



Pasados materiales.
Notas sobre el documental *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán

Alicia Vaggione¹
María Soledad Boero²

Recibido: 29/07/2015
Aceptado: 15/08/2015

Resumen

Uno de los interrogantes que sostienen nuestro recorrido en torno al documental *Nostalgia de la luz* (2010) del cineasta chileno Patricio Guzmán, tiene que ver con la intervención estética política que se efectúa a partir de un tratamiento particular otorgado a las imágenes. El documental aborda uno de sus temas recurrentes: el pasado reciente de Chile, los efectos de la dictadura a través de sus huellas y marcas. Ligado a la composición de imágenes, o quizá por efecto de ellas, nos interesa analizar la emergencia de otras temporalidades que tienen como superficie la geografía material de un desierto. ¿Qué relaciones temporales se producen en la composición de determinadas imágenes? ¿Qué posibilidades se abren en la percepción ordinaria a partir de ciertos movimientos temporales generados por la imagen?

Palabras clave

Memoria – imagen – temporalidades – potencia.

Abstract

In our analysis of Chilean film director Patricio Guzman's *Nostalgia de la luz* (2010), we focus on how the aesthetic treatment of the images produces new ways of studying historic memory. The documentary deals with one of Guzman's recurring themes: Chile's recent dictatorship and its effects. We also analyze the different temporalities emerging in the Atacama Desert: what kinds of temporal connections occur in the composition of certain images, and what kinds of possibilities those temporary transformations offer.

Keywords

Memory – image – temporalities – power.

¹ Dra. en Semiótica. Docente e investigadora. Centro de Estudios Avanzados. UNCba. aliciavaggione@gmail.com

² Dra. en Semiótica. Docente e investigadora. UNCba. mariasoledadboero@gmail.com

Pasados gravitantes

La memoria tiene fuerza de gravedad. Siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen, no viven en ninguna parte.

Nostalgia de la luz

Nostalgia de la luz (2010), el documental de Patricio Guzmán, se propone como tarea visitar el pasado. En este punto, su trabajo continúa la línea de formulaciones anteriores marcadas por la voluntad de indagar sobre la memoria, poniendo la lente en la historia reciente de Chile. Una de sus preocupaciones centrales tiene que ver con cierta obstinación de la memoria –título que refiere a otro de sus trabajos– para revivir el clima de esplendor que significó la primavera de Allende e intentar que esa experimentación que abría posibilidades no quedase en el olvido. El comienzo de *Nostalgia* quizá tenga que ver con aquella sensación de infancia, donde el narrador recuerda la casa donde vivió cuando era niño, sus aficiones, sus sueños. Un espacio-tiempo anterior al régimen dictatorial, donde el porvenir traía consigo promesas de felicidad.

El documental se inscribe en un proyecto cinematográfico en el que la pregunta por la memoria se actualiza en función del espacio: el desierto (*Nostalgia de la luz*) el mar (la recién presentada *El botón de nácar*) y la cordillera de los Andes (trabajo en preparación según se lee en diversas entrevistas a Guzmán). Esta trilogía en proceso concibe, como lo detecta Gabriel Giorgi a propósito de *Nostalgia...* “un nuevo estatuto en el que la naturaleza se exhibe atravesada por la huella del genocidio, constituida por él, vuelta inseparable de los destinos a los que la política sometió a las materias, la inscribió de modo indeleble” (2014: 225).

Los espacios de la naturaleza aparecen como materialidades intervenidas y a la vez, condensadores de capas temporales que, en su modo de vinculación, tensión y variación con otras materias adquieren una nueva visibilidad. El desierto como “gran libro abierto de la memoria que se mueve con el aire” (*Nostalgia...* 2010) se revela como paisaje no formado, en transformación permanente y, al mismo tiempo, plagado de inscripciones a descifrar. El desierto de Atacama aparece como el espacio privilegiado para provocar resonancias y conexiones entre diferentes materias, escalas y búsquedas. Como señala Irene Depetris Chauvin:

La película relaciona tres formas de búsqueda de conocimiento: la de los astrónomos que quieren atrapar las estrellas distantes, la de los arqueólogos que estudian civilizaciones pretéritas, la de las mujeres que intentan rescatar los restos de sus familiares, secuestrados y desaparecidos por la dictadura de Pinochet. Estas tres historias coinciden en el desierto de Atacama, que por sus condiciones físicas conserva las huellas del pasado –restos de civilizaciones nativas y huesos de desaparecidos—, al tiempo que la claridad de su cielo atrae la instalación de observatorios concentrados en develar el pasado de la galaxia que llega, junto con la luz, con retraso pero nitidez al planeta tierra (2015).

