



Lo que está ahí y sus modos **Reflexiones sobre *Nostalgia de la Luz* de** **Patricio Guzmán**

Paula Hunziker

Cuando era niño, un gran búfalo de agua vivía en el solar vacío que estaba al final de nuestra calle, el que estaba lleno de hierbas que nadie nunca cortaba. Dormía casi todo el día e ignoraba a quienes pasaban por delante de él, a menos que se nos ocurriera detenerlo y pedirle una dirección. Cuando eso ocurría, se nos acercaba lentamente, levantaba la pezuña izquierda y señalaba la dirección correcta. Sin embargo, nunca decía qué señalaba, o hasta dónde debías caminar, o qué se suponía que debías hacer una vez allí. De hecho, nunca decía nada porque los búfalos de agua son así, detestan hablar. Todo eso era demasiado frustrante para la mayoría de nosotros. Cuando a alguien se le ocurría “consultar al búfalo”, nuestro problema solía ser urgente y requería una solución simple e inmediata. Al final dejamos de ir a verlo, y creo que poco después se marchó. En el solar solo se veía hierba alta.

Y es una pena, la verdad, porque cada vez que habíamos seguido su pezuña puntiaguda, habíamos quedado sorprendidos, aliviados o encantados con lo que habíamos encontrado, y cada vez nos hacíamos la misma pregunta: ¿cómo lo sabía?

Shaun Tan

La memoria es algo concreto. Aparece en los recuerdos. Uno la puede reconstruir con

muchas imágenes, con sonidos, con silencios.
Es un concepto concreto que aparece en el
interior de cada uno de nosotros. No tiene
dimensiones exactas. Puede ser tan grande
como un planeta o pequeño como una lágrima.

Patricio Guzmán

Es el modo de lo que está cerca, demasiado cerca, el de un sueño
callado que nos rodea, que está ahí ignorándonos o yéndose bajo
la amenaza de un para siempre, que destella por un instante y señala,
si sabemos preguntar, una dirección abierta a nuestras urgencias
simples e inmediatas?

Algo de esta idea, esto es, la idea de que el pasado está entre nosotros
bajo formas que exceden el espacio de la representación vigilante y
diurna —allí, como “el cielo estrellado sobre mí” que cubre el sueño de
un Santiago de Chile iluminado por otras luces— constituye el espacio
íntimo de la película de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010).

Documentalista que ha trabajado obstinadamente con la historia de Chile, y, en especial, con la experiencia popular del gobierno de Allende y el golpe de Estado llevado adelante por Pinochet, Guzmán sorprende con un cambio en el tono y en los procedimientos respecto de la aclamada trilogía *La Batalla de Chile* (realizada entre 1975 y 1979), cambio que algunos críticos han interpretado como el producto de una educación sentimental europea del exilio no ajena a los peligros de la estetización. En las páginas que siguen seguimos otra hipótesis de lectura: *Nostalgia de la luz* supone un conjunto de transformaciones que sin dudas reflejan el “paso del tiempo biográfico”, pero sobre todo son el producto de una reflexión filmica sobre el modo en que el tiempo “pasa” y actúa a través de la espacialidad de un ahí material, de un quién que interroga y otro que responde, y, en especial, de un conjunto de dispositivos que, como la memoria, como el propio cine, nos permiten capturar su cercanía entre y en nosotros. El momento claramente político en sentido amplio de esta propuesta, tiene que ver con lo que Guzmán busca traer a la luz. Por una parte, se trata de interrogar y buscar los dispositivos para hacerlo (las entrevistas-telescopio que son el centro de sus películas,

las trasposiciones metafóricas entre lo que se habla y lo que se ve, las imágenes en movimiento), las marcas de la violencia del golpe militar de Pinochet. Su modo de inscripción en la sociedad chilena 30 años después de esa otra película que constituye uno de los testimonios más conmovedores de la “batalla” de ese pueblo contra las fuerzas reaccionarias. Por otra parte, se trata de señalar de manera abierta, metafórica —no es posible otra opción—, una dirección para nuestras urgencias más simples e inmediatas. Entendemos que esta dirección es una opción por un modo de ver (también por un modo de pensar y de escuchar), que es capaz de valorar lo que nace —lo que surge como algo nuevo, en su fragilidad— incluso cuando eso mismo haya sido martirizado por el signo máximo de la violencia que es el terror.

