

***Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo**

Julieta Vitullo

WEST SOUND ACADEMY, POULSBO, WA · julivitu@gmail.com

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y doctora en literatura por la Universidad de Rutgers, New Jersey. Es autora del libro *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos* (Corregidor, 2012), además de coautora y protagonista del documental *La forma exacta de las islas* (2012), dirigido por Daniel Casabé y Edgardo Dieleke.

RECIBIDO: 5 DE NOVIEMBRE DE 2013

ACEPTADO: 20 DE NOVIEMBRE DE 2013

Resumen: En su último documental, *Nostalgia de la luz* (2010), el cineasta chileno Patricio Guzmán va más allá de la concepción de filmes anteriores en los que utilizaba la memoria como tema y motor de los relatos. Ya no se trata solamente de un uso de la memoria como mecanismo para visitar el pasado, entender el presente y construir el futuro. Ahora el cine como artificio que posibilita metáforas y abre caminos para un viaje por el tiempo se presenta como una máquina de indagación y sondeo, capaz de intervenir sobre los anclajes materiales de la memoria. En este documental, Guzmán incorpora toda la trayectoria de sus filmes anteriores y redobra la apuesta: el cine permite transitar diferentes temporalidades, y en lugar de utilizar los objetos o el paisaje solamente como metáforas y disparadores de memoria, interviene sobre ellos y los pone en diálogo con esas temporalidades para darles un significado.

Palabras Clave: memoria, *Nostalgia de la luz*, cine, tiempo, objetos, paisaje, Patricio Guzmán, documental.

Abstract: In his last documentary, *Nostalgia for the Light* (2010), Chilean filmmaker Patricio Guzmán goes beyond the notions of some of his previous films in which he used memory both as a topic and a motor of his narratives. Memory is not just a mechanism that allows the film to revisit the past, understand the present and build the future. More than that, now cinema is an artifice that enables the use of metaphors, opens up paths that lead towards a travel through time and presents itself as a machine of inquiry and exploration, able to intervene on the material anchors of memory. In this documentary, Guzmán incorporates the trajectory of his previous films and doubles down his bet: his cinema is able to go through different temporalities and, instead of having the objects and landscapes be just metaphors or memory triggers, it intervenes on them and lets them engage in a dialogue with those temporalities in order to reach new meanings.

Key Words: memory, *Nostalgia for the Light*, cinema, time, objects, landscapes, Patricio Guzmán, documentary.

DOI: 10.7203/KAM.2.3163

1. La cámara y el telescopio.

Nostalgia de la luz (2010) se inicia con la imagen de una máquina de otra época. En los primeros segundos se ven fragmentos de ciertas piezas de gran tamaño. Los sonidos indican que se trata de una maquinaria sólida y pesada. Hay ruedas que giran y una vía circular alrededor de la máquina. Un espectador no especializado intuye la presencia de un artefacto de alta precisión mecánica, una máquina al servicio de la ciencia, de la guerra o quizá de la cinematografía. Las vías circulares con una plataforma rodante sobre ellas evocan la imagen de un *dolly* de los que se usan en el cine para filmar *travellings*. La base marrón oscuro remite al pie de algún cañón que podría hallarse en un museo bélico. Los engranajes y piezas de bronce sugieren un mecanismo de relojería.

Pero en seguida la distancia de la cámara deja al descubierto que se trata de un telescopio. La imagen funde a negro y vemos el título de la película. Se oyen sonidos fuertes, como golpes violentos, y se intuye un gorjeo de pajaritos. La imagen vuelve al telescopio y ahora la cúpula del observatorio se abre, dejando que la luz de un cielo radiante se filtre por la abertura. El blanco deslumbrante se funde con una imagen de la superficie lunar. La música, cuya melodía acompañará el relato durante el resto de la película, comienza a oírse ahora para fundirse finalmente con un nuevo gorjeo y un ruido de viento. Sobre los cráteres de la luna se van superponiendo unas manchas en blanco y negro. Pronto vemos que se trata de sombras. Del blanco y negro se pasa al color y descubrimos que el dibujo de sombras era el de las hojas de un árbol del otro lado de una ventana. La cámara está ahora adentro de una casa y nos muestra objetos domésticos de otra época, una servilleta, una silla, una radio, una máquina de coser. La voz en off del director, Patricio Guzmán, explica que se trata de objetos como los de su infancia, una época en la que Chile era un lugar pacífico que vivía al margen de la historia: “El tiempo presente era el único tiempo que existía,” afirma la voz del director.

