

DOCUMENTARY FILM REVIEW ESSAY

Entre macropaisajes y microespacios: Reflexiones sobre la trilogía subjetiva de Patricio Guzmán

Natalia D'Alessandro 

CONICET y Universidad de San Andrés, Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
Email: ndalessandro79@gmail.com

Este ensayo reseña los siguientes documentales:

Nostalgia de la luz. Dir. Patricio Guzmán. Prod. Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Cronomedia. Chile, Alemania, Francia, 2010, 90 min. Distribuido por Pyramide.

El botón de nácar. Dir. Patricio Guzmán. Prod. Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro, France 3 Cinéma. Chile, Francia, 2015, 82 min. Distribuido por Vudu.

La cordillera de los sueños. Dir. Patricio Guzmán. Prod. Atacama Productions, Arte France, Market Chile, Sampek Productions. Chile, Francia, 2019, 85 min. Distribuido por Pyramide.

Memoria, exploración, primera persona

En este ensayo, analizaré la trilogía documental de la última década del director chileno Patricio Guzmán: *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019). A través de las tres películas, Guzmán no sólo indaga en el desierto de Atacama, la cordillera de los Andes y el océano Pacífico; sino que también busca trazar un “mapa” propio de su país, recorriendo y explorando cinematográficamente los “límites” de Chile y su historia, siempre desde una perspectiva autobiográfica, entremezclada con entrevistas que habilitan diversos discursos. Hay una pregunta latente y central que atraviesa todos los discursos, y aún a la trilogía. Es la pregunta que aparece ya en *Nostalgia de la luz* junto a las mujeres de Calama que buscan a sus familiares en el desierto: ¿dónde están los cuerpos de los desaparecidos durante la dictadura de Augusto Pinochet?

Nostalgia de la luz se focaliza en el desierto de Atacama como espacio de investigación y sitio de la memoria. El desierto es investigado a través de múltiples discursos: entrevistas a astrónomos, arqueólogos, geólogos, historiadores. El *film* se configura además como observatorio del pasado reciente y remoto: la historia del universo confluye con la historia de un territorio —Atacama—, de un país —Chile— y de un período —la dictadura militar de Pinochet—. Por su parte, *El botón de nácar* indaga en el océano Pacífico, como espacio que contiene la historia de la humanidad, pero que también guarda oscuros episodios de la historia chilena. Se focaliza inicialmente en las comunidades indígenas australes aonikenk, selknam, haush, kawéskar y yamán, que se desarrollaron en torno al mar. El exterminio y

la violencia ejercida por los colonizadores, y luego por el Estado chileno sobre estas comunidades, es visualizada como una política que forma parte de la configuración de Chile en tanto nación y que persiste en la actualidad. Hacia la mitad del *film*, surge el gobierno de Salvador Allende como evento que logra romper con esa violencia histórica, pero que es abruptamente interrumpido por la dictadura militar de Pinochet, en la cual se indaga hacia el final. El océano, como el desierto, es también un cementerio donde están los cuerpos de los desaparecidos en los nefastos “vuelos de la muerte” de la dictadura. En *La cordillera de los sueños* Guzmán recurre nuevamente a diversas voces para indagar en torno a la cordillera de los Andes: entrevistas a geógrafos, geólogos, historiadores, artistas. La violencia de la dictadura y sus repercusiones en el presente de Chile es el tema central que Guzmán investigará desde diversos ángulos. Las filmaciones de Pablo Salas durante la dictadura, director de cine chileno que permaneció en el país, se destacan como una especie de “cine en el cine” al que Guzmán recurre a lo largo de todo el *film*. Desierto, océano y cordillera son esos inmensos sitios de la memoria que funcionan como “puertas de entrada” para comprender la historia chilena.

Es importante aclarar que uso el término *trilogía* para referirme a estas últimas películas de Guzmán, no sólo porque ha sido recurrentemente utilizado por la crítica, sino también porque el mismo Guzmán parece aceptarlo con naturalidad y hablar claramente de la conexión entre las tres películas. En una entrevista organizada por *The Sanctuary for Independent Media* en el 2020, la primera pregunta es sobre el origen de esta trilogía.¹ Guzmán explica cuáles son los elementos que unen a las tres películas:

Yo creo que la primera idea que tuve eran dos cosas: explorar el desierto de Atacama porque siempre me pareció un lugar fascinante. Había estado una vez antes allí cuando era muy joven y nunca más volví. Quería explorarlo, quería recorrerlo. Y yo sabía que en pleno desierto había observatorios astronómicos, había ruinas arqueológicas y había mujeres que habían perdido a sus seres queridos, que eran partidarios de Allende y que fueron casi todos ellos asesinados. Estas cosas me llevaron al desierto. Y las otras películas son la conexión inmediata de lo mismo. Es decir: hay también gente que arrojaron al mar y eso me llevó a *El botón de nácar*. Y finalmente, hay gente que fue arrojada a la cordillera de Los Andes. Entonces, esta idea de buscar a los muertos fue lo que me impulsó a hacer la película . . . las tres.

Ahora bien, como punto de partida, considero importante delimitar brevemente la vasta producción cinematográfica de Guzmán, para visualizar qué lugar ocupa esta trilogía dentro de su proyecto. Su aclamado primer documental, *La batalla de Chile*, está compuesto de tres partes: *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de Estado* (1976) y *El poder popular* (1979). En este primer momento, su cine se caracteriza por un tono político, que lo acompañará a lo largo de toda su carrera, y por ser una voz testimonial. *La batalla de Chile* da testimonio durante el gobierno mismo de Allende, entre 1970 y 1973, de la lucha de la Unidad Popular por mantener el control político. Al mismo tiempo, registra y denuncia los actos de violencia de la derecha chilena (de las fuerzas conservadoras y las fuerzas armadas), secundada por la CIA, en sus intentos de derrocar el gobierno constitucional de Allende. Se instaura como una voz de denuncia comprometida y como un registro meticuloso —*in situ*— de las terribles violencias previas al golpe de Estado y a la dictadura militar (1973–1990).