La coexistencia de todos esos *pasados* es lo que la película articula y muestra a través de un paisaje común que es el desierto. La memoria se torna un “obstinado resto material” en palabras de Depetris Chauvin (2015) y es a partir de ese *resto que insiste* (la película develará que el elemento común a las estrellas y a los huesos es el calcio) donde las temporalidades heterogéneas emergen en una misma superficie. El desierto se convierte en una materia que, en su potencia no humana y muda, conserva los depósitos y sedimentos de lo que fue.

Desiertos poblados

Si el lugar común permite pensar al desierto como aquella superficie vacía en la que no hay absolutamente nada, como aquel lugar deshabitado en la medida en que no reúne las condiciones capaces de hacer posible la vida vegetal, animal o humana, en *Nostalgia...* se demuestra, por el contrario, todo lo que el desierto puede albergar, todo lo que en él persiste, todo lo que puede *dar a ver*.

Las condiciones particulares del desierto de Atacama, que visto desde el espacio celeste aparece como “esa gran mancha marrón donde no existe ningún grado de humedad”, crean un ambiente especial que posibilita *la permanencia* –todo se conserva inalterable en esa superficie inmensa– y la *transparencia inusitada del aire*, cualidad inigualable para estudiar el cielo.

Espacio solo en principio marcado en su negatividad, el documental viene a mostrar la productividad del desierto. En la misma línea en que Fermín Rodríguez estudia al desierto como “una especie de laboratorio onírico de imágenes virtuales que no ha dejado de producir todo tipo de enunciados” (2010: 14) al interrogarse sobre los orígenes de esa potencia virtual que despierta una tierra hostil, inclemente, en apariencias, vacía y desnuda.

El desierto devendrá superficie de lectura, se convertirá bajo la mirada de la cámara en un espacio poblado, lleno de signos a descifrar (“No hay nada, no hay insectos, no hay animales, no hay pájaros. Sin embargo, está lleno de historia” señala el narrador en *off*).

Lugar de emplazamiento donde se unen y articulan –a partir de un trabajo de composición de las imágenes– pasados diferentes y heterogéneos que, antes de esa mirada, no necesariamente se tocaban o se manifestaban sensibles. Lo que parecería estar señalando *Nostalgia...* es cuántos pasados hay en el pasado. Al conectar (los tiempos del cielo con los de la tierra), al poner en relación, al cruzar los pasados del tiempo de la galaxia con las pinturas rupestres, los signos de las poblaciones nómades y de los pueblos indígenas, la historia de los mineros del siglo XIX y la historia de los presos y desaparecidos de la dictadura en el siglo XX, el documental hace (o parecería que el gesto va en esa dirección) del desierto el lugar de una revelación.

Las historias emergen bajo la mirada que indaga, se articulan y adquieren sentido en esa mixtura y a su vez, de su inscripción singular (exterminios producidos por la dictadura pero también exterminios de los pueblos indígenas, restos de la explotación y extenuación padecida por los pueblos mineros).

El desierto se vuelve –en palabras de Giorgi– un archivo de temporalidades sincrónicas que no se superponen sino que se cruzan, “el documental indaga las resonancias entre ellas para extraer desde allí otras configuraciones temporales en torno

al genocidio chileno” (2014: 223). Nos preguntamos, ¿qué aperturas deja entrever este trabajo con la memoria y sus capas superpuestas que hablan desde la materialidad de sus restos?, ¿Cómo interpelan el modo en el que las ficciones narrativas y políticas hegemónicas gestionan los usos del pasado?

Como venimos apuntando, el desierto se torna un espacio luminoso. Un lugar inmejorable para trazar mapas del cielo –búsquedas de los astrónomos– y un lugar también para buscar los restos de la historia traumática reciente de Chile (búsqueda que lleva adelante el pequeño grupo de mujeres de Calama).

El desierto aparece como una superficie plagada de restos que cobran diferentes formas: fósiles, piedras, pinturas rupestres, fragmentos de huesos humanos, animales, vegetales. Cada partícula por más pequeña o minúscula que sea, es una clave o indicio fragmentario para llegar al todo, para imaginarlo o buscarlo. Los restos transitan tal vez todo el camino misterioso de aquello no formado a múltiples matices de las formas que van adquiriendo a lo largo de los años. En lo petrificado también se juega una suerte de latencia de aquello que está a la espera de ser descifrado. Lo que se conserva por años o por siglos sin nada ni nadie que le otorgue sentido; lo que permanece momificado, instala un *tiempo otro* cuando ingresa en una operación visual. Los restos permanecen latentes a la espera de ser leídos/descifrados, de adquirir visibilidad.

