

To cite this article: Ceresa, Constanza (2025) El cine como una experiencia situada: entrevista a Jeannette Muñoz, *La Furia Umana*, 46, 92–105.

El cine como una experiencia situada entrevista a Jeannette Muñoz

Constanza Ceresa

Hay muchas maneras de entrar a una intensidad en el cine, puede ser la narrativa, puede ser la música, puede ser el material color o el blanco y negro, yo creo que conmigo va más en el ritmo, en cómo voy pasando de una cosa a otra.



Constanza Ceresa: Cuéntame sobre tu elección por el cine análogo, ¿qué potencial viste en esa materialidad en tiempos de desarrollo digital creciente?

Jeannette Muñoz: Voy a remontarme a los años en que tomé la decisión, porque ha ido cambiando mi relación con lo análogo. En los años noventa, mientras estudiaba Arte en la Universidad de Chile trabajé con fotografía análoga, pero básicamente experimentando con la fabricación de emulsiones. Me uní al colectivo guiado por Nicolas Yutronic junto a un grupo de estudiantes, fue un periodo de mucho aprendizaje con trabajo en laboratorio y sobre todo mucha experimentación, acierto y error. Con esa experiencia salí de Chile a fines de los noventa. En París seguí con esa búsqueda, hasta que en un momento me empecé a interesar por la imagen en movimiento. Esta fue una época de transición importante en mi trabajo. Las prácticas de cine análogo estaban en disminución, eran más escasas y también más caras. La gente del mundo del cine me decía: esto se va a acabar, pero yo pensaba, bueno, las cosas no se acaban de un día para otro y yo quería trabajar con cine análogo. Me interesaba mucho la materialidad, seguir trabajando con procesos fotográficos. Entonces, fue un puente muy interesante quedarme ahí, para explorar la imagen en movimiento así como yo quería hacerlo. Me decidí, me compré mi cámara y ahí empecé.

CC: ¿Cuál fue tu primera cámara?

JM: Mi primera cámara fue una Nizo Super 8, pero cuando realmente tomé la decisión de seguir filmando con película de cine busqué una cámara que tuviera las características que me dejaran satisfecha. Adquirí una cámara Bolex, ya que es una cámara liviana con muy buena óptica y, muy importante, me permite hacer tomas largas. Es una cámara electrónica más o menos fácil de conseguir en Suiza. Para mí era fascinante esa forma de filmar, no poder controlar el resultado inmediatamente, no poder revisarlo hasta que llegara del laboratorio.

CC: ¿No te interesó involucrarte nuevamente en el proceso del revelado?

JM: Hice un curso para revelar Super 8, pero yo tenía poca infraestructura. La cámara producía unas imágenes maravillosas en calidad, y los laboratorios trabajaban muy profesionalmente, así que no quise experimentar con los revelados. Quería una imagen cinematográfica limpia, bien hecha, con buena medición de luz y todo. El cine análogo en 16mm tiene sus sorpresas aun midiendo muy bien la luz, pero luego te entra un rayo, y aparecen las sorpresas en la película y todo eso es algo que es propio del material y a mí me interesa dejarlo. Por ejemplo, los velados, los desenfoces, los errores de exposición de la luz, más que imperfecciones son huellas del material o de mi forma de filmar, y no hay que luchar contra el material. Este interés por la materialidad va de la mano con mi interés por los procesos cinematográficos en los que permanezco investigando y explorando lugares, hechos históricos y sus huellas.

CC: ¿Y había diferentes formatos de duración?

JM: Sí, eso también me fascinó inmediatamente, el tema del tiempo en el cine. Yo estaba acostumbrada a la fotografía que tenía también una cantidad limitada de fotos. Ahora tenía dos opciones de duración: el rollo de tres minutos, o sea, la bobina de tres minutos o la bobina de doce minutos. Pero la bobina de doce minutos se instala arriba de la cámara, hay que usar trípode, se pierde soltura. El rollo de tres minutos, en cambio, me da mucha flexibilidad, porque puedo hacer cámara en mano. Yo al principio pensé, bueno, son tres minutos, vamos a ver cuánto duran esos

tres minutos. En ese momento empecé a pensar en el tiempo, en el tiempo adentro de la filmación. O sea, los tres minutos eran la duración de la película, pero cómo trabajaba yo eso adentro, era otro aspecto que se agregaba a todo lo que ya te mencioné. Para mí, es súper importante incluir en el lugar que voy a filmar esos tiempos que son más emocionales, la cámara lenta o la cámara rápida, y ahí puedo estar un día trabajando en tres minutos.