La batalla de Chile fue aclamada y ampliamente difundida internacionalmente, aunque en Chile recién se proyectó por primera vez en 1997, siete años después del retorno a la democracia. Entre otros, recibió el Gran premio del Festival Internacional de la Habana (1979),

¹ Patricio Guzmán on *The Cordillera of Dreams*, May 22, 2020, Media Sanctuary, YouTube video, 3:02, <https://www.youtube.com/watch?v=lgskh6KxZc0>.

del Festival Internacional de Bruselas (1977), del Festival de Grenoble (1975) y del Festival Internacional de Leipzig (1975). Fue nominada entre los diez mejores *films* de América Latina (1970–1980) por Los Angeles Film Critics y entre los diez mejores *films* políticos (1967–1987) por la revista *Cineaste*, entre muchas otras distinciones. En el contexto del cine político documental latinoamericano, ocupa un lugar fundacional, y es considerada una referencia fundamental junto a otros directores del cine político de la época, como Fernando Pino Solanas (1936–2020), Santiago Álvarez (1919–1998) o Eduardo Coutinho (1933–2014). Tras el golpe de Estado, Guzmán es secuestrado y encarcelado en el estadio nacional, donde sufre torturas y amenazas de fusilamiento. Es liberado después de quince días, se exilia en Cuba, luego se traslada a Europa, y ya no regresa a vivir a Chile. En *La cordillera de los sueños* afirma: “Desde aquel golpe de Estado, nunca volví a vivir a Chile, aunque toda mi carrera la dediqué a mi país”.

Después de este primer momento, encontramos su película *En nombre de dios* (1987). Como en *La batalla de Chile*, aquí también se registran los movimientos de resistencia popular, las terribles represiones militares en las calles y la violencia del régimen de Pinochet. Es también un testimonio que da cuenta de los trabajos en defensa de los derechos humanos de la Vicaría de la solidaridad (1973–1992), dependiente del arzobispado chileno, para ayudar en su búsqueda a los familiares de los desaparecidos durante la dictadura. Este *film*, presenta un tono más bien colectivo, con gran cantidad de planos generales que focalizan tanto en las luchas populares en las calles, cuanto en el aparato represivo militar. Sin embargo, ya aquí se empiezan a percibir testimonios más confidenciales sobre la dictadura, con primeros planos de los entrevistados, que son guiados por las preguntas de Guzmán. Aparece también la voz de Guzmán, aunque todavía como un reportero del cual visualizamos en escena el micrófono en mano. Es importante destacar que Guzmán filmó esta película durante los tres meses que duró su primer viaje a Chile, tras un largo exilio. A mediados de los ochenta, volvió a Chile como turista, con el apoyo de abogados de la Vicaría de la Solidaridad. Se refugió en un departamento, no hizo vida social para no despertar sospechas de las autoridades militares, y se dedicó enteramente a filmar las calles chilenas durante la dictadura. El rodaje terminó abruptamente, ya que dos integrantes del equipo de filmación fueron detenidos mientras filmaban.

Después de *En nombre de dios*, encontramos tres películas que podríamos llamar “trilogía de la memoria”, ya que todas parecen indagar en el pasado reciente de Chile y proponer diversas teorías sobre la memoria y el cine: *Chile, la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004). *Chile, la memoria obstinada* abre con una reconstrucción meticulosa del bombardeo al Palacio de la Moneda que dio inicio a la dictadura de Pinochet y en la que Allende perdió la vida. Como en una especie de cine en el cine, se destacan las escenas en las que Guzmán proyecta por primera vez en el país *La batalla de Chile* a jóvenes de diversas instituciones educativas, y filma las proyecciones. Las distintas reacciones de los estudiantes frente a la película, que se manifiestan fervorosamente a favor o en contra de la dictadura y del gobierno de Allende, nos dan una idea del agitado clima político y social de los primeros años del retorno a la democracia. Por momentos, *Chile, la memoria obstinada*, se constituye como una película sobre otra película: no sólo reconstruye la historia de la filmación de *La batalla de Chile*, sino que también narra cómo Guzmán logró sacarla de Chile por tierra y mar, con ayuda de la embaajada sueca tras el golpe de Estado.

Chile, la memoria obstinada inaugura un giro subjetivo en la trayectoria de Guzmán, que es fundamental en la trilogía de la última década que nos ocupa. *Chile, la memoria obstinada* podría ser considerada como un engranaje entre una trilogía como *La batalla de Chile* —con una focalización más bien colectiva y externa, que narra los eventos políticos y sociales desde esa perspectiva—, y la trilogía *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar* y *La cordillera de los sueños*, con una focalización más bien subjetiva y confidencial que aborda acontecimientos del pasado reciente a través del filtro del “yo”.

