

Selkirk de Walter Tournier: animador, artesano y náufrago

Federico Giordano Perla
(Cornell University, Estados Unidos)¹

Resumen: Walter Tournier (1949) es uno de los realizadores de animación más importante del Uruguay. Con una trayectoria que comenzó en 1974, y que ha sido reconocida internacionalmente, Tournier se ha caracterizado por un sostenido compromiso ético con la justicia social, destacándose su trabajo por la defensa de los derechos de la infancia. Sin embargo, no fue hasta 2012 que pudo completar su primer largometraje: *Selkirk*. En dicha película, Tournier retoma la figura de Alexander Selkirk, “el verdadero Robinson Crusoe” como el subtítulo de la película lo presenta. De esta forma, el Selkirk de Tournier se sitúa en una extensa tradición de islas, náufragos y naufragios, así como de lecturas y reformulaciones. Esto incluye los planteos de la crítica post-colonial que ha sabido ver en el Crusoe de Daniel Defoe y en otros náufragos (como el mago Próspero de Shakespeare) a los representantes por excelencia de la colonia y el imperio (Mannoni; Barker y Hulme). Si bien Tournier, fiel a sus convicciones, quiere dar otro tono a una historia dirigida a un público infantil –por ejemplo, con una reflexión acerca del valor real del oro en una isla desierta–, estas asociaciones coloniales del náufrago parecen sobrevivir. Siguiendo los planteos de Christopher Palmer sobre el potencial de “reconciliación” que ofrecen ciertos tratamientos recientes de historias de náufragos, y prestando especial interés a las materialidades específicas con las que no solo el náufrago, sino también el animador trabaja, demostraré las formas en que *Selkirk* ofrece y a la vez no ofrece una versión distinta del náufrago, de Robinson Crusoe y de un lugar materialmente pleno.

Palabras clave: Uruguay, Animación, Náufragos, Materialidad, Estudios post-coloniales.

Abstract: Walter Tournier (1949) is one of the most important animation filmmakers from Uruguay. With a trajectory that started in 1974, and that has been acknowledged internationally, Tournier is characterized by a sustained ethical commitment with social justice, with special emphasis on his work in defense of children’s rights. However, it was not until 2012 when he was able to complete his first feature length film: *Selkirk*. In

1. Federico Giordano. Licenciado en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (UDELAR), es estudiante de Doctorado en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Cornell (Estados Unidos). Es docente efectivo en Lingüística en el Consejo de Formación en Educación (CFE), y fue Colaborador Honorario de Literatura Inglesa en el Departamento de Letras Modernas en FHCE, UDELAR. Ha sido miembro y colaborador de varios proyectos culturales, y publicó en *Lento*, *La diaria* y *Revista Sotobosque* colaboraciones sobre videojuegos y cómics. Su actual investigación se concentra en narrativas de naufragios y apocalípticas relacionadas con Latinoamérica. En 2015 publicó el libro de relatos *Señal/Ruido* (Editorial La Propia Cartonera).

this movie, Tournier revisits the figure of Alexander Selkirk, “the real Robinson Crusoe”, as the subtitle of the movie presents it. In this way, Tournier’s Selkirk is situated in an extensive tradition of islands, castaways, and shipwrecks, as well as readings and versions. This includes the approaches of post-colonial criticism, that has seen in Daniel Defoe’s Crusoe, and other castaways (such as Shakespeare’s magus Prospero) the quintessential representatives of colony and empire (Mannoni; Barker y Hulme). Although Tournier, true to his convictions, strives for a different tone on a tale that is addressed at a younger audience –for example with a reflection on the real value of gold in a desert island– these colonial associations of the castaway seem to survive. Following Christopher Palmer’s ideas on the potential of “reconciliation” that certain recent treatments of castaway stories offer, and paying special attention to specific materialities, that not only the castaway, but also the animator works through, I will show the ways in which *Selkirk* offers and at the same time does not offer a different version of the castaway, of Robinson Crusoe, and of a materially plentiful place.

Keywords: Uruguay, Animation, Castaways, Materiality, Post-colonial studies

Recibido: 27 de abril. *Aceptado:* 24 de mayo.

Presentación

¿Qué acecha en el esqueleto de madera o de metal en el fondo del océano, o en el fuselaje de una nave a medio desintegrarse a miles o millones de kilómetros de distancia de cualquier puerto amigo? ¿Quién es el sobreviviente que debe emprenderse a sí mismo ante la máxima adversidad para soñar con los medios para la supervivencia o el escape? Como lo indica la velocidad a la que podemos reaccionar a este tipo de imágenes, las historias de naufragios y náufragos configuran un género propio, entendido como un sistema de relaciones, citas, tropos y sentidos compartidos, lo que Christopher Palmer define en tanto género como un “mecanismo de refracción” (3). Desde la antigüedad, más allá del accidentado regreso de Ulises a Ítaca, encontramos adagios latinos que aleccionan de los caprichos de los dioses y el mar, lo indeterminado y azaroso de todo cometido humano.² Entendido como género, el naufragio es por definición la personificación de ese riesgo de moverse, viajar, que hay veces es necesario obviar para atreverse a embarcar.

Esto porque el naufragio es el universal de la posibilidad del fracaso; con los barcos hundidos o sin ellos, las empresas, las misiones y los sueños pueden naufragar. Recordemos la flota perdida de Antonio en *El Mercader de Venecia* de Shakespeare, clave de la imposibilidad de pagar al prestamista Shylock; o el naufragio del Sandokán de

2. Ver Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator* para una revisión de la genealogía del naufragio como metáfora, y Carl Thompson para un recorrido en las artes y la literatura.

Emilio Salgari al ir en busca de Mariana, la Perla de Labuan, al comienzo de *Los tigres de Mompracem*. En el primer caso, el naufragio negado es casi intrascendente para ese momento de la obra; para el segundo, el desastre permite que Sandokán y Mariana puedan conocerse más allá de cualquier fantasía del Tigre de la Malasia. El naufragio también es oportunidad.

Aquí se esbozarán algunos ejemplos de naufragios, entre la bruma pero desde la costa. Como en la metáfora de Hans Blumenberg, nos reconoceremos espectadores e inocentes admiradores de los náufragos y sus islas (tal vez emparentadas con los témpanos de metafísica solidificada acerca de los que aleccionaba el filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira). Así, el fantasma del viaje interrumpido podrá servirnos de estrategia de lectura o de dispositivo teórico, preguntarnos acerca de destinos y riesgos, travesías y posibilidades, aunque creamos que hemos llegado a puerto.

Desde ese remolino de tablas arrancadas y aparejos sueltos, en este dossier sobre las migraciones y sus avatares, me gustaría reflexionar en particular acerca de la figura del náufrago en relación con la materialidad que hace a su historia. En junio de 2020 publiqué una nota acerca de posibles cruces entre los chistes de náufragos de Quino y nuestra propia condición de aislamiento durante la pandemia del covid-19 (“Tres sombreros”). En dicha ocasión, siguiendo a Virginia Woolf, comencé a reflexionar acerca de una reivindicación del hacer por sus propios medios del náufrago, hacer que vuelve los objetos cotidianos pequeños tesoros que aprendemos a volver a apreciar. En esta oportunidad quiero regresar a algunas preguntas que podían quedar pendientes para apreciar la materialidad de esos objetos, esta vez pensada en su especificidad. Para precisar estas ideas recurriré a la película de animación uruguaya *Selkirk, el verdadero Robinsón Crusoe* (2012) de Walter Tournier.

Me gustaría agregar que el presente trabajo responde a una preocupación y a una necesidad personal. Como señalaba antes, los últimos años me he dedicado a estudiar los náufragos y naufragios, explorando sus ramificaciones coloniales, con la isla como reducto donde estas fantasías encuentran lugar. Sin embargo, hace un año, preparando la presentación que fuera antecedente de este artículo, volví a ver *Selkirk*. Con el ojo entrenado a la mirada postcolonial no pude evitar reconocer los patrones de comportamiento usuales: la apropiación inconsulta de la isla; la posición dominante del hombre blanco respecto a la naturaleza que lo rodea; la exaltación de una masculinidad autosuficiente asociada a la tecnología y la industria, por solo nombrar algunos ejemplos. Sin embargo, había una incomodidad en leer de esta manera lo que resonaba de otro modo, algo que, por detrás de los materiales teóricos, se conectaba con mi infancia como lector de este tipo de historias. Tal vez para alimentar este desconcierto el video de la canción de la película, “Para ser un pirata”, trajo nuevas reservas.