CC: ¿Con cuántos rollos andas en general? ¿Cuál es el efecto de esa restricción en tu proceso creativo?

JM: Yo salgo siempre con... depende. Si son viajes en los que yo sé que puedo dedicarme 100% a eso, voy con más película. Y si yo sé que va a ser difícil, porque hay que moverse mucho, entonces voy con menos película. Pero siempre ando con mínimo diez rollos. Y, claro, diez rollos, son 30 minutos. Y esa restricción igual tiene un efecto creativo. Incluso, filosóficamente hablando, es muy interesante pensar ese material reducido, no sé si es posible explicarlo. Tres minutos es la nada

misma para alguien que tiene un chip y que puede filmar dos horas, ¿cierto? Tres minutos es muy poco. Pero cuando empezamos a conversar acerca de lo que significa pensar y trabajar en esos tres minutos, es un mundo. Puede ser un espacio inmenso los tres minutos. Y la restricción... bueno, es algo que todos los cineastas que trabajan con este material lo reconocen, pero para cada cineasta es muy diferente. Esa restricción a mí me da tranquilidad, y al mismo tiempo me hace pensar muy detalladamente lo que quiero hacer. Aunque yo no trabajo con guiones preparados, trabajo más bien con ideas, con mapas. En general, sé lo que estoy filmando, sé cuánto puedo improvisar y qué puedo hacer a continuación. Muchas veces trabajo realizando conscientemente el montaje en cámara, es algo que uso mucho. Entonces, voy pensando mientras filmo: ahora me gustaría filmar en cámara lenta o, ahora quiero hacer un zoom, en este momento necesito otra cosa, hacer movimientos dentro de la imagen, para ir creando un ritmo. Todo eso se va adquiriendo con la práctica, en realidad, porque al final la cámara termina siendo una extensión de mí misma y sé dónde mover y qué hacer para tener ciertos resultados, es algo que estoy decidiendo ahí, justo en el momento. Es una forma de trabajar in situ, como le llamo yo, o sea, estoy ahí realmente creando o registrando algo, reaccionando muy concentrada al lugar o solo guiada por la intuición.

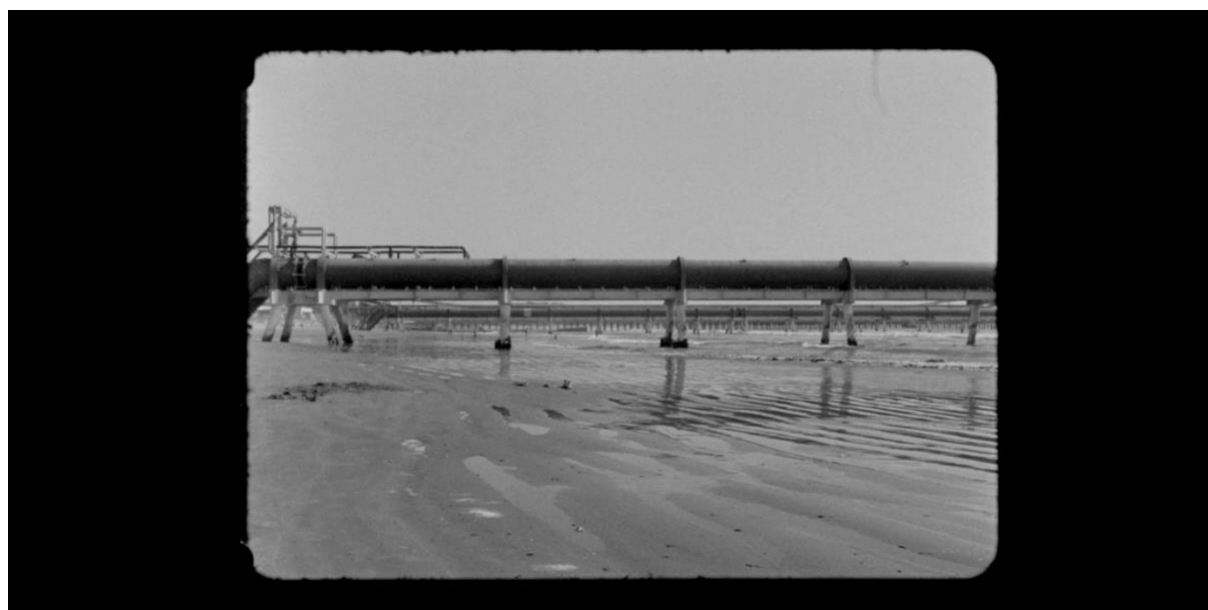
CC: Dentro de las restricciones del material está también la ausencia de sonido. ¿Qué potencial le ves al silencio en tu obra?

