta de Gobierno Militar determinará la inmediata intervención de la respectiva Empresa por las Fuerzas Armadas, sin perjuicio de la responsabilidad penal que la Junta determine en su oportunidad”.

Estas primeras arremetidas contra la televisión se enmarcarán en la denominada “guerra social” o “total” prevista por la Doctrina de Seguridad Nacional, caracterizada por una fuerte represión “con el ánimo de destruir cada elemento proveniente de la Unidad Popular, dentro del plan de deslegitimar ideológicamente el proyecto socialista en la mentalidad de los chilenos” (Donoso, 2013: 117). En términos generales esta lógica de represión por “venganza” aplicada contra cualquier indicio que remitiera al período de la Unidad Popular se mantuvo robustamente entre 1973 y 1976, etapa en que el discurso antimarxista se mezcla con la retórica patriótica y nacionalista de “reconstrucción nacional” (Jara, 2011a).

Posteriormente se desarrollará la etapa propiamente “refundacional” de la cultura y las comunicaciones, aquella que “después de la fase negativa y defensiva de guerra contra la propaganda e ideología marxista, se plantea como objetivo la integración social y el control social, superando las

metas puramente negativas de la etapa de estabilización” (Munizaga 1988: 23).

En este contexto la televisión se consolidará como el medio oficial de difusión y producción de la cultura dictatorial para divulgar, entre otras cosas, los supuestos “éxitos” del nuevo modelo económico encarnados en una imagen de nación próspera y feliz (Contardo y García, 2005). Si bien fue por medio de los programas de entretenimiento que de manera más drástica la televisión mostró su capacidad para “omitir” y ser “cómplice” de la dictadura (Antezana, 2015), en este segundo período surgirá una de las creaciones más emblemáticas del panorama televisivo de la dictadura: la “franja cultural” que definía un espacio en el que los canales debían transmitir, al menos en principio, contenidos culturales.

En todo caso, lo que constituía “cultura” desde la óptica oficial era algo sumamente estrecho: básicamente programas dedicados a describir las bases “naturales” de la nación. Dos de los programas más emblemáticos fueron, en este contexto, *La Tierra en que Vivimos* transmitida por TVN desde 1982 hasta, 2008 y *Al Sur del Mundo* de Canal 13 que comenzó a emitirse en 1983. Según una nota periódica de la época su función era “mostrar a todo el país lo que es la naturaleza de Chile, su fauna y flora con una radiografía de cada región además de la actividad del hombre y sus tradiciones” (*El Diario de Aysén* 23/1/1984).

La centralidad ocupada por estos programas en la agenda cultural es coherente con que, tal como señala Isabel Jara, las imágenes de la naturaleza jugaron un rol importante dentro de la política comunicacional de la dictadura. Según Jara, el paisaje fue conscientemente “patrimonializado” bajo una doble operación: por un lado, fue proyectado como base de la nación y el patriotismo y, por otro, fue difundido como la evidencia “natural” del nuevo orden impuesto.

Ciertamente las evocaciones al paisaje constituyen un principio importante en la narración hegemónica de la historia de Chile, ya que ha permitido construir los cimientos de una suerte de “nacionalismo paisajístico” (Booth, 2010: 11). Diversos estudios han mostrado, por ejemplo, el rol de las imágenes en el proceso de “chilenización” del norte del país a comienzos del siglo XX (Bajas, 2016; Ruz *et al.*, 2016) o en la construcción de una “nación turística” al sur (Booth, 2010). Sin embargo, si bien el paisaje se había constituido en “patrimonio cultural”, sobre todo de los grupos conservadores

y derechas a lo largo del siglo XIX y el siglo XX, la dictadura logra consolidarlo como “patrimonio político” (Jara, 2011a). Es decir, como herramienta que mediante la supuesta objetividad y asepsia ideológica del paisaje pretendía, por un lado, invisibilizar la “guerra” interna que se llevaba a cabo contra la población y, por otro, consolidar un nuevo régimen anclado en un supuesto orden y unidad natural. El paisaje, entendido como “lo natural” debía servir entonces como plano estabilizador y de negación de una realidad profundamente conflictiva. De esta forma, los esfuerzos por configurar un bloque de sentido unificado para el paisaje habrían establecido las bases para el proyecto “refundacional” de la dictadura. En efecto, como concluye Jara, la estrategia cultural de “reinventar la patria desde el paisaje” tenía entre sus propósitos “legitimar el nuevo orden político como expresión de un determinado ‘orden natural’” (Jara, 2011a: 237). De este modo, el paisaje construido por las imágenes sirvió para defender un determinado orden social y político, es decir, operó como mecanismo para inscribir el orden neoliberal autoritario en el orden de la naturaleza, graficando así una segunda independencia (Jara, 2011b).