Hacia la mitad de este video, y llevado por la composición original de Enrique Cortés, Leonardo Croatto y Lala Severi, aparecen algunos niños y niñas realizando declaraciones –palabra tal vez demasiado adulta– durante la *avant première* en el Teatro Solis de Montevideo. En estos fragmentos de conversación, presentados en el contexto de la edición fragmentaria propia de un material publicitario, los niños oscilan entre la timidez y cierta complicidad con el formato “entrevista al salir del cine”. Estas son algunas de las cosas que decían:

“Me gustó como Selkirk se quedó en la isla.”

“Cuándo se quedó solo en la isla. Porque no tenía nada y tenía que construirse todo.”

“A mí el de Robinson Crusoe, me encantó.”

“A mí me gustó el lorito, el lorito y el gatito.”

“La cocinera.”

“El pirata se quedó solo sin nadie.”

“La recomendamos (guiñada).” («*Para ser un pirata*»)

Hubo algo en estas palabras que me detuvo. ¿De dónde venía ese deseo y disfrute por estar solo? ¿De valerse por sí mismo? Si bien la isla es un espacio de codificación de deseos coloniales, sería injusto reducir su alcance a esta dimensión, y desestimar los deseos de estos niños espectadores que encontraban algún tipo de ilusión en ese estar solos. Este trabajo no pretende responder a estas preguntas para ninguno de los entrevistados en particular, sino que busca indagar acerca de mi propia experiencia como lector y espectador, en mi infancia y hoy en día. En consecuencia, y a través de algunas preguntas sobre la materialidad, quiero visitar la atrayente cualidad que ofrecen estas historias para niños y adultos.

Para esto se hace necesario también revisar algunas premisas para pensar los naufragos, aunque sea como equipaje que se pierde al llegar a la ilusión de la isla.

El naufragio y el naufrago como género

Son distintos autores recientes quienes se han interesado críticamente por el género del naufragio y las robinsonadas, ya sea conjuntamente o por separado, temas a los que proponen revisiones y relecturas (Thompson; Palmer; Blackmore; Weaver-Hightower; Mentz). De alguna manera el naufragio nos remite al mismo tiempo al “evento” (naufragar) y al “objeto” (los restos físicos que quedan, lo que en español llamamos “el pecio”) siguiendo la distinción propuesta por Thompson (4).³ Además, debemos pensar

3. Entre estos restos omnipresentes pero no siempre reconocidos, por ejemplo, Sofía Rosa realiza el salvataje de los memes del hundimiento del Titanic como metáfora del Antropoceno, en una línea similar a la seguida por Steve Mentz en su exploración del naufragio como marca de lo que llama el “Naufragioceno” (“*the Naufragocene*”), otra forma de llamar y enfrentar al Antropoceno.

en la dimensión humana; el barco que se hunde y las personas que quedan libradas a su suerte, el naufragio y el náufrago (en inglés *shipwreck* y *castaway*, respectivamente).

Admitamos desde ya que entre este elemento humano, situado en lo que Thompson identifica como “the aftermath” (4),⁴ la norma es que la mayoría perezca: el náufrago que usualmente pensamos es en realidad una anomalía. Durante el desastre, en el agua, el sobreviviente será el elegido del destino o el azar más que de la pericia –como una crítica contingente a Darwin: donde el caos impera no siempre el más apto es el que sobrevive–. Solo una vez que se ha escapado al mar y a las olas, el náufrago llega a su lugar de confinamiento, las más de las veces, una isla.

Esta isla será el escenario por excelencia de la historia de náufragos (aunque siempre nos queda preguntarnos qué otros podría haber). Desde una localización difusa, la isla aporta la imposibilidad de partir, encierra al protagonista y lo vuelve rehén de la frontera última: el océano. Ahí el naufrago deberá demostrar su valía para proveerse de los medios de subsistencia haciendo de esto un imperativo constante: agua, comida y refugio, seguido por el insaciable deseo de saber dónde se encuentra, y de escapar. Con lucidez podremos darnos cuenta a tiempo que el regreso es el mito que condena a la esperanza, y la esperanza puede ser un riesgo mayor que el mismo mar. Aunque la isla podrá, con viento a favor, tornar el refugio en hogar. Para este fin los objetos con los que cuenta el náufrago serán constante inventario de sus alivios y penurias. Un cuchillo será el máspreciado artilugio; un fósforo solitario será todo lo que nos separe de un tiempo anterior a Prometeo como en *El tío Robinsón* de Julio Verne.

Así perfilada, la isla ha sido reversionada incansablemente, desde lo diminuto de balsas o botes salvavidas pertrechados para lo peor, como en *La vida de Pi* (2001), de Yann Martel, con la película homónima de Ang Lee de 2012, hasta las narraciones de naves espaciales y planetas desconocidos como *Los dioses de piedra* (2007), de Jeannette Winterson. Podrá ser también la contrapartida de la tierra firme, como en el caso del infructuoso conquistador del siglo XVI, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, relatada en sus *Naufragios* (1547), o la acumulación de chatarras insondables que configuran un nuevo territorio en *El orden del mundo* (2014, 2017), del uruguayo Ramiro Sanchiz.

Sin embargo, *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe debe ser el epítome absoluto del náufrago –tal vez solo rivalizado por la película *Náufrago* (2000), con Tom Hanks y su ¡Wilson!–. Pero si partimos de tal afirmación es solo para de inmediato interponer las críticas a la visión colonial que ordena la narración de Daniel Defoe y permea hacia sus descendientes. Crusoe llega a una isla que considera desierta y que explora y adapta a sus necesidades usando lo que logra extraer de su barco encallado. El derecho de posesión se asume por la vía del naufragio, a partir de la falta de alternativa que

4. “Las repercusiones” o “el después” (que sigue a una catástrofe).

disfraza las ambiciones coloniales como forzadas por las circunstancias. Es significativo que uno de los mayores exponentes de la literatura de la conquista imperial, referencia hasta hoy en día, sea un náufrago, un colonizador “involuntario.”

Como lo señala Octave Mannoni al construir su concepto del hombre colonial (“the colonial”) en *Prospero and Caliban. The Psychology of Colonization*, los ecos de *La Tempestad* acompañan a *Robinson Crusoe*, dado que el propio Prospero es también víctima circunstancial que por intrigas políticas se ve obligado a refugiarse en una isla, donde se encuentra con Calibán y Ariel.⁵ El orden que Próspero trae a la isla ha sido extensamente analizado por la crítica post-colonial (Barker y Hulme; Wynter; Mannoni; Weaver-Hightower), y resignificado por escritores del Caribe como Aimé Césaire, George Lamming, y Roberto Fernández Retamar, quien en su conocido *Calibán* dialogaba directamente con el *Ariel* de José Enrique Rodó.⁶ Es pertinente, por tanto, situar estos antecedentes del género como invitación a miradas escépticas hacia la industriosisidad y prosperidad que Crusoe predica. Recordemos una vez más que el proyecto colonial europeo respondía a propósitos y medios lejanos a la inocencia que le podríamos conceder a alguien que termina de forma azarosa en una isla, y que estas novelas, en el modelo de Edward Said, eran también herramientas de la colonización.⁷

Así muchos de los náufragos ya eran colonizadores o conquistadores antes de su infortunio. Como pregunta Palmer, “and what are we to make of the fact that Crusoe has been a slave (in Morocco) and yet was on an expedition to buy slaves in Africa when he was wrecked” (xiv),⁸ esclavos negros de contrabando que tenían como destino las plantaciones de Crusoe y sus vecinos en Brasil.

