

## **GEOGRAFÍAS ESPECTRALES. MEMORIA Y CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS EN DOS DOCUMENTALES DE PATRITICIO GUZMÁN**

**Irene Depetris Chauvin<sup>1</sup>**

En la última década diversos trabajos han señalado el importante rol que ocupa la ciudad en los procesos y políticas de la memoria. Las intervenciones en los sitios de memoria, y la producción de marcas territoriales, se proponen tanto como actos de reconocimiento de las víctimas y luchas contra el olvido, así como expresiones de una voluntad de transmisión de memoria hacia las futuras generaciones (Jelin y Langland). Sin embargo, a diferencia de otras prácticas conmemorativas –como archivos, museos o monolitos—, los espacios abiertos y el paisaje en tanto “superficies de inscripción” han recibido escasa atención en los estudios sobre las políticas de la memoria en los países del Cono Sur. En este sentido, el crítico Jens Andermann propone volver al paisaje y ver en sus distintas modulaciones interrupciones críticas de los emplazamientos monumentales, modos de apertura, lógicas itinerantes que potencialmente pueden llevarnos más allá de la lógica temporal del trauma para pensar políticamente en el presente (2012, p. 177-181). Así, las configuraciones del paisaje en el cine ofrecen otra forma crítica de explorar las construcciones culturales de espacio, lugar y naturaleza, al mismo tiempo que ponen en juego

---

<sup>1</sup> Investigadora en el CONICET y miembro del Núcleo de estudios sobre la intimidad, los afectos y las emociones (FLACSO) y del Seminario sobre Género, Afectos y Política (FFyL, UBA). E-mail: ireni22@gmail.com

dimensiones materiales y afectivas a partir de las cuales se pueden elaborar discursos de memoria en relación a catástrofes políticas.<sup>2</sup>

Toda la obra del chileno Patricio Guzmán es un constante volver al pasado y, en particular, a algunos acontecimientos de la Historia de su país: el golpe de Estado de 1973, que puso fin al experimento socialista de Salvador Allende, y la sistemática violación de los derechos humanos perpetrada por la dictadura de Augusto Pinochet. Mientras su monumental *La batalla de Chile* (1972-1979) narra la ascensión, el auge y la caída del gobierno de Allende apelando a un registro expositivo que lograba transmitir magistralmente la épica de un proceso histórico en su desenvolvimiento, *Chile, la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004) conforman una especie de trilogía que explora el legado de la dictadura —y la dolorosa impunidad de sus crímenes una vez restablecida la democracia—, operando un “giro subjetivo” en la práctica documental, ensayando un discurso de memoria que se cruza y se valida con la experiencia personal del propio director. En continuidad con esa modulación subjetiva del documental, *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015), sus dos últimos filmes, operan una especie de “giro espacial” en el tratamiento de la memoria, al mismo tiempo que introducen una dimensión afectiva como modo privilegiado de establecer un vínculo entre pasado y presente.

En el cruce, entonces, entre espacio, afectividad y política, este artículo examina los modos en que estos dos documentales cifran en la construcción filmica del espacio problemáticas ligadas a la historia reciente, al mismo tiempo que, desde un afecto melancólico, hacen posible la participación de las nuevas generaciones en procesos de reparación colectiva. Trabajando las dimensiones del espacio a nivel diegético, y configurando las películas mismas como espacios de memoria, *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar* recuperan y rearticulan “cartografías afectivas” que operan como formas de vincular lo particular y lo colectivo. Ambas obras se detienen en la materialidad misma

---

2 Los trabajos que analizan las “inscripciones de la memoria en el espacio” se detienen generalmente en artefactos y monumentos conmemorativos. Esto se debe en parte, según Owen Jones, a que la memoria es conceptualizada como representación: cuando consideramos expresiones de la cultura material como “repositorios” tratamos a los objetos como formas de representación y no como elementos dinámicos en la producción performativa y activa de memorias y afectos (2005, p. 210).

de las superficies y de los paisajes y proponen una forma de vincularse con el pasado que descansa en una dimensión afectiva, donde cierto afecto melancólico no es tan sólo índice de una herida abierta, sino también una forma de crear una comunidad en la pérdida. Considerando los vínculos entre memoria, materialidad y espectralidad las distintas secciones de este ensayo examinan cómo *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015) dan cuenta de las prácticas de exterminio centradas en el desierto de Atacama y de los “vuelos de la muerte” en el océano Pacífico, dos estrategias utilizadas por la dictadura de Augusto Pinochet para “desechar” disidentes y “ahogar” la verdad. Al insistir en “lo que queda” de los desaparecidos, los documentales de Guzmán trabajan sobre la “espectralidad”, lo que permite comprender de modo alternativo cómo los espacios, y las prácticas realizadas en ellos, son disruptivos de ideas convencionales de presencia y ausencia e instalan una tensión que habla del potencial de las imágenes para afectarnos y de las prácticas estéticas para articular formas de “estar juntos” en la pérdida. Así, atendiendo al espacio y a los restos, los documentales funcionan como “cartografías afectivas”: cifran en el desierto y en el océano, como territorios históricos, recursos y significantes en disputa, una geografía que da cuenta de discursos de memoria que liberan la pérdida de la economía de lo familiar e interrogan a la sociedad en su conjunto.