JM: Hay varios aspectos. Uno es el hecho de que no trabajo con el sonido sincronizado, ¿cierto? Siempre está la opción de incluir el sonido ambiente, pero la cámara no lo efectúa, hay que sincronizar después. Entonces, para mí, más que una restricción, es una decisión sobre si la imagen va a tener la prioridad y va a ser la transportadora de mi reflexión en un lugar. En algunos proyectos he trabajado con sonido, pero si la mayoría no tiene sonido es precisamente porque pienso que en la imagen está todo. Y a mí me parece que se puede decir mucho con la imagen... Las imágenes contienen en sí mismas tanta información y, además, cada persona puede reconocer cosas, lugares. Por eso, la presentación con público me interesa mucho, ver cómo reacciona la gente a las imágenes que les estoy presentando es muy emocionante. Siempre al final de la proyección, en el Q&A, el mundo de cosas que la gente siente es muy interesante para mí. Me dicen, oye, pero yo vi tal cosa. Entonces les digo, qué genial, yo no lo vi así, pero me encanta lo que viste, porque viste tu propia película, tiene relación con los diferentes mundos en los que vivimos, las diferentes experiencias. El silencio en el cine es también una manera de crear un sonido colectivo. El silencio es, en ocasiones, la ausencia de algo que es imposible de recuperar. Una presencia ausente.

CC: En ese sentido, el silencio, que es propio del medio que estás utilizando, te permite mantener una apertura de sentido que quizá poniendo sonido tendría a ser más narrativa, ¿no?

JM: Sí, claro. Describes más con el sonido. Aunque el silencio nunca es tan silencioso, porque las películas no emiten un sonido, pero la sala de cine sí. Se crea un poco esa tensión, a veces, me doy cuenta de que la gente no quiere toser, se hace más presente el cuerpo, empiezas a escucharte a ti mismo, escuchas al vecino, qué sé yo. Y hay gente que tal vez se irrite, puede ser, pero me parece linda la experiencia de intentarlo, porque estamos muy poco acostumbrados a eso. Realmente, a lo que más estamos acostumbrados es siempre a escuchar algo, un discurso, una descripción, ¿cierto? Y aunque el cine silente no es 100% silencioso, porque no es posible, es suficientemente silencioso como para tomar una decisión en ese momento como público. Yo misma me pongo en esta experiencia de ser espectadora de mis películas y, en ese momento, entro en una intensidad personal, pero después te me doy cuenta de que están todos en la misma intensidad y se siente que la gente está observando algo con una energía similar, que está en un ritmo, como en trance. Yo

siempre estoy presente en la proyección, entonces me doy cuenta de que la gente reacciona ante lo que está viendo, y a veces pienso, ¡qué combinación de fragmentos hice hoy día!



CC: Cuéntame más sobre el trabajo de montaje y postproducción que haces con lo que grabas, y cómo lo presentas luego al público.

JM: Yo tengo tres aristas, digamos. Una, son las películas que van a ser presentadas en salas de cine con proyección analógica en 16mm, en un festival de cine, por ejemplo. Después, está lo que es instalativo, que se realiza en espacios de arte con fragmentos proyectados digitalmente, o con un loop de 16mm y, finalmente, está la performance que hago con colaboraciones. Esa performance se llama *Process for a Film* y se trata de una proyección también con público, donde presento un montaje de la película con la moviola. Ahí la moviola es como un instrumento musical, uso un micrófono de contacto que está conectado a un amplificador y reproduce los sonidos propios de la proyección. Aquí el sonido se produce en vivo, yo produciendo el sonido, que son ruidos, o con

sonidos que han sido grabados con anterioridad. He colaborado con artistas visuales o músicos y ahí soy una integrante más de una banda, donde mi aporte a ese trabajo es la imagen.

CC: ¿Y cómo trabajas con las imágenes?

JM: La verdad es que para mí la postproducción es mínima, yo recibo el material revelado y copiado. Básicamente, saco, añado y ordeno; y cuando tengo el negativo cortado, ya está listo para enviarlo a la digitalización. Lo hice así hasta hace cinco o seis años. Hace un tiempo empecé a trabajar de nuevo con Super 8, el que va directamente a la digitalización y eso no tiene una versión en análogo, sino que va a ser solo digital. En eso he estado trabajando en los últimos años desde que empecé a mezclar un poco más los medios. También estoy filmando con video, con una cámara digital de los años noventa, experimentando; es un trabajo que me interesa mucho hacer, pero va en un carril diferente y en un ritmo de exploración más lento.