Como ya ha señalado la crítica, entre ellos Amanda Holmes, en la producción de Guzmán podemos observar un giro que va desde una focalización más colectiva en sus *films* de los setenta, hacia una perspectiva más personalizada e individual en sus proyectos posteriores:

While Tomas Miller Klubock suggests that this change in approach reflects a transition from a more politicized cinema engaged with revolutionary ideology to one that underscores the individual's perspective, Guzmán's current documentary must not be read as a sea change in political thinking on the part of the filmmaker. The search for a meaningful, egalitarian and ethical community and collectivity still dominates the political ideology of these contemporary works. The transformation occurs, rather, in how the collective is defined and unified.²

Isis Sadek ha trazado dos hilos conductores en la producción cinematográfica de Guzmán posterior a *En nombre de dios*. Por un lado, señala un grupo de documentales como *Chile, la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004) que “indagan en la memoria del gobierno socialista encabezado por Salvador Allende y en el legado de la dictadura”³. Por otro lado, distingue un grupo de películas que “exploran lugares remotos y se centran en actividades de descubrimiento y creación”, entre las que encontramos *Isla de Robinson Crusoe* (1999) y *Mi Julio Verne* (2005). A estos hilos conductores, agregaría un tercer camino de documentales como *La cruz del sur* (1992) y *Pueblo en vilo* (1995) que presentan un tono de investigación antropológica. *La cruz del sur* comienza investigando las religiones de comunidades indígenas de América Latina, para luego focalizarse en el cristianismo y en la teología de la liberación. *Pueblo en vilo* propone una reconstrucción oral meticulosa del pueblo mexicano San José de Gracia, a través de un trabajo de campo guiado por entrevistas, que desemboca hacia mitad del *film* en una investigación de la experiencia de la revolución en el pueblo.

Ahora bien, Sadek propone que *Nostalgia de la luz* combina “la vertiente historicista plasmada en el cine de memoria con la espacial o geográfica”. Esta propuesta podría extenderse a la trilogía. Podríamos agregar que también suma una tercera vertiente de investigación antropológica y arqueológica que ya estaba presente en documentales previos, y que Sadek llama “arqueología del presente”. En las tres películas, hay una indagación en la memoria del gobierno socialista de Allende y en la dictadura de Pinochet; en las tres encontramos una exploración geográfica de estos descomunales espacios —desierto, cordillera y océano— a los que se suma la exploración astronómica. Por último, los tres documentales se involucran en investigaciones arqueológicas, geológicas y antropológicas como búsqueda de entender la historia chilena reciente. De todas estas capas, y otras que veremos más adelante, parecen componerse los *films*.

Si retomamos la pregunta inicial sobre qué lugar ocupa esta trilogía en el proyecto de Guzmán, entonces en primer lugar podríamos localizarla en el cruce entre una vertiente de cine de memoria, documental de exploración, y trabajo cinematográfico de investigación. En segundo lugar, retomando la propuesta de Holmes, deberíamos agregar que en esta trilogía, si bien podemos percibir un giro claramente autobiográfico dado por el uso insistente de la primera persona (que ya se insinúa desde *Chile, la memoria obstinada*), aún hay una marcada necesidad de exploración de la idea de lo colectivo en relación directa con la política y la historia de Chile. Esta exploración coexiste con un tono confidencial que

² Amanda Holmes, “Memory Islands: Repeating Traumas in Patricio Guzmán's *Nostalgia de la luz* (2010) and *El botón de nácar* (2015)”, en *The Film Archipelago: Islands in Latin American Cinema*, ed. Antonio Gómez y Francisco-J. Hernández Adrián (Londres: Bloomsbury, 2021), 74.

³ Isis Sadek, “Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán”, *Cine Documental* 8 (2013): 1.

parece funcionar como política cinematográfica: como afirma Holmes, creo que el cambio ocurre aquí en cómo lo colectivo es abordado cinematográficamente. Quizás, como veremos en el análisis, el tono confidencial es un camino para seguir explorando, desde múltiples perspectivas, los temas omnipresentes de la filmografía de Guzmán: el gobierno socialista de Allende, el golpe militar, la dictadura, la posdictadura y la memoria.

Como un eco de *La batalla de Chile*

En la escena final de la tercera parte de *La batalla de Chile*, Ernesto Malbrán (actor, director y compañero de Guzmán) le pregunta a un minero qué hay que hacer para recuperar el poder de la Unidad Popular. Sumergidos en la niebla que genera el polvo de las máquinas mineras en el medio del desierto de Atacama, el minero responde que la oportunidad de luchar es ahora o nunca, que el gobierno de Allende debe tomar las riendas porque el enemigo no da treguas. La cámara abandona entonces a Malbrán y al minero y se abre hacia un gran plano general del desierto. Sobre este paisaje, escuchamos la voz de Malbrán: “Nos vamos caminando, compañero. Nos vemos, compañero, hasta luego, nos vamos viendo”. A lo que el minero responde: “Ojalá, que salgamos adelante. Ahora o nunca”. Como en una especie de *fade-out*, volvemos a escuchar la repetición sonora de este último diálogo que decrece en volumen, hundiéndose en la imagen de un plano cada vez más amplio del desierto. Salomé Aguilera Skvirsky afirma: “Indeed, the last image of Part III of *The Battle of Chile* becomes an iconic image of *Nostalgia for the Light*, the first film of the trilogy. Of course, there is nothing especially surprising about this intertextual self-citation; it is standard in Guzmán work”.⁴

De ese eco de *La batalla de Chile*, parecen desprenderse algunas de las características más importantes que comparten las películas de esta trilogía. En primer lugar, porque la mayor parte de su filmografía toca directa o tangencialmente los temas de la Unidad Popular, el gobierno de Allende y el golpe de Estado. En segundo lugar, de la imagen del desierto de Atacama, omnipresente en *Nostalgia de la luz*, surge la búsqueda incansable que aúna la trilogía de alcanzar algún tipo de reconstrucción geográfica de Chile. *Nostalgia de la luz* se focaliza en el desierto de Atacama, extremo norte de Chile; *El botón de nácar*, en el océano Pacífico como límite oeste y en la Patagonia chilena como límite sur; y, *La cordillera de los sueños*, en la cordillera de los Andes, frontera este del país. A través de las tres películas, Guzmán parece delinear cinematográficamente un mapa personal de su país, operación difícil que quizás lo guíe en la búsqueda de respuestas para otras preguntas que laten por detrás.