### **La persistencia de los restos**

*Nostalgia de la luz* (2010) continúa desenterrando las atrocidades de la dictadura, y enfrentando a los chilenos con su propia Historia, pero de un modo indirecto. Como en otras expresiones artísticas de los últimos años, el documental de Guzmán propone una “espacialización de la memoria”, una relocalización de su campo de acción, y un rodeo metafórico que potencia el alcance de ese discurso de memoria al hacer posible una ampliación de la comunidad afectada por la pérdida. La película relaciona tres formas de búsqueda de conocimiento: la de los astrónomos que quieren atrapar las estrellas distantes, la de los arqueólogos que estudian civilizaciones pretéritas, la de las mujeres que intentan rescatar los restos de sus familiares, secuestrados y desaparecidos por la dictadura de Pinochet. Estas tres historias coinciden en

el desierto de Atacama, que por sus condiciones físicas conserva las huellas del pasado –restos de civilizaciones nativas y huesos de desaparecidos—, al tiempo que la claridad de su cielo atrae la instalación de observatorios concentrados en develar el pasado de la galaxia que llega, junto con la luz, con retraso pero nitidez al planeta tierra. En la película de Guzmán, la fugacidad de un presente que siempre es pasado, el paisaje del desierto y el calcio como elemento común a los huesos y a las estrellas hablan de una memoria como obstinado resto material, pero también como resultado de una lectura que busca liberar al espacio de su silenciosa superficialidad y convertirlo en un núcleo atravesado por las más diversas tramas temporales: la política de volver a inscribir historias y la Historia en la textura espectral del desierto y de redimensionar los crímenes de la dictadura reinscribiéndolos en un relato de escala cósmica.

Paulatinamente, a través del discurso de la voz en off y de una cuidadosa selección de entrevistas, la película irá estableciendo relaciones entre tres formas de búsqueda de conocimiento: la de los astrónomos que quieren atrapar las estrellas distantes, la de los arqueólogos que estudian civilizaciones pretéritas, la de las mujeres que intentan rescatar los restos de sus familiares, secuestrados y desaparecidos por la dictadura de Pinochet. Estas tres historias coinciden en el desierto de Atacama, que por sus condiciones físicas conserva las huellas del pasado –restos de civilizaciones nativas y huesos de desaparecidos—, al tiempo que la claridad de su cielo atrae la instalación de observatorios concentrados en develar el pasado de la galaxia que llega, junto con la luz, con retraso pero nitidez al planeta tierra. La materialidad de la huella une a estos personajes en el desierto observando el pasado porque además, como explica el astrónomo en relación a las trayectorias de la luz, ésta es inherentemente nostálgica, llega con atraso y, por lo tanto, nunca experimentamos realmente el momento presente y todo conocimiento es siempre un conocimiento del pasado.

Otro punto de inflexión en *Nostalgia de la luz* sucede cuando la cámara se detiene en huesos de desaparecidos y el narrador dice que estos restos de restos contienen el mismo calcio que el que componen las estrellas. Este giro no sólo lograr conectar lo humano con lo cósmico, sino que es, sobre todo, una forma de insistir en la irreductible materialidad de la memoria. Es también una forma de contestar la ruptura del “pacto sepulcral” que hizo de

los desaparecidos “no-personas”, vidas que no merecían inscripción simbólica o memorialización. Según Gabriel Giorgi, la biopolítica de la dictadura trata de “borrar el cadáver como evidencia jurídica e histórica, al mismo tiempo, y sobre todo, (se) trata de destruir los lazos de ese cuerpo con la comunidad: de hacer imposible la inscripción de ese cuerpo en la vida de la comunidad, en sus lenguajes, en sus memorias, sus relatos” (2014, p. 198). Frente a esta producción de “cadáveres sin comunidad, cuerpos con los que la comunidad no puede establecer lazos”, la insistencia en el cadáver, el resto orgánico que permanece, es en la película de Guzmán una política de resistencia, de traer a la superficie e interrogar un resto corporal que la dictadura había intentado hacer desaparecer y una forma de politizar esa materia, haciendo que el resto orgánico se vuelva signo de su propia ausencia (2014, p. 200-204).