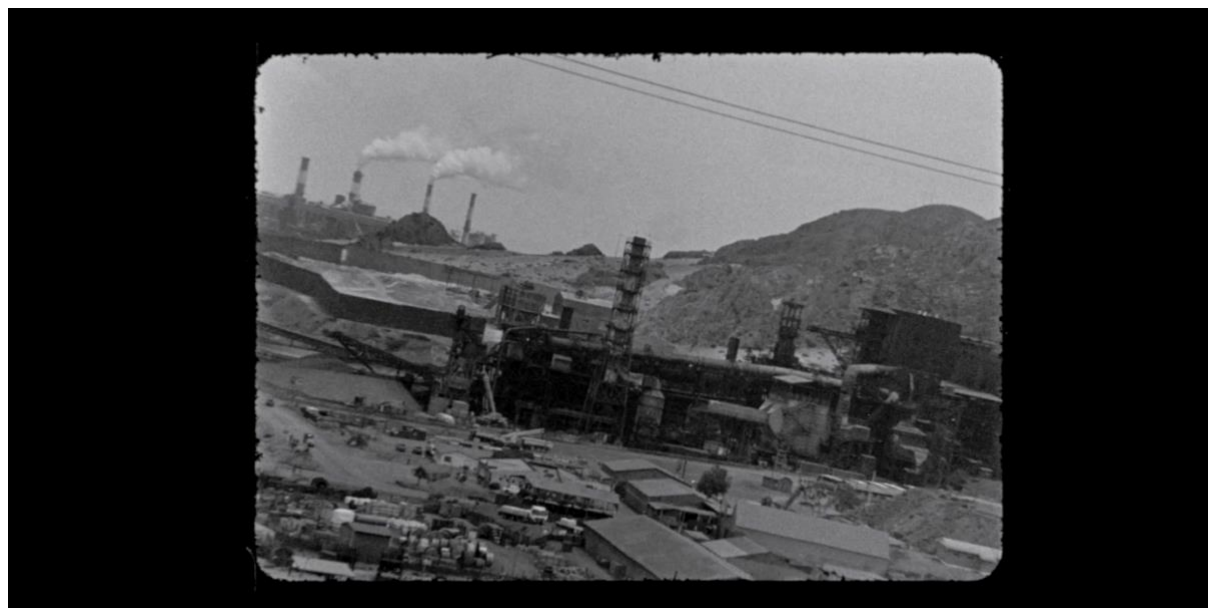
CC: Me gustaría que nos centráramos ahora en tu “obra en proceso” Puchuncaví. Hay una opción por un registro documental, ¿cómo te relacionas tú con la mirada documental, y con esa tensión entre la objetividad y subjetividad de la imagen?

JM: Yo tengo más la creencia de que lo documental no documenta. O sea, no sé si pienso la imagen como “un documento”, para mí el documento sería la experiencia misma. Porque he visitado estas playas, este sector desde que estaba en la universidad, pero en ese entonces iba sin cámara, iba a pasar las vacaciones de invierno, algunas veces. Entonces, tengo imágenes en blanco y negro aquí en mi memoria. Tiene que ver conmigo y con mis recuerdos de estudiante, y a la vez, tiene que ver con esa impotencia de que las cosas realmente no cambian, que pase lo que pase, todo sigue igual, pese a la emergencia. No es documental, en el sentido de que no quiero explicar lo que está pasando. Tampoco es una denuncia en el sentido más usado del término. Yo filmo las experiencias que tengo en esta región, siento muchas cosas cuando estoy ahí, y lo que decido hacer, lo que decido filmar tiene que ver con esa experiencia. Hay encuentros ahí con personas, familias, hay encuentros con aves, perros, casi siempre hay muchos perros callejeros, playeros. Las imágenes dicen lo que pueden decir, porque en el fondo todo está ahí, visible, es muy claro, esa arquitectura, no hay nada oculto ahí. Es como exponer los trapitos al sol, yo expongo y la gente observa, mira. Entonces, más que denuncia, hay un acto político en las decisiones que tomo, en lo que filmo y cómo lo filmo. Es un lugar real con problemas reales y con una vida cotidiana real, y además es una "zona de sacrificio", que me interesa registrar desde mi experiencia personal. Sin olvidar que estoy pisando un lugar, un territorio violentado sistemáticamente.