De hecho, este interés “cartográfico” ya se hace presente en su documental *Salvador Allende* (2004), donde Emma Malig, artista plástica chilena exiliada en Francia desde el golpe militar, habla sobre una de sus obras, que podemos visualizar tras ella: un mapa imaginario gigante, de territorios recortados como pequeñas islas, cuyos límites marítimos son la errancia, el naufragio y el destierro, y que la voz en *off* de Guzmán describe así: “Cuando descubro la pintura de Emma, veo allí el Chile que yo vivo: una tierra fragmentada en muchos trozos, islas a la deriva que no se encuentran”.

Tras esta imagen, Guzmán le hace una pregunta a Malig que creo atraviesa toda su obra tras el exilio, pero que se hace más enfática y está más marcada por la primera persona autobiográfica en la trilogía subjetiva: “¿Cómo se puede vivir si dentro de tu país te sientes extranjero y fuera también? ¿Dónde vives?” Estas tres películas buscan en su conjunto responder a esa pregunta recurrente. Así, el intento de algún tipo de reconstrucción geográfica de Chile se relaciona, como en la obra de Malig, con esa necesidad urgente

⁴ Salomé Aguilera Skvirsky en “The Stuff of Dreams” (2020), *Docalogue*, junio de 2021, <https://docalogue.com/the-cordillera-of-dreams/>.

de acercarse y hacer tangible un territorio que ya no se habita, al mismo tiempo que redefinir el espacio personal habitado desde hace décadas: el exilio y la extranjería. Antonio Gómez afirma sobre esta condición de exilio y extranjería tan presente en sus últimos tres documentales:

Playing with counter factuality and alternate histories, in an exercise that parallels the digital reconstruction of his childhood home, he dares to imagine who he could have become if he had not left Chile, what his films would have been like. He cannot think of a stronger determinant of his work than location, geography, perspective: filming in Chile or out of Chile is the only measure of the pertinence of his work, and the only instrument of his own happiness.⁵

Siguiendo esta reflexión, podríamos decir que tras la trilogía de Guzmán están latentes también estos interrogantes planteados por Gómez, que nos acercan nuevamente a ese intento de aprehender cinematográficamente un país Chile que por momentos parece inalcanzable desde la experiencia de la distancia: ¿Cómo hubieran sido sus *films* si no estuvieran atravesados por el exilio? ¿Cómo sería la perspectiva cinematográfica de un Chile vivido día a día desde adentro? ¿Cómo es la perspectiva de quien observa desde afuera? ¿Qué nos muestra de Chile el cine de Pablo Salas, el director que se quedó, y registró los eventos de la dictadura desde allí? Frente a estos interrogantes, la perspectiva de Guzmán por momentos se congela en la visión mítica de un Chile —el vivido desde adentro— de la infancia y la juventud, como afirma en la frase final de *La cordillera de los sueños*, que funciona como corolario y cierre de la trilogía: “Mi deseo es que Chile recupere su infancia y su alegría”.

En *El botón de Nácar* aparece nuevamente Emma Malig: “He pedido a mi amiga pintora Emma Malig, que me muestre algo que yo nunca he visto”, dice la voz en *off* de Guzmán, mientras observamos a Malig y a sus ayudantes abrir en silencio enormes rollos de papel celeste agua sobre el piso. Luego observamos cómo despliega meticulosamente un rollo de papel color tierra que se va convirtiendo en el mapa de Chile, extendiéndose sobre el agua. La cámara recorre despacio la enorme y larguísima instalación, difícil de ser captada en una sola toma, y la voz de Guzmán afirma: “Desde que era niño, jamás he podido ver una imagen entera de mi país. En los colegios, no había muros tan grandes para un país tan largo. Era necesario dividir Chile en tres partes: el norte, el centro y el sur, como si fueran tres países”. Sus tres películas, como esas tres divisiones en los mapas escolares de la infancia, responden a ese deseo personal nunca cumplido: “ver una imagen entera de mi país”, realizado a medias en la obra de Malig que la cámara apenas puede captar en su totalidad.

Ahora bien, al igual que en *La batalla de Chile*, ese interés geográfico se desarrolla cinematográficamente a través de un trabajo con la idea de macropaisaje, es decir de paisajes monumentales o macro-tomas que dominan la trilogía, la aúnan y la definen. “Ver una imagen entera de mi país” parece funcionar como un *leitmotiv* que guía a Guzmán hacia lo monumental a lo largo de toda su trayectoria. Si en *La batalla de Chile* y en algunos *films* posteriores el trabajo con lo monumental se alcanzaba mediante grandes planos generales de multitudes en las calles, de colectivos de lucha de la Unidad Popular o de enfrentamientos entre grupos militantes y el aparato represivo militar; aquí, lo monumental se da especialmente a través de los macropaisajes del desierto, la cordillera y el océano. Guzmán trabaja intensamente con una cartografía de lo gigantesco, como ese descomunal mapa de Emma Malig. Las imágenes del desierto de Atacama, de la cordillera de los Andes y del océano Pacífico, a las que se suman

⁵ Antonio Gómez en “Nostalgia for Chile” (2020), *Docalogue*, junio de 2021, <https://docalogue.com/the-cordillera-of-dreams/>.

también macro-tomas del universo o de elementos como agua y tierra, generan en la trilogía una épica del paisaje. Al mismo tiempo, desierto, mar y cordillera operan también como esos gigantes sitios de la memoria, como espacios donde se inscribe la historia y en los que retumba una pregunta urgente que atraviesa la filmografía de Guzmán y sigue aquí presente: ¿dónde están los cuerpos de los desaparecidos durante la dictadura de Pinochet?