Aunque parezca lejano, este recorrido por lecturas postcoloniales se hace doblemente necesario. Por un lado, porque la historia que nos ocupará está situada en

5. Para una reflexión sobre la relevancia de la isla para la historia de Prospero ver Roland Green “Island Logic”. Previamente también he visitado este tema en el artículo “Náufragos en la isla de *The Tempest*” (2017).

6. A su vez respuesta a la lectura de Rodó de la obra de Shakespeare y a la tradición francesa con la que el intelectual uruguayo dialogaba (ver Gordon Brotherston. “*Arielismo* y Anthropophagy: *The Tempest* in Latin America”. “*The Tempest*” and *Its Travels*, editado por Peter Hulme y William H. Sherman, Reaktion Books, 2000, pp. 212–19). Este diálogo con tradiciones más que con obras es un fenómeno frecuente con los náufragos, que satura las posibilidades de lectura y termina borrando la importancia del texto “original”. Es algo similar a lo que sucede con otros ejemplos de la cultura pop como las *Alicias* de Lewis Carroll, *Frankenstein* de Mary Shelley, o el *Drácula* de Bram Stoker.

7. En este movimiento de análisis crítico se hace necesario retener las particularidades de la conquista y colonización del mundo luso-hispano al pensar la tradición de naufragios, lo que permite potentes análisis como el realizado por Josiah Blackmore en *Manifest Perdition* (2002), seguido en el volumen editado por Carrie L. Ruiz y Elena Rodríguez-Guridi, *Shipwreck in the Early Modern Hispanic World*, Rutgers University Press, 2022.

8. “¿Y qué debemos hacer con el hecho de que Crusoe ha sido un esclavo (en Marruecos) y sin embargo estaba en una expedición para comprar esclavos en África cuando naufragó?”

ese eje de islas y naufragos que se traza a través de Robinson Crusoe. Por el otro, porque *Selkirk*, como película para niños –y codificado en esos términos–,⁹ nos remite al uso del tropo de la infancia como constituyente de un Otro frente al que se posiciona y define el sujeto masculino imperial colonizador (Myers 49–52). Lo cual también nos remite a ese eco de Calibán que sigue siendo el nativo Viernes, rescatado y reducido a la servidumbre, infantilizado, por Crusoe, pero, como veremos, ausente en el *Selkirk* de Tournier.

Tournier el animador

Walter Tournier (Montevideo, 1944) es probablemente uno de los realizadores de animación más importantes de Uruguay, con una trayectoria reconocida internacionalmente. Luego de filmar en 1969 el corto *Refusila* (junto a Dardo Bardier y Roxalba Oxandabarat), el primer trabajo de animación de Tournier fue *En la selva hay mucho por hacer* (1974), basado en el relato escrito desde la cárcel por Mauricio Gatti, “uno de los primeros presos político de la época” como lo cuenta Tournier (“Del joven militante”). En dicha historia, Gatti explicaba a su hija de tres años su situación de encarcelamiento en base a la historia de los animales de la selva que son capturados y llevados a un zoológico por cazadores.¹⁰ La técnica usada fue la animación con papel pintado y recortado, en una primera incursión en el *stop motion*. Lo siguieron otros trabajos de animación durante el exilio político en Perú, como *El cóndor y el zorro* (1980) y *El clavel desobediente* (1981).

Sin embargo, no fue hasta *Nuestro pequeño paraíso* (1983) cuando volvió de lleno a la animación en *stop motion* (en ese caso en plastilina), técnica en la que ha seguido a lo largo de los años y la que ha dado su sello propio. A pesar de ese auspicioso momento, al regreso del exilio, y después de algunos proyectos, Tournier abandonó la animación debido a la falta de financiación, y se dedicó a vender y reparar muebles para poder vivir (“Durante años”). Este hiato duró unos cinco o seis años, luego del cual lanzó su éxito *Los Tatitos* (1997), pequeños cortos animados de apenas unos minutos que anunciaban el final de horario de protección al menor en la televisión uruguaya, hasta el día de hoy sinónimo de irse a dormir para muchos uruguayos y uruguayas. Su trabajo de animación continuó con proyectos como *Alto el juego* (2016) y el corto *Soberano papeleo* (2014) de Lala Severi, su esposa. Desde el comienzo Tournier ha demostrado

9. Aquí me refiero a las definiciones recopiladas por Noel Brown, en particular aquellas de una “second position [that] argues in favour of a narrower understanding of children’s film, encompassing films that are produced and marketed for children (or for a wider audience that substantially includes children) and popularly received as such” (“Segunda posición [que] aboga en favor de una definición más estrecha de films para niños, abarcando films que son producidos y comercializados para niños (o para una audiencia más amplia que substancialmente incluye niños) y que son popularmente recibidos como tales”; Brown 4).

10. Para más información sobre este periodo ver la tesis doctoral de Cecilia Lacruz: *Prácticas Colaborativas e Imaginarios Contraculturales En El Cine Social y Político (Uruguay 1958-1973)*, 2020.

y sostenido un compromiso creativo político hacia temas sociales, con *En la selva*, y su participación en la Cinemateca del Tercer Mundo, así como su papel de “colaborador” con el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, causa por la que finalmente se tuvo que exiliar como lo relata en una entrevista:

pero cuando la cosa se puso peor, de repente la colaboración era algo mayor como esconder a alguien (risas), y llegó un punto que me agarraron, cuando ya había pasado casi un año del golpe del 73. Estuve tres meses preso, llegando a instancias de un juez, sabían que algo pasaba pero no le habían pegado bien al punto, le erraron, entonces me soltaron y al otro día me fui. (“Del joven militante”)

Hasta hoy sus animaciones suelen tratar cuestiones relacionadas con la justicia social, el medio ambiente, la libertad, y en especial los derechos de la infancia, incluyendo campañas para instituciones como Unicef, o incisivos comentarios sobre la violencia que sufren los niños como en *Alto el juego*. La película de animación *Selkirk*, estrenada en 2012, fue el primer largometraje de animación uruguayo, y hasta la fecha sigue siendo el único realizado por Tournier.

Dentro de esa labor, el animador uruguayo cuenta con un historial de visitar islas en sus trabajos previos a *Selkirk*. Tanto *El jefe quiere tocar la luna. El jefe y el carpintero* (2000) como *Navidad caribeña* (2001) suceden en una isla innominada del Caribe, caracterizada por un sistema de inequidad entre el gobernador –con impronta europeo-española–, y sus subordinados isleños caribeños. Ambos cortos usan el escenario de la isla para explorar las relaciones coloniales y de dominación entre el poder del gobernador y los habitantes de la isla, pero también las visiones contrastantes entre adultos y niños. Para Samuel Lagunas estas “cintas son relevantes porque se interesan en una parte de América Latina hasta ese momento muy poco visibilizada desde la animación”, e incluso, para el crítico, el tratamiento que propone Tournier es diferente a los pocos antecedentes existentes (Lagunas).

La isla de estos dos cortos presenta una colonialidad axiomática a través de una cierta atemporalidad, que recuerda a *Zama* (2017), de Lucrecia Martel, película argentina que diluye el tiempo anterior a las revoluciones latinoamericanas del siglo XIX en un limbo burocrático para su personaje principal. En el caso del Caribe de Tournier, lo axiomático es dado por un espacio que se resiste al cambio (el gobernador parece volver atrás en sus actitudes entre una historia y otra), por los símbolos coloniales en decadencia (la casa del gobernador deteriorada), pero también por la propia actitud de los habitantes de la isla que se someten al poder colonial, aunque este no ostente ningún recurso de poder suplementario a su propia presencia y autoridad (incluso las amenazas son únicamente verbales).

Ambas historias están construidas en base a tramas paralelas entre los deseos del gobernador (tocar la luna; tener una navidad nevada) y los de los habitantes de la isla

(preservar los árboles; solucionar el transporte del agua). En base a este mecanismo, y apostando mucho al momento en que ambos intereses se encuentran (colisionan, incluso), las historias parecen estar doblemente dirigidas hacia aquellos que sufren bajo una autoridad análoga a la del gobernador, pero también a quienes ejercen, o podrían ejercer, un poder similar. En general, “los habitantes de la isla del Caribe en Tournier son retratados como ingeniosos, amables y parte de una comunidad idílica” (Lagunas), y el tono dirigido a un público infantil permite soluciones de consenso y redención del personaje del gobernador, que es usualmente llamado “jefe” a pesar de todos sus esfuerzos.