La recurrencia de ese tiempo en el que solo existía el presente, se siente a lo largo de todo el film de Guzmán. Descubrimos en seguida que esa rémora del pasado, ese viejo telescopio alemán de Santiago de Chile con el que el relato se inicia y que será fundamental para el cierre del documental, todavía funciona. En sus primeros minutos, *Nostalgia de la luz* introduce su estética y sus materiales fundamentales: su lenguaje de escalas cromáticas, su gramática de perspectivas verticales y horizontales, su mirada subjetiva, las texturas del paisaje y la materia como vehículos para leer el mundo, los orígenes del mundo, la historia y el porvenir. Y sobre todo, el uso del tiempo como mecanismo narrativo.

“De dónde venimos, dónde estamos y hacia dónde vamos”, esa es la pregunta que se hace la astronomía, según Gaspar Galaz, joven y elocuente astrónomo entrevistado en el documental. En *Nostalgia de la luz*, Guzmán va más allá de la concepción de filmes anteriores en los que utilizaba la memoria como tema y motor de los relatos. Tanto *La*

memoria obstinada (1997) como *Salvador Allende* (2004) se construían sobre un ida y vuelta entre distintos momentos históricos a partir de los recuerdos personales de los personajes entrevistados y a partir de objetos, fotografías y espacios que servían como anclajes materiales y, al mismo tiempo, activadores de la memoria. En este film, ya no se trata solamente de un uso de la memoria como mecanismo para visitar el pasado, entender el presente y construir el futuro. Ahora el cine como artificio que posibilita metáforas y abre caminos para un viaje por el tiempo se presenta como una máquina de indagación y sondeo (como el telescopio), capaz de intervenir sobre esos anclajes materiales.

2. El tiempo conservado.

Las fotos, tanto las fotos en papel que aparecen filmadas o las imágenes cinematográficas congeladas que pueden leerse como fotos, tienen la capacidad de restituir en el presente aquello que ya no está, es decir, aquello que ya no existe allí donde estaba, o que no está de la manera en la que estaba. Guzmán usa la fotografía en su cine para señalar el paso del tiempo y poner en evidencia lo que falta, que se revela como ausente, entre el pasado y el presente del relato. Vale la pena detenerse en algunos ejemplos de sus películas anteriores para ver entonces qué sucede en *Nostalgia de la luz*.

En *La memoria obstinada*, Guzmán recurría a fotos de los años de Allende y del golpe del '73 en cuyo contraste con el presente se traducían el paso de los años. A veces esas fotos eran imágenes cinematográficas congeladas que servían como disparadores de memoria para los personajes entrevistados. Un caso paradigmático en este film es el de Carmen Vivanco, una mujer entrevistada que expresa no estar segura de que esa imagen que se ve en la pantalla, que evidentemente es ella con 20 años menos, sea ella misma. La insistencia de esta mujer, a quien le han matado a cinco familiares incluyendo a su esposo y su hijo, que dice "Tengo mis dudas" cuando Guzmán le pregunta si se reconoce, permite diferentes lecturas. En un análisis detallado del uso de la fotografía en algunas de las escenas de *La memoria obstinada*, Jaume Peris Blanes señala que hay una relación dialéctica entre las imágenes presentes y pasadas que alude a "la conflictiva identificación de la superviviente con su propia imagen, multiplicada y difuminada, a la vez, por el paso del tiempo y por la superficie reflectante de la pantalla" (2009: 163). Quisiera sugerir que no se trata de una dificultad (la identificación de la mujer que vemos en el presente con aquella imagen del pasado resulta evidente aun pese a la mala calidad de la imagen) sino más bien de un engaño deliberado. Cuando Carmen Vivanco dice "Tengo mis dudas" está echando por tierra la validez de la imagen fotográfica o cinematográfica como "copia fiel", arguyendo que la historia, la realidad misma, ha eliminado esa capacidad mimética de la foto y resaltando, ante todo, que lo que esa imagen pone en evidencia es la ausencia. Tal y como

señala Susan Sontag, la fotografía tiene la doble capacidad de copiar un momento real y de ser interpretación de esa realidad. El aspecto interpretativo, en este caso, es el que se establece a partir de las “dudas” de Vivanco: aquella mujer ya no es ella debido a que el golpe de estado, con su barbarie, ha instalado una falta, trastocando toda posibilidad de semejanza entre el momento anterior a la pérdida de sus familiares y el actual.

Si bien hay diferencias fundamentales entre la fotografía y el cine, los paralelismos entre ambas artes son productivos para pensar el cine de Guzmán. La cámara es capaz de crear una ilusión de presente, recuperando en el ahora aquello que ya pasó. Confrontar esa representación con el objeto representado es una constatación irrefutable del paso del tiempo. Y comúnmente pensamos en aquello que la imagen representa, no en el sujeto que capturó la imagen, quien nos resulta secundario o irrelevante. Sin embargo, algunas imágenes son más sugerentes que otras en su relación con el detrás de cámara. En el género documental, la relación entre el sujeto que filma y el sujeto filmado es más palpable que en la ficción, es decir, eso que la ficción tiende a esconder, es visible en el documental. Para rescatar la definición de Bill Nichols, el “vínculo indécico” (*indexical bond*) de las imágenes documentales respecto del referente real e histórico es evidente en el género (Nichols, 2001). En los documentales en los que hay un involucramiento o perspectiva subjetiva por parte del realizador, esta relación adquiere más relevancia aún. Según Nichols, “documentary subjectivity strengthens the sense of human engagement within the historical world” (Nichols, 1991: 157).