En este sentido, como observaremos en el próximo apartado, hay un movimiento oscilatorio que va desde este uso deliberado del macropaisaje hacia el microespacio de lo personal autobiográfico. Como ya hemos afirmado, estas tres películas ostentan un uso enfático de la primera persona que indaga en la experiencia íntima de Guzmán. Además, los *films* se abren hacia otros microespacios colectivos, como por ejemplo el de las mujeres de Calama. Esta oscilación también puede verse en otro rasgo común: el uso de pequeños objetos como móviles de la narración. Por ejemplo, un hueso o un botón son observados bajo la lupa como motores de la narración que derivan al espectador hacia los temas centrales de los *films*. Con respecto al microespacio de lo personal y autobiográfico, esta zona se configura desde un tono nostálgico, y desde una especie de *ubi sunt* que atraviesa toda la trilogía: ¿Dónde quedó la infancia, el pasado feliz de Chile? ¿Dónde quedaron los sueños del Chile de Allende y la Unidad Popular?

Oscilación entre macropaisajes y microespacios

Ya en *Nostalgia de la luz* se inaugura esta épica del paisaje, con el uso de macropaisajes que aúnan a las tres películas. En los primeros minutos del *film*, observamos el montaje y apertura de un telescopio antiguo de grandes dimensiones que se va armando frente a los ojos del espectador. Esta escena inicial marca una estética de lo gigantesco presente en toda la trilogía. No sólo por las imágenes del espacio que observamos tras la apertura del telescopio, y que serán constantes en los *films*, sino también porque cada película indagará en sitios geográficos de dimensiones monumentales: desierto, océano y cordillera. Esta apertura de *Nostalgia de la luz* subraya una propuesta fundamental de la trilogía: el uso de un lente cinematográfico que focaliza en paisajes de grandes dimensiones, macroespacios que operan como puertas de entrada para investigar grandes temas de la historia chilena. Hay una fe cinematográfica en la capacidad reveladora del paisaje, ya que a través de él podemos acceder a temas clave de la historia. Tras esta primera escena, y por sobre las imágenes de ciertos objetos de una cocina bañada de luz, la voz en *off* de Guzmán afirma:

El viejo telescopio alemán, que he vuelto a ver después de tantos años, todavía funciona en Santiago de Chile. A él le debo mi pasión por la astronomía. Estos objetos, que podrían haber sido los mismos que había en mi casa, me recuerdan ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño. En esa época, Chile era un remanso de paz aislado del mundo. Santiago dormía al pie de la cordillera sin ninguna conexión con la tierra. Yo amaba los cuentos de ciencia ficción, los eclipses de luna y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado. Aprendí de memoria los nombres de algunas estrellas y tenía un mapa del cielo. La vida era provinciana, nunca ocurría nada y los presidentes de la república caminaban por la calle sin protección. El tiempo presente era el único tiempo que existía. Esta vida tranquila se acabó un día. Un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo. Yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos. Esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma.

Como vemos en este fragmento que abre la trilogía, inmediatamente después de las descomunales imágenes del telescopio y del espacio, nos encontramos con este pequeño

espacio doméstico, por sobre el cual su voz nos coloca en la zona de lo autobiográfico. Ya se hace evidente aquí el uso recurrente de un “yo” confidencial que marca una diferencia de tono respecto de producciones anteriores: “mi pasión por la astronomía”, “yo amaba los cuentos de ciencia ficción”, “esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma”.

Además, esta escena nos remite hacia otras dos constantes de la trilogía. En primer lugar, el tono nostálgico, marcado por la música, la antigüedad de los objetos —tanto del antiguo telescopio alemán, cuanto de los objetos domésticos de la cocina— y un uso de la luz, ya presente en el título *Nostalgia de la luz*, que tiñe de una cierta melancolía a toda la escena inicial y que acompañará a la trilogía en su conjunto. En segundo lugar, ya en este fragmento Guzmán intercala el espacio autobiográfico con la indagación en la historia de Chile. Como en una enumeración caótica, las oraciones que describen su pasión por la astronomía durante la infancia son intercaladas con una especie de historia mítica de Chile que describe el antes y después de la revolución de Allende. A un Chile estático, anclado a un tiempo presente y “provinciano”, se contraponen la llegada del viento revolucionario de la Unidad Popular, narrado desde la pasión de quien formó parte de ese sueño. Así, ya desde sus comienzos la trilogía sugiere que quizás el tono confidencial y autobiográfico es un nuevo camino cinematográfico en la trayectoria de Guzmán para seguir explorando los temas que atraviesan su filmografía: el gobierno de Allende, el golpe militar, la dictadura y la memoria.