Estableciendo los vínculos con el pasado y la persistencia de éste como un resto material la película amplía, como plantea Isis Sadek, la escala de la memoria de lo individual a lo universal y propone liberar la historia de la dictadura de una economía afectiva estrictamente familiar (2013, p. 60-63). Para algunas de las mujeres de Calama, el encuentro con la astronomía permite redimensionar su dolor en una horizontalidad con la ciencia pero, aunque esas mujeres deseen tristemente poder redireccionar los potentes telescopios a la tierra, para poder encontrar los restos de sus seres queridos, lo que une astronomía e historia reciente no es solamente la búsqueda de la verdad. Hay en el juego de la escala un modo de operar relaciones de cercanía y distancia y de establecer nuevos vínculos afectivos. Es importante aclarar que, para los estudios de la nueva geografía, la escala no es meramente un dato o una herramienta metodológica. La escala es en sí misma “plástica” porque sus deformaciones tienen que ver con ciertas dinámicas. No es un medio en donde los acontecimientos se desarrollan, sino que es el desarrollo de ciertos acontecimientos lo que hace cambiar la escala. De esta manera, antes que una “lupa que permite ver fenómenos”, la escala se entiende como una herramienta para entender relaciones, negociaciones y tensiones entre actores en el espacio. Es plástica porque es una red de relaciones dinámicas que se expanden y contraen a través de las interacciones de los objetos y las personas (JAZAIRY y VAUGHN, 2011, p. 2). Entonces, si la escala sirve para entender las relaciones

cambiantes entre el sujeto y en su entorno, quizás pueda verse allí también un lugar de juego y de despliegue de relaciones dinámicas con los otros. Esto es, pensar la escala no sólo desde una dimensión geo-epistemológica sino también afectiva, como uno de los modos en que los sujetos establecen relaciones de semejanza, distancia o proximidad con los otros.



Figura 1. Juegos de escala. Presencias y ausencias en el desierto de Atacama  
(Plano extraído de *Nostalgia de la luz* © Icarus Films/Renate Sasche Productora)

Insistiendo en una comunidad en la materia (el calcio que comparten las estrellas y los huesos), y operando un cambio de escalas, el documental de Guzmán crea conexiones e instala una atmósfera particular en torno a ausencias que se hacen presentes. Es sobre todo al espectador al que se le propone entrar en una dimensión afectiva melancólica también volviendo a la tierra, recuperando el espacio concreto del desierto de Atacama. En este espacio, a partir de la materia, de su huella, a través de imágenes y entrevistas, el director irá desprendiendo lentamente ciclos temporales pretéritos: el desierto se presenta como un núcleo en donde confluyen diversos tiempos que hacen de ese espacio uno esencialmente heterocrónico. Las imágenes de las mujeres de Calama buscando cuerpos vuelven a inscribir una historia en la textura espectral de desierto. En la imagen casi sin límites de su geografía se da cuenta de una relación radical frente a la escala y la doble sensación de

que frente a su inmensidad y amplitud nada puede ser modificado mientras que a la vez cualquier trayectoria u objeto que sea posado en ese espacio, por contraposición y escasez de referentes, toma relevancia. El recorte de las figuras de las mujeres y los planos detalle de sus pequeñas palas revolviendo la tierra, buscando huesos, son un caso extremo de presencia y ausencia de y en el paisaje que hace imposible eludir, como propone Giorgi en relación a los cadáveres, la presencia de lo ausente.

Aunque parece desprovisto de vida, el desierto está inscripto y sobre inscripto en y por la Historia. Por su cualidad de poder sintetizar tiempo (huella y memoria del pasado) y espacio (territorio culturalmente significado) el paisaje puede ser entendido como un cronotopo, un locus en donde el tiempo se condensó y concentró en el espacio. En el desierto de Atacama, a 20 km de donde se encuentran los distintos observatorios astronómicos, se ubicó el campo de concentración de Chacabuco, un lugar en donde el régimen de Pinochet capturó y asesinó disidentes. Esta locación había sido antes una mina de salitre, en donde los mineros y vivían y trabajaban en condiciones cercanas a la esclavitud. Entonces, material y simbólicamente Chacabuco fue un espacio ideal para ser reutilizado por el régimen. Sin embargo, la película no sólo muestra el espacio concentracionario, hay fotos de mineros y la imagen icónica de Luis Emilio Recabarren, defensor de los trabajadores, que recupera la historia de organización y lucha de la sociedad del norte, algo que parecía perdido también en la vastedad del desierto. Se puede decir que sutilmente la película entrelaza varios imaginarios sociales sobre el desierto de Atacama, sitúan una contraposición entre el establecido en la nación chilena —centrado en los elementos de adversidad, esterilidad y lo inhóspito, todo lo cual proyectó una negatividad textual— y el construido en la región, repleto de variados simbolismos en torno al desafío, la ocupación y la potencialidad de la naturaleza. No es casual entonces que se elija entrevistar a Lautaro Núñez Atencio, historiador arqueólogo director del museo de Atacama, proveniente de una familia de origen peruana que tiene una larga presencia en la zona y que en su relato transmite cierta empatía nortina con la épica humana del asentamiento en el desierto.