### Aysén, la carretera y la imagen en movimiento

En septiembre de 1988, en el marco del despliegue televisivo de cara al plebiscito que definiría la permanencia o no del régimen autoritario, el presentador Jorge Rencoret señala ante la audiencia “me gusta mi país haciendo añicos la virginidad de la undécima región y penetrándola con la Carretera Austral en busca de nuevas opciones de trabajo para hombres y mujeres de mi país”<sup>5</sup>. De esta forma, Rencoret instalaba la obra vial –cuya construcción en la Patagonia chilena la dictadura había retomado en 1976– como uno de los mayores íconos de los supuestos avances y progresos que se habían llevado a cabo durante el régimen, e instaba a votar “Sí” para apoyar a Pinochet. Es importante señalar que, tal como lo demuestra la prensa y documentación oficial de la época, durante este período la Carretera Austral –obra de ingeniería que originalmente había comenzado a construirse hacia fines de la década de 1960 (*El Aysén* 07/08/1969)– se había transformado en uno de los principales proyectos de infraestructura de la dictadura, siendo asociada no solamente al potencial desarrollo económico de la austral región sino

al control geopolítico y ocupación de una de las zonas fronterizas más tensas del país en la época mediante, entre otros factores, la transformación radical a la circulación territorial (Urrutia, 2017; 2019). De este modo, el propio Pinochet señalaba que el también llamado Camino Longitudinal Austral constituía “el esfuerzo más trascendental del país”, ya que, según su opinión, habría vertebrado “una región desarticulada”, fortaleciendo las fronteras internas y externas e integrado “un *hinterland* que presenta recursos para el establecimiento de importantes concentraciones de población, en una época en que los grandes espacios, consolidados geopolíticamente, son vitales” (Pinochet, 1993: 9).

En consonancia con dicha lógica, a fines de la década de 1980 se realizaba también un corto audiovisual dedicado al camino austral que inicia con una serie de vistas aéreas y panorámicas que reforzaban la idea de aislamiento históricamente asociada a dicho territorio, con lo que, según la voz en *off* que acompaña las imágenes, la Carretera Austral “es quizás una de las obras de ingeniería más grandes de este siglo en nuestro continente” por cuanto permitiría la conexión terrestre de Aysén con el territorio nacional. Posteriormente, las vistas aéreas son reemplazadas por primeros planos, entre estos uno llama particularmente la atención, aunque su duración sea de un par de segundos. Sobre un mapa del territorio austral de Chile aparecen los dedos de Pinochet trazando una línea recta mientras él mismo declara después “había que darle un territorio a esta gente para futuro (...) ¿Qué había que hacer? Abrir un camino hacia el sur para lo cual se trazó la Carretera Austral, que recuerdo que la tracé en un mapa...”<sup>6</sup>.

De esta escena se desprende que el proceso de construcción de la Carretera Austral fue doblemente “visual”. En primera instancia, es innegable la importancia que tuvo la cartografía y otras imágenes técnicas a la hora de imaginar y diseñar los trazados del camino. Pero también fueron relevantes aquellas imágenes cuyo propósito era más bien ser ampliamente divulgadas para exhibir la obra en construcción y sus avances. De hecho, mientras muy pocos fueron sus testigos directos, el camino austral y los trabajos para trazarlo se difundieron masivamente mediante diversas imágenes. De este modo, planteamos que ellas también participaron en el proceso de edificación del camino no precisamente porque las imágenes mostraran la realidad “tal cual es”, sino más bien porque “su materialidad afectiva

presignificante” (Latham y McCormack, 2009: 253) empezó a dar forma al paisaje de imágenes de los televidentes.