Parece aplicarse lo que Palmer propone respecto al concepto de la isla, y el naufragio, como lugar de “reconciliación” (“*reconciliation*”). Por ejemplo, en *Nación* (2009) de Terry Pratchett, analizada por Palmer (49–53), Daphne (una niña de la metrópoli) y Mau (un niño indígena al borde de completar sus ritos de pasaje) deben reconstruir “la nación” (“*the nation*”), una isla en el ficticio Gran Océano Pelágico Sur y hogar de Mau antes de que un tsunami casi la borrara del mapa matando a todos sus habitantes. Como sucede con *Nación*, las novelas que Palmer sitúa en este grupo de “reconciliación”:

reimagine the castaway’s relations with and place in nature; [these stories] they feature an indigenous castaway, or blur the categories of indigenous and Western; and they diverge from or are indifferent to the postmodern. ... To make a convincing and positive castaway tale in the postcolonial, eco-aware era, you will have to incorporate —not merely acknowledge, but imagine— these features. ... reconciliation is a word for a more profound coming to terms with the past and its errors (or worse than errors), and behind the introduction of the indigenous castaway and the reimagining of nature in these novels there is, surely, a coming to terms of this kind, a reconsideration in order to recover.¹¹ (Palmer xx)

Si bien en los dos cortos de Tournier no hay naufragio como tal, sí tenemos a la isla y varios de los otros elementos señalados por Palmer. Leída de esta manera, la propuesta de Palmer permite pensar que la apropiación por la literatura infantil y juvenil de este género puede ser, efectivamente, una forma de rehabilitar a las robinsonadas (o al menos a sus islas) de parte de sus cargas de racismo, imperialismo y sexismo. Estas interpretaciones, como los ciclos de la marea, nos remiten a ciertas lecturas tradicionales del naufragio, por ejemplo, la interpretación en clave de piedad y redención de *La Tempestad* (una línea interpretativa predominante en el periodo anterior a la crítica

11. “Reimaginan las relaciones del náufrago con, y el lugar en, la naturaleza; [estas historias] presentan a un náufrago indígena, o borronean las categorías de indígena y occidental; y divergen o son indiferentes a lo posmoderno ... Para hacer una historia de náufragos convincente y positiva en la era post-colonial, eco-consciente, tendrán que incorporar –no meramente reconocer, sino imaginar– estas características. ... reconciliación es una palabra para un aceptar más profundo del pasado y sus errores (o peor que errores), y detrás de la introducción del náufrago indígena y la reimaginación de la naturaleza en estas novelas hay, seguro, un aceptar de este tipo, una reconsideración para recuperar(se)”.

postcolonial). La tensión que se sostiene, y que *Selkirk* como película infantil tendrá que enfrentar, es esa duplicidad que mencionábamos antes, pensando junto a Myers al niño como un representante ambivalente del orden de la metrópoli y sometido a esta. ¿Qué puede encontrar el niño en la isla entonces? ¿Y qué puede y no puede dejar atrás?

El naufragio de Selkirk

Si bien presentes en estos trabajos anteriores, estas tensiones sobre infancia y sobre otredad, llamativamente, desaparecen de las líneas explícitas de reflexión de *Selkirk*. Hacia la mitad de la película, el protagonista Selkirk –nombrado en honor a una de las supuestas fuentes de Defoe¹² es abandonado en la isla por sus compañeros piratas. Estos están preocupados que Selkirk les ha ganado en distintos juegos de azar el tesoro del galeón Manila que han salido a buscar. A diferencia de lo que algunos podrían pensar, Selkirk no hace trampa en el juego, y sus ganancias son resultado de una infalible suerte que siempre lo favorece, y de la cual, es cierto, abusa constantemente. Fastidiados por esta situación, y bajo las órdenes del intolerante y odioso capitán Bullock, Selkirk es finalmente varado en la isla con apenas algunos objetos: un hacha, una pistola, pólvora y algunas balas, más un cofre con algunos objetos más que iremos descubriendo, incluyendo las cartas de navegación del Cabo de Hornos (hasta ese momento el mayor tesoro que Selkirk podía poseer).

Después de esa llegada, su estadía en la isla sigue los lugares comunes de las historias de naufragos, como el momento de encender un fuego o pescar su primer pez, con frecuentes secuencias de comedia como se esperaría en una película para niños.

Como ya adelantamos, en tanto versión alternativa de Crusoe, parte de las operaciones narrativas emprendidas es no incluir ninguna figura equivalente a Viernes, el nativo que Crusoe rescata y somete a su servidumbre. Esta decisión puede responder a la fidelidad a la versión original del relato de Selkirk, quien efectivamente pasó su tiempo en la isla solo, o por otros motivos. En todo caso, la isla se convierte en literalmente desierta, y por lo tanto un lugar exculpado de ciertas preguntas y discusiones. La equivalencia con una presencia “autóctona” se configura con los animales que son sometidos o persuadidos para incorporarse amistosamente al sistema productivo de Selkirk: el loro y las cabras. Si bien estas últimas ofrecen algo de resistencia, y oportunidad para divertidas secuencias de gags físicos, en última instancia la dominación depende de su voluntad de acatar los

12. Queda para otra ocasión realizar una lectura detenida entre el relato del Alexander Selkirk histórico y la reinterpretación realizada por Tournier y su equipo. Si bien no he encontrado datos de cuáles fueron los textos tomados por Tournier como referencia para su investigación, las fuentes más conocidas de la época son los relatos de Woodes Rogers, quien estuvo entre los que rescataron a Selkirk, y Richard Steele, quien entrevistó a Selkirk una vez hubo retornado a Inglaterra. Ver: “The Life and Strange Surprising Adventures of Alexander Selkirk” en *The Open Anthology of Literature in English* (virginia-anthology.org/the-life-and-strange-surprising-adventures-of-alexander-selkirk/).

mandatos de Selkirk, en cierto eco de la tolerada –o no contestada– colonialidad de las islas caribeñas que veíamos antes.

A través de este proceso Selkirk forma un espacio donde vivir, en que las comodidades que lo rodean son producto de su hacer, y este parece ser el verdadero tema de la película (desplazando el problema de la Otredad al regreso de los piratas, tema que también obsesiona a otras versiones de Crusoe). La moraleja de la historia estriba en ese cambio de corazón producto de la estadía en la isla, en que Selkirk pasa de estar todo el tiempo jugando por dinero a despreciar las monedas de oro que descubre enterradas en la isla. La canción principal, que cambia su letra en este momento, relata este proceso:

Supe ser un pirata
tras el oro y la plata
Fui famoso corsario
Audaz y temerario
Pero un día descubrí
cuando solo me vi
lo que te hace feliz
está dentro de ti
[...]
No ser más bucanero
eso es lo que yo quiero
con mis manos sentir
y poder construir
un lugar donde estar
sin mentir ni robar
[...]
ya no soy bucanero
no me importa el dinero
[...]
tengo un gato y un loro
son mi mejor tesoro. (“Para ser un pirata”)

Como parte este proceso de redención, y cuando ya ha quemado sus mapas para encender un fuego, Selkirk funde el oro, totalmente inútil en la forma de monedas, para hacer utensilios tan cotidianos como cubiertos, anzuelos o un peine. Despojados de las preocupaciones hacia una riqueza superflua, Selkirk puede descubrir las cosas que sí lo hacen feliz. Como Gabriel Lagos señala, una exposición crítica subyace al *Selkirk* de Tournier en tanto demostración del contraste entre valor de uso y valor de cambio en la isla, donde el oro es apenas valioso por sus propiedades intrínsecas de uso, vis a

vis, poder ser fundido para hacer esa serie de objetos cotidianos (Lagos). Este contraste explota cuando otras personas llegan a la isla y restauran el valor de cambio del oro como moneda, desentendiéndose del nuevo significado que Selkirk les ha asignado. Podemos apreciar esta tensión al final, cuando uno de los marinos que rescatan a Selkirk de la isla revisa su bolsa en busca de los utensilios de oro que este marinero ha visto y codiciado desde el primer momento. Con efecto cómico lo que hay dentro de la mochila de Selkirk es arrojado al agua. El marino no puede entender que esos son los objetos verdaderamente valiosos para Selkirk, los que ha elegido llevarse consigo, mientras el resto de los “tesoros” (gemas preciosas y todos los objetos de oro) son sepultados entre rocas en un último acto teatral de destrucción.¹³

Si bien es correcto pensar que “mostrar que el oro es, después de todo, un simple metal cuyo prestigio se basa en una convención social dice más y mejor –a los chicos– que una clase sobre valor de intercambio, valor de uso, fetichización y demás conceptos de política económica” (Lagos),¹⁴ queda espacio para analizar con un poco más la relación de Tournier con la materialidad de la historia que está contando.