Un par de cuestiones al inicio, a riesgo de simplificar, sobre *La batalla de Chile* y su singularidad llena de diferencias y resonancias con *Nostalgia de la Luz*. Diferencia de tono y de urgencia: esa batalla es filmada al calor de los acontecimientos, en el horizonte de una derrota llena aún de esperanza y de vacilaciones. Resonancia de una pregunta. Sólo basta recordar el final: en ese momento aparece Guzmán de cuerpo entero entrevistando a un obrero, atrás está el desierto. Ese diálogo entre el obrero y el cineasta, busca situar al cineasta en la encrucijada histórica con toda su fragilidad. Como señala Laura Arese en su texto para este libro, el director nos deja escuchar la breve conversación que tienen al finalizar la entrevista: ambos se despiden, y allí queda la pregunta, en el aire, ¿se volverán a ver?, que es también la pregunta por el encuentro entre el cine y el pueblo. Suena, antes del desierto como paisaje final un “nos vamos viendo”, y un “ojalá”. El modo de ese encuentro nunca es unívoco, y la propia película se encarga de mostrarnos esto con lucidez y con amor: una película plagada de las vacilaciones de una batalla entre el pueblo con sus voces conflictivas, y sus enemigos, filmada además por un equipo, en las calles, en las fábricas.

Nostalgia de la luz ofrece otro recorrido, en varios sentidos. Como señala Guzmán en varias entrevistas, el camino de esta película no fue el camino que va de las calles de Santiago al montaje en el exilio, sino el camino que va del estudio lento y meditado al desierto de Atacama. En esas entrevistas que estoy parafraseando, efectiva-

mente, narra el origen de esta película en el encierro estudiantil de su casa, pensando en ese desierto y en su relación con “todas las otras cosas”: la astronomía, las mujeres de Atacama, la arqueología, la arquitectura¹. Es luego de una larga meditación solitaria, que sale a buscar a sus personajes: “creía que eran reales, pero no lo sabía”. Diríamos: de París al desierto de Atacama, y de éste nuevamente a Santiago, que está llena de luces falsas, que no ve las estrellas y los acontecimientos que cada noche “pasan” sobre sus cabezas, ni el desierto que asoma desde el norte.

Lo que no cambia, y esto es sin dudas uno de los aspectos centrales del documentalismo que lleva adelante Guzmán, es la fuerza de gravedad que adquiere en ambos films el hecho mismo de las entrevistas. Laura Arese señala esa lucidez de la cámara de Guzmán para abrir y soportar la voz encarnada de los protagonistas: no sólo escuchamos, sino que vemos a quienes hablan y esa corporalidad no es el mero soporte de una voz, sino que tiene una potencia semántica propia. De lo que se trata, por ello, en el cine, no es de conocer un “objeto”, o mejor, no en primera instancia, sino de relacionarnos con un sujeto: el documental nunca habla sólo de algo, sino que habla de algo (nunca nos olvidemos de eso) con alguien². Además, yo diría, no

1 Cfr. Guzmán, Patricio, en “Entrevista a Patricio Guzmán a propósito de su última obra *Nostalgia de la Luz*” (entrevista por Lorena Bordigoni), *Revista Documental*, n° 5, 2012. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/5/notas.html>, accedido el 19/11/2019.

2 Sobre este aspecto, es interesantísima la entrevista de Carlos Prieto: “Hace unos quince años comenzó por fin a asumirse la subjetividad. Aunque esa mirada subjetiva estaba presente desde los tiempos de Flaherty, hace casi un siglo, nadie se había decidido a reconocerla. Las voces en off se hicieron más complejas y literarias; la reflexión sustituyó a la pedagogía; el silencio y la pausa se impusieron a la yuxtaposición y el ritmo; se empezó a planificar de una forma más cinematográfica, abandonando el estereotipo del plano, contraplano, inserto. En definitiva, el documental se convirtió en una fuente de riesgo. Directores como Johan van der Keuken, Frederic Wiseman, Robert Kramer o Nicholas Phillibert comenzaron a adoptar estas innovaciones. Los nuevos documentales eran mejores porque utilizaban mejor el lenguaje cinematográfico. Las entrevistas se transformaron en secuencias, la información se transformó en reflexión y el documental despegó hacia una región más cinematográfica que pedagógica. Se produjo el divorcio con el reportaje. Cuando yo era joven los documentalistas viajaban mucho: Chris Marker rodó en Vietnam, China o Chile. Hoy día parece absurdo ir a filmar a un país lejano cuando puedes hacer una película sobre los árboles

podemos conocer nada en el mundo social y político, y más en general en el mundo de lo humano, si el sujeto que filma, en este caso, no se pone en juego como sujeto, poniendo a prueba una perspectiva, una interpelación, que también debe escuchar la interpelación de unos otros. Así, en cierta medida, lo dice él mismo al hablar de la película de 2010: “uno puede avanzar mucho en la teoría, pero si no están los personajes la película es apenas una hipótesis tuya, hablas tú solo y no hay nadie que apoye tu idea”³.