En efecto, mientras Aysén y la Carretera Austral constituían realidades ajenas para buena parte de la población, sus imágenes poco a poco fueron instalándose en el cotidiano. A este efecto sirvió, por ejemplo, la decisión del Ministerio de Educación de, mediante decreto N° 168 de 1982, declarar material didáctico para las escuelas el libro de imágenes *Carretera Austral: Integración de Chile* del fotógrafo George Munro, así como también varias exposiciones itinerantes a lo largo del país en las que se exhibió por medio de diversos registros visuales el proceso de construcción del camino austral<sup>7</sup>.

No obstante, dentro de la variedad de imágenes que fueron instalando al camino en el ambiente cotidiano, las imágenes en movimiento fueron quizás las más importantes por ser las que de mejor manera podían captar y transmitir una de las principales potencias de la obra en construcción: la movilidad. Todavía más relevante parece ser el hecho que la televisión, con la importancia política estratégica descrita en el apartado anterior, haya sido el medio predilecto para difundir este tipo de materiales. De hecho, según se tiene registro, tres de los cuatro canales nacionales de entonces dedicaron algún capítulo especial para mostrar la obra<sup>8</sup>. No obstante, es significativo destacar también que si bien TVN había alcanzado la cobertura total del país en 1975, el resto de los canales tenían una señal acotada que cubría solamente las ciudades más importantes y céntricas<sup>9</sup>. Por tanto, la emisión de estos programas estaba de hecho, tal como señala una nota periodística de la época, dedicada a los televidentes que vivían en las grandes ciudades, ajenas a la Patagonia (El *Diario de Aysén* 14/3/1988).

### **La Carretera Austral, un paisaje en movimiento**

“Aysén, la Trapananda”<sup>10</sup> es el nombre del capítulo emitido en el período 1983-1985 del programa *Al Sur del Mundo* del Canal 13 en el que se realiza un recorrido terrestre y náutico de Aysén. No obstante ser uno de sus principales propósitos mostrar las condiciones de avance de la Carretera Austral, el material abre con unas imágenes de archivo que corresponden a los registros de los viajes encargados a Augusto Grosse como funcionario público para

explorar posibilidades de colonización en la zona realizados durante 1930 y 1940.

Estas fuentes audiovisuales son usadas a lo largo del documental como punto de referencia para marcar elementos de avance entre un primer paisaje inmenso y dominante frente a las precarias condiciones de asentamiento y formas de movilidad asociadas al bote y al caballo correspondientes a los primeros decenios del siglo XX, y un paisaje más controlado, con un poblamiento consolidado en algunas villas y ciudades, y, sobre todo, condiciones de circulación “modernas” asociadas al automóvil y al camino en construcción durante la década de 1980.

“Recorramos la tierra nueva, recorramos Aysén”. Estas palabras anteceden la aparición del mapa que marca el paso desde las imágenes históricas de archivo a las imágenes del recorrido efectuado por los realizadores del documental. Sobre el mapa se trazará geométricamente la línea del itinerario que será realizado. Por medio de este mecanismo se nos localiza de manera abstracta para inmediatamente después hacernos partícipes de un paisaje “inmersivo” con colores, texturas, sonidos que luego se transforma en una húmeda ruta de tierra que está siendo surcada por un automóvil que va directo hacia el espectador<sup>11</sup>.

Pese a que el documental repone imágenes que comprueban antiguos intentos de colonización, señala a Aysén como una “tierra nueva” disponible tanto por el mapa como, fundamentalmente, por el nuevo camino. De este modo, queda presentado el principal eje que ambos documentales pondrán en tensión: el mapa, el paisaje y la movilidad.

El primer tramo será terrestre y recorre desde Puyhuapi hasta Puerto Ibáñez. Una vez llegado hasta este lugar la imagen en movimiento es reemplazada nuevamente por el mapa que delinea el próximo trayecto: navegación lacustre por el lago General Carrera visitando Chile Chico y Mallín Grande desde donde se retomará el transporte terrestre hasta Cochrane. En ese punto se anuncia nuevamente un cambio en el transporte y el paisaje que es antecedido por tercera vez por el mapa: del automóvil recorriendo caminos de tierra a la navegación por el río Baker. Este trayecto consiste en cerca de 120 kilómetros río abajo hasta alcanzar su desembocadura cerca de la localidad de Caleta Tortel y, un poco más allá, el inicio de los campos de hielo patagónicos marcando el final del recorrido y el documental.

