

# Memorias de catástrofes en *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010)

**Véronique Pugibet**

CRIMIC Paris-Sorbonne

**Resumen:** *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, se aleja radicalmente del cine comprometido que le se conocía hasta ahora. Sin embargo mediante nuevas vías, su documental nos conduce por la memoria de los vencidos partiendo de un lugar ingrato, el desierto de Atacama. En este espacio único se entrelazarán micro-historias individuales que se inscriben en la Historia nacional o universal, cuestionarán el pasado remoto de nuestro Universo, el misterio del tiempo y de nuestro origen, el dolor y la memoria de las víctimas de la dictadura mediante distintos recursos fílmicos hasta esbozar una nueva memoria colectiva.

**Palabras claves:** Chile, memoria colectiva, memoria individual, dictadura, catástrofe.

**Résumé:** *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán tranche radicallement d'avec le cinéma engagé qu'on lui connaissait jusqu'à présent. Cependant, en explorant de nouvelles voies, son documentaire nous mène à travers la mémoire des vaincus à partir d'un lieu ingrat, le désert d'Atacama. Dans cet espace unique, vont se tisser des micro-histoires individuelles qui s'inscriront dans l'Histoire nationale ou universelle, elles interrogeront le passé lointain de notre Univers, le mystère du temps et de notre origine, la douleur et la mémoire des victimes de la dictature grâce à divers moyens filmiques jusqu'à ébaucher une nouvelle mémoire collective.

**Mots-clés:** Chili, mémoire collective, mémoire individuelle, dictature, catastrophe.

El documental *Nostalgia de la luz* de Guzmán (2010) ofrece una visión de la catástrofe muy distinta a lo que se suele ver en el cine. El film brinda una ruptura con su cine anterior, ya no filma “en directo”; ha dejado de ser un cine de resistencia y denuncia política en el sentido tradicional. Sin embargo su preocupación por la memoria, las heridas profundas de Chile y sus consecuencias en los individuos sigue vigente. Es más, se centra en una visión íntima de la catástrofe/tragedia y de los que la padecen analizando sus mecanismos. A diferencia de *La Batalla de Chile*, Guzmán asume una posición muy personal refiriéndose continuamente a su propia experiencia y a su sentir. Desde el inicio por ejemplo, se sitúa como el primer personaje, al evocar su infancia en un remanso de paz aislado del mundo y al ofrecer su mirada sobre los acontecimientos ocurridos en su país. No adopta un tono didáctico, al presentar el contexto histórico-político, solo aporta su propia percepción de los acontecimientos mediante metamorfosis. La época de Allende es sugerida por un “viento revolucionario” que lanzó a Chile al centro del mundo. Asimismo, menciona el 11 de septiembre de 1973, no a través del bombardeo de la Moneda o la toma de poder por Augusto Pinochet, sino explicando metafóricamente que “un golpe de Estado barrió la democracia, los sueños y la ciencia”, como si se tratara también de otro sople de viento. A pesar de ciertas referencias más explícitas, el comentario es globalmente muy sugestivo.

El documental ofrece por una parte una reflexión sobre una catástrofe humana: la desaparición y eliminación de mujeres y hombres bajo la dictadura de Pinochet y por otra su percepción: la tragedia pinochetista y lo que desencadenó tanto en la historia colectiva como en sus repercusiones individuales. Todos los testimonios comparten la misma voluntad: la exploración de la memoria para vivir mejor y comprender el presente. González Flores afirma que para los vencedores “resultaba imperativo proponer un nuevo imaginario que sustituyese al anterior y que implantase nuevos referentes de orden y razón, para el segundo [grupo de los vencidos] recordar resultaba un proceso extraordinariamente doloroso. Porque si al recordar volvemos a ver y a sentir, ¿por qué retomar aquello que causa tanto dolor? ¿Por qué volver a ver aquello que deshizo nuestros afectos y destruyó nuestras vidas, cambiando nuestro destino para siempre?”. Su película va a sondear el tiempo, demostrando la omnipresencia del pasado. Así *Nostalgia* abarca una perspectiva universal (el tiempo, sus desajustes, su paso...), una dimensión nacional-colectiva e individual. Ofrece una cartografía de las memorias de Chile a partir de un lugar, el desierto de Atacama, a raíz de un acontecimiento trágico. Recordemos respecto de la memoria, la afirmación de Pierre Nora:

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, (...) elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, (...) il y a autant de mémoires que de groupes; elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée<sup>2</sup>.

1 GONZÁLEZ FLORES, Laura, “La memoria como semántica de la oscuridad” in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Mario Fonseca Velasco, Laura González Flores, Montserrat, Rojas Corradi, Montserrat (dir), in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Santiago de Chile, OchoLibros, 2012, p.32.

2 NORA, Pierre, « Entre mémoire et Histoire », in *Les lieux de mémoires*, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1997, T.1, p.24-25.

El golpe de Estado va a contrastar con la visión nostálgica e idílica del Chile de su infancia. Surgen luego la violencia, los secuestros, asesinatos y desapariciones. Si nunca aparecen directamente en la pantalla, están profundamente presentes en la memoria de todos los testigos.