En *Nostalgia...* el desierto funciona como “una puerta hacia el pasado” que posibilita el acceso a los sedimentos de la historia. Sedimentos que adquieren espesor a medida que se intercalan otros espacios y escalas de las cosas. La pregunta por el origen de la humanidad, lejos de volverse una pregunta antropológica, se abre a otras dimensiones materiales no humanas ni orgánicas: el origen “puede estar en el suelo, en el mar o quizá más allá de la luz, en el cielo” dice la voz en *off*.

Objetos que permanecen, temporalidades que insisten

Nostalgia de la luz es una película en la que la imagen adquiere un valor central: la composición de imágenes es tan importante como las entrevistas o testimonios registrados. La composición conlleva grandes dosis de poesía y elementos del orden de lo sensible que, entre otras cuestiones, abren la dimensión de lo visible hacia zonas no exploradas. La potencia de las imágenes, de la producción de imágenes se articula con la puesta en relación de los diferentes pasados que emergen. Es en esa combinación que las temporalidades yuxtapuestas adquieren visibilidad.

Si consideramos la composición de imágenes como factor de creación de relaciones singulares entre las cosas; es decir –siguiendo a Patrick Vauday– como una intervención (*intervenire*: venir entre), como la *llegada entre* las cosas para que ocurra una nueva configuración, una nueva sensibilidad (2010: 59), podemos señalar que la intervención estético-política del documental de Guzmán se vertebra en estos postulados. Hay una insistencia, un tratamiento de la imagen como inventora de relaciones, produciendo nuevos paisajes sensibles y afectivos que modifican nuestra percepción ordinaria.

Las imágenes producidas intentan poner en tensión y variación diversas materias y relatos que de otro modo no se vincularían. Desde esta línea de indagación, la invención de imágenes fortalece la emergencia de movimientos temporales que desequilibran y dislocan la temporalidad histórica, actualizando otras posibilidades de

pensar los *pasados* que atraviesan al genocidio chileno. Elegimos tres imágenes para dar cuenta de estas cuestiones.

I. De la infancia que no cesa

En el inicio de la película, el documental comienza con una captura de un antiguo telescopio alemán –que funciona aún, a pesar de los años, en Santiago de Chile– que la cámara sigue lentamente en todos sus movimientos y circunferencias: la ubicación precisa, la apertura (lenta) del techo para colocarlo en la posición exacta de alineación con los astros que se podrán mirar a través suyo. Luego –sin ninguna palabra que medie, sólo una música de fondo– aparecen imágenes de la luna, de sus huellas y cráteres. Acto seguido, la cámara pone su foco en la ventana de una casa, por donde entra el sol de un día cualquiera, iluminando los muebles y objetos que la componen: una mesa, un lavarropas, una silla, luego primeros planos de una servilleta sobre un mantel tejido al crochet, una radio a transistores.

Los objetos se presentan como portadores de memorias, conectores con relatos de infancia donde sin dudas se cruzan las líneas de un país y una geografía afectiva particular: el Chile anterior a la dictadura, la primavera de Allende. El narrador, quien se identifica con la voz del director, luego de estas imágenes nos dice:

El viejo telescopio alemán que he vuelto a ver después de tantos años (...), a él le debo mi pasión por la astronomía. Estos objetos que podrían haber sido los mismos que había en mi casa, me recuerdan ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño (...). Santiago dormía al pie de la cordillera sin ninguna conexión con la tierra. Yo amaba los cuentos de ciencia ficción, los eclipses de luna y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado. Aprendí de memoria los nombres de algunas estrellas y tenía un mapa del cielo (...). La vida era provinciana, nunca ocurría nada y los presidentes de la república caminaban por la calle sin protección. El tiempo presente era el único tiempo que existía. Esta vida tranquila se acabó un día, un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo. Yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos. Esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma. (*Nostalgia...* minuto 8)