Por su parte, el programa La Tierra en que Vivimos de TVN emitirá en 1984 su documental dirigido por Sergio Muñoz titulado “Tras la ruta de la naturaleza”<sup>12</sup>. A los medios acuáticos y terrestres se sumará, en este material, el transporte aéreo que permitirá agregar algunas vistas aéreas. En este caso, debido a la extensión del registro, el documental fue exhibido en dos partes en semanas consecutivas.

“En la tierra en que vivimos hay un lugar donde la geografía pareciera haberse transformado en la más loca fantasía”. A diferencia del documental “Aysén, la Trapananda” este material no tiene registros de archivo y, tal como indican las citadas palabras con las que comienza, en vez de abrir con una introducción histórica, lo hace describiendo geográficamente Aysén. Así, se suceden una serie de vistas aéreas y panorámicas que recorren y retratan su morfología. Nuevamente, el nexo entre la introducción y el propio recorrido del documental será el mapa como dispositivo en el que se inscribe y determina el itinerario a seguir.

En este caso el recorrido es más extenso debido a que el transporte aéreo permitirá filmar lugares todavía inaccesibles por tierra. Así, en las primeras tomas aéreas captadas desde un helicóptero al tramo más septentrional del recorrido, la voz del relator señala la posibilidad de “alcanzar lugares inaccesibles (...) además de agregar la fantástica perspectiva aérea”. Por un lado, en estas vistas resuena la mirada supuestamente objetiva del mapa que aparentemente solo una imagen distanciada y elevada puede proveer, por el otro, insiste en la experimentación de un paisaje captado en movimiento.

El trazado recorrido por el documental es: desde Puerto Montt un transbordo de aproximadamente 160 kilómetros hasta Chaitén, pero antes el sobrevuelo en helicóptero de las alternativas terrestres de Ensenada y Caleta La Arena, visualizando los avances camineros. Luego desde Chaitén hasta el lago Risopatrón donde acaba el primer capítulo. El segundo capítulo se inicia camino a Puyhuapi desde donde se toma camino hacia Coyhaique. Desde la capital regional, se transita intercalando las opciones lacustres y aéreas para llegar hasta Cochrane, en ese entonces pueblo más al sur conectado al camino, y desde ahí se avanza los aproximadamente últimos trece kilómetros al sur donde el camino construido acaba convertido en puente a partir de donde es preciso seguir a caballo.

“Pero dejemos el mapa hasta aquí para iniciar nuestro *recorrido* lo más pronto posible”, señala el relator luego de la primera exposición del itinerario sobre un mapa. Al igual que en “Aysén, la Trapananda” el cambio de transportes y paisajes es siempre antecedido por el mapa. Más bien, tal como señala la frase recién citada, el mapa, imagen que se presenta inmóvil, opera en ambos casos como un corte al recorrido visual y físico por medio del camino: la cartografía entrega una información general y unas coordenadas estáticas que luego se transformarán en desplazamiento por el paisaje. De esta manera, la operación de corte del mapa pone, por contraste, en evidencia un claro propósito de ofrecer, siguiendo a Mistral, “paisajes vivientes” mediante la imagen en movimiento del documental.

Según Giulana Bruno, el recorrido es precisamente la práctica en donde el espacio se ensambla con el cine. En el caso de nuestros documentales este vínculo se acentuará debido a que justamente tienen como propósito filmar el viaje por Aysén y la Carretera Austral. En este sentido, podemos sostener que el principio de circulación que define al objeto mismo de la filmación profundiza la relevancia que tiene la imagen en movimiento en la construcción del camino austral. De hecho, los documentales analizados anudan en su interior dos tipos de movimiento: el de la imagen móvil –por contraposición a la cartográfica aparentemente estática– y el del equipo de filmación desplazándose por los caminos, ríos, lagos y el aire de Aysén. Y en este entrelazamiento de dos movibilidades el documental se convierte en “agente en la producción y movilización del espacio” (Bruno, 2017: 5). Si un camino, como toda cosa o cuerpo, debiese definirse por lo que hace o es capaz de hacer –en este caso, permitir el movimiento mediante él–, la imagen en movimiento es entonces una forma de hacer “camino al andar”. De esta manera ambos documentales despliegan una performatividad del camino, en el sentido de que al recorrerlo –en su doble sentido– lo están “haciendo” (Imilan, 2017).

