laFuga

Nostalgia de luz

Por Michael Chanan

Director: Patricio Guzmán
Año: 2011
País: Chile

Michael Chanan es documentalista, escritor y profesor de cine y video en Roehampton University, Londres. Empezó a hacer cine en los 70 en la BBC con un par de documentales sobre música contemporánea, y en los 80 trabajó para el Canal 4, tratando temas latinoamericanos. Recientemente ha hecho Detroit: Ruin of a City (2005, 92 min.) Ha escrito diversos libros sobre documental latinoamericano y cubano. Más información en su sito web: http://www.mchanan.com/ Traducción: José Miguel Palacios

El desierto de Atacama en el norte de Chile –la locación de *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán– es uno de los lugares más secos de la tierra, donde astrónomos han emplazado telescopios ópticos y radiales para aprovechar el aire extraordinariamente limpio, la nula humedad, la virtual inexistencia de nubes, y la ausencia de polución en la luz e interferencias radiales de las ciudades cercanas. En las secuencias iniciales de la película, la voz apacible de Guzmán nos dice cómo se sintió atraído por la región como consecuencia de su fascinación de niñez por la astronomía y su entusiasmo por Julio Verne –el tema de un film que realizó para la televisión francesa hace algunos años (*Mon Jules Verne, 2005*)–, fascinación que ahora registra líricamente sobre la magnificencia de los cielos atacameños, donde el ojo desnudo puede ver un extraordinario número de estrellas y constelaciones. En la primera película que Guzmán ha grabado en HD, la translúcida luz del título y las áridas extensiones del paisaje son bellamente capturadas por la fotografía límpida de Katell Djian. La banda de sonido también se ve permeada por el paisaje, llena de silencios y pulsaciones reticentes de la música compuesta por los chilenos Miranda y Tobar.

Darwin estuvo allí en 1835. Desembarcando en Iquique, entonces un pequeño puerto de un millar de habitantes, escribió: "Este fue el primer desierto verdadero que vi", añadiendo que si no lo impresionó particularmente, "se debía a mi acostumbramiento gradual a tales escenas", a medida que el Beagle navegaba al norte desde Valparaíso. Iquique estaba entonces en Perú. Cuarenta y cuatro años más tarde fue tomado por la armada chilena en las primeras descargas artilleras de la Guerra del Pacífico. Hay aquí una curiosa conexión con la prehistoria del cine. El territorio ganado por Chile era rico en minerales, especialmente en el nitrato de sodio requerido por las crecientes industrias químicas de Europa y Estados Unidos. De hecho, fue uno de los ingredientes cruciales de una sustancia recientemente inventada llamada celuloide.

El embajador de Estados Unidos en Chile dijo en su momento que "uno no debiese hablar de una guerra chileno-peruana, sino de una guerra inglesa contra Perú con Chile como instrumento". En unos pocos años, los británicos habían tomado el control sobre las minas de nitrato, y la industria creció rápidamente. Al igual que los problemas. En 1907, el ejército chileno abrió fuego contra una manifestación de miles de mineros y sus familias en protesta contra sus miserables condiciones de vida –las muertes ascendieron, probablemente, a dos mil–. El suceso es narrado en *Santa María de Iquique*, un documental de Cladio Sapiaín de 1971, un año después que el grupo folclórico Quilapayún grabara un disco sobre el tema –una suerte de cantata folk–. La Guerra del Pacífico había sido retratada algunos años antes en *Caliche sangriento* de Helvio Soto, y en 1976, Miguel Littín, trabajando en el exilio en México, hizo *Actas de Marusia*, sobre una masacre diferente en otra mina salitrera de propiedad británica.

Guzmán, quien también se exilió tras el golpe de 1973 que llevó al poder al General Pinochet, continúa la tradición de recuperación histórica del radicalismo, que ha constituido siempre una corriente

crucial dentro del cine independiente en América Latina, con su imperativo de narrar las historias poco conocidas de los desposeídos y oprimidos. O en este caso, de evocar la prehistoria perdida e irrecuperable. Con la ayuda de un arqueólogo, aprendemos que si el clima de Atacama hace de la vida allí una experiencia dura, también es una manera natural de preservar las cosas. Sin humedad nada se pudre, y todo se convierte en artefactos, incluyendo los restos humanos y animales. En el desierto de Atacama se encuentran las momias más antiguas que se conocen, datadas de veinte mil años, así como también jeroglíficos antiguos, hermosamente preservados, similares a aquellos encontrados más al norte, en Nazca. Son objetos de especial asombro, tan distantes y misteriosos como las estrellas.