Figura 2. La textura espectral del desierto  
(Plano extraído de *Nostalgia de la luz* © Icarus Films/Renate Sasche Productora)

En la película de Guzmán, la fugacidad de un presente que siempre es pasado, el paisaje del desierto y el calcio como elemento común a los huesos y a las estrellas hablan de una memoria como obstinado resto material, pero también como resultado de una lectura que busca liberar al espacio de su silenciosa superficialidad y convertirlo en un núcleo atravesado por las más diversas tramas temporales: la política de volver a inscribir historias y la Historia en la textura espectral del desierto y de redimensionar los crímenes de la dictadura reinscribiéndolos en un relato de escala cósmica. La sincronía entre historia, geografía y universo físico se refuerza a partir de una circulación de afectos que se retroalimenta en las historias particulares de cada uno de los entrevistados. *Nostalgia de la luz* es un ejercicio de trabajosa reconstrucción: la comunidad en la materia se vuelve comunidad en el afecto porque el guión logra anudar paisaje e historias de vida, cielo y tierra, memoria, Historia y cosmos. La película convoca y moviliza afectos situados dentro de un archivo de objetos previos pero la valencia afectiva del desierto cambia en un proceso de rearticulación y re contextualización que explota todo el potencial del anacronismo para volver a conectarnos afectivamente con el pasado. En este sentido, la obra de Guzmán funciona algo así como el lugar de encuentro de una comunidad en la melancolía que no supone necesariamente entrar en un

estado de parálisis depresiva: el documental propone una cartografía afectiva no sólo porque el desierto es receptáculo y huella de múltiples pasados sino porque es también un espacio de potencias. Las derrotas sí, pero también las luchas, vuelven a colocar ese espacio periférico en un lugar central para pensar el vínculo de los chilenos con su pasado y su futuro.

### **Hidrarquías o de Chile como un territorio acuático**

*Nostalgia de la luz* es el inicio de una trilogía de grandes metáforas sobre Chile ancladas en su geografía, serie que se continúa en *El botón de nácar* (2015) y que se completaría con una película sobre los Andes que el director planea filmar en un futuro próximo. *El botón de nácar* también comienza en Atacama. Un plano detalle de un trozo de cuarzo encontrado en ese desierto encierra en su interior una gota de agua. Al igual que los planos de luces y sombras sobre la superficie lunar y terrestre de *Nostalgia*, la demorada atención en esa gota de agua que habla, ruge, desde su cárcel evidencian que también *El botón de nácar* atenderá al tiempo y a sus inscripciones, sus huellas, en las superficies, en la materia. Del trozo de cuarzo pasamos a unos telescopios rastrellando los cielos, imágenes que parecen extraídas de *Nostalgia*, pero la voz en off nos aclara que ahora los astrónomos buscan agua. Nuevamente, la voz del cineasta es el hilo conductor de un relato que se piensa en términos de totalidades –el cosmos como un sistema de energías invisibles interconectadas— y esa voz acudirá a lo que la ciencia, la poesía o el discurso histórico tengan para decir sobre el agua para llegar a establecer, en el núcleo del film, una poderosa –pero por momentos forzada— conexión entre el exterminio de la población autóctona y los desaparecidos de la dictadura de Pinochet.

El sonido de un río, la memoria infantil de la lluvia golpeando un techo de zinc, la extraordinaria belleza de los glaciares de la Patagonia Occidental. Las primeras escenas de *El botón de nácar* adelantan que ahora la materia no será el calcio, sino el agua en todas sus formas, extensiones, volúmenes y grados de densidad. El agua es materia también porque Guzmán buscará capitalizar su cualidad de energía: se condensa, se dispersa, se transforma, une y separa. Como prefigura el epígrafe del documental, extraído de un texto del chileno Raúl Zurita, “todos somos arroyos de una sola agua”. Pero esa unicidad de la

materia no es tan sólo juego poético o física elemental: más que dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno, o las tres cuartas partes que componen un cuerpo humano, el agua es territorio histórico, recurso y significativo en disputa.



Figura 3. Una gota de agua atrapada en un trozo de cuarzo.  
(Plano extraído de *El botón de nácar* © Copyright Renate Sasche Productora)

Primeramente, *El botón de nácar* hace del agua el elemento central de una operación cartográfica. Un paneo satelital, cuidadosamente reconstruido en computadora, nos invita a recorrer vicariamente un territorio. El movimiento del plano nos lleva de norte a sur, atraviesa la Patagonia y se hunde en un archipiélago infinito de hielo, lluvia y vapor, una reconstrucción “desde arriba” que hace evidente que Chile es, en cierta medida, un territorio acuático. Guzmán nos hablará de un país que, pese a tener la costa más larga del Pacífico, mantiene un enigmático divorcio con el mar. El mar ha constituido, desde tiempos remotos, un territorio particular. No sólo en tanto que espacio de fascinación, sino de excepción. Sus aguas han estado pobladas por criaturas de la imaginación humana y han sido también un espacio de purificación para la cultura europea católica medieval, surcadas por Naves de Locos u otros tipos de colectivos indeseables de los que la sociedad tenía que deshacerse. Ha sido y sigue siendo un espacio en el que las estructuras y códigos legales, morales y sociales, quedan suspendidos. Y el campo de batalla de la historia