CC: Creo que hay una experiencia muy corporal en tus films, que se siente como espectador.

JM: Yo realmente no me siento separada de lo que estoy filmando, yo creo que le pasa a toda la gente que realiza una actividad que requiere de mucha concentración. Yo siempre voy con una idea de recibir y en ese recibir está también el filmar. A veces siento esta concentración máxima, es maravilloso, es a un nivel más sensorial, y la cámara es un aparato que me ayuda a transportarme, a entrar en paisajes y vidas por donde se pasean todo tipo de seres y espectros. Entonces lo concibo como una experiencia de vida y creo que para la gente que lo mira la experiencia es intensa. No es algo que yo quiero provocar, sino que es algo que por la manera de trabajar se produce así, filmando así se logra cierta intensidad. Hay muchas maneras de entrar a una intensidad en el cine, puede ser la narrativa, puede ser la música, puede ser el material, el color o el blanco y negro, yo creo que conmigo va más en el ritmo de las tomas, en cómo voy pasando de una cosa a otra. Es la manera

de filmar. Y ahí, volviendo a lo documental, está totalmente esa tensión entre lo objetivo y lo subjetivo, porque no es simplemente pretender mostrar lo que hay, siempre están mi mirada y mis emociones, en tanto cineasta que elige dentro del mundo que habita.



CC: Y lo que eliges produce un efecto de extrañeza, ver esa vida cotidiana que continúa e integra toda esta infraestructura tóxica a sus actividades.

JM: Me interesa mucho eso que dices, de que el hecho de estar ahí observando y pensando todo esto, es la cotidianidad... Yo me pregunto, ¿qué hace la gente?, ¿qué pasa con las plantas?, ¿qué pasa con los animales? Tienen que seguir viviendo, la supervivencia te hace obviar construcciones gigantes y te puedes bañar y pasarlo muy bien ahí. En la época de estudiante yo fui muy activa políticamente, porque era el tiempo de serlo. Entonces, ese activismo político, eso de salir a la calle, todo eso que yo viví en dictadura, digamos, es algo que a mí me hace respetar y estar muy consciente de los límites de lo que puedo hacer como artista. No creo que los artistas podamos cambiar algo.

Lo que sí podemos hacer es exponer nuestras experiencias, nuestra percepción y nuestras perspectivas y así contribuir a la reflexión.

Por otro lado, siento un respeto por el lugar, porque el lugar también está vivo, las personas, todos los seres que viven ahí y también los fantasmas y los espectros viven ahí, yo los siento. ¿sabes? Y, bueno, es un proceso largo, porque además cada año es diferente, cada año vengo de una manera diferente a Chile, vengo con otras ideas en mi cabeza, y cada año encuentro algo diferente y mis experiencias son diferentes. Entonces, me gusta pensar de qué manera entran los discursos, la política real, las luchas en este proyecto, y como es un proyecto muy largo, me doy tiempo para eso.



CC: Cuando hablas de los espectros, te refieres a todos los tiempos que habitan ese espacio, ¿no?

JM: Sí. Eso pasa con el paisaje, por ejemplo, yo filmo lo que parece un túnel (en realidad es un conjunto de pilares en perspectiva), y de pronto este se convierte en un paisaje interior incluso introspectivo. Estoy ahí recibiendo una ola tras otra y aunque mi toma es un corte arbitrario de todo lo que hay alrededor, ese entorno no visible está presente como un espectro. Pero además espectro es todo lo que vive en el lugar y que se hace visible, a veces poéticamente, a veces tomando formas de perro o de olas o de algún vestigio material que al principio no advierto y luego me sorprende. Cuando hablo de espectros me refiero a lo no es fácilmente visible y que sabemos que existió y algo de ello todavía puede quedar en las grietas históricas de ese lugar.