No obstante, las entrevistas adquieren otro trazo en *Nostalgia de la luz*. En primer lugar, los entrevistados no están con otros en espacios políticos, no hacen discursos, el tono de la palabra no es el discurso, sino algo más íntimo. Además, no se trata de la calle sino de espacios en donde, como en el Desierto de Atacama, “no hay nada y sin embargo está lleno de historia”. Aquí la cámara, que abandona a veces al entrevistado, a diferencia de *La batalla*, no lo hace buscando el rostro de aquellos que lo escuchan, o no escuchan, o están preocupados, y que delatan con ello el dramatismo de lo que está en juego en la experiencia política al borde del abismo, el arrojo, sino que se dirige al cielo, al desierto, a la casa, al lugar de estudio, que ya no está atrás o ausente, sino adelante, o mejor, entre nosotros.

Se trata, como antes, de poner en juego la perspectiva del sujeto, pero en esta obra el sujeto que filma, y que igual que *La Batalla de Chile* aparece en la voz en *off* (también toma el tono de algo contado a alguien, un relato), transforma lo político en algo “personal”. La película se abre con la imagen de la casa de la infancia: la narración no comienza con la batalla de un pueblo, sino con la infancia de un individuo, el propio Guzmán, y de un país, Chile, “fuera de la histo-

que hay en esta plaza, o sobre la vida de tu ciudad, tu calle, tu familia, tus amigos o tu gato; es decir, sobre las cosas más pequeñas y cotidianas. Esta corriente coincidió con la fatiga de la ficción. La gente se cansó de ver el mismo esquema de acción repetido una y mil veces en las malas películas de consumo. Poco a poco, los espectadores se acercaron a ese cine humano, dubitativo y reflexivo que es el documental moderno”, Patricio Guzmán, en “A vueltas con la memoria” (entrevista por Carlos Prieto), *Minerva. Revista del círculo de Bellas Artes*, n° 3, 2006. Dossier sobre Cine Documental. <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/index.php?id=7>, accedido el 19/11/2019.

3 Cfr. Guzmán, Patricio, en “Entrevista a Patricio Guzmán a propósito de su última obra *Nostalgia de la Luz*”, ídem.

ría”, al “margen de la historia”, de pronto arrojados al centro de la tormenta revolucionaria, y luego, al horror de la dictadura. No obstante, no se trata de una película sobre la vida de Guzmán, sino sobre los modos oblicuos que puede adoptar la interrogación para conversar con aquello que indica sin describir (describir en cualquiera de las versiones horribles de un habla neutra y transparente), lo que somos. En suma, se trata de enseñar a ver —y de encontrar el modo, los dispositivos para poder ver y pensar sobre— aspectos profundos y poco visibles de la memoria, esa fuerza de gravedad que nos rodea en diferentes y asombrosas capas (existenciales, biológicas, cósmicas, históricas, geográficas, geológicas, astronómicas).

I. De la tierra al universo y del universo al yo

Guzmán nos propone una reflexión sobre la memoria, pero no como deber, ni como imperativo, sino como una “fuerza de gravedad” de lo humano, y también de los pueblos⁴. La memoria es el lugar de preguntas fundamentales: ¿quién soy, de dónde vengo?, ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos? Además, no se refiere estrictamente al pasado reciente, sino que construye una figuración poética que juega con la relación metafórica entre el tiempo del universo, la historia humana, la historia de Chile, y la relación genética real de las segundas, respecto del primero.

4 En 2006, con motivo del demorado estreno, treinta años después, de *La batalla de Chile* en territorio chileno, Guzmán señala: “Por fin, el año que viene, vamos a estrenarla en los cines chilenos... ¡treinta y cuatro años después! No obstante, las cadenas de televisión todavía no se han decidido a comprarla. Aún nos enfrentamos al problema de un país que no quiere reconocer su pasado. Yo filmé a los escoltas de Allende en el año 1996, durante el rodaje de *La memoria obstinada*. Estaban asustados. No querían contar todo lo que habían vivido porque tenían miedo de que los calificaran de terroristas; ¡pero si lo que habían hecho era defender el Palacio de Gobierno con el Presidente dentro! Era la primera vez que los entrevistaban, pese a haber sido los últimos defensores de la democracia, y ahora eran pobres que se dedicaban a desabollar coches en un garaje. Para curar a una sociedad enferma es necesario reequilibrar estas cosas. No puedes vivir siempre mirando atrás, pero la memoria es la identidad. Uno no se siente más sano por olvidar los problemas del pasado. Si no eres consciente de eso, pierdes energía. Y, durante mucho tiempo, Chile no tuvo esa energía”, Guzmán, Patricio, “A vueltas con la memoria”, *idem*.

Así, el cielo, la tierra, el desierto de Atacama, y finalmente la ciudad de Santiago de Chile, se convierten en lugares de una indagación, de una búsqueda, de una pregunta, porque albergan “historias” que pueden ser exploradas teniendo en cuenta diferentes “escalas” o, diría “marcos temporales”: estelares, humanos, nacionales, políticos, naturales. Además, esas historias esconden-revelan el secreto de lo que somos (pero somos muchas cosas), y la revelación del secreto acontece gracias a una búsqueda indicial en un suelo y en un cielo que iluminan un presente habitado por los restos del pasado, por “lo que queda” del pasado. Adelanto algo que retomaré, respecto al planteo general del film: Guzmán mismo ha indicado que el espacio dominante o al menos inicial de su planteamiento es el desierto, dado que se trata de un lugar en donde “toda la existencia es pasado”. No obstante, hay que precisar que el pasado “es visible y al mismo tiempo imaginario”⁵, y que, por ello, “lo que queda del pasado” es algo que *queda para alguien*.