Tournier el náufrago

Tomando al *stop motion* como su técnica predilecta, quiero argumentar que Tournier asume un compromiso con la materialidad específica de su trabajo que sintoniza con la experiencia de Selkirk/Crusoe. Con materialidad específica me refiero a una calidad de no-intercambiabilidad que adquieren ciertos objetos cuando son identificados más allá de la abstracción o sus cualidades ideales. Este proceso sitúa estos objetos en cadenas también específicas de producción, distribución y consumo, que asimismo podemos analizar (Miller). Contra el efecto generalizador y de abstracción que ofrece nuestra sociedad, por ejemplo hacia los objetos desechables de un solo uso, la condición del náufrago habilita otro vínculo desde una materialidad indeclinable e intransferible, como lo demuestra Samuel Diener al analizar las pipas de cerámica “descartables” que Crusoe primero atesora específicamente y luego abstrae a través del afecto al poder fabricarlas con mayor facilidad (Diener 376–79).

13. Todo gesto de regreso de un náufrago debe ser también un gesto de renuncia, desde Prospero tirando sus libros y báculo al mar, al tigre que desaparece entre el follaje al final del viaje en *La vida de Pi*. Hay algo incompatible entre la travesía y el mundo.

14. El propio Karl Marx usó una referencia a Robinson Crusoe en *El capital*, en la sección “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto” del Tomo 1. En dicho caso, Marx encuentra en Crusoe un ejemplo donde hay una correlación transparente entre la percepción del trabajo y sus frutos porque todo es resultado del hacer de una sola persona, el propio Crusoe. Existe una complejidad importante en el uso dado por Marx a la figura de Robinson Crusoe y su diálogo con otros usos anteriores dentro de la economía política. Ver: Gayatri Chakravorty Spivak, “Theory in the Margin”, y Elizabeth M. Holt, “Robinson Crusoe’s Watch”.

Esta pregunta sobre especificidades se conecta también con la discusión de la animación, y con los postulados de Maureen Furniss a la hora de analizar la producción de una obra de arte. La teórica e historiadora de la animación sostiene que “to fully understand the aesthetics of a single art work or a group of works, it is necessary to know something about the production context – the historical, economic, social, technological, industrial and other influences upon any work at the time of its making”¹⁵ (7). Esto incluye situaciones que pueden afectar el contenido, por ejemplo, “consider the way in which the depiction of racial groups might be affected by differences in social attitudes between animation produced in the United States during the 1910s and the 1980s” (7);¹⁶ pero también, “consider the way in which the techniques used in an animated work might be affected by the economic situations of an independent, self-funded animator and a director at a large Hollywood studio” (7).¹⁷

En su estudio pionero *Art in Motion: Animation Aesthetics* (1998; revisado en 2007), Furniss recupera la definición de Charles Solomon en que “two factors link these diverse media and their variations, and serve as the basis for a workable definition of animation: (1) the imagery is recorded frame-by-frame and (2) the illusion of motion is created, rather than recorded (Solomon; citado en Furniss 4–5).¹⁸ A su vez, la teórica piensa la técnica del *stop motion* como “animation made with objects that have height, width and depth – that is, three dimensions (3D)”¹⁹ en contraste con aquella animación en 2D que recurre a otras técnicas como el dibujo o la pintura (151). Las formas que puede asumir se dividen en animación con: arcilla, objetos, o personas (llamada *pixilation*). En los dos primeros casos, usualmente, es un operador quien interviene entre tomas, para efectuar los cambios necesarios para lograr la ilusión de movimiento: mover un brazo, una pierna, o algún otro objeto, a un ritmo de 24 cuadros por segundo –si bien el estándar suele ser 24 cuadros, puede haber casos en que se realice animación en 12 u 8 cuadros por segundo (Furniss 134).

Desde el punto de vista de su forma de representar, para Furniss, el *stop motion* está más cerca de la filmación de acción en vivo (*live-action*) que la animación en 2D,

15. “Para comprender completamente la estética de una sola obra de arte, o un grupo de obras, es necesario saber algo acerca de su contexto de producción: el histórico, económico, social, tecnológico, industrial, y otras influencias sobre cualquier obra al momento de su realización.”

16. “Considérese la forma en que la representación de grupos raciales puede ser afectada por diferencias en actitudes sociales entre animación producida en los Estados Unidos durante la década de 1910 y de 1980.”

17. “Considérese la forma en que las técnicas usadas en una obra animada pueden ser afectadas por la situación económica de un animador independiente auto-financiado y de un director en un gran estudio de Hollywood.”

18. “Dos factores unen estos diversos medios y sus variaciones, y sirven de base para una definición operativa de animación: (1) las imágenes son grabadas cuadro a cuadro y (2) la ilusión de movimiento es creada, más que grabada.”

19. “Animación hecha con objetos que tienen altura, ancho y profundidad—es decir, tres dimensiones (3D).”

y cita como ejemplo la posición de la cámara: “almost all stop-motion animation is shot horizontally on a set of some sort, just like live-action motion pictures. In contrast, two-dimensional drawn and painted media animation generally is recorded from a camera placed overhead –that is, vertically– or is scanned into a computer” (157).²⁰

El *stop motion* como principal técnica elegida para *Selkirk*, implica un doble compromiso con la materialidad.²¹ El animador Tournier no solo reconoce que se inspiró en sus propias vivencias como artesano para pensar cuáles serían los desafíos que debería resolver su personaje:

Nos planteamos qué podría hacer alguien solo en una isla. ¿Qué haría yo, por ejemplo, qué me pasaría, qué es lo primero que podría pensar si me quedo solo? Como a mí me gusta mucho todo lo vinculado con manualidades, lo de “hacer uno mismo” supuse que este personaje tendría que haber construido, hecho cosas. Y lo sabemos, de hecho, porque encontraron hace poco los restos de su casa, aparentemente hecha de piedra. De alguna manera esa investigación corroboraba lo que uno pensaba, que Selkirk tuvo que ir haciéndose su espacio y creándolo a partir de sus posibilidades. (“Cosas de soledad y de infinito”)

sino que además siguió un camino análogo al de Selkirk, teniendo que construir todo lo que debía estar en la película. El trabajo manual de crear un mundo donde situar a sus personajes salta a la vista como equivalente a la tarea del náufrago de hacerse un lugar en el mundo:

Sobre el *stop motion*, todos los muñecos lo hicimos nosotros, desde la construcción hasta la animación, y el entorno inmediato. Llegamos a construir un barco de 7 metros de largo para poner los muñecos arriba, toda la cubierta, parte del casco, parte del velamen, es un barco enorme. Después hicimos todos los camarotes y otras cosas por separado, y después también toda la parte de la isla en pedazos, son varias maquetas. (Ramos et al.)

Todos estos son procesos que a su vez han visto indeleblemente marcados por los medios materiales específicamente a su alcance, en el sentido de “contexto de producción” del que habla Furniss. Según relata Tournier, en los años ochenta cuando estaba exiliado en Perú se volcó hacia el *stop motion* con plastilina por falta de otros materiales: “En ese entonces se hacían dibujos y conseguir los acetatos y pinturas para poder dibujar implicaba importar, era un lío bárbaro” (Cajal). En estas circunstancias realizó su premiado corto *Nuestro pequeño paraíso* (1983) como “primera película que hice en *stop motion*, ‘corpórea’ total” (Cajal). Como en el caso del náufrago, lo que se

20. “Casi toda la animación *stop motion* es filmada horizontalmente en algún tipo de set, igual que las películas *live-action*. En contraste, las animaciones dibujadas o pintadas en medios bi-dimensionales generalmente son grabadas desde una cámara ubicada por encima—es decir, verticalmente—o es escaneado hacia una computadora.”