Jens Andermann afirma que la rehabilitación del paisaje como clave estética es más bien una excepción en el contexto del arte contemporáneo. Propone que el cine contemporáneo latinoamericano trabaja con un paisaje que es reclutado a partir de una relación negativa con el significante, que demuestra cierta incapacidad figurativa y su agotamiento formal. Si bien en el cine contemporáneo aparece una “memoria” de la forma paisaje, esta se desarrolla más bien fantasmáticamente, para recordarnos su propio ausentamiento, abriendo así el campo de visión hacia nuevos mundos en relación con la precarización de vidas y entornos como consecuencia de la neoliberalización extrema.⁶

En oposición al cine contemporáneo, Andermann afirma que el paisaje en estas películas de Guzmán opera como esa “gran esfinge espacial”⁷ y que su voz en *off* resulta tan atractiva para el espectador porque en ella resuena “el eco de las palabras fundacionales del moderno espacio americano, las del narrador-ojo humboldtiano”⁸. En este desfasaje temporal que presenta la trilogía en relación con otras producciones contemporáneas, y siguiendo la propuesta de Andermann, es que las películas de Guzmán pasan por alto las luchas actuales que se desenvuelven en torno a estas naturalezas, como el extractivismo minero, los gigantescos proyectos de minería a cielo abierto o las luchas de las comunidades mapuches contra las grandes compañías forestales de explotación industrial. En este sentido afirma:

No se trata, desde luego, de simples omisiones o negligencias por parte de Guzmán, sino más bien de una cierta incapacidad del repertorio paisajista por abarcar al ‘ambiente natural’ de un modo que no fuera el de un objeto autosuficiente y dotado de cierta armonía y cohesión. Si bien puede aludir a violencias y conflictos en clave pasada (pensemos, sin ir más lejos, en la ruina pintoresca o en el espectáculo natural también ruinoso de lo sublime romántico), el paisaje también tiende a reconciliar sus vestigios con el tiempo cíclico de un devenir orgánico, a *naturalizar* la violencia pasada y así también a encubrir bajo una coherencia imagística engañosa las violencias presentes.⁹

⁶ Jens Andermann, *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018).

⁷ Andermann, *Tierras en trance*, 339.

⁸ Andermann, *Tierras en trance*, 339.

⁹ Andermann, *Tierras en trance*, 341.

Esta propuesta de Andermann se hace quizás más evidente en *El botón de nácar*. El océano, paisaje predominante, es diseñado desde un comienzo como esa “gran esfinge espacial” en la que se indagará. Ya desde los primeros minutos podemos oír el sonido del mar, observar imágenes del agua en movimiento y detenernos en grandes planos del océano y en tomas aéreas que subrayan su enorme dimensión. La voz en *off* de Guzmán, como ese “narrador-ojo humboldtiano” que menciona Andermann, nos describe estas escenas, en una especie de viaje de exploración: “El agua, la frontera más larga de Chile, forma un estuario que se llama Patagonia Occidental. Aquí, la cordillera de los Andes se hunde y reaparece en miles de islas. Es un lugar sin tiempo, un archipiélago de lluvia”. Con esta cámara que parece querer recorrer y mapear la totalidad del océano Pacífico, la apertura del film asume por momentos un tono “fundacional” sobre el espacio que atraviesa. La focalización de la cámara, al adoptar estas descomunales dimensiones sobre un espacio ya enorme, parece querer aprehender o apoderarse visualmente del océano.

En este contexto, las comunidades indígenas del sur de Chile son presentadas como una continuidad del océano. De hecho, a lo largo del *film* Guzmán llama a estas comunidades “los pueblos del agua”: “Antes de la llegada del hombre blanco, los primeros habitantes de la Patagonia vivieron en comunión con el cosmos. Fabricaban piedras para asegurar su futuro, viajaban por el agua, vivían sumergidos sobre el agua, comían lo que el agua traía”, afirma Guzmán por sobre fotografías de mujeres, hombres y niños de las comunidades australes, que son inmediatamente seguidas por nuevas imágenes del océano como en una continuidad espacial. Además de esta idealización de las comunidades indígenas aonikenk, selknam, haush, kawéskar y yamán (que son mencionadas por sus nombres una única vez en el documental), la película asume por momentos ciertas perspectivas cinematográficas un poco problemáticas.

Si bien Guzmán entrevista a hombres y mujeres de las comunidades, el interés de sus preguntas se concentra en torno a sus antiguos viajes en canoa por el agua, y en sus costumbres antiguas en torno al mar. Del primer entrevistado, Martín G. Calderón, no conocemos a cuál de las comunidades australes pertenece y apenas se mencionan sus dificultades actuales para navegar en su canoa, debido a todas las restricciones que la naval estatal les impone. Nunca se hace mención a las luchas contemporáneas de las comunidades indígenas de Chile: se focaliza especialmente en el exterminio llevado a cabo por los conquistadores y en la descripción de las comunidades indígenas en un tiempo pasado.

Siguiendo a Andermann, resulta interesante observar cómo en este *film* en particular, el uso recurrente del paisaje del océano parece mostrarnos un agotamiento formal del “paisaje” como recurso estético en el cine. Quizás lo más problemático de *El botón de nácar* es justamente que realiza una representación cinematográfica de las comunidades indígenas australes como parte o extensión del paisaje “océano”. Al usar este recurso, el documental parece restringirse a sí mismo en su perspectiva al hablarnos de las comunidades y de los entrevistados. Desde esta focalización la visión se congela y es más bien homogeneizadora: no es posible indagar en sus vidas presentes, ni en sus relaciones con el Chile contemporáneo, o sus luchas y conflictos, entre otras cosas. Esta “restricción”, dada quizás por el uso del paisaje como recurso demasiado marcado, se suma también a otras restricciones que ofrece el documental en su aproximación a los hombres y mujeres indígenas. Desde mi perspectiva, tal vez uno de los momentos más problemáticos del *film* es cuando Guzmán lanza una tras otra, palabras en español, para que los entrevistados las nombren en sus lenguas. Si bien Guzmán aclara la intención de visibilizar la resistencia de sus lenguas por cientos de años, el formato demasiado rígido de Guzmán entrevistador, la velocidad con la que interroga al entrevistado, el primer plano de la cámara que interpela el rostro tan de cerca, y el foco subrayado en grupos semánticos de interés para sus propios fines cinematográficos, dotan de un cierto paternalismo a esta escena.