El director va a denunciar a lo largo de su film, las consecuencias de la desgracia ocurrida incluyendo la amnesia impuesta desde la dictadura pero nunca de manera frontal. Involucra al espectador gracias a diversos mecanismos y entretejiendo a sus personajes en un espacio ingrato a primera vista: el desierto de Atacama. Curiosamente este mismo desierto terminará cobrando vida al hacerse también protagonista de la película. Y es más, Guzmán afirma que “el desierto es el gran libro de la memoria”. Por eso, ofrece un acceso a la Historia: desde la Historia del Universo con los astrónomos, la prehistoria con los arqueólogos, el siglo XIX y XX a través de la explotación minera y finalmente la más reciente, la dictadura con los desaparecidos buscados por las mujeres. Así mismo se entrelazan microhistorias, micro relatos que se caracterizan por una unidad de espacio como en el teatro clásico, en el que la mirada se levanta hacia la vía láctea hasta tocarla gracias a unos telescopios sofisticados o en el que la mirada socava la arena, las piedras a la búsqueda de las huellas del pasado pero con palas cuando de las mujeres de Calama se trata. Se oponen en efecto dos herramientas de búsqueda que recalcan la polarización de la sociedad chilena: por una parte se le conceden medios sofisticados y costosos a la investigación científica de renombre y prestigio y así de la aparente oscuridad, emerge luz gracias a los observatorios blancos en medio del desierto y se hace la luz sobre estos avances; por otra parte se deja en la sombra la búsqueda de los desaparecidos de la dictadura, negándoseles cualquier tipo de ayuda a los Familiares de Detenidos Desaparecidos. Simboliza esta búsqueda una sombra, una mancha oscura en la vida e historia de Chile, al ninguneárseles sepulturas y el derecho a celebrar dignamente su memoria.

Entonces, si bien las memorias de las catástrofes son varias, empezando con la del director cuando evoca su juventud y su esperanza trastornada luego por el golpe de Estado, ¿de qué manera logra Patricio Guzmán entretejerlas hasta esbozar una memoria colectiva? Para responder a esta pregunta, nos proponemos en un primer momento estudiar a qué artefactos fílmicos recurre el director para luego estudiar luego a qué procedimientos acude en la transmisión de las memorias de las catástrofes.

## I. Filmar la catástrofe: ¿de qué medios se vale?

Si la materia de predilección de Guzmán es la memoria ¿cómo restituye en la imagen lo que ya no existe, lo que ya no está? ¿Cómo filma las memorias en el pasado? En *Nostalgia de la luz* convoca diferentes herramientas para restituir ese tiempo pasado lleno de heridas.

El punto inicial que le interesaba abordar eran las mujeres de Calama, su afán de verdad y justicia respecto de la memoria de sus desaparecidos.<sup>3</sup>

---

3 Adoptaremos las siguientes definiciones de “desaparecido” ya que vienen a completarse: la del Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Editorial Larousse: desaparecido, -da s. m. y f. / adj. Persona que se encuentra en paradero desconocido o muerta sin que se haya encontrado el cadáver, especialmente a causa de una catástrofe, un rapto, represión policial o acciones bélicas: desaparecido en

Sin embargo Guzmán le agregó otras perspectivas como lo veremos a continuación.

## 1. El tiempo : una constante en el film

Ahora bien, nacen a través de los diferentes testimonios, interrogaciones mutuas sobre el lugar del hombre en el universo, sobre el ciclo de la vida y de la muerte o sobre el paso infinito del tiempo. La búsqueda de la verdad respecto de un pasado más o menos lejano, personal o no. Cabe recalcar que este trabajo imprescindible sobre el pasado, le permite a cada uno de los personajes, contemplar el futuro. Y este proceso de apropiación de la memoria es fundamental para Guzmán en su afán de construir / recuperar la memoria de Chile, la de los “vencidos”.

### Tres tiempos entrelazados

La astronomía investiga sobre tiempos lejanos. La arqueología, pretende reconstituir la historia de la humanidad, o sea un pasado más remoto que el de la dictadura pero más cercano al de los astrónomos. Los arqueólogos están al acecho de huellas delicadas que el tiempo puede borrar (salvo justamente en Atacama). El tiempo, doloroso, de las mujeres es el de la dictadura, más reciente, y se topan constantemente con trabas al buscar a sus desaparecidos. Al privar a los desaparecidos de la posibilidad de un entierro, se les privó de

la posibilidad de inscribir la muerte dentro de una historia más global que incluyera la historia misma de la persona asesinada, la de sus familiares y la de la comunidad a la que pertenecía. Por eso la figura del desaparecido encierra la pretensión más radical del régimen dictatorial: adueñarse de la vida de las personas a partir de la sustracción de sus muertes<sup>4</sup>.

Así podemos comprender mejor la lucha y búsqueda desesperada pero vital de las mujeres que P. Nora también justifica así: « il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel (...) »<sup>5</sup>.

---

combate; son miles los desaparecidos durante la dictadura militar y la de la RAE © 2005: desaparecido, da = m. y f. Persona detenida y retenida ilegalmente por las fuerzas policiales o militares, de la que se desconoce el paradero.

4 *Terrorismo de Estado, Detenidos-desaparecidos*, Ministerio de Educación y Educación y Memoria, Argentina, 24 de marzo Día de la memoria por la Verdad y la Justicia, 2011, <http://educacionymemoria.educ.ar/primaria/13/terrorismo-de-estado/detenidos-desaparecidos/> [18/01/2016].

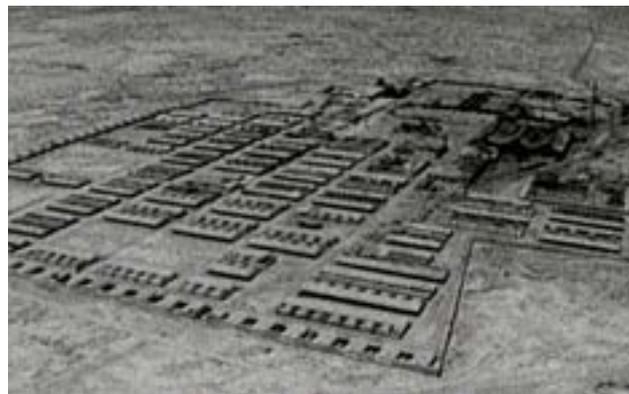
5 NORA, Pierre, op. cit. p.38.