Ahora bien ¿qué sucede en un documental de corte objetivo como *La batalla de Chile* (1976-78)? En el final de “La insurrección de la burguesía”, la primera parte de ese documental legendario, el camarógrafo argentino Leonardo Henricksen filma su propia muerte. Pocas semanas antes del derrocamiento del presidente Salvador Allende, en un intento fracasado de golpe, un sector de las fuerzas armadas chilenas se levanta contra el gobierno y ataca el palacio de La Moneda en lo que se conoce como el tanquetazo del 29 de junio de 1973. “La insurrección de la burguesía” anticipa el golpe que vendría poco después a partir de imágenes de esa jornada. En los últimos dos minutos de esa primera parte, la cámara registra a un grupo de soldados que descienden de un camión y comienzan a disparar sus armas y a intimidar a los manifestantes que pasan. Uno de los militares mira a la cámara (nos mira), saca su revólver y dispara. La cámara deja al asesino fuera de plano porque el camarógrafo ya no puede sostenerla. La máquina deja de funcionar, pero en ese instante, la máquina del tiempo, la del cine, funde a blanco y se activa para la posteridad.

Hay pocas imágenes de violencia o guerra comparables a esta por lo estremecedor de su realismo. La imagen de la muerte de un miliciano de la Guerra Civil Española, capturado por Robert Capra en el momento en el que la bala le atraviesa el cráneo, o la de la ejecución del prisionero del Vietcong por el general Nguyen Ngoc Loan, capturada por

la cámara de un fotógrafo de Associated Press, son ejemplos icónicos del fotoperiodismo mundial. Pero lo que vuelve único al material filmico de Henricksen es que el sujeto filmado, por ser el asesino, es quien acaba por controlar la filmación. Y lo que es único también, lo que interesa resaltar aquí, es que es en el contexto donde realmente reside lo más inolvidable y persistente de la imagen. Ese último plano de Henricksen, que Guzmán selecciona sabiendo ya cuál es el desenlace de la historia del gobierno socialista de Allende, anticipa la violencia que vendrá. En su edición posterior de la toma, Guzmán aísla la imagen del asesino en un costado del encuadre, dentro de un plano negro. En ese plano que el camarógrafo nunca verá se figura además la imagen del cineasta comprometido con su realidad. El plano es sintomático también de la vocación que tiene el cine documental de Guzmán de construir el presente evocando el pasado: ningún registro es capaz de expresar de manera más tenaz el tema de la memoria sobre el terrorismo de estado que el registro del testigo que se vuelve víctima dando testimonio de su propia muerte.¹ Como sucedía con las “dudas” de Carmen Vivanco, la imagen virando a blanco tras el disparo del militar señala la ausencia. En este caso, quien falta es el camarógrafo.

Desde el inicio de su carrera de cineasta, Guzmán trabaja con esos elementos que alcanzan su más alta y deliberada realización en *Nostalgia de la luz*, el cine como herramienta de memoria, conservación de la historia y reflexión sobre el tiempo. El plano de la muerte autofilmada de Henricksen condensa todo eso: la ausencia infligida por la violencia de la dictadura, la memoria del pasado que vuelve obstinadamente, el presente que se congela, el futuro que se anticipa. En *Nostalgia de la luz*, el espacio mismo del desierto de Atacama funciona como metáfora de eso que estamos llamando tiempo conservado. Por sus características físicas, el desierto es capaz de perpetuar la materia en el tiempo y, con ello, guardar sucesivas capas de historia. En el desierto de Atacama, varias temporalidades coexisten, a veces superpuestas en un mismo lugar. Cada tiempo histórico se congela en ese espacio. Las piedras pintadas por los pastores precolombinos hace mil años; las colinas y las murallas de los indios, que se confunden unas con las otras; los restos humanos momificados; las ruinas de Chacabuco, una mina del siglo XIX que en los setenta Pinochet convirtió en el mayor campo de concentración de su dictadura, sin calcular que la ausencia de humedad del desierto permitiría conservar los restos de las víctimas que pasaron por allí; la ultramodernidad de uno de los mayores observatorios astronómicos del mundo, espacio transnacional que alberga a científicos de distintas partes del planeta; el