Hay, también, una tercera hebra. El declive de la minería salitrera que siguió a la invención de los químicos sintéticos (incluido el reemplazo del celuloide por acetato), dejó a Atacama con una cicatriz de ciento setenta pueblos mineros abandonados, y desfiguró, con sus minas desoladas, profundamente el paisaje, dejándolo más estéril aún de lo que sería normalmente. Después del once de septiembre de 1973, uno de ellos, Chacabuco, fue convertido en un campo de concentración, donde los militares chilenos tuvieron poco más que hacer que colocar alambre de púas alrededor de las hileras de casuchas ya existentes. Pero este no fue un campo de concentración común y corriente, por así decirlo, y descubrimos que los sobrevivientes tienen una suerte de contradictoria nostalgia por su experiencia, debido a que el lugar en sí mismo era tan luminoso, elemental, maravilloso.

Uniendo las reflexiones del cineasta con aquellas de los astrónomos, arqueólogos, y sobrevivientes de la represión neofascista, *Nostalgia de la luz* prosigue con el trabajo de duelo que Guzmán ha desarrollado a través de varios filmes clave a lo largo de tres décadas, en los que ha regresado persistentemente al trauma de la dictadura desde una serie de ángulos diferentes, complementarios y en evolución. De hecho, el trabajo de Guzmán es el epítome de eso que investigadores de cine como Hamid Naficy han llamado cine diaspórico, o al menos una de sus aristas principales, aquella del exilio político. Primero atrajo la atención internacional con su trilogía *La batalla de Chile*, que apareció entre 1976 y 1979. Guzmán y su equipo habían estado filmando el proceso político desde que Allende y la Unidad Popular asumieron el poder en 1970. Su intención, cuando comenzaron el rodaje de lo que sería *La batalla de Chile* a comienzos de 1973 (apoyados por Chris Marker, quien les envió película desde Francia), era ir más allá de la crónica de los eventos de sus películas anteriores, y tratar de analizar el gradual proceso de polarización política que se desarrollaba crecientemente en las calles. El resultado, una fértil mezcla de cine directo, reportaje investigativo y análisis político, fue sacado de contrabando del país inmediatamente después del golpe, y editado en Cuba.

La batalla de Chile no era aún una obra de duelo, pero sí de testimonio histórico, casi única en los anales del documental por su amplitud, agilidad, intensidad y agudeza. Fue sólo después que Guzmán llegó a Europa siguiendo una decepcionante incursión en la ficción, que fue capaz de establecer la distancia necesaria para volver al material y redescubrirse a sí mismo como cineasta en un ambiente nuevo. Porque el exiliado político 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–. 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 aun más peculiar, pues ¿cómo puede deshacerse de la melancolía que esas imágenes inevitablemente evocan?

Hay muchas maneras para el exiliado de intentar lidiar con el trauma de la pérdida y la separación, y es insidioso juzgarlas. La solución de Guzmán ha sido intentar obstinadamente seguir siendo quien es, y no eludir la identidad del artista o intelectual latinoamericano desplazado, forzado a ser un desconocido exótico pero cosmopolita. Para algunos cineastas chilenos del exilio –y hubo un número extraordinariamente alto de ellos– esto significó voltear la cámara hacia la condición del exilio. Para Guzmán, ha significado hacer películas sobre América Latina, y cuando el aflojamiento político de Chile lo permitió, regresar con su cámara y tratar de reconectarse con el origen del trauma. El primer gran paso adelante fue *En nombre de Dios*, realizada en 1985, que relata la creación de la Vicaría de la Solidaridad, a través de la cual la Iglesia Católica en Chile proveyó protección a equipos de trabajadores sociales y abogados para que defendieran a los detenidos en la corte y buscaran los cuerpos de los desaparecidos.