## 2. Las Imágenes de archivos:

Guzmán recurre a imágenes de archivos en blanco y negro, cuyo uso es ilustrativo, son pruebas y recuerdos de un pasado remoto: las minas del siglo XIX y de los trabajadores explotados, el campamento de Chacabuco, las mujeres de Calama etc.



*Mineros del siglo XIX*



*Campamento de Chacabuco*

El tiempo en blanco y negro es un tiempo doloroso y “congelado”. El blanco y negro de los archivos se opone claramente al resto del film a color, remitiendo a un tiempo pasado distinto. Guzmán superpone de esta manera dos tiempos paralelos en su film, así como memorias diferentes.

En efecto existe obviamente “un estrecho vínculo entre memoria e imagen: los recuerdos pasan por nuestra conciencia como una imagen, y tal imagen opera como fotografía<sup>6</sup>”. Según Barthes, « La photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*<sup>7</sup> ». En efecto los ausentes se hacen más presentes gracias a ellas en la película. Son la prueba de un pasado, de la existencia innegable de un ser. Es el caso de José Saavedra, el hermano buscado, ausente pero presente gracias a la fotografía que lo prolonga en vida en una puesta en escena imaginada por Guzmán, como si fuera una lápida mortuoria que sin embargo le es justamente negada. En este caso la fotografía en blanco y negro recalca el tiempo pasado, la distancia recorrida y el recuerdo. En esta fotografía de José Saavedra, apenas una foto de identidad, si el *studium* del hermano es la de un joven de pelo medio largo, de un ser querido desaparecido, el *punctum* (ya no considerado como detalle sino caracterizado por su intensidad, el Tiempo) es la presencia de esta fotografía en medio de la inmensidad del desierto, recalcando una situación atroz y desgarradora por la casi imposibilidad de dar con su paradero y por tanto de comenzar un duelo.

6 ROJAS CORRADI, Montserrat, “Notas autobiográficas sobre la fotografía imaginaria”, in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Mario Fonseca Velasco, Laura González, Montserrat, Rojas Corradi, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2012, p.16.

7 BARTHES, Roland, *La chambre Claire Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1<sup>ère</sup> édition 1980, (éd 2008), p.133.



*Fotografía de José Saavedra*

En cambio en la fotografía de los padres desaparecidos de Valentina, el *studium* es el recuerdo de un momento feliz, clásico quizás su boda, el *punctum* es la presencia de esta fotografía enmarcada en la casa, en el hogar, signo de un dolor superado y de que pudo haber un luto aunque fuera simbólico y la foto ocupa un lugar clásico (enmarcada o en un álbum) a diferencia de la de José Saavedra. La presencia de fotografías familiares (abuelos, padres, ella de niña) presentes en la secuencia sobre Valentina participó de la reconstrucción de su genealogía afectiva.



*Genealogía afectiva de Valentina*

### 3. Huellas y testimonios

Es a las “huellas” del pasado a las que Guzmán presta mayor atención. Filma los cuerpos de los mineros, las momias, las pinturas rupestres. Si algunas huellas de esta catástrofe resisten al paso del tiempo, otras están desapareciendo, han sido borradas, o quedan voluntariamente ocultas.

Los militares dismantelaron los pabellones de los campamentos de concentración. En los muros descarapelados de los barracones, los nombres de antiguos detenidos surgen medio borrados. Los cuerpos encontrados de los detenidos son conservados en unas cajas, como ocultos, y no tienen aún derecho a una sepultura digna mientras el esqueleto de la ballena ocupa una amplia sala del museo en Santiago.



*Cajas con los restos de desaparecidos*



*Esqueleto de la ballena*

Esta manera de filmar las huellas del pasado refleja la reflexión sobre el trabajo de la memoria en Chile. Si el pasado lejano merece la atención -se cuidan sus huellas- el de la dictadura molesta -sus huellas se han vuelto invisibles-. Si bien Vicky Saavedra ha encontrado algunos fragmentos del cadáver de su hermano, la ubicación del resto de su cuerpo se desconoce. Frente a esta desaparición de las huellas de la dictadura, los testimonios de los personajes adquieren un valor inestimable. Solamente ellos, (las memorias de los “vencidos”) pueden restituir la historia que otros se esfuerzan por hacer olvidar.

## 4. Puestas en escena

Para darles más peso a estas historias personales e individuales, el cineasta pone en escena a sus personajes en unas condiciones particulares. Le pide por ejemplo a Miguel, el arquitecto de la memoria, que mida su departamento con sus pasos, así como lo hacía en los campos de detención durante la dictadura para poder testimoniar más adelante.



*Miguel Lawner, el arquitecto de la memoria*

A través de estas reconstituciones, Guzmán le permite al espectador representarse acciones que pertenecen a otra época. No se trata de imitar fielmente el pasado sino de efectuar una trasposición de esos recuerdos en el tiempo presente. Estas puestas en escena, respetuosas de cada uno, acompañan perfectamente los testimonios ya que liberan progresivamente el discurso de los testigos. A partir de recuerdos concretos, los personajes nos restituyen sus averiguaciones difíciles, sinuosas y evocan sus dolores y esperanzas. Para Guzmán esta manera de “poner en escena” es una forma de transmitir las memorias, no le basta filmar hechos sino también afectos.