¹ En su libro sobre el cine de Guzmán, Jorge Ruffinelli incluye una pormenorizada explicación de esta escena por parte del cineasta. Tal y como se ve al final de “La insurrección de la burguesía”, son dos los militares que disparan contra Henricksen en diferentes momentos. La misma escena aparece incluida de otra manera en el principio de la segunda parte, “El golpe de Estado”. Esta vez, queda claro quién fue el militar responsable del disparo fatal. Guzmán explica el proceso de selección y montaje de esta secuencia en una y otra parte de *La batalla* (Ruffinelli: 104-106).

lugar donde cuatro décadas atrás fueron arrojados los cuerpos de miles de desaparecidos, y que hoy un grupo de mujeres hurgan con la esperanza de encontrar restos de sus familiares. Todas esas temporalidades son capas que la cámara de Guzmán va develando a lo largo del documental. Y ese suelo atacameño tiene a su vez su correlato en otro plano, el del cielo, donde las estrellas acaso sean una clave para develar misterios del pasado y del porvenir. La voz del director hace explícito ese paralelo a pocos minutos de comenzado el documental cuando dice, sobre un plano al ras del suelo, que supone que “nuestras raíces pueden estar arriba, más allá de la luz”.

Un espacio que por su sobriedad y desolación podría pensarse como al margen de la historia humana aparece, sin embargo, cargado de sentido. “No hay nada, no hay insectos, no hay animales, no hay pájaros”, dice la voz narradora de Guzmán mientras la cámara filma su caminata por el suelo del desierto. “Sin embargo”, continúa en el momento en que la cámara abre el cuadro hacia el horizonte para luego regresar a unos primerísimos planos de las formaciones salinas del suelo, “está lleno de historia”. La última parte de *La batalla de Chile* se cerraba con una imagen del mismo desierto. En plano general, con la mina en el fondo del campo, el zoom de la cámara se alejaba mientras se escuchaba la voz de uno de los trabajadores que decía “nos vamos caminando, compañero, nos vemos, compañero, nos vamos viendo compañero”. Empezaban entonces a escucharse los acordes de “Venceremos”, el himno de la Unidad Popular, y luego la voz de otro trabajador decía “ojalá salgamos adelante, ahora o nunca”. Luego, ya con menos volumen, volvía a escucharse el mismo saludo.

En el contexto de *La batalla de Chile*, el desierto aparecía como lugar de combatividad y esperanza. Pese a que el golpe había sucedido ya cuando, desde el exilio, Guzmán, editaba el material filmado, esta última parte del documental se narraba en presente y en pretérito perfecto. Mirado dentro del contexto general de la trayectoria del cine de Guzmán, este plano final del desierto es sumamente evocador y adquiere un carácter programático. En *El caso Pinochet* (2001), el desierto volverá a aparecer, esta vez como osario donde un grupo de antropólogos forenses y de familiares buscan restos de desaparecidos.

En *Nostalgia de la luz*, este espacio de la falta es testigo de la creación de una comunidad de mujeres a quienes es precisamente la falta lo que las une. La cámara las sigue en la búsqueda de los restos de sus familiares, en planos detalle y cortos sobre sus pasos y las palas que escarban, alejando luego el encuadre a planos generales y panorámicos que muestran la dificultad de su tarea en la vastedad del desierto. Durante el último tercio de la película, Guzmán las sigue y entrevista individualmente a dos de ellas. Sobre el final de este segmento, vemos fotografías en blanco y negro que documentan sus años de lucha y de búsqueda de sus seres queridos. Sostienen pancartas y muestran las fotos de sus

desaparecidos, las vemos también en el mismo desierto pero más jóvenes, en las mismas poses de búsqueda en que las vemos ahora, vemos las mismas palas, y finalmente vemos a un grupo reunido frente a una gran cruz, años atrás, marcando simbólicamente una tumba colectiva en el desierto. Por fin, cerrando este episodio, de vuelta en el presente de la filmación, un grupo de seis mujeres posa frente a la cámara. Posan para una foto, pero no es una imagen congelada lo que vemos sino su gesto mismo de posar, inmóviles frente al viento que las roza. Esta vez, en lugar de ir de un plano corto a uno más largo, el movimiento es el inverso, en dos planos donde el encuadre se acorta. La segunda imagen que vemos es la de un plano figura que permite distinguir bien el porte y la expresión de cada una. La cámara de cine congela esa pose donde el viento es lo único que agita y mueve, ya que las mujeres están impasibles, exhibiendo cada una el gesto de posar, el momento en el que su búsqueda y su historia, individual y a la vez colectiva, se conserva para siempre a través del cine.