Afortunadamente, no es todo “paisaje” en la trilogía. Como ya afirmamos, las tres películas muestran también una oscilación entre macropaisajes y pequeños objetos.

En relación a esto, Salomé Aguilera Skvirsky afirma: “Guzmán’s vision is unabashedly totalizing and humanistic, while also materialist in its constant insistence on the indexical ‘traces’—bones, buttons, film and video—that are the bases of actual knowledge”.¹⁰ En este sentido, en la trilogía encontramos permanentemente esta oscilación entre una visión totalizadora y otra materialista, que recurre insistentemente a pequeños objetos que nos acercan hacia los temas centrales de cada documental.

En *Nostalgia de la luz* aparecen los huesecillos de los familiares de las mujeres de Calama, asesinados durante la dictadura militar, cuyos cuerpos han sido enterrados en la inmensidad del desierto. Esos huesecillos nos llevan a uno de los temas centrales del documental: la urgencia de encontrar los cuerpos de los desaparecidos durante la dictadura de Pinochet. En *El botón de nácar*, un pequeño botón, adherido a un riel sumergido en lo profundo del océano, es todo lo que queda de algún hombre o mujer asesinado/a durante la dictadura, y sometido/a a los nefastos vuelos de la muerte. El botón concentra la historia de ese hombre o mujer, al mismo tiempo que narra la violencia de un sistema dictatorial que se investiga a lo largo de todo el *film*. En *La cordillera de los sueños*, por sobre una montaña de coches apilados en un cementerio de autos —montaña minúscula en comparación con las imágenes de la cordillera— la voz de Guzmán afirma: “Los coches de este cementerio son como objetos perdidos en el camino, se han vuelto inútiles. Así como los coches, fue desechado todo lo que Chile era antes”. Estos objetos concentran todas las críticas al Chile contemporáneo que presenta este último documental de la trilogía. A diferencia de los anteriores, aquí sí hay mayor indagación en el presente chileno. El neoliberalismo exacerbado basado en el modelo de los Chicago Boys, las privatizaciones de grandes territorios, el extractivismo minero y las brutales minas a cielo abierto, la concentración de la riqueza y las desigualdades sociales, son las herencias que el Chile contemporáneo conserva de la dictadura y que podemos visualizar a través de esta pila de autos desechados.

Conclusiones

Volviendo al interrogante que abrió esta reseña sobre el sitio de la trilogía subjetiva en la obra de Guzmán, podríamos organizar su filmografía en tres trilogías: *La batalla de Chile*, centrada en los acontecimientos, con una focalización más bien externa y un lente cinematográfico concentrado en ciertos eventos colectivos. La “trilogía de la memoria” — *Chile, la memoria obstinada*, *El caso Pinochet* y *Salvador Allende*— opera como una especie de engranaje, ya que aquí empezamos a observar el giro subjetivo: un “yo” Guzmán-documentalista que comienza a atravesar los acontecimientos, con una focalización que oscila entre lo autobiográfico y los eventos del pasado reciente chileno, y un tono que va desde lo íntimo hacia lo colectivo y viceversa. Finalmente, la “trilogía subjetiva” de la última década se enuncia abiertamente desde un “yo” autobiográfico, con una focalización íntima y nostálgica, como camino cinematográfico para aproximarse a los eventos de la historia reciente de Chile, siempre en relación con el uso constante de macropaisajes: desierto, cordillera, océano, cosmos.

Ahora bien, hay una escena de *La cordillera de los sueños* en la que el escritor Jorge Baradit se queda prácticamente sin palabras al describir la magnitud de la violencia de la dictadura de Pinochet: “Lo que ocurrió en Chile fue una tormenta, no sé si llamarla “arquetípica”. El “bien” contra el “mal”, donde el “mal” eran personas, civiles, gente desarmada, niños, jóvenes ... una ceguera mitológica ... “estamos peleando contra demonios” ... que permitió deshumanizar al otro y meterlo en parrillas eléctricas, cortarlo, envenenarlo,

¹⁰ Salomé Aguilera Skvirsky en “The Stuff of Dreams” (2020), *Docalogue*, junio de 2021, <https://docalogue.com/the-cordillera-of-dreams/>.

mutarlo, hacerlo estallar, desaparecerlo . . . una especie de furia . . . ¿sabes qué? Uno se queda corto”.

En relación a esta dificultad de nombrar con palabras la atrocidad descomunal de la dictadura, y considerando esta oscilación presente en la trilogía entre ciertos macropaisajes y el reducido espacio personal o pequeños objetos, me hago, al menos, estos interrogantes a modo de cierre: ¿Quizás la atrocidad de la dictadura, la inabarcabilidad de la historia, lo inmensurable de la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos en esa inmensidad de espacios, solo puede comenzar a narrarse desde el espacio íntimo del “yo”, desde ciertos objetos minúsculos, desde la materialidad de estos trazos? ¿Tal vez la inmutabilidad gigantesca de la cordillera, el desierto y el océano, el estatismo de testigos mudos de la historia que nos ofrecen sus imágenes a lo largo de la trilogía, nos hablan del silencio e inmutabilidad frente a los acontecimientos de ciertos sectores de la sociedad chilena? ¿Será que frente a la dificultad de describir la magnitud nefasta de los eventos del pasado dictatorial, el lente cinematográfico se detiene por momentos en la imagen más bien congelada y estática del “paisaje”? ¿Nos habla esto de ese conflicto que expresa Guzmán en *Nostalgia de la luz* y que atraviesa de un extremo a otro la trilogía: “Chile está atrapado en un golpe de Estado que lo tiene inmovilizado”?