## 5. La banda de sonido y la música

La imagen sola puede ser más que suficiente. En efecto las imágenes de la fosa común de Pisagüa forman parte de una secuencia cuyo único acompañamiento sonoro es el soplo tenue del viento. Se ha eliminado el comentario original ya que la violencia de las imágenes y lo que representan hacen innecesario cualquier discurso. El peso del silencio absoluto frente a la foto de los padres desaparecidos de Valentina es más elocuente que cualquier comentario para dar cuenta del dolor y de la catástrofe íntima.

El tono tranquilo y posado de Guzmán, guía al espectador, su voz no es didáctica, fría y distanciada como en los documentales clásicos. Aquí al contrario acompaña de manera posada la película y se instala suavemente para hacer participar al espectador de la poesía y de las imágenes grandiosas. Existe un constante equilibrio armonioso entre la voz en off, el silencio, la música y las imágenes estéticas que invitan a la contemplación.

## 6. La estética del documental poético

De hecho la estética que nos ofrece Guzmán viene a contra corriente de lo que se espera en una película sobre la catástrofe. En efecto domina en la película una poesía mágica a través de la combinación de imágenes bellísimas, la voz en off, analogías, metáforas etc.

“Creo [...] que la materia misma de la película viene de una serie de metáforas que se encontraban en el desierto antes de mi llegada. Las metáforas ya existían, yo solo las he filmado<sup>8</sup>”. Al escuchar estas palabras, Frederick Wiseman le contestó a Patricio Guzmán que si las metáforas ya existían en el desierto, él sólo había sabido verlas y transformarlas en lenguaje. Lejos de utilizar como Wiseman “el método más directo, la observación”, Guzmán, escoge una opción aparentemente menos inmediata gracias a una película deliberadamente poética para hablar de la memoria.

Desde el inicio, el cineasta apunta una serie de resonancias o correspondencias que enlazan las diferentes dimensiones de su proyecto. Trabaja por analogías esencialmente visuales entre elementos que en un principio no tienen nada que ver. Conviene subrayar sus principios esenciales. Patricio Guzmán presenta por ejemplo a la pareja de Miguel y Anita como la metáfora de una sociedad chilena polarizada en torno a la cuestión de la memoria de la dictadura. Él, “arquitecto de la memoria”, representa a los chilenos que luchan por honrar la memoria de las víctimas y para que los verdugos sean condenados. Ella, padece la enfermedad de Alzheimer, y simboliza la voluntad de otra parte de la sociedad de olvidar, de enterrar el pasado. Esta pareja es el reflejo de las profundas divisiones aún presentes en la sociedad chilena, 25 años después del final de la dictadura. Al contrario, la pareja formada por los abuelos de Valentina, filmados frontalmente y como si fuera un retrato fotográfico, miran en silencio al espectador desafiándole y recordando que ellos no podrán ni quieren olvidar lo ocurrido. De la misma manera, mediante un juego de espejo y de inversión, son las estrellas escudriñadas por los astrónomos las que terminan por observar la Tierra y sus habitantes. En efecto, si los científicos tienen la mirada detenida en el cielo, buscan ante todo comprender el origen de la vida en la Tierra. El cineasta, al jugar constantemente con las escalas, se acerca a los objetos que filma alejándose luego para dar una visión de conjunto alternando con lo extremadamente pequeño y lo inmensamente grande.

---

8 « Conversation entre Frederick Wiseman et Patricio Guzmán. Paris, le 22 mars 2010 », in Dossier de presse de *Nostalgie de la lumière*, Pyramide Distribution (<http://distrib.pyramidefilms.com/node/404> ), [19/09/2016].

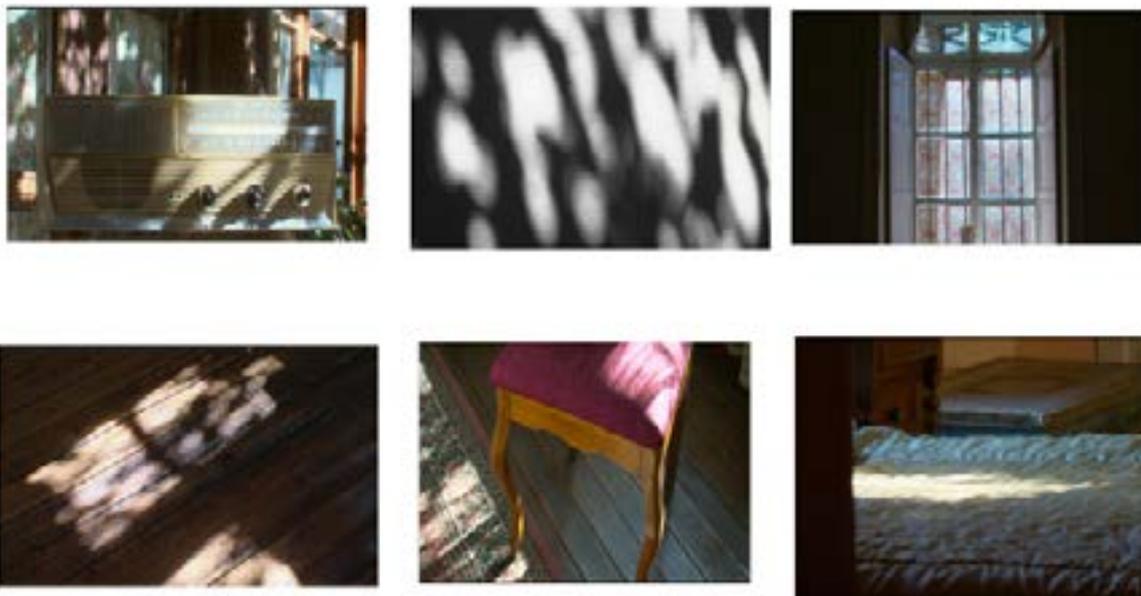


*Juego de escalas*

Así las trayectorias individuales de los personajes se inscriben tanto en la historia chilena como en la historia universal del cosmos.