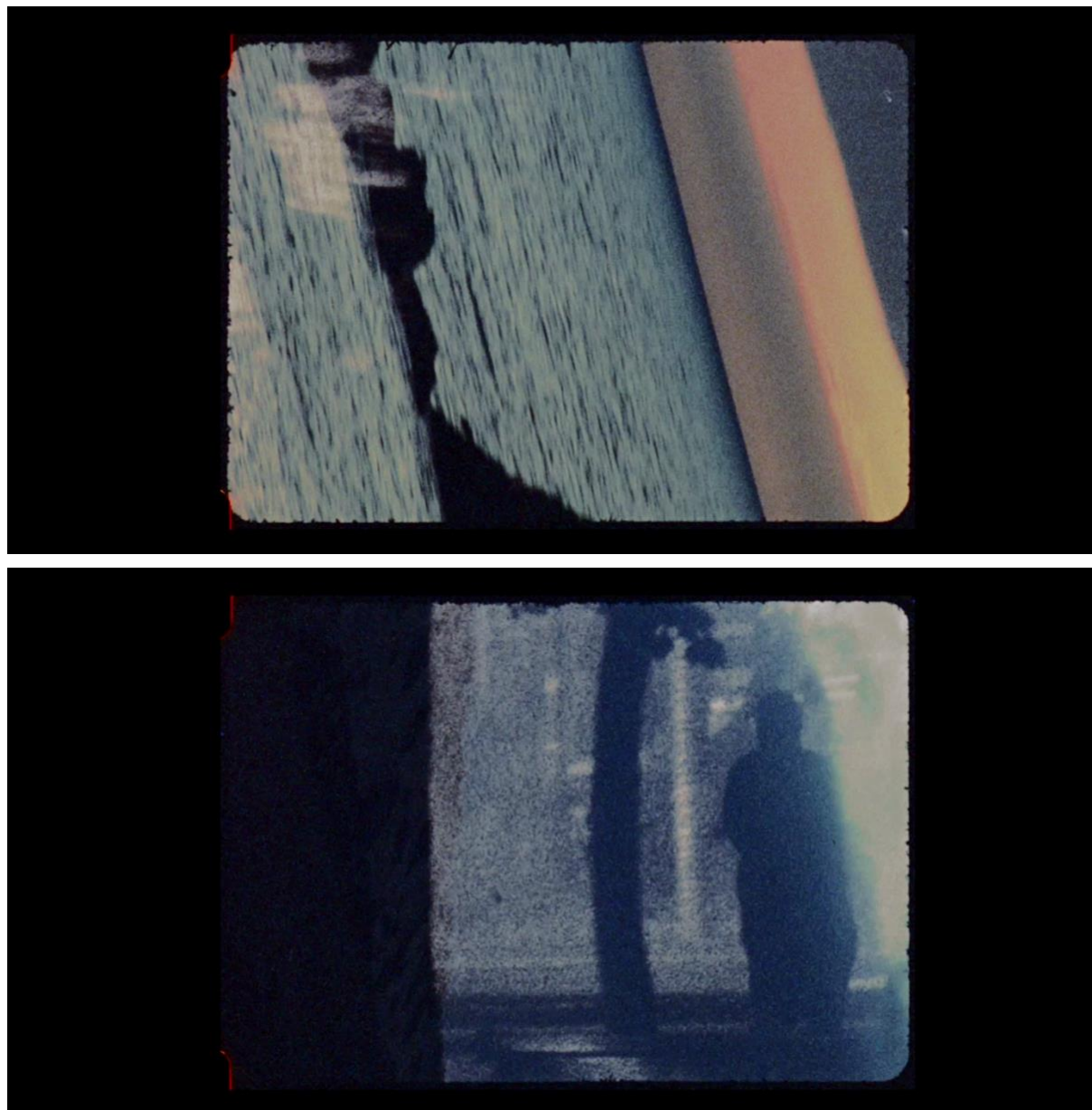




CC: Entonces se podría decir que tu gesto político radica en la decisión sobre qué muestras y qué no muestras.

JM: Claro, esos límites me los pongo yo, yo misma decido y, dentro de eso, trato de ser respetuosa con mis principios. Yo no quise entrar en todo lo que ya se conoce de este lugar, de estos lugares sacrificados, porque no está solo Puchuncaví, también he filmado imágenes de Huasco. Y ahí, tengo que hacerlo muy bien para evitar el morbo, por eso para mí es un proceso, todavía no entro a los asuntos más específicos, tal vez nunca entre, no sé. Yo estoy simplemente tratando de procesar, de mirar y en ese acto pasan muchas cosas. No tengo la ambición de provocar cambios, simplemente quiero mostrar. Estoy en constante conflicto con eso, pero es un conflicto necesario. O sea, no voy a filmar a la gente como si fueran, no sé, objetos de mi investigación, lo encuentro muy complicado éticamente. No se trata de ir a un lugar y sacar lo que me puede servir para hacer mi carrera artística, es un aprovechamiento, no ayuda a nadie. Pero a la vez, quiero y me importa hablar a través de las imágenes de este y otros lugares, porque pienso que hay lugares que no tienen

imágenes, y estas podrían aportar otra visión al debate. A través del cine estoy reflexionando y la gente que ve mi cine está también reflexionando desde su propia perspectiva.