¿Cuál es el trabajo que en cada caso hay que hacer, o que Guzmán cree que hay que hacer con “lo que resta”, con el “resto”⁶? Como adelantábamos, se trata de un trabajo de memoria. La cultura, “la energía de un pueblo, su economía, su política, su divertimento”, dice Guzmán en otra entrevista, se asientan en la capacidad de ese pueblo y de su cine, en este caso, de hacer ese trabajo, en diferentes sentidos y direcciones⁷.

5 Guzmán, Patricio, en “Patricio Guzmán, a Museum of Amnesia” (entrevista por Vibeke Bryld), [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/26\)-entrevista-2](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/26)-entrevista-2), accedido el 19/11/2019.

6 Para este tema, ver el interesantísimo libro de reciente aparición de Rinesi, Eduardo, *Restos y Desechos*, Caterva, Buenos Aires, 2019.

7 Así dirige sus críticas a la clase política y empresarial chilena. De ellas señala que “no desea tener vínculos con la memoria histórica. Ellos quieren dar vuelta a la página. Borrar los recuerdos colectivos. Mi punto de vista es diferente. La memoria histórica es un concepto básico. Fortalece a los países que la ejercen. Genera mejores negocios, mejores planes de turismo, mejor educación, etc. Es una adquisición del mundo actual, como la ecología, los derechos de la mujer, la libertad de culto, la contaminación del aire y los océanos, etc.”, Guzmán, Patricio, en “Un diálogo con Berta Pérez” (entrevista por Berta Pérez), 6/2/2013, [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/25\)-entrevista-1](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/25)-entrevista-1), accedido el 19/11/2019.

No es casual que el comienzo de la película instale el documental en la tarea de mostrar el funcionamiento de un “dispositivo de observación a distancia”, que será uno de sus protagonistas centrales, el telescopio alemán de Santiago de Chile. Esta apertura señala varias cosas. En el sentido más obvio, deja asomar uno de los grandes temas de la película, que es el cosmos, pero también apunta al tipo de “trabajo” ligado al oficio de quien observa de manera lenta y minuciosa, en círculos, el universo. Además, se instala más sutilmente todo el tema del cine: es la cámara de Guzmán la que deposita su lente en otro observador, o más bien, en este caso, en su instrumento. Esto es, en una máquina que amplifica la mirada, que permite “ver la tierra desde la perspectiva del universo”, y de su historia. Finalmente, el tránsito de la apertura del telescopio, que es también un ojo que se abre a la luz, y la cámara de Guzmán que nos lleva a una figura fuera de foco que se vuelve nítida: luego sabremos que es el movimiento de las hojas en la ventana del hogar de la infancia. Como si el telescopio fuera una máquina del tiempo que nos conduce a la casa, del universo al yo, a la vereda y el frente, al Chile provincial *donde los presidentes se paseaban por la calle sin protección*⁸.

La película comienza con el fin de esa paz provinciana de un Chile fuera del mundo, por obra de una tempestad modernizadora: la tempestad revolucionaria y la revolución de la ciencia astronómica chilena. Una tiene su fin con “el golpe de estado de Pinochet”. Otra, sigue un curso inquietante en medio de la muerte y la destrucción. ¿Cómo es posible la cohabitación de un enorme desarrollo de la investigación del cielo y su historia —la instalación de enormes telescopios en el desierto de Atacama— y una des-habitación paralela de un pueblo y de su historia, su arrojo al desierto que no se interroga?

La escena del desierto amenaza con la emergencia del tiempo trágico; se abre ante nosotros como el espacio de un descalabro cultural y humano: muertos sin tumbas, tumbas sin nombres, abuelos que son padres, huesos que no restan, que operan como sinécdoques que reparan o destruyen —¿Un zapato es un hermano? ¿O no podemos aceptar eso? *No hay nada y sin embargo está lleno de historia, es un gran libro abierto de la memoria, una tierra castigada,*

8 Esta y otras frases destacadas con bastardilla a continuación corresponden a transcripciones de la película.

donde los restos humanos se momifican, y los objetos permanecen; que se puede leer hoja por hoja. Y junto al desierto están los telescopios, las “puertas del cosmos”, que también está lleno de estrellas y de historia, y que también se puede ver o leer hoja por hoja.