## 7. Un film sensorial

*Nostalgia de la luz* aparece en efecto como una película muy sensorial. Visualmente, los juegos de sombra y de luz,



*Recordando su infancia*

la omnipresencia de lo azul y de tonos ocres se hacen eco de las preguntas centrales que interrogan la verdad, la memoria, la percepción del tiempo que pasa, la vida y la muerte.



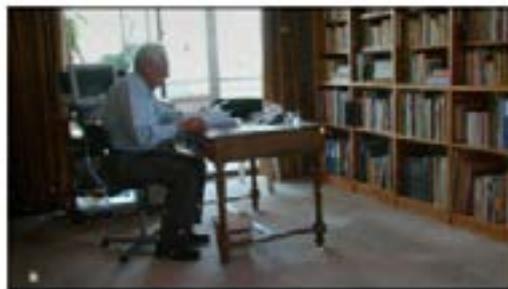
*Atacama*

Hacia el final del documental, Guzmán filma detenidamente los retratos de desaparecidos recogidos por dos fotógrafos chilenos, Claudio Pérez y Rodrigo Gómez, creadores de un mural inspirado justamente en un monumento memorial que celebra la Resistencia en Módena. El sol proyecta entonces las sombras de los árboles, que remiten a una infancia feliz (principio de la película), sobre los retratos que parecen amarilleados por el tiempo, sugiriendo que quedan zonas de sombra en la historia reciente de Chile.



*Retratos de desaparecidos (Claudio Pérez y Rodrigo Gómez)*

Falta mucho por terminar el trabajo de la memoria ya que la memoria de los desaparecidos no ha sido honrada como debería ser. Por otra parte, el documental juega constantemente sobre la oposición entre inmovilidad y movimiento, lo que puede simbolizar la inercia de las investigaciones de los personajes a pesar del tiempo que va pasando o aún la coexistencia de la vida y de la muerte. Varias transiciones en fundido encadenado hacen aparecer en sobreimpresión una especie de « polvo de estrellas ». Más allá de su dimensión estética, estas transiciones recuerdan una de las ideas de la película según la cual el hombre y las estrellas están hechos de la misma materia, recalcando la reflexión en torno al lugar del hombre en el universo. Este polvo de estrellas remite también a los minúsculos índices que las mujeres y los arqueólogos extraen del suelo.



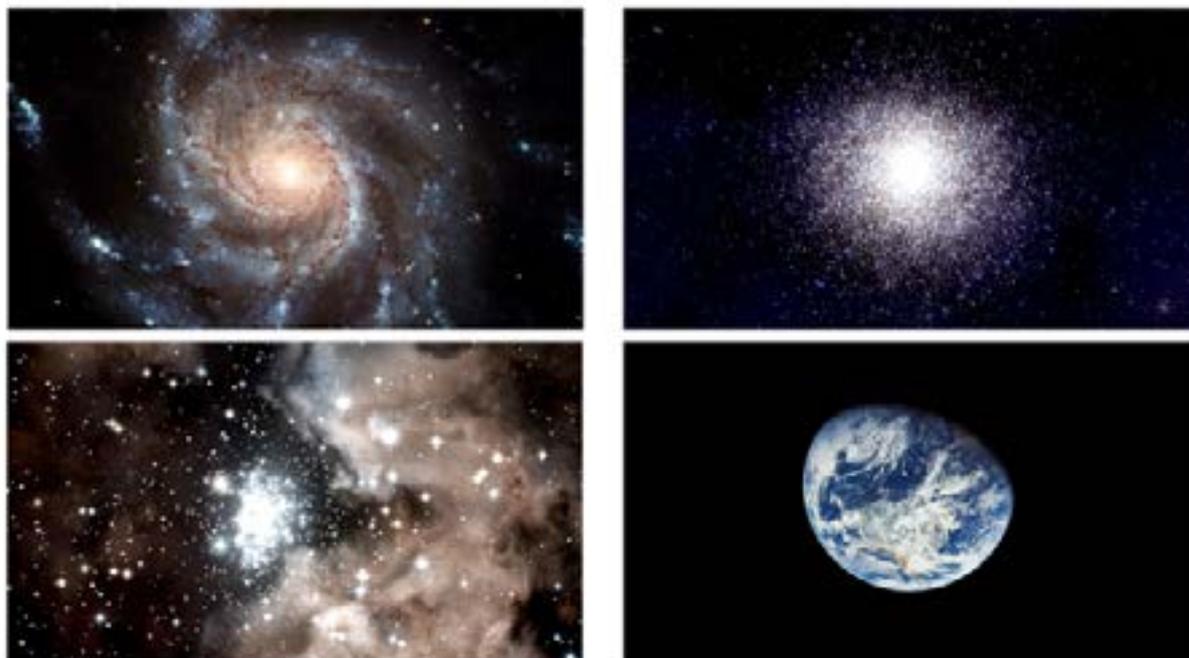
### Polvos de estrellas

Guzmán crea también efectos sonoros que vienen a apoyar las ideas clave de su película como por ejemplo, la omnipresencia del viento que evoca el paso inexorable del tiempo. En el desierto, sólo se escuchan el silbido de este viento, los crujidos del suelo árido y de las pisadas en las piedras, lo que pone de relieve la soledad y el aislamiento de los personajes en sus avances. Por cierto, las escenas filmadas en los diferentes observatorios se oponen a la tranquilidad del desierto al restituir un ambiente sonoro atronador, por el ruido de las máquinas. Podemos relacionar este contraste con el hecho de que las investigaciones chilenas en el campo de la astronomía son alabadas, reconocidas y se habla mucho de ellas, mientras que las investigaciones por los familiares de los desaparecidos están bajo silencio y quedan calladas en Chile<sup>9</sup>.