La idea de infancia que aparece al comienzo y al final del documental, podríamos leerla quizá (también) como *resto* ya no material pero sí afectivo que se diluye y a la vez insiste desde una temporalidad virtual y contemporánea, una coexistencia paradójica entre pasado y presente. Esta insistencia desacomoda el lugar de la pregunta sobre el pasado y deposita además, en los objetos la memoria de un tiempo anterior a la cronología de la violencia política, a la inscripción de los genocidios; un intento que se repite, cada vez, apelando a la “edad de la inocencia”. La escena final nos muestra una mesa llena de canicas de colores de diferentes tamaños. La imagen juega con las esferas de vidrio que también se parecen a las esferas del cosmos y vuelve a escenificarse la mezcla de escalas y tiempos:

Comparados con la inmensidad del cosmos, los problemas de los chilenos podrían considerarse insignificantes pero si los colocáramos encima de una mesa, serían tan grandes como una galaxia (...), estas bolitas también me recuerdan la

inocencia de Chile cuando yo era niño. En esa época cada uno de nosotros podía guardar en el fondo de sus bolsillos el universo entero. (*Nostalgia...* 1:28 m).

II. De los objetos que permanecen intactos

Hay otra escena del documental sobre la que quisiéramos detenernos. Es una imagen que captura el lugar que en el siglo XIX fue el espacio cotidiano de los mineros. De ese sitio quedan *intactos* algunos objetos: una lamparilla de luz rota, zapatos de trabajo deshechos, botellas apiladas y frascos vacíos, algunas prendas de ropa colgadas llenas de polvo. Comienza a escucharse un sonido que se intensifica a medida que la cámara se acerca a los objetos que lo producen: unas cucharas de metal colgadas de hilos que se mueven con el viento y en su movimiento producen sonidos, notas azarosas que traen al presente –desde una lógica espectral– una atmósfera de otro tiempo. Esta escena casi fantasmática provoca un corrimiento entre las fronteras de lo vivo y lo muerto, el pasado y el presente, los límites se enrarecen y confunden. Pareciera que la presencia se filtrara a través de la ausencia. La voz en *off* dice, mientras el ojo de la cámara registra:

Como otros desiertos del planeta, el desierto chileno es un océano de minerales enterrados. A cielo abierto están los hombres que murieron trabajando. Como las capas geológicas, hay capas de mineros y de indígenas que mueve el viento, que no termina nunca. Eran familias errantes: sus cosas, sus recuerdos, están cerca... (*Nostalgia...* minuto 31)

Las ruinas de Chacabuco son el residuo arquitectónico de un espacio que funcionó y se usó de muchas maneras. El arqueólogo entrevistado se pregunta por qué la historia del siglo XIX chileno se ha transformado en un secreto, un enigma que permanece encapsulado y sobre el que pocos quieren hablar. Lo mismo sucede con el siglo XX y los desaparecidos de la dictadura: aquellas ruinas que pertenecieron a las habitaciones usadas por los mineros en el XIX, sirvieron para encerrar clandestinamente a los hombres perseguidos por el régimen de Pinochet. Líneas de continuidad que permanecen dibujadas en el espacio arquitectónico, la actividad de los mineros y su régimen de trabajo esclavo, marcado por todos los signos de la privación: “los militares sólo tuvieron que poner el alambre de púas”.

Esta escena de objetos tomados por el ojo de la cámara en el medio del desierto se nos tornó comparable, o en otras palabras, convocó en nuestra mirada resonancias con las instalaciones de Christian Boltanski. En el proyecto de este artista los objetos tienen un papel central. En algunos casos, es Boltanski mismo el que arma/fabrica/realiza los objetos con plastilina o algún otro material maleable y los exhibe en sus muestras, en otros los objetos son sacados de sus contextos habituales y expuestos (por ejemplo en *Inventarios* se reúnen todos los objetos que pertenecieron a alguien con la idea de trazar una especie de retrato en negativo, en los que el espectador ve su propio retrato).

En muchas intervenciones, la ropa (un saco colgado de una percha o montones apilados de ropa) le permite al artista trabajar la bisagra entre presencia/ausencia, vida/muerte. Por ejemplo, en la muestra realizada en el Hotel de los Inmigrantes de Buenos Aires la ropa depositada –en ese sitio que inicialmente acogía a los recién llegados– cifra y actualiza cruces de memorias culturales que, en este caso, se

diagraman tanto en la pérdida como en la posibilidad de recomenzar la vida en un nuevo espacio.