Asimismo, en tanto *landscape-objects*, los documentales afectan y modifican también al espectador, ya que, “uno vive el film como quien vive el espacio que uno habita; como un pasaje diario, tangiblemente” (Bruno, 2017: 8). Como ya señalábamos, la práctica y cultura del viaje encuentra profundos vínculos con la cinematografía. A la inversa, el espectador de la imagen en movimiento “se transforma en un practicante de la exploración

espacial: es un turista” (Bruno, 2017: 6), no solo porque se encuentra experimentando un paisaje, sino fundamentalmente porque en ambos sentidos el espacio es “consumido” como un *commodity*.

Ahora bien, con relación a nuestros documentales el espectador no solamente deviene turista en tanto “consumidor” de paisaje, sino, en cierto sentido, también es ubicado en relación con otros –telespectadores– como integrante de una comunidad nacional “imaginada” (Anderson, 2007), es decir, es “chilenizado” en tanto lo que “consume” son las imágenes de un paisaje que, como vimos, ha sido investido de la capacidad de movilizar sentidos y afectos nacionalistas que son políticamente afines a los propósitos del régimen.

A partir de la *performance* del camino-paisaje y de la afectación del espectador podemos pensar en un desplazamiento desde el plano puramente representacional para situarnos cada vez más ante una “geografía háptica” (Bruno, 2017: 7), donde la imagen posee una capacidad creadora de paisajes liberándose de una posición meramente representacional o receptora respecto de la interpretación individual o colectiva. Ello no implica, obviamente, que la imagen en movimiento sea un medio “transparente” para mostrar una realidad externa y objetiva, sino que expone la posibilidad de pensarla en un plano de “inmersión” y afectividad espacial, es decir, como experiencia, en donde “la misma geografía está siendo transformada y emocionalmente movilizada” (Bruno, 2017: 11).

La variación de las luces, el sonido de la lluvia y del viento, la imagen del río desbordándose y los árboles tambaleándose por el viento, junto con los diversos medios de transporte son distintas fuerzas que van componiendo el paisaje televisado. El corte de la imagen en movimiento que impone el mapa es, asimismo, parte de esta composición donde se resalta lo viviente de la geografía. Es por esto que cada nuevo vehículo que aparece no es solo el medio de transporte para la cámara y los realizadores del documental, sino un mecanismo de contacto, una línea de inmersión entre los telespectadores y el paisaje. Por medio de estas líneas se nos sumerge en un paisaje en el que es posible ser rozado por el viento o salpicado por el agua del río. En este marco, el sonido del viento o la lluvia, así como las gotas de agua que saltan al lente de la cámara por efecto de alguna colisión entre un bote y el río, no están interrumpiendo la imagen sino que le están agregando humedad y textura al paisaje<sup>13</sup>.

En definitiva, en la relación mapa-paisaje-movilidad que hemos establecido, el vehículo no opera solamente como máquina de desplazamiento por medio de un espacio (representado) sino todavía más como mecanismo de producción de un paisaje que en tanto se experimenta, es también háptico. En este sentido, la imagen en movimiento revela que cada medio de transporte no solo codifica su propio territorio mecánico, técnico y de movilidad —cuando acaba el camino para automóvil, comienza la huella de caballo— sino también ofrece una relación particular con el paisaje donde lo que (se) ve está también siendo tocado. Nos pone de lleno a vivir una nueva composición histórica, social y espacial.

### Reflexiones finales

La cuestión planteada en este trabajo en torno al “qué hacen” las imágenes en movimiento permite, en primera instancia, reconocer su capacidad de afectar e interpelar los cuerpos en el espacio. De manera más particular hemos mostrado que su fuerza cinética parece fundamental para entender la producción de lo que Gabriela Mistral denominaba “paisajes vivientes”, es decir, paisajes que no solamente son observados o representados sino fundamentalmente recorridos y, por esta razón, experimentados. Desde esta perspectiva, por tanto, las imágenes en movimiento participarían en la composición de una geografía háptica y en movimiento que desplaza el rol referencial que comúnmente les es asignado.