La primera entrevista muestra una conversación que interrumpe el juego retórico del paralelismo. Gaspar Galaz, el astrónomo chileno que es entrevistado en primer lugar, señala la inquietud que une al que busca algo en el cielo o en la tierra —¿De dónde venimos? ¿Dónde estamos? ¿Hacia dónde vamos? Sin embargo, algo corta la comparación, el juego fácil de las afinidades: hay algo en los secretos que alberga la tierra del desierto, que hace difícil la instalación de un “dispositivo de observación” y de una pasión colectiva por eso: como si nadie quisiera acceder al pasado próximo, a las marcas que ha dejado la historia en un país afectado por la dictadura militar.

Veamos paso por paso las traslaciones metafóricas y su disrupción: el pasado es el lugar de la interrogación de arqueólogos, astrónomos, geólogos, historiadores, la materia de la que están hechas las estrellas y los huesos es el calcio, estamos hechos de la misma materia que las estrellas. Además, el pasado “llega” al presente, querámoslo o no, como la presencia de una ausencia con la que “hay que trabajar”: como resto enterrado, como luz de un astro muerto, como efecto, como herencia, como don, como carga, como dolor y como amor.

No obstante, hay algo que obtura esa identidad material y el modo en que el “tiempo pasa” en esa materialidad y nos permite conocerla. En el caso de la historia humana, y la historia de Chile, llega también como “olvido”, y como olvido de un “quién”. Adquiere aquí una insospechada resonancia o eco, la idea arendtiana de que el crimen totalitario es un crimen contra la existencia: en su centro cabe encontrar la creación de las condiciones para el olvido absoluto, que consume ese estado del “ser un quién para alguien”; “como si nunca hubiera existido”. Por ello, el trabajo de la memoria es el trabajo de y con lo que los totalitarismos han intentado, sistemáticamente “dehacer” para que permanezca “sin resto”, en ese específico sentido de estar “fuera de la memoria” y de esa dimensión que indicábamos al comienzo, fuera del modo del “para alguien”.

La diferente modulación de la pregunta por el origen es fundamental: olvidamos lo más cercano (porque nos duele, porque nos condena, porque nos avergüenza, porque trae conflicto) y nos fascinamos con lo más lejano. Entiendo que, en esta clave, la película es todo un rodeo por lo que el astrónomo entrevistado designa como “escalas de nacimiento”. Un trabajo de y con la memoria de sus entrevistados, que se mueve entre estas escalas para poder llegar de manera poética, imaginaria, a elaborar un marco que haga posible que una hija de desaparecidos —una joven madre— “cuente por primera vez su historia de manera pública”. También nos prepara a nosotros para escuchar ese testimonio, que es otro nacimiento.

II. La entrevista documental como arte de tramar lo cercano y lo lejano

Como el trabajo de la astronomía, que depende de dispositivos como el telescopio, el cine requiere aparatos para mirar de otro modo “lo que hay”. El aspecto inquietante y asombroso del documentalismo de Guzmán es que “lo que hay” abarca mucho más de lo que, como señalaba hace muchos años un dramaturgo inglés, puede enseñar nuestra pobre filosofía. No se trata, por ello, sólo de señalar la centralidad de la memoria para la existencia de los pueblos y de los individuos, sino también de adoptar una imagen de ella que haga justicia a su complejidad: sus vacilaciones, sus contradicciones, sus conflictos, sus diferentes niveles, su ambigüedad. La tesis más general no es sólo la de la importancia del “pasado” para nuestras vidas, sino la de la complejidad de su estar en el mundo, entre y a través de nosotros.

A igual distancia del documentalismo “realista” y del cine de ficción, Guzmán entiende que su propio telescopio-cámara debe adoptar el modo de un montaje audiovisual-narrativo para mirar lo más cercano, la vida de los individuos, desde otras “escalas de nacimiento”. Una mirada atenta a estas escalas indica, para el director, que eso que llamamos “yo” es la punta de un iceberg; como esas composiciones de naturaleza y cultura que nos ha mostrado en el desierto de Atacama. Entrevistar es excavar en la memoria para mostrar esas capas, suscitar el recuerdo —y la reflexión sobre el recuerdo— de lo

que “permanece demasiado cerca”, o “demasiado lejos” para que lo veamos; que el resto aparezca como resto, como presencia de ausencia —como mensaje— que tiene que interrogarse y que nos interroga. Los entrevistados hacen así un verdadero trabajo de la memoria, en el que el pasado puede verse en su estar entre nosotros bajo modos sensibles —sonidos, silencios, imágenes, movimientos, además de palabras y relatos— que es necesario dirigir hacia nosotros, espectadores.

Es aquí, entiendo, que la película presenta la apuesta reflexiva más interesante: las preguntas, las aporías ligadas a lo que llega del pasado no ya como “objeto”, sino como algo que irrumpe en y a través de los sujetos.