21. En *Selkirk*, el mar y algunos elementos menores fueron realizados con 3D. En ese sentido la película es un producto híbrido, si bien casi la totalidad está animada en *stop motion*.

puede hacer depende de lo que está disponible, y esos recursos nunca se pueden dar por descontados. El inventario constante de objetos que sostiene Crusoe tiene renovada razón de ser en la escasez.

Además, los distintos materiales usados en *stop motion* suponen un rango distinto de posibilidades y de problemas (Furniss 159–61), a los que el artesano Tournier es sensible: “Todas las caras de *Selkirk* son de silicona pero la que conseguíamos es la que usan los dentistas, una que se rompe a cada rato, era terrible, y las manos, que eran de látex, también, se nos rompían. Eso es una limitante, no tener acceso a buenos materiales” (Cajal). De igual forma, el trabajo manual necesario para crear la película está presente en las varias entrevistas, con una repetida respuesta que delata ya sea la frecuencia de la pregunta o la consciencia de su importancia: “En *Selkirk* un animador tenía un promedio de tres o cuatro segundos por día de trabajo de seis horas”(Cajal). No quedan dudas de que la creación de *Selkirk* como película es un suceso en toda su dimensión material, crear un escenario y a los personajes, pero también de materialidades específicas hasta el último detalle.

Como último paralelo simbólico entre animador-artesano y náufrago, la película *Selkirk* fue un proceso de más de diez años, más años incluso que los que pasó el *Selkirk* histórico en su isla. Ocho de estos años fueron en búsqueda de apoyos y financiación, cuestiones que sin duda estaban de fondo también en las reflexiones técnicas sobre qué materiales usar, por ejemplo en los problemas de intentar –y no lograr– importar un litro y medio de silicona de Brasil Uruguay a un costo de U\$S 600 cuando en origen sale U\$S 10 o U\$S 20 (Cajal).

Más allá de estas limitantes, el mismo trabajo de animación de Tournier tensa los límites y posibilidades de los materiales específicos con los que se juega y crea, como reconoce y celebra Lagunas sobre *Nuestro pequeño paraíso*: “Es especialmente descollante la pericia técnica que demuestra Tournier en este corto al inyectar efectos caricaturescos, hasta ese momento usados únicamente en el dibujo, en la plastilina” (Lagunas). Un último ejemplo: El primer episodio de la serie *Tonky* (2007-2009), heredera en su formato mínimo de *Los Tatitos*, es ilustrativo. En “Una forma de pintar” la escena presenta dos niños que pintan, cada cual a su manera. El mayor sigue el orden preciso de mojar el pincel en una lata de pintura, pasarlo sobre una hoja, y luego lavarlo antes de cargar un nuevo color. La más chica, aún de chupete, es menos prolija y salta de un color al otro, sin lavar ni cuidar la mezcla, superponiéndolos en lo que eventualmente será una mancha uniforme. El primer niño, asumiendo el lugar del saber paciente, intenta explicar el correcto procedimiento, pero la pequeña del chupete insiste en su método aparentemente errático, enchastrando aún más la página. Cuando la obra podría parecer irrecuperable la más pequeña apoya sus palmas sobre el papel, y con un

movimiento decidido hace que sus dedos la recorran descubriendo un arcoíris de colores oculto. El niño más grande aplaude.

Esta mínima historia, gracias a la forma despojada que caracteriza a *Tonky* (Lagunas), además de su mensaje sobre la forma “correcta” de pintar, explora la materialidad de la técnica, y las formas en que estos materiales permiten crear. Esa materialidad es específica, tanto de la pintura de los niños como del *stop motion* en que se captura la historia, y recuerda otros *shows* para niños en que se enseñaban manualidades y artes plásticas, por ejemplo, el programa de televisión ArtAttack (o ArteManía, como se conoció en Latinoamérica); así como los experimentos con *stop motion* con personas del pionero de la animación, el canadiense Norman McLaren, reconocido por Tournier como una de sus principales influencias.

Los restos del naufragio

Aún a través de las lecturas coloniales con las que iniciábamos este recorrido, la historia del naufragio todavía apela a esa afirmación de la supervivencia, el arreglárselas—*make do* en Palmer— y finalmente encontrar un lugar en el mundo. Dice Palmer:

Much of this attraction, surely, comes from the homely, practical details of Crusoe’s work. It’s practical and it feels necessary, but it taps into the same fascination with play and with making a little world as do the cubbyhouse or the tree house, or camping out. It seems to have a kind of innocence. Defoe’s novel thinks out what you might need to survive—then, what you might need to make a settlement—and it turns out that there is quite a lot, a kind of abundance even though it’s the story of a solitary man on a small island. The abundance invites enjoyment.²² (xiv)

Es natural, entonces, que la historia del naufragio autosuficiente también convoque a ese espíritu y a ese deseo, más allá de la opulencia, por una vida digna, y por esa razón también es un formato recurrente en la literatura infantil.

No obstante, queda preguntarse por la relación con la tradición de naufragos, y el regreso a la isla para contar una historia con estas características de materialidad. No podemos obviar que la colonialidad como forma de dominación y explotación también era una relación situada en el espacio de la materialidad y la extracción de recursos. Dichos recursos de origen colonial, entre otras cosas alimentaron, la revolución industrial, y por lo tanto también las bases de nuestra sociedad de consumo, incluyendo la industria

22. “Mucho de esta atracción, de seguro, viene de los detalles hogareños, prácticos del trabajo de Crusoe. Es práctico y se siente necesario, pero se activa la misma fascinación de jugar y hacer un pequeño mundo como lo hacen una casita, o una casa en el árbol, o acampar afuera. Parece tener una cierta inocencia. La novela de Defoe piensa qué podrías necesitar para sobrevivir —después, qué podrías necesitar para asentarte [establecer un asentamiento]— y resulta que hay mucho de esto, una especie de abundancia incluso siendo la historia de un hombre solitario en una pequeña isla. La abundancia invita al disfrute.”

del entretenimiento de la cual Tournier es parte (aunque sea desde los márgenes en los cuales su férrea postura ética lo posiciona).

Dicho esto, una de las grandes preguntas que subyacen al uso de tropos con una tradición colonial tan fuerte, es si realmente pueden ser rehabilitados, o si su carga colonial perdura en sutiles codificaciones, aún en una película para niños (o, en especial, en una película para niños). Si volvemos a los planteos de Palmer, la liminalidad de Selkirk es limitada: no es un “náufrago indígena”, ni es una figura que verdaderamente descentre el modelo del náufrago colonizador blanco europeo. La soledad de Selkirk, aún amparada en el dato histórico, evita el problema de la representación del Otro, pero resulta también en una negación de ese mismo Otro. Como lo plantea Mannoni:

What the colonial ... lacks, is awareness of the world of Others, a world in which Others have to be respected. This is the world from which the colonial has fled because he cannot accept men as they are. Rejection of that world is combined with an urge to dominate, an urge which is infantile in origin and which social adaptation has failed to discipline.²³ (Mannoni 108)