Del mismo modo, nos parece importante señalar que el énfasis en las agencias “más que humanas” en geografía no implica renegar de la dimensión política que tiene la materialidad del paisaje, sino, por el contrario, una (re)politización del mismo y sus componentes, ampliando la gama de fuerzas, cuerpos y soportes que despliegan los ejercicios del poder que lo atraviesan. Es decir, permite conocer la configuración del paisaje como proceso de ensamblado entre agentes humanos y no humanos en el que no solo es redistribuida la capacidad de actuar sino también reconocido el poder que movilizan y ejercen las cosas (Bennett, 2004).

En este sentido hemos propuesto que la participación de las imágenes en movimiento en la construcción del camino austral en el marco de la

dictadura cívico militar se encuentra en resonancia con la cultura neoliberal y autoritaria desplegada, y más particularmente con el borramiento de las violencias e injusticias del espacio social que supuso la naturalización del nuevo orden impuesto por medio de la composición de un paisaje “natural” patrimonializado. En todo caso, es posible señalar que lo anterior forma parte al mismo tiempo de un amplio propósito geopolítico asociado, como decíamos, al control de las fronteras y la colonización del espacio austral en pleno período de tensiones limítrofes con la vecina Argentina y, a nivel interno, en pleno proceso de implementación de la política de regionalización del país en el que participaron también otro tipo de imágenes (Urrutia, 2019).

En cierto sentido quisiéramos también proponer la posibilidad de pensar la imagen en movimiento como aquello que en la práctica permite romper con la dicotomía entre el mundo y su representación, y posicionar al paisaje como aquello que simultáneamente estamos viendo y viviendo. De este modo, las imágenes podrían remitir a formas intensas —y políticas— de estar en el mundo: ellas plantean un modo de existencia activo en el que “estar en” es necesaria y simultáneamente una manera de “hacer” el paisaje.

### Agradecimientos

Una versión más extendida de este texto fue desarrollada en mi tesis doctoral titulada “Caminos, ensamblajes, circulación. La Carretera Austral en Patagonia Aysén durante la dictadura cívico militar (Chile, 1973-1990)” que fue financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Agradezco a Verónica Hollman, Perla Zusman y Andrés Núñez por acompañar con consejos, solidaridad y amistad dicho proceso. Parte de estas discusiones se enmarcan también en el desarrollo de dos proyectos Fondecyt (N° 1170643 y N° 1210944) a cuyos equipos de investigación, sobre todo a Andrés Núñez y Enrique Aliste, agradezco de manera especial. Finalmente, mis agradecimientos también a quienes evaluaron este trabajo. Espero que sus enriquecedores comentarios y sugerencias se vean reflejados en esta versión final.