CC: ¿Cómo se ve reflejada esa reflexión en tu trabajo?

JM: En Puchuncaví hay muchas dobles exposiciones que se mezclan con Suiza, mi vida en Suiza, un país que tiene un nivel de vida muy alto en lo económico. Obviamente, cuando yo presento mi trabajo en Europa, espero que se produzca una reflexión, bueno, por algún motivo tenemos en Suiza el privilegio de vivir como se vive (me incluyo), porque existen otros lugares que tienen que sacrificarse o que han sido sacrificados para el progreso o la riqueza de una parte de la población del mundo o del mismo Chile. Eso también es parte de mi vida, porque vivo en Suiza y entonces veo esa abundancia de aguas limpias, aire limpio, los bosques limpios en todas partes. ¿Por qué se permite que suceda así? Estoy en un lugar que puedo disfrutar al máximo y pienso que me lo

merezco, que lo he hecho bien, pero el pueblo suizo sabe o debería saber que el costo de su estándar de vida lo pagan otras personas, lo pagan otros seres en otras partes, en otros territorios.

CC: ¿Te produce una tensión a ti también como artista estar en ese lugar de privilegio?

JM: Yo creo que haberme ido a Suiza me produjo una tensión desde el primer minuto, porque yo venía de Conchalí. El Cortijo es un barrio de trabajadores, con pocos recursos, no hay bibliotecas, no hay infraestructura, no hay un café, sí hay muchas botillerías hasta el día de hoy. Entonces, es fuerte saltar a un país donde tienes toda esa infraestructura y parece que no hay límite de recursos para la población. Y claro, en Suiza hay mucha preocupación por el medio ambiente, la gente hace mucho deporte, se cuida y hay una conciencia muy alta sobre todos los problemas medioambientales. Pero es difícil no ver el lado colonialista.

CC: ¿Qué es lo que nutre tu trabajo?

JM: Todo, todo. O sea, todo lo que me da placer. Yo veo mucho cine, me intereso mucho por el cine, no tan solo experimental. Me interesa el cine de todos los tiempos y de todos los lugares. Además, leo mucho, leo sobre los procesos artísticos de artistas que explican su obra, y por qué llegaron ahí, cómo se conectan con la vida. También converso mucho con gente mayor que yo y menor que yo. Me interesa mucho ver otros tipos de arte que no sean lo que yo hago. Ir a galerías. Yo creo que todo nutre, ¿sabes? Viajo mucho también, el hecho de estar en lugares diferentes me nutre también mucho.

CC: ¿En qué estás trabajando actualmente? ¿Qué proyectos se vienen como exposiciones o festivales, performances?

JM: Tengo varios proyectos paralelos que se irán desarrollando en el tiempo, por ejemplo, mi proyecto “El Cortijo”. He estado trabajando en este barrio donde crecí, filmando una especie de diario de familia, amigos, durante más de 20 años; han pasado muchas cosas, entonces, es un trabajo inmenso que tengo pendiente, es lento, y me voy a demorar. Por otro lado, estoy produciendo obras instalativas. Sigo trabajando en la idea de lugares con vestigios y huellas, siguiendo con la idea de *Strata of Natural History* filmado en Berlín y *Jardín botánico tropical* filmado en Lisboa. Voy buscando la repetición/actualización de eventos del pasado que representan en sí un acto colonialista, y que permanecen presentes de manera poco visible en ese lugar, ya sea porque se quieren dejar intencionalmente en el pasado o bien porque hasta ahora no ha habido una autocrítica. Actualmente estoy trabajando en otro jardín botánico en Zúrich, que está conectado también con este tema. Estoy investigando artísticamente un jardín que pretende ser un trozo de selva lluviosa de Madagascar. Me parece increíble esta idea de traer un trozo de selva con animales y todo. Lo que a mí me interesa aquí es la simulación de un hábitat, porque no es selva, es un jardín botánico. Y la energía que se necesita para crear y conservar esto es una locura. Primero, tienes que controlar todo, porque si no se te muere el jardín en tres días, es un ecosistema muy frágil. Se necesita un curador que decida qué árboles y qué animales pueden sobrevivir en este jardín, además de muchísimos técnicos que estén pendientes día a día previniendo microcatástrofes: es como un microcosmos artificial y en desequilibrio, un lugar así necesita de absoluto control y ese lugar se pretende mostrar como un lugar natural, de protección y preservación.