La configuración de la trama parte de una afinidad propuesta por el director —una trama, tal vez urdida en la soledad parisina del autor, que intenta pensar en la “unidad abstracta” de ese desierto con “todas las otras cosas”: la astronomía, las mujeres de Atacama, la arqueología, la arquitectura. El marco está dado porque los personajes tienen en común que todos se dedican —o se han dedicado— a explorar el “pasado”. Además, todos son llevados a reflexionar sobre las correspondencias y las no-correspondencias entre la búsqueda del “pasado del pasado” y la búsqueda del pasado reciente. Es por la vía de esta invitación que la película ofrece un juego de espejos para comprender y hablar de la memoria como trabajo cultural complejo con lo que está ahí, bajo el modo de una ausencia: algo que hay que inscribir, marcar, convocar en el presente.

Las dos primeras entrevistas invitan a esa inscripción por la vía de la repetición y la diferencia de una búsqueda, realizada en la vecindad del desierto, entre el astrónomo y sus telescopios, y las mujeres de Calama con sus palas; tras los restos de un resto.

De un lado, el propio astrónomo nos invita a una reflexión sobre la primacía del pasado, que hace surgir una afinidad no esperada, una comparación poética y una metáfora que da la clave —una de ellas— del nombre de este film: la luz que recibimos proviene de astros que se extinguieron, sugiriendo así un modo astrofísico de la presencia de una ausencia, una luz del pasado que ilumina el presente. La transposición es increíble: nuestros muertos son como esos astros, hay un modo de permanencia en el presente de las ge-

neraciones muertas, una inscripción de la ausencia, una insistencia, y la película muestra los modos en que esta permanencia —incluso obturada— se inscribe en la memoria de los sujetos, y se abre paso gracias a un tipo de pregunta que pone en relación las escalas para mirar los “comienzos”, con el objetivo de ver mejor lo cercano que aparece como puro olvido.

Del otro lado, las mujeres de Calama, Viki Saavedra y Violeta Berrios. A través de ellas, la cámara capta algo a nuestro entender profundo y vital: que la obturación intencional de la inscripción de la ausencia (entre otras cosas, esto es lo que permiten los rituales mortuorios)⁹, adopta la figura, en los familiares, de una presencia avasallante que es dolor, silencio, necesidad de justicia y reconocimiento de las víctimas; una forma que da forma a la búsqueda sin cuartel de los restos de los restos de los familiares. El cine, en este caso, como reconoce el propio Guzmán, puede contribuir a mostrar su lucha, a iluminar su justicia. Pero también tiene que ser capaz de comprender y de imaginar un descanso para los sobrevivientes y los familiares. No nos olvidemos de una de las escenas finales: las mujeres endurecidas y dolientes de Calama mirando el cielo con el telescopio alemán, casi jugando, sonriendo, en una pausa fundamental en la búsqueda del desierto. El trabajo de la memoria, que es aquí un trabajo de duelo, requiere descanso, requiere juego, y requiere el reconocimiento de los otros, en su comunidad y en su diferencia —*no me puedo imaginar tener una hermana, un padre, perdido en el desierto, aunque sí puedo imaginármelos perdidos en algún lugar de la galaxia*.

Son las palabras de Gaspar Galaz, que el mismo Guzmán elige por su capacidad de escandalizarse ante el hecho de que la sociedad se interese más por los astrónomos que por esas mujeres que buscan los huesos triturados, astillados, de sus familiares en el desierto¹⁰; que muestra una gran sensibilidad y una curiosidad legítima por el enigma que le plantea Guzmán: ¿cuál es la diferencia entre su pro-

9 Este aspecto de la película es analizado en el estimulante texto: Di Giorgi, Gabriel, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica, Eterna Cadencia*, Buenos Aires, 2014, Cap. 5.

10 Sobre esta elección, cfr. “Entrevista a Patricio Guzmán a propósito de su última obra *Nostalgia de la Luz*”, ídem.

pia búsqueda y la de las mujeres de Calama? Lo dice de una manera muy sencilla, pero apunta a algo esencial. Ante la pregunta: ¿qué opina de las mujeres que buscan los restos de sus familias, al lado de sus grandes instalaciones astronómicas?, el científico responde que *hacen algo parecido, pero con una diferencia: nosotros podemos dormir tranquilos después de cada noche de observación en el mundo del pasado. Y al día siguiente volvemos al pasado sin conflictos. Yo creo que esas mujeres, dice, no van a dormir después de buscar esos restos que no encuentran.* Por otra parte, el diálogo con el astrónomo es un diálogo crítico sobre la pasión chilena por el cielo, tan lejano en el tiempo y en el espacio, tan inversamente proporcional a su actitud de lejanía con lo cercano: el estado de amnesia de lo social es descrito como una suerte de alergia, “si ya pasó tanto tiempo”, por el astrónomo ya convertido en sociólogo o antropólogo. Desde otra perspectiva, el arqueólogo Lautaro Núñez, estudioso de momias y restos humanos en el desierto de Atacama, avanza en la vinculación entre el olvido activo de las mujeres de Calama, del pasado reciente, y el horizonte de exterminio y esclavitud del siglo XIX, esto es: pone en relación, a través de su palabra, no solo la historia precolombina, sino a ésta y la historia de las minas y del exterminio aborígen que tiene como nombre el desierto, o que liga su metáfora a un largo ciclo de violencia enterrada que hay que interrogar.