9 « Comment est-il possible que les astronomes chiliens observent des étoiles qui sont à des millions d'années-lumière tandis que les enfants ne peuvent lire dans leurs manuels scolaires les événements qui se sont déroulés au Chili il y a à peine 30 ans ? » P. Guzmán, *Ibid.*

## 8. Una invitación a la contemplación

En fin, numerosos planos sobre los astros y el cielo estrellado acompañan el documental. Estos planos fijos de los astros en movimiento tienen una duración bastante larga y rompen con la noción tradicional de narración. Instalan un ritmo lento e invitan al espectador, a contemplar la belleza del cielo y a meditar a la vez sobre los testimonios de los personajes con los cuales alternan. El espectador no puede adoptar una posición pasiva de recepción al contrario, se le invita a participar de la reflexión del director.



*Una invitación a la contemplación*

## II. La transmisión de las memorias de las catástrofes

Convocar la memoria y luchar por su rescate es un acto de resistencia que se opone a la voluntad de amnesia impuesta por la dictadura y que perdura hasta hoy. Destaquemos entonces el papel fundamental de la memoria viva de los testigos directos. En *Nostalgia de la luz*, nueve testigos directos van a evocar la memoria del trauma. Rojas Corradi, al analizar el trabajo de tres fotógrafas bajo la dictadura de Pinochet, considera que el testimonio oral también llega de alguna manera a operar como un dispositivo fotográfico, “el recuerdo se despliega a partir de historias individuales: el regis-

tro oral que va de persona a persona genera una memoria visual colectiva<sup>10</sup>". Y a esta labor se dedica precisamente Guzmán.

Los testigos "dialogan" con un Patricio Guzmán siempre fuera de campo. Entrevistados en su mayoría en plano fijo, frente a la cámara, (planos medio cortos) según un dispositivo clásico globalmente idéntico, ilustran perfectamente gracias a la diversidad de sus vivencias personales que legitiman su intervención, el entretejido de las pistas que la película va elaborando (astronomía, historia precolombina e historia reciente conyugadas siempre con el tema de la memoria). Las miradas profundas y directas de los sujetos captadas por Guzmán crean un verdadero espacio de intimidad entre ambos personajes situados de cada lado de la cámara y de la pantalla. Guzmán afirma justamente que "es necesario crear contactos íntimos, amistosos para ir ganando su confianza. Es necesario crear una especie de amistad, de comunión<sup>11</sup>".



*Los nueve testigos*

10 ROJAS CORRADI, Montserrat, op.cit, p.21.

11 PUGIBET, Véronique et LATOURTE, Constance, "Entretien, Lumières sur la nostalgie", *Nostalgie de la lumière*, Paris, Lycéens et apprentis au cinéma, Transmettre le cinéma, CNC, 2015, p.4.

## 1. Los científicos

– Gaspar Galaz: el astrónomo vuelto hacia el pasado.

Es el primer entrevistado y el último en aparecer junto con Vicky y Violeta a las que invita a descubrir el observatorio y el telescopio, siguiendo una lógica unificadora. Este astrofísico demuestra con convicción que el presente no existe. Cuando se le pregunta sobre las mujeres en busca de sus familiares en la inmensidad del desierto, no puede evitar la comparación con el cielo infinito en el que la búsqueda de un familiar desaparecido sería igual de larga y desesperada. Se sentiría inevitablemente presa de una gran angustia frente a la inmensidad de la tarea.

– Lautaro Núñez: el arqueólogo predestinado.

Sus conocimientos del desierto y de sus secretos le han permitido colaborar en la búsqueda de las mujeres ya que pudo guiarlas en la reconstitución de los hechos y de los cadáveres. Alega su conciencia y su ética para recordar que el país no puede y no debe olvidar a sus muertos.

– George Preston: el astrónomo norteamericano.

Vulgariza en inglés el conocimiento científico movilizado para el documental. El hombre está hecho de la misma materia, el calcio, que el universo (los astros). No interviene sobre el caso de los desaparecidos. No se le pide que se sitúe respecto del dolor de las víctimas como a los otros dos.

## 2. Las víctimas de la dictadura

– Luis Henríquez: libre gracias a las estrellas.

Internado en Chacabuco, el campamento de concentración más grande bajo Pinochet, tomó ahí unas clases de astronomía. Pero pronto, prohibieron los militares estas clases por considerarlas peligrosas. Los nombres de los ex detenidos que señala y a quienes recuerda perfectamente, están aún inscritos en los muros descarapelados. Chacabuco ha sido abandonado pero no le impide a Luis, transmisor de Historia, recordar y testimoniar de este periodo oscuro; encarna la memoria viva del campamento.

– Miguel Lawner: el arquitecto de la memoria.

Supo aprovechar su mirada aguda y su experiencia de arquitecto para memorizar minuciosamente los cinco campamentos en los que estuvo preso. Pudo así testimoniar de lo que eran estos campamentos que los militares destruyeron creyendo que no dejaban ninguna huella, una manera de contribuir a la amnesia.

– Vicky Saavedra: la hermana perseverante.