CC: O sea, en el fondo, sigues interesada en poder capturar esas fuerzas históricas presentes en esas imágenes, en esos territorios que a primera vista no se muestran, ¿no?

JM: Es un desafío. La reflexión detrás de esto es que en realidad todo está visible y yo hago visible algo que ya está visible, lo que es una paradoja. El problema es que en Europa las verdaderas discusiones se evitan, sobre todo porque se piensa que no vale la pena seguir con temáticas del pasado. Esta negación es muy dañina, ya que no se llega a aceptar que muchas instituciones siguen actuando bajo estructuras colonialistas hasta el día de hoy. Y cuando no hay otra opción y están obligados a hablar de ello, la discusión se desarrolla en un plano informativo, pero los cambios reales no se producen. Por ejemplo, el tema de los museos europeos y los trofeos de guerra que no se van a devolver. En esa lógica, el jardín botánico Masoala Regenwald en Zúrich ha sido creado reproduciendo una práctica colonial.



CC: Es interesante, porque el paisaje en Puchuncaví claramente no es bello, en el sentido de que hay fábricas, humo, estructuras metálicas, pero de alguna manera tu imagen le saca una belleza extraña a esas infraestructuras. Por otro lado, está el jardín botánico literalmente bello, pero que tiene como una fealdad por detrás.

JM: Claro, claro, estos lugares tienen algo que se siente como un vacío, que es en realidad una violencia latente y que va más allá de lo que yo pueda decir con imágenes. Algo importante no se ha dicho aquí o está oculto, ¿no? Yo lo veo y lo siento muchas veces como un vacío profundo, una inacción, un ignorar. Otras veces en el caso de "Jardín Botánico Tropical" como una omisión. Hay algo para agregar, comentar, visibilizar. Y es ahí cuando es necesario investigar, buscar información para entender. Siguiendo con los jardines botánicos, me interesa mucho la capacidad de contemplación que tenemos como espectadores, tendríamos que ir más allá, hacia una reflexión. Me parece bien que existan lugares como los jardines, pero sería súper lindo que se presentaran tal como son, porque podrían entrar en un diálogo con la gente mucho más fidedigno. Incluso hay avisos que dicen "salvemos el bosque", pero resulta que ellos trasladaron el bosque a Zúrich, o sea, algo nada sustentable. Son megaproyectos que necesitan de una gran inversión para mantenerse. Al final, se cae en lo mismo, ese jardín es posible solo porque en otra parte se está pagando el costo. Y ahí hay una cuestión política que no se puede obviar.

Además, deseo agregar que casi todos los lugares que menciono los he visitado y los sigo visitando con un interés muy específico y a la vez muy fuerte. He querido visualizar la violencia que contienen, de la que sabemos a veces mucho o a veces muy poco. Violencia impregnada en el ambiente como en PUCHUNCAVI o a veces camuflada en una puesta en escena como en el JARDIN BOTANICO TROPICAL. Filmé ahí porque primero quiero entender lo que sucede ahí, como se actualiza día a día esa violencia. Es una reflexión situada en el lugar. Luego sigue la reflexión revisando y ordenando las imágenes que hice, y continuo ese proceso reflexivo junto a otras personas durante la proyección.

Todas las imágenes forman parte de Puchuncaví de Jeannette Muñoz (2014-). Costesía de la artista.

*

Constanza Ceresa Vaccaro es doctora en Estudios Latinoamericanos en Birkbeck College, Universidad de Londres, profesora asistente en el departamento de Literatura de la Universidad Adolfo Ibañez, y miembro del Centro de Estudios Americanos de la misma institución. Sus líneas de investigación se centran en analizar las prácticas materiales y performativas en la literatura y cine chileno y argentino contemporáneos en la relación entre territorio, memoria y subjetividad. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como "La novela terrígena de Mario Verdugo: un encuadre maula del campo chileno". *Revista Chilena de Literatura*, (105), 319-343, 2022; "Delirio y estancamiento: Nuevas configuraciones del pueblo provincial en dos novelas chilenas y argentinas contemporáneas". *Estudios Filológicos*, (62), 13-30, 2018. Editora del libro "El campo chileno: un palimpsesto", *Lecturas literarias y visuales*. Editorial cuarto propio, 2025 (por aparecer).