

# La imagen como fragmento en el documental “Nostalgia de la luz” de Patricio Guzmán<sup>1</sup>

*Alberto Bejarano*<sup>2</sup>

## **Resumen**

En este artículo nos proponemos una revisión crítica del documental, “Nostalgia de la luz” de Patricio Guzmán, cineasta chileno. Nuestro interrogante es pensar en el significado del fragmento en su obra.

**Palabras clave:** documental, América Latina Fotos, Patricio Guzmán, Godard

## **Abstract**

In this article we propose a critical review of the documentary, “Nostalgia de la luz” by Patricio Guzman, Chilean filmmaker. Our question is to think the meaning of the fragment in his work.

**Keywords:** documentary, latin america Pictures, Patricio Guzmán, Godard

<sup>1</sup> Una primera versión de este texto se leyó en el I Encuentro de Estudios críticos de las transiciones políticas: violencia, sociedad y memoria. Universidad de los Andes de Colombia. Abril 5-7 de 2011.

<sup>2</sup> Doctor en Filosofía de la Universidad París 8; Docente-Investigador del Instituto Caro y Cuervo; [otrasinquisiciones@hotmail.com](mailto:otrasinquisiciones@hotmail.com); <http://literaturacomparadacaroycuervo.blogspot.com>

“Un país que no tiene Cine Documental es como una familia que no tiene álbum de fotografías” nos dice el chileno Patricio Guzmán, a lo largo de sus documentales *La batalla de Chile (1974-1978)*, *El caso Pinochet (2011)*, *Allende (2004)* y *Nostalgia de la luz (2010)*.

En el cine de Guzmán hay una intencionalidad estética y política de asumir el fragmento en su inacabamiento e imperfección. En Guzmán los fragmentos de lo real y de la ficción, no son dos registros o dimensiones diferentes, sino dos movimientos paralelos de la Historia. La memoria en su cine se revela a través del trabajo de supervivencia de las imágenes (Didi-Huberman) que funciona sobre todo a través de la resignificación incesante de los archivos -filmados por él desde el principio, durante los tres años de la Unidad Popular de Allende en Chile (1970-1973)- y por la superposición de tiempos y destinos humanos. Su estrategia estética entraría en lo que Jacques Rancière ha venido definiendo como “política de la estética”<sup>3</sup>, como “formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de afectos que determinan nuevas capacidades, que rompen con una antigua configuración de lo posible”. (Rancière, 2008: 71).

La centralidad del fragmento en la obra de Guzmán puede apreciarse sobre todo en su filme *La memoria obstinada (1997)*, donde a través de la imagen del piano que toca imperfecta e inacabadamente su tío mientras recuerda los primeros días de la Dictadura de Pinochet se construye la metáfora de la memoria como espacio de recreación e indecisión permanente. De hecho, la metáfora en el cine es esculpida por Guzmán bajo una concepción similar a la de Godard: “la materia del cine es metafórica en sí misma. Su realidad es ya metafórica....

toda película es un documento de actualidad, el cine solo filma el pasado, es decir lo que pasa. Es la memoria y el abrigo del tiempo... el cine es el abrigo del tiempo (Blanchot)...”. (Godard, 2000: 68 y 18).

Para Guzmán el cine también es ese abrigo del tiempo. El tiempo entra en el cine, nos dice el documentalista: “el documental recupera el tiempo de la vida...El documental es un género muy fraccionado”. (Guzmán, 2011: 2)

### Arqueologías de la imagen

Guzmán lleva a cabo una arqueología de la imagen a través de una paciente labor de rastreo de fragmentos, como el que nos muestra al inicio de su documental *Allende (2004)*: “los anteojos ópticos” de Salvador Allende como único objeto, como único fragmento visible conservado y expuesto en un museo en Chile. Al asumir el fragmento como singularidad absoluta, Guzmán se interna en la memoria como dispositivo de re-creación estética:

Hay que filmar la «puesta en escena» que está adentro de la vida, sabiendo de antemano que la realidad es también una ilusión. No todos los documentalistas somos «cazadores» de eventos, sino que también somos poetas, que tratamos de encontrar en el tiempo y espacio reales las huellas de la gente, aún las más ínfimas. (Guzmán, 2011b: 1)