a través del que se han impuesto desde imperios a sistemas comerciales globales, hegemonías culturales pero también desde donde se han tejido redes de resistencia desde abajo, alianzas piratas y cimarrones, o motines que han encendido los puertos en revoluciones, los mares son también tanto espacios sagrados asociados a la vida como cementerios de esclavos del pasado y de los inmigrantes de África que hoy intentan cruzar en barca el mediterráneo. También es verdad que, durante mucho tiempo en la cultura occidental el mar señalaba el límite de lo que era conocido, lo que podía ser cartografiado y por ende controlado – los océanos eran las *terrae incognita a hic sunt dracones*— pero, en realidad, no se trata tanto de que los chilenos no hayan capitalizado sus posibilidades marítimas. Los naufragios, barcos, ríos o islas de memorias que pueblan la obra de los también exiliados chilenos Raúl Ruiz y Juan Downey hablan de cierta fascinación con el imaginario acuático. Una fascinación que también comparte el documentalista Ignacio Agüero cuando, en *Sueños de hielo* (1992), acompaña la travesía de un témpano, que había sido capturado en la Antártida para ser llevado al pabellón chileno de la Exposición Universal de Sevilla, pero acaba deconstruyendo, lúdica y poéticamente, el discurso nacional épico de Chile como país frío.



Figura 4 “Chile territorio acuático”.  
Plano satelital en *El botón de nácar* © Copyright Renate Sasche Productora)

Como en otras de sus películas, Guzmán apela a su propio imaginario infantil del mar y lo extrapola a la totalidad de los chilenos que, al mismo tiempo que admiran, temen al océano. Esta generalización es parte de otra operación, una “cartografía afectiva”, que sale a la búsqueda de otra “hidrarquía”: un modo distinto de comprender y habitar el mar. Antes de la conquista, el remoto sur de Chile estaba poblado por cinco grupos étnicos (los kawashkar, los selk’nam, los aonikenk, los chonos y los yámanas) cuyos modos de vida estaban íntimamente vinculados al mar. *El botón de nácar* utiliza un impresionante archivo etnográfico de esas antiguas “civilizaciones del agua” que vivían en armonía con la naturaleza y el cosmos. Las fotografías de esos nómades marítimos, clanes organizados en torno a canoas y fogatas, son de una belleza casi sobrenatural y el relato en off confirma lo que ya imaginábamos: hacia fines del siglo XIX los misioneros y los colonos llegaron para eclipsar ese mundo. Replegados a la remota isla Dawson, los pueblos nativos fueron diezmados por enfermedades o exterminados por los “cazadores de indios”. Entre las imágenes del archivo, Guzmán encuentra a algunos de los veinte sobrevivientes de esos pueblos y los hace aparecer ante las cámaras, ya ancianos, como testimonio todavía vivo del exterminio de una cultura marítima que sabe fabricar canoas que las autoridades navales chilenas ya no les permite usar.

La cámara de Guzmán se detiene en esos sobrevivientes, volviendo a capturar su imagen, esta vez no como pinturas o fotografías, sino como “retratos vivos”. En algunos momentos de las entrevistas, por el modo en que se les hace repetir en lengua nativa lo que el director quiere que digan, se evidencia cierta actitud casi paternalista pero, en ocasiones, *El botón de nácar* establece un modo de vínculo afectivo con esa cultura que logra “tocar” al espectador de un modo iluminador. En una secuencia, Guzmán vuelve a acudir a la operación cartográfica cuando le pide a la artista visual Emma Malig que construya algo que él nunca había conseguido ver: la imagen entera de un país que, por su forma alargada, los mapas escolares solo pueden representar dividido en tres partes. Malig cubre casi toda la superficie de su estudio de un papel blanco y extrae de una caja, señalizada con la etiqueta de “frágil”, un rollo de cartón que despliega cuidadosamente sobre el suelo y que comienza a trabajar, resaltando relieves, con delicados trazos de pincel. Pero no se trata de acariciar un cuerpo sino de

un mapa. Un Chile de cartón marrón que ahora, separado de la Argentina y relocalizado sobre un fondo blanco, se convierte en un archipiélago rodeado de un inmenso mar al que continuamente sus habitantes, Guzmán nos vuelve a recordar, le “dan la espalda”. La cámara comienza a recorrer lentamente los 4200 km de la costa hasta que en un punto, al paneo del mapa de cartón, se suma la narración en off de Gabriela, una sobreviviente que dice no sentirse chilena sino Kawesqar, y que relata en su lengua nativa la memoria de un viaje que había realizado de niña con su familia, en canoa, a lo largo de 600 millas entre las islas del sur de Chile. Un verdadero mapeo afectivo que exorciza la supuesta desconfianza del chileno actual respecto de la inmensidad del océano haciéndolo participe de un itinerario casi íntimo por su geografía.