Es decir, el deseo “infantil” (término que podemos compartir o desafiar) por estar solo tiene esta doble posibilidad de lectura, que *Selkirk* nos pone delante: un deseo por un lugar para uno mismo, pero también un deseo que implica, en esta versión, un negar al Otro. Esta tensión, de alguna manera, es disuelta por la historia del náufrago que, propongo –junto a John Rieder para su análisis de la ciencia ficción del siglo XIX y XX–, genera nuevos territorios frente a “el casi completo agotamiento de las áreas verdaderamente no exploradas del globo” (4), síntoma de lo que Raymond Craib llama “a planet with limited territorial opportunity”²⁴ (2) al pensar los proyectos de salida (*exit*) de libertarios de derecha. Coincidentemente, muchos de estos proyectos libertarios estudiados por Craib en *Adventure Capitalism* consistían en la fundación de nuevos estados en islas naturales o artificiales, sin reconocer su pertenencia territorial a otros estados ya existentes, algunos en proceso de descolonización (10), o creyendo que “comprar tierra” era la solución (45). Esto sirve para demostrar la pertinencia de la fantasía de la isla para los ideales proyectados de escapar a la sociedad. Esta idea de “salir” se puede verificar, con marcadas diferencias, tanto en grupos libertarios como en aquellas comunidades que surgieron “de esfuerzos colectivos para mitigar la explotación capitalista y subyugación laboral”, con ejemplos de una radicalidad significativa entre estos últimos, como las comunidades de esclavos fugados, o el movimiento Zapatista en México (Craib 6). Si bien es cierto que la posición colonial fue explotar este potencial de las islas como afueras, y que fue continuado por los libertarios en sus proyectos de salida,

23. “Lo que el colonial ... no tiene, es consciencia del mundo de los Otros, un mundo en el cual los Otros deban ser respetados. Este es el mundo del que el colonial ha huido porque no puede aceptar a los hombres como son. El rechazo de ese mundo se combina con una urgencia de dominar, una urgencia que es infantil en su origen y que la adaptación social ha fallado en disciplinar.”

24. “Un planeta con limitada oportunidad territorial.”

no podemos desconocer el deseo y necesidad de estos otros grupos por “salir” de las sociedades modernas. En ese sentido, la posibilidad de representar proyectos alternativos de *Selkirk* se puede esbozar, pero queda en jaque al interactuar más directamente con este prontuario de islas usadas con fines coloniales y neocoloniales de renovación del territorio.

Esta crítica no es para sugerir que *Selkirk* debería haber sido otra película, sino para situar la obra en un contexto de género con el que inevitablemente dialoga desde el momento en que elige mencionar a Robinsón Crusoe en su título. Mientras podemos celebrar la potencia de la representación de la materialidad que la película permite, también debemos tener presentes estos lugares comunes que otras obras exploran y desafían de maneras tal vez más innovadoras.

Además, y tal vez en el mismo sentido de los límites de la película, el final de *Selkirk* se siente como una contradicción irresoluble a ese compromiso con la materialidad, y por lo tanto resulta una coda olvidable o prescindible, como lo señalan las declaraciones de los niños y niñas con las que comenzara este artículo, que nunca enfatizan el volver y de hecho podrían hacer dudar si sucedió. Si bien la moraleja de la película se configura desde el acto final de enterrar sus tesoros, queda la pregunta sobre qué hará Selkirk al regreso. En la isla había encontrado una forma de plenitud material y de realización que no tenía antes en el Londres desde el que parte. Por lo tanto, la necesidad de afirmar la moraleja del cambio de corazón del protagonista niega, sutilmente, su propia premisa sobre lo que ofrecía la isla. Irse, pienso, es más un acto ritual que una obligación, un espacio de incertidumbre y abierto a otras operaciones, cuyo principal propósito es desarmar la lógica del encierro como involuntario. Como espectadores podemos aceptar esta premisa o jugar con un eventual tránsito de ida y vuelta hacia la isla. El dinero abandonado por Selkirk, sin embargo, vuelve a ser una hipérbole de una idealización casi ingenua respecto a lo que implica el regreso a la sociedad. ¿De qué vivirá ahora Selkirk? Cualquier suposición hablaría de una forma de trabajo, pero esos derroteros nos devuelven al problema de generar un ingreso para vivir, es decir, al oro que ha enterrado. ¿Por qué no llevarse ese oro? ¿Acaso la moraleja tiene poder transformador más allá de los confines de la isla y Selkirk podrá vivir sin dinero de vuelta en la sociedad?

Apenas al final, *Selkirk* parece traicionarse en sus premisas de materialidad. Con pericia la película eclipsa estas preguntas en el acto de cambiar de nombre de Selkirk, quien al zarpar el bote dice “Selkirk se queda en esta isla ... a partir de ahora seré Robinsón Crusoe (risas)”, sin dar contexto ni motivo intradieético a esa decisión. La película abandona así la isla en un gesto meta-ficcional, en que el personaje asume consciencia de su propia entidad como ficción en potencia. De esa manera, el “verdadero” del título surge como reformulación del ideal capitalista proyectado sobre Robinson Crusoe,

sugiriendo, como lo han hecho muchas reescrituras, que podría haber habido, que hay, otros Crusoe. Como hemos visto, esto puede ser leído de más de una manera.

Conclusión

Regresando al tema de las migraciones que convoca este dossier, es innegable que, como señalan varias de las contribuciones a *Shipwreck in Art and Literature*, “shipwreck is today a fate generally reserved for migrants seeking to escape poverty, oppression, and war in the Global South” (Thompson 3).²⁵ Sin embargo, en comparación con las situaciones en sus países, puede ser que el naufragio, y en especial la isla, no parezcan destinos tan terribles como aquellos de los que huyen o hacia los que se dirigen estas personas migrantes. Con cruel ironía, el naufragio no es lo peor que les puede pasar. Dicho por Thompson, el bote/barco: “easily becomes an emblem of all those other constructs, material and immaterial, by which humans insulate themselves from the exigencies of nature, including not only our physical homes but also our social, cultural, and political relationships” (7).²⁶ Esto es claramente transferible a la isla como espacio de refugio, y, valga la redundancia, aislamiento.²⁷

Quiero proponer que esta isla es el territorio que *Selkirk*, en tanto historia de náufragos, genera y ofrece a sus espectadores de todas las edades por sobre cualquier otra cosa. En una sociedad que muchas veces niega las condiciones mínimas de vida, incluyendo el derecho a espacios de intimidad propios, lejos de la ciudad saturada de personas y amenazas, la isla aparece como un refugio deseable, “un lugar donde estar sin robar ni mentir.” Pero esa isla, es necesario puntualizar, es tan de fantasía como material; es el trabajo de años sobre materiales, objetos y muñecos, y tal vez de ahí surja el renovado disfrute que podemos encontrar al ver a Selkirk encender un fuego o comer con su dorada cubertería recién fundida: “La diferencia es que el espectador se da cuenta de que lo que se está haciendo en *stop motion* existe. Yo estoy filmando algo real, que realmente existe, ese muñeco existe” (Cajal).

25. “El naufragio es hoy en día un destino reservado generalmente a los migrantes que buscan escapar a la pobreza, la opresión o la guerra en el Sur Global.”

26. “Fácilmente se convierte en un emblema de esos otros constructos, materiales e inmateriales, por los cuales los humanos se aíslan a sí mismos de las exigencias de la naturaleza, incluyendo no solo nuestras casas físicas, sino también nuestras relaciones sociales, culturales y políticas.”

27. Mientras estoy redactando este artículo un colega me envía una nota de prensa acerca de dos hombres que se perdieron en el mar en la travesía entre dos de las islas Salomón (una distancia de unos 200km que habían recorrido ya varias veces). Los dos hombres pasaron 29 días en un bote hasta que fueron rescatados en un importante estado de debilidad. Habían comido una bolsa de naranjas que llevaban y cocos que recolectaban del agua, y bebían agua de lluvia. Parte de las declaraciones de uno de ellos: “I had no idea what was going on while I was out there. I didn’t hear about Covid or anything else ... I look forward to going back home but I guess it was a nice break from everything” (“No tenía idea de lo que estaba pasando mientras estaba ahí fuera. No escuché sobre el Covid o de nada más. ... Espero ir a casa pronto pero supongo que fue un buen descanso de todo”; McDonald).

En conclusión, la reflexión que Tournier despierta sobre la isla y el naufragio es a partir de materialidades específicas, que como animador-artesano tiene presente y domina. Como pocos otros creadores de náufragos, Tournier tiene un control absoluto de todo lo que hay y no hay en su isla. Muy lejos de la posibilidad de escribir algo en un descuido, Tournier, al igual que el náufrago, tuvo que forjar o fabricar cada elemento con los que cuenta. Si bien *Selkirk* no atiende otras tensiones coloniales de las historias de náufragos como género, y revisita varios de sus tropos sin reformularlos, sí nos ofrece, necesariamente, un lugar y una historia sobre los medios y las formas de producción, que asume su propia materialidad específica para contarnos de una vida materialmente plena.