Es en ese ejercicio de rastreo de sombras y de fragmentos el que lleva a Guzmán a redefinir los significados de lo políticos de una manera similar a como lo expresa Rancière. *La memoria obstinada* de Guzmán, a través del testimonio y su reactivación y resignificación, diez años después, veinte años después, treinta,

3 En los últimos años el filósofo francés Jacques Rancière se ha convertido en un referente teórico sugestivo para repensar la relación entre estética y política. En especial, su libro *El Espectador emancipado* ha encontrado eco en académicos y artistas de diversas disciplinas. Uno de los aportes más significativos de Rancière radica en reconfigurar el lugar y la potencia de la ficción para contar historias, en especial de vidas cualesquiera, como él mismo las llama.

casi cuarenta años después del golpe de estado, lo lleva a plantearse nuevas preguntas que van surgiendo en la búsqueda de huellas y sombras. En eso consiste la arqueología de las imágenes. Así, comenzando por los anteojos ópticos de Allende, Guzmán irá buscando otras huellas y otras sombras que lo llevan por ejemplo a visitar e interrogar el lugar que ocupa Allende (o no) en la sociedad chilena actual.

Y así Guzmán nos lleva por ejemplo a la casa de Allende y encontramos que: “hoy la casa que fue la residencia oficial del presidente Allende, es un hogar de ancianos de la fuerza aérea chilena. Es un museo secreto, un espacio de amnesia”. De esta forma, Guzmán va diseñando su propio museo que él llama “secreto”, pero que solo a través de su reconstrucción filmica se convierte en un museo público y en un espacio de memoria. Con su filme, Guzmán logra resituar una memoria, o mejor, una serie de memorias, en las que Allende deja de ser un símbolo paradójico del olvido. Lo político y lo estético confluyen en una interrogación y transformación de nuestra mirada a través de la visibilización del olvido como en el caso de la casa de Allende o de sus lentes ópticos. Es lo que Rancière define como “nuevos paisajes de lo visible, de lo decible y de lo realizable que surgen a través de ciertas prácticas artísticas” (Rancière, 2008: 84).

### **Nostalgias de la luz**

*Nostalgia de la luz* comienza con una toma de un viejo observatorio alemán decimonónico en el desierto de Atacama-Chile. La voz en off de un hombre mayor que recuerda su infancia en Chile y su fascinación por las estrellas empieza a guiarnos por los laberintos de sus memorias, propias y ajenas, centradas en los desaparecidos chilenos durante la dictadura de Pinochet y sus restos esparcidos por el desierto interminable. 90 minutos después

el documental terminará de la misma forma, pero ahora con dos madres de desaparecidos, mirando, buscando algo en el cielo, en las *estrellas distantes*:

Atacama, finalmente, no sólo es la puerta hacia el origen del universo o el libro donde leer la historia del continente previa a la conquista española. **Fue también el lugar elegido para hacer desaparecer los cadáveres de los ejecutados durante la dictadura.** La cuestión de fondo que alienta *Nostalgia de la luz* es que cuestionar cómo es posible que seamos más capaces de enfrentarnos al pasado remoto, al más inaccesible, mientras que los muertos de hace treinta o cuarenta años no interesan a nadie (Guzmán, 2011c: 1).

El filme se construye a través de superposición de imágenes de archivo sobre la dictadura chilena, imágenes del cielo tomadas desde los observatorios astronómicos chilenos en el desierto de Atacama y entrevistas a astrónomos, arqueólogos y madres de desaparecidos. El hilo conductor de la historia es la búsqueda incesante de esas madres, “buscadoras en el desierto”, en pos de una Quimera: los restos de sus hijos. Huesos calcinados, minúsculos, casi imperceptibles: pedazos de calcio que unen sus historias con el resto del universo:

Si Vicky (uno de los personajes entrevistados) no hubiese dicho “ojala existiera un telescopio que apuntara hacia abajo” no existiría película, esta frase vino a confirmar mi puesta en escena, las secuencias que tenía como ideas, las analogías como la de los restos de asteroides... El desierto lo he asociado a ese polvo mágico que utilicé entre escenas y que descubrí casualmente lanzando un poco de tierra reflejada con un haz de luz proveniente de un vitral, este procedimiento espontáneo dejó heridas con llagas ensangrentadas en nuestras manos

porque tenía fragmentos de vidrio, que son finalmente los cristales mágicos que vemos entre plano y plano...no existe el presente, por tanto, el observatorio es una puerta hacia el pasado. Entramos al pasado que es igual a la historia por medio del dispositivo narrativo “la astronomía” y llegamos al tema central “los detenidos desaparecidos” dando un vuelco sutilmente congruente e inesperado a la narrativa.(Guzmán, 2011, 2)

Guzmán insiste en evidenciar la fragilidad del presente y en las memorias de lo ínfimo y del horror. Guzmán filma vestigios, fragmentos de memorias grabadas en piedras por indígenas de hace aproximadamente mil años y por presos de hace casi cuarenta años. Zooms y primeros planos sobre eras primitivas. Unas más que otras. Guzmán explora poéticamente ciertas continuidades en el tiempo, cuando nos muestra los vestigios de los campamentos de mineros tratados como esclavos en el siglo XIX y cómo esas ruinas se convierten en “modernos” campos de concentración de la Dictadura de Pinochet en donde un grupo de prisioneros observan y estudian las constelaciones en uno de los lugares más privilegiados de la tierra para llevar a cabo esa exploración.

Una voz en off nostálgica del propio Guzmán se pregunta una y otra vez por las memorias dispersas de su país y por los huesos de los desaparecidos disecados en el desierto. Para Guzmán la memoria es un centro de gravedad del que no se puede escapar. Es una fosa común que no termina nunca de estudiarse. Nostalgia de la luz es un viaje-en-el-tiempo por el desierto de Atacama a través del cine. Un viaje fragmentario al país natal de Guzmán y de Bolaño. Un viaje-en-el-tiempo que devuelve a las madres de los desaparecidos todos los días al mismo lugar que describiera García Márquez en su crónica novelesca sobre el director de cine chileno Miguel Littín. Pero hay algo más –aparte de los alambres de púas que señala García Márquez- que prueba la existencia del

hombre en esas tierras. Vemos los restos de la presencia humana, los polvos de huesos que se confunden con los polvos siderales y que “las buscadoras en el desierto”, las madres de los desaparecidos, buscan incesantemente desde hace casi cuarenta años. Esos testimonios y esas búsquedas son filmadas por Guzmán en primer plano. Todo está disuelto en medio del ilimitado Desierto (humano) permiten identificar algún rastro de vida que fue eliminado, arrojado desde al aire a las arenas oxidables. Rastrear, filmar, proyectar y reinventar esos restos es el oficio del arqueólogo de las imágenes Patricio Guzmán.

## Bibliografía

◆BOLAÑO, Roberto (2004), “Palabras del espacio exterior”, en *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.

◆GARCIA MARQUEZ, Gabriel (1995), *Las aventuras de Miguel Littín clandestino en Chile*, Barcelona, Mondadori.

◆GODARD, Jean Luc (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Dialogue avec Ishaghpour, Tours, Ed Farrago.

◆GUZMÁN, Patricio, (2011) Recursos narrativos para el cine documental, en: <http://muzderauli.wordpress.com/2011/02/22/patricio-guzman>. Consultado el 4 de abril de 2011.

◆GUZMÁN, Patricio, (2011b) Las películas que me marcaron para siempre, en: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=3>. Consultado el 5 de abril de 2011).

◆GUZMÁN, Patricio (2011c), Entrevista, en: [http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/1483/Patricio\\_Guzman](http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/1483/Patricio_Guzman). Consultado el 4 de abril de 2011.

◆RANCIÈRE, Jacques (2008), “Les paradoxes de l’art politique”, en *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.

◆RUFFINELLI, Jorge (2001), *Patricio Guzmán*, Madrid, Ed. Cátedra.