En el documental la operación cartográfica se vuelve historiográfica al referir a la historia de “dos botones”. El nácar es una sustancia orgánica-inorgánica, elemento bio-mineral que también proviene del mar, pero el botón al que hace referencia el título del documental nos direcciona nuevamente a la cultura, a la historia marina colonial. Un botón de nácar fue la moneda con la cual el marino inglés Fitz Roy, capitán del Beagle –barco en el que viajó Darwin—, pagó por un adolescente yámana para llevárselo a Gran Bretaña, en 1830. Conocido como orundellico hasta su captura, el joven fue rebautizado Jemmy Button y luego de algunos años en Europa, en donde fue sometido a un “proceso de occidentalización”, fue devuelto a su tierra de origen hablando dos lenguas pero también ninguna. La travesía de este joven es una primera narrativa de desaparición de una cultura representada en el signifiante botón como signo del intercambio, del robo del nombre y de la pérdida de la identidad. Su misma historia, popularizada en la novela *Jemmy Button* (1950) de Benjamin Subercaseaux, se volverá en el campo artístico chileno, un signifiante del exilio. A principios de la década del ochenta, el artista conceptualista Eugenio Dittborn empleó en alguna de sus famosas *Pinturas Aeropostales* (una serie de obras, entre pinturas y fotografías sobre papel, que eran plegadas, guardadas en sobres y enviadas por correos a diferentes países), la imagen impresa de Jemmy que provenía de un dibujo realizado por el mismo capitán Fitz-Roy y al que Dittborn agregó la leyenda “Exiliado fueguino Jemmy Button”. En plena dictadura, Dittborn inventa un nuevo Jemmy al rodear el retrato del fueguino

de otros rostros de desconocidos, apropiándose de lo que era un fragmento anecdótico del diario de Darwin y relocalizándolo en el centro de una nueva narrativa fragmentaria de supresión y resistencia, parte de una obra postal que viajaba en el espacio pero también en el tiempo, produciendo un movimiento de extrañamiento que construye comunidades con el pasado al recuperar y reinventar rostros, casi fantasmas que prefiguran y dominan el presente.

*El botón de nácar* vuelve también a la figura de Jemmy Button y la somete a una operación de hibridación temporal. La reproducción de la figura del indígena vistiendo una levita inglesa es un primer índice del enterramiento de su identidad y de la destrucción de la diferencia que la película vinculará a acontecimientos históricos posteriores. La misma pluma que retrataba a esos indígenas, dice la voz en off de Guzmán, dibujó también mapas que abrieron el camino a los colonos. El gesto de despojo del idioma, las costumbres y el nombre se concatena a abusos y violencias posteriores, que provocaron el genocidio silencioso de los pueblos originarios del extremo sur chileno. Pero el hilo del relato establece otro salto en el tiempo cuando la investigación antropológica se funde en la historia reciente y el narrador nos dice que la isla Dawson, donde habían sido reclusos los aborígenes, fue también un campo de concentración para los ministros de Allende y otros chilenos de Punta Arenas que, luego del golpe fueron víctimas de la tortura, la muerte, la desaparición o el exilio.

Un punto de inflexión en *El botón de nácar* sucede cuando Guzmán afirma que durante la dictadura de Pinochet entre 1.200 y 1.400 personas fueron lanzadas al océano desde helicópteros, entre ellas Marta Ugarte, cuyo cuerpo la corriente de Humboldt devolvió a la costa y del cual el director muestra una fotografía y detalles de la autopsia. “Fue cuando los chilenos comenzaron a sospechar que el mar era un cementerio”, cuenta Guzmán. En su reconstrucción gráfica del modo en se lanzaban a los disidentes al mar, el cineasta muestra con un maniquí cómo embolsaban y ataban los cadáveres a un riel de hierro y, con un helicóptero, realiza la performance de lanzarlos al mar para reproducir el modo en que la dictadura hundió los cuerpos de los detenidos desaparecidos en las profundidades del mar. Cuatro décadas más tarde, un buzo chileno buscó a esas víctimas y encontró rieles y, adosado a uno de ellos, un botón, muda y conmovedora prueba del delito y único resto de una víctima anónima.

Apelando a un discurso que tiene más de poético que de científico, Guzmán sostiene que “el agua tiene memoria” y que ésta contiene ausencias y presencias, flotantes o dormidas en las profundidades, esperando ser descubiertas que afloran y brindan testimonio de lo que se pretendió ocultar. El agua, y las criaturas que viven allí, “grabaron sus mensajes”: las oxidadas estructuras ferroviarias, incrustadas en el fondo del océano, estaban destinadas a ser anclas para ahogar una verdad que salió a flote en un fragmento de nácar. En *El botón de nácar*, ese botón exhibido ahora en el museo de Villa Grimaldi cuenta, junto al botón que había utilizado Fitz-Roy para comprar y exiliar al indígena de su propia tierra, “una misma historia de exterminio”.

### Geografías espectrales y cartografías afectivas

El agua como elemento universal de la vida, fluyendo en la Patagonia como núcleo de la cultura de las tribus indígenas locales, sedimentando una costa a la que la geografía y la historia chilena parecen dar la espalda, el mar como cementerio de desaparecidos. En *El botón de nácar* el agua cubre un arco histórico y espacial enorme por medio de un relato que busca vincular, desde una matriz afectiva, el exterminio de los pueblos originarios del sur del país, que vivían en armonía con el océano, con “los vuelos de la muerte”, mostrando los terribles usos del mar que hizo la dictadura pinochetista. La película entrelaza también varios imaginarios geográficos, reescribiendo constantemente los mapas personales de la infancia a partir de aquellos forjados por una experiencia política posterior, superponiendo cartografías de distintas culturas en el mapeo filmico de un ambiente vivido y en el recurso a una performance cartográfica que sutilmente vincula las dimensiones afectivas y espaciales recuperando un itinerario íntimo por la geografía de una zona remota del país.