La trilogía subjetiva parece constituirse como una especie de tratado astronómico-cinematográfico. En las tres películas, Guzmán propone objetos de estudio de dimensiones descomunales: los espacios, las distancias y los cuerpos, siempre en relación a la historia de Chile y al cine, a las formas de hacer cine documental. Este interés omnipresente por los espacios, las distancias y los cuerpos está también atravesado por el “yo” autobiográfico Guzmán-documentalista. En *Nostalgia de la luz* —que creo es la película que sienta las bases teóricas que rigen la trilogía— Guzmán entrevista a hombres que estuvieron presos en Chacabuco, el campo de concentración más grande de la dictadura construido sobre una antigua minera del siglo XIX, en medio del desierto de Atacama. Allí, algunos presos formaron un “grupo que miraba las estrellas” y estudiaba astronomía. Al respecto, Guzmán observa: “Los militares prohibieron el curso de astronomía. Estaban convencidos de que los presos se podrían fugar guiados por las constelaciones”.

Me pregunto si la trilogía en su totalidad no busca revertir esta prohibición a través de ese interés permanente por la astronomía y por la acción de detenerse y observar determinados sitios o paisajes. “Mirar las estrellas”, como aquel grupo de presos de Chacabuco, parece constituirse como acción liberadora que guía a la trilogía. “Mirar las estrellas” parece establecerse como un mecanismo cinematográfico activador del trabajo de duelo que exhibe la trilogía en su conjunto: esa lucha enorme por elaborar de alguna forma la monstruosidad del pasado dictatorial, tan extenso y aún tan cercano. “Mirar las estrellas”, mirarlas desde el “yo”, desde las voces de los otros, desde el cuerpo propio y desde los cuerpos de otros también involucrados en ese pasado, mirar la inmensidad del espacio pero también de ciertos paisajes descomunales —desierto, océano, cordillera— donde está escrita la historia, parece operar como manifiesto cinematográfico.

De hecho, una de las escenas finales de *Nostalgia de la luz* podría leerse como una metáfora sobre ciertos posicionamientos teórico-cinematográficos que guían la trilogía. En una de las escenas finales en el observatorio, vemos cómo se abre nuevamente el antiguo telescopio alemán. Uno de los astrónomos entrevistados en el *film*, prepara el telescopio para dos de las mujeres de Calama que están a su lado. Una vez ubicadas, les acerca el telescopio y ellas observan a través de él. Así, la película escenifica el deseo expresado por una de ellas, Violeta Berrios, sobre la posibilidad utópica de usar los telescopios en el desierto para facilitar la búsqueda de los cuerpos de sus parientes desaparecidos: “Ojalá los telescopios no miraran sólo al cielo, sino que pudieran ver pasar la tierra para poderlos ubicar . . . y mirar ahí . . . sería como barrer la pampa con un telescopio”. De esta forma, el *film* cierra con esa demanda urgente que parece guiar a la trilogía, como declara Guzmán en la entrevista ya citada: “esta idea de buscar a los muertos fue lo que me impulsó a hacer la película . . . las tres”.

Pero también esta escena final parece funcionar como manifiesto cinematográfico. La presencia del telescopio, que atraviesa la trilogía, nos habla de la acción omnipresente de detener la mirada en determinados espacios. El telescopio se activa a través de la mirada particular de las mujeres de Calama. Así, el film escenifica sus propios mecanismos cinematográficos: observar la inmensidad del espacio, pero también de paisajes descomunales donde se inscribe la historia, aunque siempre desde el propio cuerpo, desde el lente del yo, desde la mirada subjetiva. La trilogía parece reflexionar también a través de esta escena sobre las distancias entre lo macro (el cosmos, la cordillera, el desierto, el océano) y lo micro (el cuerpo propio, la experiencia íntima), y sobre los mecanismos cinematográficos desde los cuales se abordan las distancias entre estos espacios.

Así, los mecanismos cinematográficos de aproximarse al paisaje —siempre atravesados por el yo, por las voces de los entrevistados, por la mirada propia y los cuerpos— daría una nueva dimensión a los paisajes que dominan la trilogía y mitigaría en parte la posibilidad de pensar en una “rehabilitación del paisaje como clave estética” en estas películas: los paisajes aparecen siempre “contaminados” por el uso recurrente del yo, entrelazados a la mirada propia o de los otros entrevistados, o en perspectivas que más bien nos hacen reflexionar sobre las distancias entre estos paisajes y la materialidad de los cuerpos, sobre las formas en las que el cine documental “registra” y da testimonio de estas distancias.

Natalia D'Alessandro (Chubut, Argentina) estudió literaturas modernas en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza). Realizó una maestría en literatura y cine latinoamericano en Tulane University (New Orleans) y un doctorado sobre literatura y cine argentino contemporáneo en Tulane University. Ha recibido una beca posdoctoral de reinserción de Conicet para investigadores formados en el extranjero, con lugar de trabajo en la Universidad de San Andrés (Buenos Aires). Natalia ha publicado artículos en revistas como *Hispanérica*, *Iberoamericana*, *Variaciones Borges*, *A Contracorriente*, *Hispanic Review*, *Badebec*, *Imagofagia* y *Question*. Además ha publicado capítulos en *The Film Archipelago: Islands in Latin American Cinema*, editado por Francisco-J. Hernández Adrián y Antonio Gómez (Bloomsbury) y *(Re)leer literatura argentina y latinoamericana: Perspectivas de cultura, sociedad y género* (Ediunc).