En el caso de la escena que nos muestra la cámara de Guzmán, los objetos no han sido sacados de ningún lugar, por el contrario han permanecido allí, en el medio del desierto, ajenos al paso del tiempo cubiertos por el polvo. Ellos han estado siempre allí, indiferentes a todo. Sólo la imagen que elabora la cámara inventa una mirada que nos los devuelve al presente.

III. De la producción de mirada

Por último, queremos situarnos en la producción de otro conjunto de imágenes que comienzan a proyectarse luego de que hemos escuchado los relatos de los astrónomos y su búsqueda de los pasados más lejanos –incluso que la luz–; los arqueólogos que trazan el mapa de las inscripciones y restos pétreos que guardan el suelo y la piedra, y de las mujeres de Calama, quienes en su afán de encontrar los restos de sus familiares desaparecidos diseminados en el desierto por la dictadura militar, llevan adelante la titánica tarea de remover –con la ayuda de una pequeña pala– el suelo en la inmensidad de arena, sedimentos y polvo, en busca de una huella material que les devuelva *algo* de lo que buscan.

La proyección nos muestra imágenes de la vía láctea, la infinidad de las estrellas, el brillo de las mismas sobre un fondo de oscuridad cósmica. Sobre ese telón negro y profundo, aparece un astro celeste –tal vez la luna– con sus cráteres marcados y enfocada desde diferentes perspectivas, bordes y caras. Hay una suerte de irregularidad en los contornos que se van acentuando a medida que la cámara se acerca hasta que perdemos la distancia de la forma. Un primer plano nos deja –por segundos– en una posición indeterminada sobre lo que estamos mirando hasta que la cámara vuelve a alejarse lentamente y reconocemos en esa distancia los contornos y las concavidades de una calavera. Los agujeros vacíos de los ojos tienen el mismo espesor de oscuridad que los agujeros negros del espacio.

Esta suerte de anamorfosis provoca una alteración en la mirada. A la manera de un cuadro que ensaya mostrarse desde un cambio de perspectiva, la imagen proyectada *da a ver*, construye una zona desde donde mirar, inventa cierta visibilidad. Muchos órdenes se desajustan: lo infinito del cosmos versus lo finito de una calavera; los elementos que componen los astros celestes se relacionan con los elementos de los huesos humanos, como el calcio por ejemplo. Los parámetros de distancia entre lo lejano y lo cercano, el afuera y el adentro, la temporalidad del cosmos y la temporalidad humana también aparecen trastocados. Nuestra percepción ordinaria es la que se altera cuando asistimos a esta serie de sobreimpresiones visuales que, lejos de intentar una reunión de los contrarios o reincorporar la genealogía humana a la historia del universo, focaliza la insistencia material de esas temporalidades y movimientos descentrados. En este caso, podríamos decir que la imagen adviene a la visión, la imagen otorga visibilidad. Y esa visibilidad tensiona la percepción y la temporalidad humana, la desborda y excede, como también genera una temporalidad no centrada, relacional entre elementos disímiles.

Para terminar estas notas intentamos dirigir nuestra atención hacia aquello que escuchamos; algunos enunciados que se formulan en el guión –caracterizado por una fuerte impronta poética–: “La luz se demora en llegar (...) nada se ve en el instante que se ve (...) el presente no existe, todo ocurre en el pasado...”.

En el espacio preciso de esa demora, de ese diferimiento, en ese espacio/tiempo diferido en el que se revela que somos tiempo pasado, nos parece que se construye la operación de *Nostalgia*.... Una intervención estético política que, en sus singulares combinaciones y cruces de temporalidades diversas, propone al espectador otro modo de mirar. Una mirada que complejiza la inscripción de la violencia política y la ubica en diferentes medidas, escalas y espacios.

Esa demora de la luz quizá tenga que ver, además, con la intensidad afectiva de su título: *Nostalgia*... que, en la insistencia de invocar pasados y mostrar latencias puras de tiempo, se abra algún resquicio de futuro.

Referencias bibliográficas

- Boltanski, C. /Grenier, C. (2011), *La vida posible de un artista*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Deleuze, G. (1996), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Depetris Chauvin, I. (2015), “Hidrarquías. Sobre *El botón de nácar* de Patricio Guzmán”. Revista virtual *informe Escaleno* (número de abril). Disponible en <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=315>
- Giorgi, G. (2014), *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
- Guzmán, P. (2010), *Nostalgia de la luz*. Película documental. Santiago de Chile. Disponible en <http://www.ustream.tv/recorded/26976695>
- Rodríguez, F. (2010), *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
- Vauday, P. (2009), *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letra Nómada.