El costado más primario de este trabajo de interrogación ligado a “hacer memoria”, y su sentido político central, de obstinada resistencia, se muestra en la historia de dos “científicos” sobrevivientes. Miguel Lawner, arquitecto y sobreviviente del Campo de Concentración de Chacabuco, lleva en su memoria el mapa del campo, del espacio del encierro: los mapas aparecen aquí como trabajos primarios de la memoria y como modos de resistencia, que permiten mirar el campo “desde fuera del campo”; la arquitectura brinda una escala de medición que hace posible una “libertad”. Por otra parte, Luis Henríquez, observador aficionado de las estrellas; de nuevo, el cruce con la pasión chilena por el cielo. Preso durante la dictadura, nos habla de y nos muestra en su simpleza un aparato cuya construcción les permite “mirar las estrellas” —uno diría también la luz— en el interior del campo; esto es, también, poder pensar y mirar el campo desde fuera del campo. El trazo de una libertad.

Y de nuevo la transposición metafórica entre la identidad y la diferencia: de las estrellas, y los mapas, a las palabras y los nombres, los nombres inscriptos en la pared del campo como mapas-sig-nos-estrellas-luz para llegar a un quién. Aquí, la cámara de Guzmán acompaña la vuelta de Luis al campo de concentración construido en medio del desierto: sigue con paciencia los pasos entre las barracas destruidas, la indicación de unas letras, la reconstrucción de unos nombres, la lectura en voz alta de los nombres escritos en la pared de sus compañeros.

En último lugar, Guzmán nos reserva a nosotros, espectadores, la palabra de dos científicos que son hijos, un hijo del exilio, una hija de padres desaparecidos. O también hijos científicos. Porque precisamente nos instala en la pregunta por ese entrecruzamiento.

Así tenemos, por una parte, el diálogo entre Víctor Gonzáles, joven ingeniero en software, hijo del exilio, que participa de la construcción de una máquina para poder escuchar la energía del Big Bang (el pasado más lejano que conocemos hasta ahora), y su madre. Nuevamente el “pasado del pasado”, se entrecruza con el pasado que está cerca, pero es la madre la que establece ese nexo. Una madre enfermera que ayuda a “sanar” a los ex prisioneros torturados en los campos. Es el único momento en que la película incorpora un diálogo explícito entre entrevistados, entiendo que porque aquí se trata de pensar en esa transmisión generacional misma como trabajo complejo, más o menos literal, más o menos metafórico. En ese marco, el hijo, al igual que su otro par astrónomo apunta a la unidad con su madre respecto del tipo de exploración: *los dos trabajamos con información del pasado, tratamos de sacar lecciones de lo que ha pasado y ahí construir futuro*. No obstante, la madre establece la diferencia, casi bajo la forma de reto amoroso: *las mujeres que buscan a sus muertos exigen respuestas de los que hicieron desaparecer a sus muertos, se encuentran en las calles de sus pueblos con los torturadores y asesinos, eso re-traumatiza*.

Por último, llegamos a la entrevista y la escena que Guzmán nos reserva para el final; que él mismo confiesa, es la que más le gusta, o en todo caso, la que lo convence de hacer su película: la entrevista a Valentina Rodríguez, otra astrónoma, hija de desaparecidos, que

desde muy niña vive con sus abuelos, unos abuelos que le *enseñan a mirar el cielo*.

Nuevamente la transposición de planos: la historia personal, la historia de Chile, la historia del universo. Pero aquí no se trata de dar prioridad, en esa voz, a una metafórica de correspondencias y de no correspondencias para pensar el terror y sus efectos, su inscripción en los cuerpos y en las vidas de los vivos, su diseminación que hay que perseguir y desenmascarar por medio de la imaginación, sino de pensar en cómo es posible la novedad, el nacimiento de los que siempre están llegando, incluso cuando eso mismo haya sido martirizado por el signo máximo de la violencia. La puesta en relación de diferentes marcos temporales —de diferentes escalas— posibilita aquí una genealogía real, y una comunidad material; pero se trata menos de un materialismo llano que de una metaforización de la naturaleza y su movimiento, “como si” contuviera esa comunidad de la materia que nace y se preserva a pesar de todo.

Un hecho no menor es que Valentina rechaza en primera instancia participar en la película. La visión del primer montaje, que contiene el resto de las entrevistas y la trama que se teje a través del propio montaje, es determinante para su decisión de hablar, como señala Guzmán¹¹. Por ello, entiendo que hay aquí un trabajo de articulación —insisto a riesgo de ser repetitiva que se trata de un juego que se monta sobre la identidad y la diferencia entre diferentes secuencias temporales y modos de exploración de esas secuencias— que hace posible el surgimiento de “una voz propia”.