Vicky evoca su doloroso caso. Gracias a su perseverancia, acabó por encontrar pedazos del cadáver de su hermano José: un pie aún calzado así como fragmentos de su cráneo. Solamente los militares responsables de desenterrar los cadáveres saben hoy día a dónde fue transportado el resto de estos cuerpos pero se niegan a comunicar esta información, lo que agudiza la polarización de la sociedad chilena. Por eso los muertos de Calama aún no pueden ser enterrados como debería ser negándoseles su lugar simbólico de memoria. Vicky se ha llevado lo que quedaba de José, un pie

calzado, signo evidente de su fallecimiento. Es verdaderamente a partir de este momento cuando pudo emprender el trabajo de luto.

– Violeta Berríos: el símbolo de la lucha y de la resistencia.

Violeta provoca la empatía por su dignidad y su fuerza. Guzmán la filma en el desierto, sentada o a veces en movimiento a la búsqueda incesante de índices, agachándose, recogiendo algo y partiendo de nuevo incansablemente. La emoción la gana varias veces pero el director evita respetuosamente las escenas de desbordamiento lastimero. Como otros personajes, denuncia la amnesia que caracteriza una parte de la sociedad chilena y de las instituciones que consideran que para construir su futuro, Chile debe olvidar la dictadura y sus horrores. Esta memoria por más terrible, destructora y catastrófica que sea, forma parte de la historia chilena. La búsqueda de estas mujeres y su deseo de justicia molestan “somos la lepra de Chile, un problema para la sociedad” afirma Violeta.

### 3. Los expertos víctimas

– Víctor González: hijo del exilio.

Este joven ingeniero nació en Alemania donde se había exiliado su madre a causa de la dictadura. No ha vivido directamente bajo el régimen de Pinochet pero ha sufrido sus consecuencias: el desarraigo, la pérdida de referencias identitarias y culturales. Su madre por cierto trabaja también sobre el pasado pero de manera distinta. Exiliada bajo la dictadura, se dedica ahora a aliviar a ex detenidos torturados -oficialmente estimados a unos 30 000, serían otros tantos los que no presentaron una denuncia-. Denuncia el doble trauma vivido por estas mujeres: en efecto no solamente perdieron a sus seres queridos sino que se le suma el dolor de cruzarse con sus verdugos quienes, por falta de juicio, circulan con toda impunidad.

– Valentina Rodríguez: la astrónoma *resiliente*.

Es una muy joven astrofísica de rostro radiante. Afirmo de entrada su identidad: “yo soy hija de padre y madre detenidos desaparecidos” (expresando de qué lado se sitúa). Sus abuelos (filmados en contra campo, inmóviles y callados mientras habla sin parar) fueron víctimas de un chantaje *corneliano* por parte de la policía de Pinochet, quien los detuvo cuando Valentina tenía un año, o bien confesaban dónde se encontraban los padres de Valentina, o bien iban a desaparecer a la bebida. Los abuelos accedieron a llevarlos a la casa y entregaron a la niña a los abuelos. Se siente muy cercana a sus abuelos, quienes la criaron y le transmitieron los valores de sus padres, de forma que a pesar de su ausencia los mantuvieron presentes. Mirar las estrellas le permitió “dar otra dimensión al tema del dolor, de la ausencia” (proceso de la *resiliencia*). Patricio Guzmán filma un largo plano fijo de la foto enmarcada de sus padres con un silencio total en la banda de sonido, luego la de los abuelos a color, luego ella de chiquita o sea una generación completa, imborrable que supo salir adelante a pesar del dolor de todos -los abuelos habían perdido a su hija-, pudo también superar el trauma y contemplar serenamente el porvenir, como lo manifiesta la ternura con la que está meciendo suavemente a su bebé. Su testimonio aparece al final de la película, aporta una nota de optimismo: gracias a la memoria asumida, uno puede reconstruirse a pesar del dolor pero es un largo proceso. Chile puede seguir su ejemplo.

## 4. Los desaparecidos y los muertos

Están omnipresentes en el desierto de Atacama y en la memoria de la mayoría de los personajes entrevistados. Por defecto su presencia se hace mediante el recuerdo, las evocaciones de los familiares o las fotografías, y también mediante la presencia de unos cuerpos incompletos. Y es que la memoria de la catástrofe recalca la permanencia de la muerte a lo largo del documental: los cuerpos anónimos y sin sepultura digna, como los de los mineros, son muertos que cayeron en el olvido y que yacen abandonados, expuestos a la intemperie en un cementerio en pleno desierto. El plano general seguido por un plano de conjunto magnifica este lugar de la muerte en medio de la nada. Otras imágenes se harán más tarde eco de estas últimas revelando un dedo, unos tobillos encadenados y unas manos retorcidas pertenecientes al cadáver de una víctima del régimen de Pinochet, encontrado en el momento del rodaje. Los cuerpos de los mártires de la dictadura ya no existen sino bajo la forma de fragmentos. No son más que cuerpos despedazados-destrozados.



*Los cuerpos despedazados-destrozados de las víctimas*

El contraste es inmenso respecto de otros cuerpos, también arrancados al desierto pero más enteros y bien conservados. Son las momias veneradas, vestidas y envueltas en una especie de sudario blanco puro; yacen en lugares protegidos, consagrados, los lugares “dominantes”, como diría P. Nora. Son clasificadas y consideradas como tesoros nacionales. En cambio los restos de unos desaparecidos yacen anónimos en unas cajas de cartón, sin sepultura digna. Mencionemos para terminar la calavera flotando y parecida a un astro, recordando la omnipresencia de la muerte y que somos calcio y que “polvo éramos, polvo seremos”.