3. El tiempo de la inocencia y el tiempo de la revolución.

El desierto como lugar de sueños colectivos, el desierto como osario y como observatorio. En *Nostalgia de la luz*, Guzmán prepara cuidadosamente el relato para introducir su primera imagen del desierto. En el principio aparece el espacio privado de la casa como anclaje de la experiencia personal de Guzmán y de sus recuerdos, estableciéndose así la autobiografía como elemento constitutivo del documental. La historia de Chile, o más bien el lugar marginal de Chile respecto de la historia, entra en la película dentro del marco de esos recuerdos. Es el tiempo de la infancia, tiempo que las imágenes expresan en objetos propios del hogar y de la toma de una ventana a través de la cual un árbol filtra sus sombras juguetonas, y que el sonido articula en el gorjeo de los pájaros. “Yo amaba los cuentos de ciencia ficción, los eclipses de luna y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado”, dice el director desde el off. Es un tiempo que remite a dos documentales anteriores en los que Guzmán se mantiene al margen de lo político, *La isla de Robinson Crusoe* (1999) y *Mon Jules Verne* (2005), tiempo en el que las aventuras se viven a través de la lectura y la literatura. Este tiempo periférico a la historia y a los temas políticos más comunes en el cine de Guzmán remite también a otro documental previo, *Pueblo en vilo* (1995), donde se retrata el pequeño pueblo mexicano de San José de Gracia, cuyos habitantes viven casi toda su existencia apartados de los eventos históricos nacionales y mundiales. Se trata de un tiempo más mítico que histórico, tiempo al que alude la nostalgia del título del documental.

Toda nostalgia expresa una añoranza y al mismo tiempo una imposibilidad: se añora aquello que ya no puede recuperarse. El cine de Guzmán, en tanto cine de exiliado, puede leerse bajo la clave interpretativa de la nostalgia. Michael Chanan utiliza el concepto de cine

diaspórico de Hamid Naficy para pensar el cine de Guzmán, afirmando que desde *La batalla de Chile*, a partir de la incursión del documentalista chileno en un tipo de cine directo, a partir del exilio político y de la reelaboración de los materiales recogidos desde ese exilio, que lo obligaron a repensarse como cineasta desde otro lugar, su cine es el epítome del cine de la diáspora, o al menos de “una de sus aristas principales, aquella del exilio político” (Chanan, 2012). Cabe agregar que si bien existen muchos puntos de diferencia entre el cine de Guzmán y esto que Naficy define como *accented cinema*, un cine propio de realizadores del Tercer Mundo, de cuyas experiencias de exilio, diáspora o desterritorialización se deriva un trabajo artístico con características estilísticas comunes, la perspectiva que aporta Chanan a partir de Naficy sirve para abrir una discusión acerca de la nostalgia en el cine de nuestro realizador, como clave de lectura y al mismo tiempo como motivo dentro del relato cinematográfico.

Lejos de ser un clamor nostálgico por la patria que dejó al exiliarse, el cine de Guzmán es una pregunta permanente por los modos en que se recuerdan los eventos históricos, una exploración de los puntos de intersección entre la memoria pública y la memoria privada, una preocupación filosófica por el tiempo, una reflexión sobre los recuerdos y las amnesias (recordemos su famosa frase, “una país sin memoria es como una familia sin álbum de fotografías”). Volviendo a Chanan, Guzmán es un exiliado político y, como tal, “no es sólo, como Brecht lo dijo una vez, el heraldo de las malas noticias, sino una persona dislocada –parte de su identidad mantenida en suspenso–” (2012). Más aún, agrega Chanan,

[como exiliado político el cineasta] está desorientado, dividido entre dos lugares –uno real y uno imaginario– que han intercambiado su ubicación: la patria se ha convertido en imaginaria, y el previamente imaginado país extraño se ha vuelto la realidad inmediata. El cineasta que lleva consigo la ahora imaginada patria en la vívida materialidad del rollo de celuloide (o, más bien, de acetato) está quizás en una condición aún más peculiar, pues ¿cómo puede deshacerse de la melancolía que esas imágenes inevitablemente evocan? (2012).

¿Pero se trata de melancolía o de nostalgia? En su libro *The Future of Nostalgia*, Svetlana Boym analiza los usos de la nostalgia en el contexto de la emergencia del espíritu nacional y del patriotismo, así como en el marco de las grandes guerras del siglo XX. Según la autora, la nostalgia moderna manifiesta un anhelo por un hogar que nunca se tuvo, el lamento frente a la imposibilidad de un retorno mítico a la manera de Ulises. Cuando al final del film Guzmán vuelve metafóricamente al hogar que había aparecido al principio, a partir de las imágenes del esqueleto de la ballena en un museo al que iba con su madre, a partir de las sombras de las hojas del árbol como las que veíamos a través de la ventana de una casa y a partir de una escena donde se despliega hermosamente una sucesión de bolitas

de vidrio, escenas todas que remiten a la infancia que Guzmán evoca con sus palabras, pensamos precisamente en esa suerte de retorno imposible y mítico al hogar.