En *Nostalgia de la luz*, la geografía afectiva de Guzmán pone en juego concepciones más amplias de materialidad al analizar los vínculos entre espacios y memorias atendiendo a la presencia de objetos, lugares o personas, pero también a la pérdida y a ausencias que nos acechan (WYLIE, 2009).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> De manera similar, en el campo de los estudios de la memoria algunos académicos sostienen que la oposición entre objetos como cosas tangibles, reales y concretas y el mundo intangible e inmaterial de los afectos es inadecuada. En este sentido, Katrina Schlunke argumenta que la memoria es una especie de

Los planos generales que recortan en el paisaje los cuerpos de las mujeres de Calama buscando los restos de sus desaparecidos hace que la presencia se desestabilice por la ausencia de lo acechante, lo que da cuenta de una geografía y de una relación entre el ser y el espacio que supone tanto el habitar como las sensaciones de lo fantasmagórico. Desde el modo mismo de entender el espacio, los documentales proponen un forma de vincularnos con el pasado que acepta las interrupciones del tiempo, las anacrónicas y la dinámica irresoluble entre presencias y ausencias, una comunidad de y con los espectros.

La multiplicidad de capas temporales que Guzmán encuentra condensadas en el desierto hace que *Nostalgia de la luz*, al igual que *El botón de nácar*, forme parte de una “agencia del mapeo”, aquella operación cartográfica que no busca espejar la realidad sino reformular el mundo. Como plantea James Corner, el mapeo descubre nuevos mundos entre los presentes y los pasados al reformular no solo las características físicas de un terreno sino sus fuerzas ocultas, sus eventos históricos (1999, p. 214). En este sentido, Guzmán cifra en la construcción fílmica del espacio problemáticas ligadas a la historia reciente, al mismo tiempo que, desde un afecto melancólico, hace posible la participación de las nuevas generaciones en procesos de reparación colectiva. Como intervenciones espaciales en el presente, sus documentales configuran “mapas afectivos” también en un sentido metafórico cuando articulan una especie de “comunidad en la melancolía”. El crítico norteamericano Jonathan Flatley plantea que ciertas obras o prácticas estéticas pueden pensarse en términos de una “cartografía afectiva” no solamente porque representan espacios concretos, sino porque ponen en evidencia la vida afectiva del lector/espectador de un modo que la redirecciona al mundo histórico y a la vida afectiva de los otros que habitaron los mismos paisajes. Algunas obras establecen esos vínculos por medio de un “extrañamiento” que transforma la vida emocional –el rango de estados de ánimo, estructuras de sentimiento y vínculos afectivos— en algo raro, sorprendente, inusual y, por lo tanto, capaz de generar un nuevo tipo de reconocimiento, interés y análisis. Así, desde una

---

“efecto” producido a través de y con el orden de lo material, antes que un mero producto de una conciencia centrada en lo humano (2013, p. 253-254). Las obras interrogan lo que está y lo que no está ahí, los efectos del pasado sobre el presente, apostando a la imagen como forma de afectarnos y donde se juega con distintas ideas de temporalidad.

impronta benjaminiana, Flatley propone una lectura histórica que apuesta a un anacronismo en donde los afectos nunca se experimentan por primera vez, sino que suponen un archivo de sus objetos previos. Sería las mismas obras de arte las que abrirían un espacio para el encuentro de esos objetos y afectos y, en este sentido, la lectura histórica afectiva se moviliza en un recorrido que rechaza la linealidad del historicismo y propone pensar los modos en que el pasado deja una impresión en el presente (2008, p. 15).

De manera más acentuada que en *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar* convoca y moviliza afectos situados dentro de un archivo de objetos previos. La valencia afectiva del agua y de un botón cambia en el proceso de rearticulación y recontextualización que propone la película de Guzmán. Sin embargo, la metafórica comparación entre distintos sucesos de la historia chilena ligadas a la relación del país, y de sus habitantes, con el mar, no logra aprovechar todo el potencial del anacronismo para volver a conectarnos afectivamente con el pasado. Si en *Nostalgia de la luz*, la sincronía entre historia, geografía y universo físico se reforzaba a partir de una circulación de afectos que se retroalimentaba en las historias particulares de cada uno de los entrevistados, en *El botón de nácar*, el hilo del relato y sus modulaciones afectivas emanan de un único centro: la voz pausada y excesivamente didáctica de Guzmán que en ocasiones apela a “figuras de autoridad”, como el poeta Raúl Zurita y el historiador social Gabriel Salazar, para reforzar lo ya dicho. El documental propone una cartografía afectiva, sí, pero se trata de un mapa afectivo que se cierra, se vuelve fijo y estable.