Pero Guzmán también tuvo que lidiar con el hecho de que ahora veía su patria con los ojos del quasi desconocido en el que se había convertido, y entonces volvió doce años después para hacer *Chile, la memoria obstinada* (1977), en la que escenifica una confrontación personal con su propio imaginario melancólico, sólo para descubrir que no es exclusivamente suyo, porque el país ha sido moldeado por toda la experiencia de la represión neofascista hacia una condición de amnesia oficial, o lo que el fotógrafo chileno Patricio Marchant ha llamado "pérdida del habla". Un resultado fue que *La batalla de Chile* nunca había tenido una exhibición pública en el país. Ahora, vuelve a algunas de las locaciones en las que se filmó y encuentra a algunos de sus personajes, y les muestra la película; también a una pequeña audiencia de estudiantes. La ocasión deviene en una revisión dolorosa del pasado para aquellos que recuerdan, y una revelación emocionalmente desgarradora para la generación más joven, sumida en la ignorancia de lo acontecido.

Chile, la memoria obstinada posee una narración en primera persona que permite a Guzmán hablar desde su propia posición desplazada, al mismo tiempo que introduce las historias de los otros. De esta manera, sus películas devienen autobiográficas sin preocuparse exclusivamente del yo. Dos años más tarde, persiguiendo lo autobiográfico, nos llega un cortometraje titulado *La isla de Robinson Crusoe* (1999), en el que visita la isla chilena llamada así por la clásica novela de Defoe. Esta no es una película sobre el duelo, pero es parte de un viaje de redescubrimiento, más personal todavía pues aquí, liberado por el video digital de las viejas y convencionales limitaciones del oficio documental, tanto la cámara como la voz hablante son las suyas. Como *Mon Jules Verne*, la inspiración para el film es literaria y lo lleva de regreso a su infancia, un tiempo de inocencia fuera de la historia. Descubre que no hay vuelta atrás y que no se puede escapar de la historia; siempre está allí esperándote.

Ahora completamente equipado para enfrentar al demonio directamente, la oportunidad viene cuando Pinochet es detenido en Londres en 1988 por una orden de extradición, acusado de genocidio, terrorismo y tortura, y mantenido en arresto domiciliario por casi dieciocho meses. En *El caso Pinochet* (2001), Guzmán persigue al dictador a través de las palabras de las mujeres víctimas de su terror, quienes por primera vez en veinticinco años son recibidas y escuchadas por un juez, el fiscal español Baltasar Garzón, quien emitió la orden de extradición.

Como si quisiera equiparar la balanza, posteriormente con *Salvador Allende* (2004) vuelca su atención al hombre que Pinochet derrocó. Después de la pesadilla, la memoria del sueño. Esta no es una biografía, sin embargo, sino nuevamente una muy personal película en primera persona. "Un país sin cine documental es como una familia sin un álbum de fotografías", ha dicho Guzmán, y aquí, comenzando con un álbum familiar de Allende que un pariente guardó escondido durante la represión, reconstruye un álbum para ser compartido con todos nosotros, compuesto de imágenes y memorias andrajosas, los recuerdos de los familiares y viejos compañeros de Allende –irónicamente yuxtapuestos contra una entrevista en el que el embajador de Estados Unidos en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular divulga los secretos–, que nos traen de vuelta no sólo la personalidad del presidente derrocado, sino el idealismo, las aspiraciones y la legitimidad popular que representó.

Ahora, en *Nostalgia de la luz*, emprende otro viaje hacia el espacio de amnesia que es la historia de Chile. Chile es un país perseguido por el espectro de la justicia, pero aquí, eludiendo la proximidad de los eventos históricos y sus figuras, el tono es una suerte de melancolía –que, al revés del trabajo del duelo, nunca puede acercarse a una finalización–, una melancolía poética y serena fundada en la reflexión intelectual, ni sensiblera ni contemplativa, sino al mismo tiempo terrenal y celestial, que renuncia a la ficción de la superioridad humana sin repudiar el sueño utópico de justicia social que yace aquí bajo el sol.

Como citar: Chanan, M. (2012). Nostalgia de luz, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2026-11-10] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/nostalgia-de-luz/586