Boym distingue dos tipos de nostalgias: la nostalgia restauradora (*restaurative nostalgia*), concerniente a los resurgimientos nacionales y nacionalistas, y la nostalgia reflexiva (*reflexive nostalgia*), que corresponde a la memoria colectiva y es la que interesa tener en cuenta para pensar el título de la película de Guzmán. La nostalgia restauradora equivale a lo que Hobsbawm denomina “invented traditions”. Su trama teleológica levanta grandes monumentos e intenta conquistar y espacializar el tiempo. Frente a ella, la nostalgia reflexiva se compone de tramas múltiples. Su trama intenta temporalizar el espacio, ofrece la posibilidad de reimaginar el pasado y adquiere cierta dimensión utópica en su proyección del futuro. Esta reinención del pasado, la posible proyección hacia el futuro y la capacidad de hacer convivir distintos tiempos en un espacio es lo que interesa rescatar para pensar la nostalgia como clave interpretativa y como motivo en el documental de Guzmán. En palabras de Boym, “While restorative nostalgia returns and rebuilds one homeland with paranoic determination, reflective nostalgia fears returning with the same passion. Instead of recreation of the lost home, reflective nostalgia can foster a creative self” (2001: 354).

Es entonces este dinamismo propio de la trama nostálgica, con su capacidad productiva y movilizadora, y no un gesto melancólico paralizante, lo que evocan las escenas de “vuelta al hogar” y su correlato en el lenguaje de la astronomía, que vendría a ser la necesidad de hallarnos a nosotros mismos como partes ínfimas en un gran hogar que es la Vía Láctea. (Recordemos que el título del documental está tomado del libro del astrofísico francés Michel Cassé *Nostalgie de la lumière: Monts et merveilles de l'astrophysique*). Ese tiempo pacífico, íntimo, doméstico que *Nostalgia de la luz* evoca al principio se ve interrumpido por el tiempo revolucionario. Apenas la voz en off de Guzmán termina de explicar que durante su infancia el tiempo presente “era el único tiempo que existía”, las imágenes empiezan a poblarse de polvo cósmico y la toma funde a una imagen del espacio. La voz de Guzmán explica entonces que “un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo” y que fue en esa misma época, “cuando la ciencia mundial se enamoró del cielo de Chile”. De manera que la astronomía, que junto con la arqueología es uno de los lenguajes científicos que el documental utiliza como herramienta interpretativa del pasado, atraviesa así ambos tiempos, el tiempo del puro presente, de la inocencia al margen de la historia, y el tiempo del futuro, de la revolución y de la historia.

En su libro *Memorias de la nación y memorias de la represión en América Latina*, Andrea Pagni señala que “el pasado se construyó en América Latina, hasta principios de los años setenta del siglo XX, a la medida del futuro” (173). En aquella época, el discurso de la revolución le daba forma a un pasado cuyos sistemas de injusticia y opresión serían suplantados, en el futuro, por la liberación. Pero después de las dictaduras que dominaron a

América Latina y tras el fin de la utopía de la nación, señala Pagni, esto dejó de ser así. Ahora que el futuro es incierto o parece carecer de sentido, es el pasado y la forma de relacionarnos con él lo que puede otorgar sentido al porvenir. Ese es el recorrido que atraviesan los documentales de Guzmán, desde *La batalla de Chile*, donde el fervor épico del pueblo mira hacia el futuro (pese a que quien narra no desconoce lo siniestro del futuro que le espera a ese pueblo enfervorizado), hasta *Salvador Allende*, donde la visión triste y dolorosa del pasado se cuenta desde un presente en el que sólo quedan fragmentos, como el par de anteojos rotos y los objetos personales del presidente Allende.

Como señalábamos al principio, *Nostalgia de la luz* incorpora toda la trayectoria de los filmes anteriores y redobla la apuesta: el cine permite transitar diferentes temporalidades, y en lugar de utilizar los objetos o el paisaje solamente como metáforas y disparadores de memoria, interviene sobre ellos y los pone en diálogo con esas temporalidades para darles un significado. El polvo cósmico que puebla la pantalla a modo de transición entre episodios a lo largo de la película sirve, en esta primera aparición, para trasladarse entre diferentes tiempos y espacios, y evocar una historia que, al principio, sólo es sugerida: recién cuando hayan pasado un par de *plot points* y ya hayamos entrado en la segunda mitad de la película, el desierto de Atacama se revelará como un lugar fundamental dentro de la historia de los secuestros y las desapariciones forzadas cometidos por la dictadura de Pinochet. Y recién cuando hayan pasado dos tercios de película, entenderemos la conexión última entre los lenguajes científicos con los que trabaja el relato, la arqueología y la astronomía, y la relación final entre estos y la historia reciente de la dictadura en Chile: que los cuerpos estelares y los huesos comparten una misma cualidad al estar ambos hechos de calcio.