¿El agua tendrá memoria de los exterminios? ¿Las almas de los indígenas y de los desaparecidos encontrarán agua y paz en el espacio? Aún en su lirismo forzado, Guzmán articula una “cartografía afectiva” no tanto porque hace del agua –y de dos botones de nácar— huellas del pasado, sino porque encuentra en el imaginario acuático de los indígenas una potencia. Las fotos del archivo de principios del siglo muestran los cuerpos de los selknam pintados con símbolos enigmáticos, quizás gotas de agua o constelaciones. Intuimos que el agua, por sus movimientos, recibe un impulso del espacio que se transmite a las criaturas vivientes. Al igual que los astrónomos, las tribus patagónicas hacían de la relación entre el cosmos y el agua una instancia

inseparable de la vida pero su mitología decía también que sus antepasados muertos se habían convertido en estrellas. Al imaginar “pueblos de agua” en el cosmos, *El botón de nácar* recupera, o inventa, un deseo quizás pretérito: la utopía de una hidrarquía cósmica.



Figura 5 Extrañas constelaciones pintadas en los cuerpos.

Fotos de indígenas extraídas de *El botón de nácar* © Copyright Renate Sasche Productora.

*Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar*, los dos primeros capítulos de una política de la memoria anclada en la propia historicidad del paisaje. Pero los documentales de Guzmán operan un “giro espacial” en el discurso de memoria porque se detienen en la materialidad misma como lugar de inscripción sensible de la temporalidad y porque introducen una dimensión afectiva en donde el afecto es aquello que excede en parte a la representación, pero que logra comunicar, establecer puentes entre la estética y la historia, entre la obra y el mundo, entre lo individual y lo colectivo<sup>4</sup>. Es, entonces, esta lógica afectiva que atraviesa las dos obras lo que modifica las dimensiones

4 Una de las tareas creativas del arte tiene que ver con explorar formas del afecto que nos sacan del mundo para luego devolvernos a él. En su abordaje sobre la estética de los afectos, Simon O’Sullivan argumenta que una obra es una configuración particular de forma y contenido que produce “algo más”, un residuo difícil de describir. El arte es “parte del mundo” pero, al mismo tiempo, se sitúa “aparte del mundo”; funciona produciendo “un exceso”, un excedente que escapa al lenguaje y permanece en la dimensión de lo afectivo (O’SULLIVAN: 2001, p. 125). En líneas similares, para Flatley el afecto sería una especie de “vaso comunicante” a través del cual la historia se abre paso en la estética (2008, p. 15).

espacio-temporales y hace posible establecer nuevos vínculos con el pasado. De acuerdo con Jonathan Flatley, es posible pensar el potencial político de la melancolía, asumiendo que “melancolizar” no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede funcionar como el impulso para la reconquista de deseos o reescrituras de la historia. Flatley afirma que un problema político, previamente opaco e invisible, puede ser transformado en algo digno de nuestra atención: “This transformation can take place, I argue, not only because the affective map gives one a new sense of one’s relationship to broad historical forces but also inasmuch as it shows one how one’s situation is experienced collectively by a community, a heretofore unarticulated community of melancholics.” (2008, p. 4) En otras palabras, los documentales de Guzmán privilegian puntos de vista personales, que transforman el territorio nacional en un “lugar practicado”, y ofrecen, en ese movimiento, “mapas afectivos” que despiertan un sentido de pertenencia compartido en relación al pasado traumático y que transforman la melancolía en una forma de estar interesados en el mundo.

## Referencias

- ANDERMANN, J. “Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape”. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, v. 21, n. 2, p. 165-187, 2012.
- CORNER, J. “The Agency of Mapping”. In. COSGROVE, D. (ed.). *Mappings*. Reaktion Books, 1999, pp. 213-252
- EDENSOR, T. “The Ghosts of Industrial Ruins: ordering and disordering memory in excessive space”. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 23, n. 6, p. 829-849, 2005.
- FLATLEY, J. *Affective Mapping: melancholia and the politics of modernism*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008.
- GIORGI, G. “Lo que queda de una vida: comunidad y cadáver”. In. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, p. 197-236.
- JAZAIRY, E. H. VAUGHN, M. *Scales of the Earth*. Cambridge, Mass: Harvard University Graduate School of Design, 2011.
- JELIN, E. y LANGLAND, V. (eds.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.
- JONES, O. “An Emotional Ecology of Memory, Self and Landscape”. In. DAVIDSON, J., BONDI, L., y SMITH, M. (eds.) *Emotional Geographies*. Aldershot, England: Ashgate, 2005, p. 205-218.

SADEK, I. “Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán”. *Revista cine documental*, n. 8, p. 28-71, 2013.

SCHLUNKE, K. “Memory and materiality”. *Memory Studies*, v. 6, n. 3, p. 253-261, julio 2013.

WYLIE, J. “Landscape, Absence and the Geographies of Love”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, v. 34, p. 275–289, 2009.

### **Referencias audiovisuales**

*NOSTALGIA DE LA LUZ*. Patricio Guzmán, 2011.

*EL BOTÓN DE NÁCAR*. Patricio Guzmán, 2015.