Porque, la astronomía, pero también el montaje de Guzmán, le permiten pensar en una comunidad cósmica con sus padres: le aportan otra “escala de nacimiento”, una perspectiva que hace posible seguir viviendo, *estar junto a mis padres en una perspectiva cósmica*. Estamos hechos de la misma materia, y formamos parte —aun— de un nacimiento que se expande, como el agua del río al caer una hoja.

No obstante, se trata de una comunidad en la diferencia, una comunidad del resto que, decíamos, se constituye en una relación con el resto, con lo que queda del pasado —no deshecho, “como si nunca hubiera existido”— en la medida en que su dimensión de ser “para alguien” se realiza, incluso (y, sobre todo) como una ausencia de la

¹¹ Cfr. ídem.

comunidad. De eso se trata, tal vez, en todos esos dispositivos rituales de la cultura que buscan inscribir esa ausencia, para despedir y para recordar, para hacer un lugar en la memoria de la comunidad a los que ya no están. Ella lo dice así: *la astronomía me ha ayudado a darle otra dimensión al dolor, a la ausencia, a la pérdida [...] pensar que todo es un ciclo como ocurre con las estrellas que tienen que morir para que surjan otras nuevas estrellas, planetas, vida*. En esta trama, en este relato del universo, la ausencia cobra otro sentido: *me libera un poco de esta pena y de este dolor grande de sentir que las cosas se acaban y se acaban*.

No se trata, por eso, sólo de Valentina, sino de esa sociedad que, como dice la propia astrónoma, no ha notado nunca su “fallo de fábrica”. Darle otra dimensión al dolor, a la pérdida, por ello, no puede disociarse del *pathos* que anima esta película: se trata de inscribir la ausencia de Valentina en la comunidad —de sus padres, su infancia sin sus padres, de una vida sin ellos—, pero también, de inscribirla como ausencia de la comunidad, una ausencia con sentido para la comunidad.

III. Plegaria para un pueblo dormido

La película concluye con dos escenas que vuelven a plantear la apuesta del cine documental de Guzmán.

De un lado, el espacio de la pantalla es ocupado por la imagen pública de los desaparecidos, el “álbum familiar de Chile”. Sus rostros son acercados por la cámara y parece —por un instante— que nos vieran. De este modo, entre los restos y los rostros, se encuentra el cine, que aporta imágenes que hacen vivir, que dan vida a la sensibilidad de lo que está ahí callado, en las imágenes ya consagradas. La película es maestra en el misterio de ese arte de poner en movimiento, hacia nosotros espectadores, la imagen: acerca lo que está demasiado lejano, y pone a distancia lo que está demasiado cerca, permitiendo expresar así la vida que está ahí.

Del otro, volvemos al Observatorio donde comienza la película. En un tiempo desajustado por el olvido de un Santiago que duerme en la noche sin preguntas —la cámara nos muestra esa noche, el contraste de las luces urbanas y las del cielo—, la película termina

con el encuentro del astrónomo y de las mujeres de Calama: él las acerca a su búsqueda cósmica, y ellas toman un respiro a la vera del camino, mientras el polvo de la vida envuelve la escena.

Uno diría que las diferentes temporalidades de la película se juegan en esta escena. No obstante: ¿hay alguna que tenga preeminencia? ¿Cuál es el hilo de Ariadna que nos permite movernos en el laberinto de la historia y sus capas geológicas o astronómicas? *Comparados con la inmensidad del cosmos*, dice Guzmán, *los problemas de los chilenos son insignificantes, pero si los ponemos encima de una mesa serían tan grandes como una galaxia*. Lejos está esta idea de implicar una relativización de lo propio, o lo cercano, ese viejo mecanismo, tan viejo como la propia filosofía: basta recordar el ciceroniano “sueño de Escipión”, y su progresivo alejamiento—relativización de lo cercano, el consuelo brindado por la eternidad sin tiempo¹². Se trata más bien de reinscribirlo en una trama en cuyo centro se encuentra el pueblo chileno —y a través de él todos los pueblos— con sus cavilaciones, sus batallas, sus dolores, sus insistencias, sus olvidos, sus sueños y sus *aventuras nobles*.

Es ese sujeto, que es también el propio Guzmán, el que es interrogado. Porque contar historias, incluso las del universo, no nos deja fuera de la escena. Tal vez, la posibilidad de suscitar ese involucramiento en el espectador sea una clave secreta para despertar al búfalo de agua, que está ahí para nosotros, que nos mira por un instante y señala, si sabemos preguntar, una dirección abierta a nuestra impaciencia.

12 Marco Tulio Cicerón, *La República*, Alianza, Madrid, 2015, Libro VI.