Agradecimientos

Agradezco a María de los Ángeles González Bris por la invitación a participar en el seminario “Movilidad humana: contextos, trayectorias y devenires” realizado los días 1 y 2 de diciembre de 2021 en el Museo de las Migraciones (Montevideo, Uruguay), donde presenté una primera versión de esta investigación. Además quiero agradecer a Isabel Calderón por su guía para visitar la infancia, y a Edmundo Paz-Soldán por su lectura y una necesaria pizca de escepticismo sobre el alcance de estas posibles rehabilitaciones.

Bibliografía citada

- Barker, Francis, y Peter Hulme. “Nymphs and Reapers Heavily Vanish. The Discursive Con-Texts of The Tempest.” *Alternative Shakespeares*, editado por John. Drakakis, 2nd ed., Routledge, 2002, pp. 194–208.
- Blackmore, Josiah. *Manifest Perdition: Shipwreck Narrative and the Disruption of Empire*. University of Minnesota Press, 2002.
- Blumenberg, Hans. *Shipwreck With Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*. MIT Press, 1997.
- Brown, Noel. “Introduction: Coming to Terms with Children’s Film.” *The Oxford Handbook of Children’s Film*, editado por Noel Brown, Oxford University Press, 2022, p. 0. *Silverchair*, doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190939359.013.42
- Cajal, Martín. “Walter Tournier, constructor de fantasías.” *Programa Ibermedia*, 24 de abril de 2015. www.programaibermedia.com/walter-tournier-constructor-de-fantasias/

- “Cosas de soledad y de infinito. Selkirk: entrevista a Walter Tournier”. *Montevideo Portal*, 2 de febrero de 2012. www.montevideo.com.uy/SIN-CATEGORIZAR/Selkirk-entrevista-a-Walter-Tournier-uc159459
- Craib, Raymond B. *Adventure capitalism: a history of libertarian exit, from the era of decolonization to the digital age*. PM Press, 2022.
- Diener, Samuel. “Eighteenth-Century Pipes and the Erasure of the Disposable Object.” *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 31, n° 2, enero de 2019, pp. 373–93. DOI.org (Crossref). doi.org/10.3138/ecf.31.2.373
- Furniss, Maureen. *Art in Motion: Animation Aesthetics*. Rev. ed, John Libbey ; Distributed in North America by Indiana University Press, 2007.
- Giordano, Federico. “Náufragos en la isla de The Tempest.” *Cervantes, Shakespeare : prisma latinoamericano, lecturas refractadas : reflexiones desde Montevideo*, editado por María de los Ángeles González Briz y Lindsey Cordery, 1a. ed., Linardi y Risso, 2017.
- . “Tres sombreros, una gorra y dos zapatos de distinto par.” *Sotobosque*, 19 de junio de 2020. www.sotobosque.uy/post/comic-quino
- Greene, Roland. “Island Logic.” *The Tempest and Its Travels*. Editado por Peter Hulme y William H. Sherman, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 138–45.
- Lagos, Gabriel. “Para chicos y chicos.” *La Diaria*, 22 de febrero de 2012. ladiaria.com.uy/articulo/2012/2/para-chicos-y-chicos/
- Lagunas, Samuel. “Walter Tournier: La militancia de la infancia.”. *Cine Divergente*, 15 de abril de 2021. cinedivergente.com/walter-tournier-la-militancia-de-la-infancia/
- Mannoni, Octave. *Prospero and Caliban. The Psychology of Colonization*. Traducido por Pamela Powesland, [2d ed.], Methuen & Co. Ltd., London, 1956.
- Mcdonald, Joshua. “‘It Was a Nice Break from Everything’: Two Men Rescued after 29 Days Lost at Sea.” *The Guardian*. 8 de octubre de 2021. *The Guardian*. www.theguardian.com/world/2021/oct/08/it-was-a-nice-break-from-everything-two-men-rescued-after-29-days-lost-at-sea
- Mentz, Steve. *Shipwreck modernity: ecologies of globalization, 1550-1719*. University of Minnesota Press, 2015.
- Miller, Daniel. “Materiality: An Introduction.” *UCL Anthropology*, 10 de julio de 2018, www.ucl.ac.uk/anthropology/people/academic-and-teaching-staff/daniel-miller/materiality-introduction

- Myers, Mitzi. "Reading Children and Homeopathic Romanticism: Paradigm Lost, Revisionary Gleam, or 'Plus Ça Change, Plus C'est La Même Chose'?" *Literature and the Child: Romantic Continuations, Postmodern Contestations*, editado por James Holt McGavran, University of Iowa Press, 1999, pp. 44–86.
- Palmer, Christopher. *Castaway Tales: From Robinson Crusoe to Life of Pi*. Wesleyan University Press, 2016. ProQuest Ebook Central, ebookcentral.proquest.com/lib/cornell/detail.action?docID=4082684
- "Para ser un pirata" - Tema de "Selkirk" el Verdadero Robinson Crusoe. Dirigido por Un mundo animado - Canal Oficial, 2012. YouTube, www.youtube.com/watch?v=H3walsXxRKY
- Ramos, Luis, et al. "Entrevista a Walter Tournier, director del filme animado «Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe»." *Cinencuentro*, 30 de enero de 2012, 107.22.31.240/2012/01/30/entrevista-walter-tournier-director-filme-animado-selkirk-el-verdadero-robinson-crusoe/
- Rieder, John. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2012. Project MUSE. muse.jhu.edu/book/22738
- Rosa, Sofía. "Con el agua al cuello: el hundimiento del Titanic como metáfora ambiental del Antropoceno." *Revista [sic]*, n° 27, 27, diciembre de 2020, pp. 84–96. revistasic.uy, doi.org/10.56719/sic.2020.27.55
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Theory in the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's 'Crusoe/Roxana'." *English in Africa*, vol. 17, n° 2, 1990, pp. 1–23.
- Thompson, Carl, editor. *Shipwreck in art and literature: images and interpretations from antiquity to the present day*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2014.
- "Tournier: "Durante años me dediqué a reparar y vender muebles hasta que retorné a la animación con Los Tatitos." *La Izquierda Diario - Red internacional*, 12 de octubre de 2016. www.laizquierdadiario.com/Tournier-Durante-anos-me-dedique-a-reparar-y-vender-muebles-hasta-que-retorne-a-la-animacion-con
- Tournier, Walter, director. *El jefe quiere tocar la luna. El jefe y el carpintero*. RAL - S4C, Gales para Discovery Latinoamérica, 2000. www.youtube.com/watch?v=ZmmaFsjMdsI
- . *En la selva hay mucho por hacer*. 1974, www.youtube.com/watch?v=zwsr1LPHMn0
- . *Navidad caribeña*. Red de América Latina, 2001. www.youtube.com/watch?v=uNTc14gqk28
- . *Nuestro pequeño paraíso*. 1983. www.youtube.com/watch?v=auR4Mpkx6V8
- . *Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe*. Maíz Producciones, Patagonik Film Group, Cineanimadores, 2012.
- . *Tonky*. Tv Educativa de Brasil, Paka-Paka, KRO de Holanda, 2007. www.youtube.com/watch?v=e_IDnhW3QMI

“Walter Tournier, del joven militante al cineasta de animación.” *La Izquierda Diario - Red internacional*, 12 de agosto de 2016. www.laizquierdadiario.com/Walter-Tournier-de-joven-militante-a-cineasta-de-animacion

Weaver-Hightower, Rebecca. *Empire islands: castaways, cannibals, and fantasies of conquest*. University of Minnesota Press, 2007.

Wynter, Sylvia. “Afterword: ‘Beyond Miranda’s Meanings: Un/silencing the “Demonic Ground” of Caliban’s “Woman”’.” *Out of the Kumbia: Caribbean women and literature*, editado por Carole Boyce Davies y Elaine Savory, Africa World Press, 1990.