## Referencias Citadas

- Anderson, B.  
2007 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Anderson, B.; Kearnes, M.; Mcfarlane, C. y Swanton, D.  
2012 On assemblages and geography. *Dialogues in Human Geography*, 2: 171-189.
- Antezana, L.  
2015 Televisión y memoria: a 40 años del golpe de estado en Chile. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6: 188-204.
- Bajas, M.  
2016 Fotografías de frontera en el Norte Grande de Chile (1900-1970). *Diálogo Andino*, 50: 45-57.
- Bennett, J.  
2004 The force of things: steps towards an ecology of matter. *Political Theory*, 32: 347-372.
- Booth, R.  
2010 El paisaje aquí tiene un encanto fresco y poético. Las bellezas del sur de Chile y la construcción de la nación turística. *Revista de Historia Iberoamericana*, 1: 10-22.
- Bruno, G.  
2017 Una geografía de la imagen en movimiento. *laFuga*, 20: 1-18.
- Castro, T.  
2009 Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture. *The Cartographic Journal*, 46: 9-15.
- Contardo, O. y García, M.  
2005 *La era ochentera: tévé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Ediciones B, Santiago de Chile.
- Della Dora, V.  
2009 Travelling landscape-objects. *Progress in Human Geography*, 33: 334-354.
- Depetris, I.  
2019 *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons, Pittsburgh.
- Donoso, K.  
2013 El 'apagón cultural' en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros tempos* 10: 104-129.
- Durán, S.  
2012 *Rié Cuando todos estén tristes: el Entretenimiento Televisivo bajo la Dictadura de Pinochet*. LOM, Santiago de Chile.
- Errázuriz, L.  
2009 Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review* 44: 136-157.
- Fuenzalida, C.  
2006 La televisión chilena bajo la dictadura: 17 años de cadena nacional. Archivo Chile. [http://www.archivochile.com/Dictadura\\_militar](http://www.archivochile.com/Dictadura_militar) (30 septiembre de 2019).
- Imilan, W.  
2017 Performance. En *Términos clave para los estudios de movilidad en América Latina*, editado por D. Zunino, Giucci y P. Jirón, pp. 147-152. Biblios, Buenos Aires.
- Jara, I.  
2011a Graficar una segunda Independencia: el régimen militar chileno y las ilustraciones de la Editorial Nacional Gabriela Mistral (1973 1976). *Historia*, 44: 131-163.
- Jara, I.  
2011b Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial. *Aiethesis*: 230 252.
- Junta de Gobierno  
1974 Política cultural del gobierno de Chile. Editorial Gabriela Mistral, Santiago de Chile.
- Latham, A y McCormack, D.  
2009 Thinking with images in non-representational cities: vignettes from Berlin. *Area* 41: 252-62.
- Lefebvre, M.  
2011 On landscape in narrative cinema. *Canadian Journal of Film Studies*, 20: 61-78.
- Lois, C.  
2017 Los mapas y las geometrías del espacio. La imagen cartográfica como praxis de la espacialización del pensamiento. *Terra Brasilis*, 8. <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.2029>
- Lois, C.  
2018 ¿Geopolíticas de mundos efímeros? La performatividad de los mapas de las Exposiciones Universales y los órdenes mundiales que crearon (Chicago 1893, París 1900 y Nueva York 1939). *Terra Brasilis*, 10. <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.3377>
- Lorimer, J.  
2010 Moving image methodologies for more-than-human geographies. *Cultural Geographies*, 17: 237-258.
- Mazzitelli, M.  
2017 Paisajes montados. El uso de vistas, bosquejos, notas, fotografías y otros insumos visuales para la traducción de información topográfica en la cartografía topográfica de la Dirección Nacional de Minas, Geología e Hidrología. Tesis para optar al grado de Doctor en Geografía, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Mistral, G.  
2012 [1930] Cinema documental para América. *laFuga*. <http://2016.lafuga.cl/cinema-documental-para-america/576> (30 septiembre de 2019).
- Munizaga, G.  
1988 *El discurso público de Pinochet: un análisis semiológico*. CESOC, Santiago de Chile.
- Parikka, J.  
2015 *A geology of media*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Pinochet, A.  
1993 Ejército de Chile: posibles elementos a considerar en su proyección futura. Conferencia dictada por el Comandante en Jefe del Ejército Capitán General Augusto Pinochet. FASOC. Vol. VIII, N1 4.
- Robbins, P. y Marks, B.  
2009 Assemblage geographies. En *The SAGE handbook of social geographies*, editado por S. Smith, R. Pain, y S. Marston, pp.176-194. SAGE: Thousand Oaks.
- Ruz, R., Galdames, L., Díaz, A. y Meza, M.  
2016 Relatos visuales de una "Arica chilena". Los magazines de la Editorial Zig-Zag (1902-1930). *Diálogo Andino*, 50: 115-132.

- Urrutia, S.  
2017 Carretera Austral ¿Integración o fronterización? Representaciones geopolíticas en torno a la ruta austral durante la dictadura militar (1973-1990). En *Imaginario geográficos, prácticas y discursos de frontera. Aysén Patagonia desde el texto de la nación*, editado por A. Núñez, E. Aliste, Á. Bello y M. Osorio, pp.239-263. Ñirre Negro: Coyhaique.
- Urrutia, S.  
2019 Dispositivo, imagen y transparencia. El Camino Longitudinal Austral y la Patagonia-Aysén durante el régimen autoritario de Pinochet (1973-1990). *Geograficidade*, 9: 138-142.
- Urrutia, S.  
2020 “Hacer de Chile una gran Nación”. La Carretera Austral y Patagonia Aysén durante la dictadura cívica militar (1973-1990). *Revista de Geografía, Norte Grande*, 75: 35-60.
- Valdivia, V.  
2015 La democracia dictatorial pinochetista: regionalización y municipios. *Avances del Cesor* XII: 171-187.
- Whatmore, S.  
2006 Materialist returns: practicing cultural geography in and for a more than human world. *Cultural Geographies*, 13: 600-609.