En su clásico libro *La práctica de la vida cotidiana*, Michel de Certeau distingue el lugar (*lieu*) del espacio (*espace*). Mientras que el lugar es una configuración de coordenadas que se define instantáneamente y excluye la coexistencia de más de una cosa, el espacio es el resultado de un movimiento o práctica de los cuerpos que transitan en él, que cargan de sentido a esa locación y llevan a definirlo en función de variables experienciales y temporales además de espaciales. (La secuencia de Miguel Lawner, “arquitecto de la memoria” según el epíteto que le da Guzmán en su relato, hace explícito ese proceso en el que el lugar se vuelve espacio: en una toma a ras del suelo, la cámara lo sigue contando pasos dentro de su casa para ilustrar el modo en el que logró guardar en su memoria cada uno de los campos de concentración por los que pasó, para luego dibujar mapas exactos de cada uno). El desierto de Atacama aparece primeramente como un punto geográfico, una mancha marrón en una imagen satelital de la Tierra. Es una imagen de la ciencia, no de la memoria o de la historia. Luego, tras una sucesión de imágenes satelitales cada vez más cercanas, no vemos un paisaje del desierto sino un primer plano del suelo. Del plano

satelital, donde el desierto se concibe como punto geográfico, se pasa a un plano corto que enfatiza experiencia y contacto humanos, ese caminar que, en la concepción de de Certeau, vuelve *espacio* al *lugar*. El cineasta filma mientras camina y describe eso que tiene bajo sus pies:

No hay nada, no hay insectos, no hay animales, no hay pájaros. Sin embargo, está lleno de historia. Durante diez mil años ha sido una tierra de pasaje, de tránsito... Es una tierra castigada, impregnada de sal, donde los restos humanos se momifican y los objetos permanecen [...] Es un gran libro abierto de la memoria.

La imagen pasa de la ciencia a la experiencia, y de allí inmediatamente a la memoria y a la historia. Es difícil no recordar el desierto del final de *La batalla de Chile* y hacer una lectura del tiempo revolucionario que se cerraba en aquel final con los acordes de “Venceremos”, y con las palabras de los mineros diciendo, “Adelante” y enunciando el porvenir en esa mezcla de presente progresivo y futuro, “nos vamos viendo compañero”. *Nostalgia de la luz* recupera esa visión del tiempo revolucionario, esa perspectiva de futuro, ahora como un material del pasado que, como todo el cine de Guzmán, puede echar luz sobre el presente y ayudar a construir lo que vendrá.

Pero antes de aparecer como osario, y en virtud de la tensión que construye el documental en torno a ese punto del argumento que el espectador todavía desconoce (que en ese desierto hay también un grupo de mujeres que buscan los restos de sus seres queridos), el desierto de Atacama es un espacio transnacional donde conviven científicos de todo el mundo y donde se construyeron los telescopios más grandes que existen sobre la faz de la Tierra. Lejos de ser aquello que la palabra evoca, una falta, una ausencia, el desierto está lleno, pleno de historia, de anclajes materiales, de temporalidades que lo atraviesan. El desierto es una metáfora del futuro en tanto, según explica el director en el off, es lo más parecido a Marte que puede encontrarse sobre la faz de la Tierra. “Me imagino que el hombre alcanzará pronto el planeta Marte”, sugiere Guzmán en una visión futurista que no puede sino evocar un sentido de esperanza y progreso. Dentro del contexto de los temas terribles y dolorosos que aborda el documental, la ciencia funciona como un lenguaje poético de afirmación de vida y de posible fe en la humanidad.

4. El tiempo del cine.

Es interesante notar que, en entrevistas previas a la realización y finalización de la película, Guzmán había anticipado que quería enfocarse sobre lo que estaba pasando con la identidad en el Chile actual: “Es una película centrada en el Chile actual, ese país moderno que cree que está en el mejor lugar de América Latina, que tiene un nivel de crecimiento muy alto, pero en el que las desigualdades son también enormes” (Guzmán: 2006 y 2008). En realidad, *Nostalgia de la luz* no es explícitamente un retrato sobre el presente, si bien se

enfoca en la vida actual de los jóvenes astrónomos y de las mujeres que todavía hoy buscan a sus desaparecidos. La presencia más explícita del “Chile actual” en la película, tangencial pero incisiva, se intuye en las entrevistas con el arqueólogo Lautaro Núñez y con Gaspar Galaz. Cuando este último dice que los chilenos le tienen “alergia” al tema de los desaparecidos y hace mención al sector de la sociedad que insiste en que “ya pasó tanto tiempo”, ese “Chile actual” hace su entrada en el relato de una manera casi violenta. Esa actitud ajena, fuera de lugar, pone en evidencia no solamente que es imposible vivir en el presente y construir un futuro sin volver constantemente al pasado, sino también que en ese presente coexisten varias concepciones de lo que es el tiempo, varios modos de *estar* en el presente.