## Conclusión

El cineasta señala una estrecha relación entre las víctimas provocando la empatía del espectador. Filma a sus personajes por separado (salvo al final ofreciendo tal vez una visión más optimista), dando así más fuerza y cuerpo a su testimonio conmovedor, su memoria única de la catástrofe y entretejiendo esta tela. Es gente que en un principio nada tiene que ver entre sí, pero a través de estos destinos entrelazados, resaltan más su dolor profundo y su trauma. El film oscila entre una memoria individual de la catástrofe vivida por las víctimas (dimensión afectiva) frente a un drama inesperado y una memoria colectiva evocada por los científicos más distanciados (pensamiento racional).

Así como Claude Lanzmann en *Shoah* (1985), Patricio Guzmán se apoya en los lugares, sus huellas y los testimonios de los sobrevivientes de la dictadura de Pinochet para restituir las memorias dolorosas de estos acontecimientos.

En *Nostalgia*, no hay memoria contraria (militares, pinochetistas, verdugos...) solamente tenemos un testimonio en el material adicional del DVD, el de un excomandante de las Fuerzas aéreas. Es el único “opositor” respecto de las memorias que todas convergen en el documental. Patricio Guzmán ofrece una Historia no oficial, la que no figura en los libros de textos, una contra-información característica del arte “basado en una aguda crítica de la *desinformación* que nos rodea<sup>12</sup>”.

*Nostalgia de la luz*, más allá de ser el título de un libro científico que el astrónomo Michel Cassé le cedió a Patricio Guzmán, se refiere a otra nostalgia lancinante en la película. Etimológicamente, la nostalgia, que provoca la melancolía, es el sufrimiento relacionado con la añoranza del país - vivido por los chilenos exiliados como Guzmán- y con el desarraigo- como en el caso de Víctor González- pero también puede ser el doloroso recuerdo de un pasado sin retorno. Y González Flores aclara precisamente en este sentido, la estrecha relación existente entre memoria, imagen y nostalgia:

no solo las comunidades en migración, sino todos nos relacionamos con la imagen a partir de la nostalgia: todas las imágenes podrían entenderse como *presencias-en-ausencia* [...] la fotografía constituye un objeto cultural que rebasa, por mucho, la dimensión de lo inteligible. Más que nostalgia, hay melancolía y, detrás de ésta, una profunda rabia: la *presencia-en-ausencia* nos obliga a enfrentar un hueco en la memoria no considerado por la historia<sup>13</sup>.

Esta nostalgia en todo caso está intrínsecamente relacionada con las memorias de las catástrofes en Chile.

## Corpus

*Nostalgie de la lumière*, DVD, Pyramide Vidéo, 2011.

12 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Arde la imagen*, México, Serieve, 2012, nº6, p.39.

13 GONZÁLEZ FLORES, Laura, op.cit. p.33

## Bibliographie

- AZALBERT, Nicolas, « Sous la terre comme au ciel », *Cahiers du cinéma*, n°661, novembre 2010, p. 52.
- BARTHES, Roland, *La chambre Claire Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1<sup>ère</sup> édition 1980, (éd 2008).
- « Conversation entre Frederick Wiseman et Patricio Guzmán. Paris, le 22 mars 2010 », Dossier de presse de *Nostalgie de la lumière*, Pyramide Distribution (<http://distrib.pyramidefilms.com/node/404>) [19/09/2016]
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Arde la imagen*, México, Serieve, 2012, n°6.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura, “La memoria como semántica de la oscuridad” in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Mario Fonseca Velasco, Laura González Flores, Montserrat Rojas Corradi, Montserrat (dir.), in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Santiago de Chile, OchoLibros, 2012.
- GUZMÁN, Patricio, su página <https://www.patricioguzman.com/es/> y la de *Nostalgia de la luz* <http://nostalgidelaluz.com/> [19/09/2016]
- JAMMET, Nathalie et JUHEL, Gwennoline, « Le Chili et ses femmes : un jaguar à allure de dinosaure », 12 décembre 2011, in L'archive ouverte HAL-SHS (Sciences de l'Homme et de la Société), [http://hal.inria.fr/docs/00/40/05/63/PDF/Le\\_Chili\\_et\\_ses\\_femmes.pdf](http://hal.inria.fr/docs/00/40/05/63/PDF/Le_Chili_et_ses_femmes.pdf) [19/09/2016]
- JEDLICKI, Fanny « Les exilés chiliens et l'affaire Pinochet. Retour et transmission de la mémoire », in *Cahiers de l'Urmis*, n°7, juin 2001, <http://urmis.revues.org/index15.html> [19/09/2016]
- PERGOUX-BAEZA, Catherine, « L'exil ou la question de la distance dans le documentaire *Nostalgie de la lumière* de Patricio Guzmán », in *Revue Numérique Quaina*, N°3, février 2012, <http://quaina.univ-angers.fr/revues/numero-3-2012/article/l-exil-ou-la-question-de-la> [19/09/2016].
- Portal educativo del Ministerio de Educación de la Argentina, Educ ar : <http://educacionymemoria.educ.ar/primaria/13/terrorismo-de-estado/detenidos-desaparecidos/> [18/01/2016].
- PUGIBET, Véronique y LATOURTE, Constance, “Entretien, Lumières sur la nostalgie”, *Nostalgie de la lumière*, Paris, Lycéens et apprentis au cinéma, Transmettre le cinéma, CNC, 2015.
- ROJAS CORRADI, Montserrat, “Notas autobiográficas sobre la fotografía imaginaria”, in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Mario Fonseca Velasco, Laura González Flores, Montserrat Rojas Corradi, Santiago de Chile, OchoLibros, 2012.