## Notas

- <sup>1</sup> Tanto esta como las demás citas extraídas de las fuentes que aparecen en las referencias citadas en idioma inglés fueron traducidas por el autor.
- <sup>2</sup> Según Martín Lefebvre (2011) lo “inmersivo” se refiere a la capacidad que tiene la imagen en movimiento de producir un paisaje que es más que representación bidimensional, ya que mediante algunas técnicas como los tiempos muertos, las tomas largas, la falta de narración, la luz, los sonidos, genera un efecto que supera la exigencia contemplativa del espectador para ponerlo en una experiencia temporal, cualitativa o, en definitiva, inmersiva de un paisaje que, por tanto, se presenta como vivido y habitado.
- <sup>3</sup> A diferencia de otras dictaduras de la región, como por ejemplo la argentina, en Chile hubo un fuerte retroceso de la producción de música nacional. La industria discográfica tuvo importantes bajas: mientras en 1972 se habían producido 6,3 millones de discos, en 1980 solo se produjeron 968 mil, como consecuencia tanto del clima represivo y censorador con un ámbito como la música que había mostrado un fuerte compromiso durante la Unidad Popular, pero en mayor medida por los beneficios entregados por el régimen para la importación de discos desde el exterior (Donoso, 2013: 123). Asimismo, los libros publicados en 1979 eran la mitad de los publicados en 1972. La Editorial Quimantú, ícono de la política cultural de la Unidad Popular, fue convertida en la Editorial Gabriela Mistral. En su inicio marcó una agenda nacionalista y patriótica pero terminó primando el criterio neoliberal de eficiencia y mercado. Al poco tiempo se consideró innecesario sostener una editorial pública y se privatiza en 1976, seis años después, en 1982, quiebra definitivamente (Jara, 2011a).
- <sup>4</sup> La Universidad de Chile era dueña de Canal 9, luego Canal 11, actualmente Chilevisión. La Universidad Católica de Valparaíso del Canal UCV Televisión y la Pontificia Universidad Católica de Santiago del Canal 13.
- <sup>5</sup> “Franja del Sí (23/09/1988)” (23°39’-23°59’). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wznr4f123VQ&t=1325s>
- <sup>6</sup> “Carretera Austral Presidente Augusto Pinochet” (0°28’ (1°10’-1°29’)). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CD7XS4KH62I>
- <sup>7</sup> El *Diario de Aysén* 24/10/1987; 29/2/1988; 3/3/1988.
- <sup>8</sup> Si bien no se pudo acceder al material audiovisual, hay registro de que además de TVN y Canal 13, el Canal 11 también había dedicado un reportaje desde una “perspectiva histórica y antropológica” a Aysén y el camino austral el que habría estado conducido por Patricio Amigo. En una entrevista realizada por el diario local, el periodista encargado del reportaje habría declarado: “La Patagonia occidental, Aysén, no ha sido debidamente colonizada e integrada al territorio chileno. Pero actualmente se inicia una etapa que sí tiene una base sólida: la Carretera Austral y además que se está planificando con verdadera seriedad” (21 de febrero de 1984). El *Diario de Aysén*.
- <sup>9</sup> Canal 13 alcanzó la cobertura completa del territorio nacional a partir de 1990 y Canal 11 (Chilevisión) desde 1991.
- <sup>10</sup> “Aysén, la Trapananda”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QyOKDNUIELo>
- <sup>11</sup> “Aysén, la Trapananda” (4°27’-5°47’). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QyOKDNUIELo>
- <sup>12</sup> “Tras la ruta de la naturaleza”. Disponible en: <http://www.latierraenquevivimos.cl/videos-de-la-tierra-en-que-vivimos/>
- <sup>13</sup> “Aysén, la Trapananda” (40°44’-41°25’). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QyOKDNUIELo>