El tiempo conservado de la memoria capturada para siempre en un instante, el tiempo de la inocencia donde sólo el presente existe, el tiempo revolucionario que mira hacia delante. Todos estos tiempos no son categorías inamovibles y estáticas sino dinámicas y porosas, que fluyen y se superponen. En definitiva, es el tiempo del cine el que aúna todos los tiempos que hemos mencionado hasta aquí, y es en virtud de él que podemos encontrar dos afirmaciones aparentemente contradictorias, la de Guzmán al decir que en la época de su infancia “el tiempo presente era lo único que existía”, y la de Gaspar Galaz acerca de que “el tiempo presente no existe”. Esta última afirmación, con la cual el astrónomo se refiere al desfase temporal entre las imágenes del mundo y el momento en el que las percibimos (nuestra percepción está un poco atrasada porque la luz se demora una ínfima fracción de segundo en atravesar el espacio y llegar hasta nosotros) señala la gran paradoja del tiempo, que es en definitiva la gran paradoja del cine: la realidad que vemos frente a nosotros, así como la realidad que vemos en la pantalla, ya no existe. Todo lo que vemos, todo lo que se filma, es parte ya del pasado.

Si el cine como artificio duplica la paradoja del tiempo, el documental de Guzmán redobra la apuesta convirtiéndose en una máquina del tiempo que, como un telescopio, es capaz de indagar en el pasado para saber en dónde estamos y hacia dónde nos dirigimos. Es el mismo telescopio con el que se abrió el documental el que lo cierra, materializando la conexión que se había ido construyendo a lo largo de todo el relato entre la búsqueda de los astrónomos y la de las mujeres de Calama. Las mujeres a quienes habíamos visto mirar hacia el suelo en busca de los huesos de sus familiares miran ahora hacia arriba, por el telescopio, hacia las estrellas. Si antes eran los científicos los que establecían relaciones entre su tarea de búsqueda en el pasado más remoto y aquella que emprenden los familiares de desaparecidos respecto del pasado más cercano, ahora son las mujeres las que tienen la oportunidad de entrar en el terreno de los científicos. Si, como señalaba Gaspar Galaz, la sociedad no tiene problema con la búsqueda en el pasado remoto de los astrónomos y en cambio se molesta con el pasado sobre el que inquieren estas mujeres porque “ya pasó

tanto tiempo”, la imagen de las mujeres mirando por el telescopio viene a desafiar esa postura de un sector de la sociedad, validando e integrando las preocupaciones inherentes a ambas búsquedas y a ambas maneras de relacionarse con el pasado.

El desierto como “gran libro de la memoria” en el que se conservan intactos los restos materiales de cada momento histórico, los cuerpos que buscan los arqueólogos y los antropólogos forenses, archivo material cuyo contraplano es el cielo con sus cuerpos celestes, es el escenario, el medio espacial que posibilita esos viajes temporales.

El lenguaje de la ciencia, convertido en poesía, da cuenta de esa metáfora infinitesimal de la memoria, la paradoja misma del tiempo que adelgaza la línea fina del presente, precipitándonos inevitablemente hacia el pasado. Tenemos nostalgia por un tiempo que se nos escapa en la medida misma en que transcurre. Aquellos que pueden entrar en esta máquina del tiempo y asimilar esta experiencia cinematográfica pueden constatar la fuerza de gravedad de su memoria: “Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen, no viven en ninguna parte”.

Bibliografía citada

- Boym, Svetlana (2001). *The future of nostalgia*. New York: Basic.
- Cannan, Michael. “[Nostalgia de la luz](#)”. *La fuga* s/n (2012).
- De Certeau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Freixas, M. Martí (2006). “[Entrevista a Patricio Guzmán](#)”.
- Guzmán, Patricio (2008). “[Guzmán recibe apoyo de Sundance para su próximo documental](#)”. *El Mercurio Online* 27/11/2008.
- Nichols, Bill (1999). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Pagni, Andrea. “Memorias de la nación y memorias de la represión en América Latina”. *Iberoamericana* 20 (2005): 173-188.
- Peris Blanes, Jaume. “[Los tiempos de la violencia en Chile. La memoria obstinada de Patricio Guzmán](#)”. *Alpha* 28 (2009): 153-168. DOI: 10.4067/S0718-22012009000100010
- Naficy, Hamid (2011). *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Ruffinelli, Jorge (2008). *El cine de Patricio Guzmán. En búsqueda de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile: Uqbar.