

Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM

Les Cahiers ALHIM

30 | 2015 :

La représentation des violences de l'Histoire dans les arts visuels latino-américains (1968-2014)

Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán

IRENE DEPETRIS CHAUVIN

Resúmenes

Español English

Este artículo examina el modo en que dos documentales chilenos cifran en la construcción fílmica 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. Pese a las diferencias formales, la lógica espacial de *Cofralandes* (2002) de Raúl Ruiz y *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán sirve a la exploración de un paisaje social de la postdictadura en el que las heridas de la represión y el exilio permanecen abiertas. Poniendo en evidencia el proceso de construcción del paisaje, jugando con la « elasticidad » de la escala o fusionando en la misma secuencia espacios y tiempos disímiles, estos documentales problematizan los pares lejanía/cercanía y propio/ajeno y señalan la naturaleza crítica tanto del cine como de la memoria. Como intervenciones espaciales en el presente, estas obras configuran « mapas afectivos »

también en un sentido metafórico cuando articulan una especie de « comunidad en la melancolía ». De acuerdo con Jonathan Flatley, es posible pensar el potencial político de la melancolía, asumiendo que ésta no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede funcionar como el impulso para la conquista de deseos o reescrituras de la Historia. Así, los desplazamientos espaciales de las películas de Ruiz y Guzmán ofrecen también « 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

This article examines the way in which, through the construction of spaces, two Chilean documentaries address diverse problems linked to recent history, at the same time that, from a melancholic affection, make it possible the participation of new generations in a collective processes of repair. Despite differences in aesthetic terms, the spatial logics of *Cofralandes* (2002) by Raul Ruiz and *Nostalgia for the Light* (2010) by Patricio Guzmán are part of an exploration of the a post dictatorship social landscape in which the wounds of repression and exile remain still open. Highlighting the process of construction of landscape, playing with the « elasticity » of the scale or merging in the same sequence dissimilar spaces and times, these documentaries question the boundaries between remoteness/closeness and national/alien and point to the critical nature of both cinema and memory. As spatial interventions in the present, these works propose « affective maps » also in a metaphorical sense as they articulate a « community of melancholics ». According to Jonathan Flatley, it is possible to think in the political potential of melancholia, assuming that « melancholizing » does not necessarily imply to fall into a depressive state of paralysis, but can function as the starting point for the rewriting of history. In this sense, Ruiz and Guzman's displacements offer affective maps » that awaken a sense of belonging in relation to the traumatic past and transform melancholia in a way to be interested in the world

Entradas del índice

Keywords : space, affect, cinema, post-dictatorship, melancholia, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán

Palabras claves : espacio, afecto, cine, postdictadura, melancolía, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán

Texto completo

- 1 En las últimas décadas, diversos estudios han abordado la intersección entre memoria colectiva y espacio urbano señalando 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, como expresiones de una voluntad de transmisión de memoria hacia las futuras generaciones. Pero, como plantea Jens Andermann, a diferencia de otras prácticas conmemorativas -como archivos, museos o monolitos-, los espacios abiertos y el paisaje en tanto « superficie de inscripción » han recibido escasa atención en los estudios sobre las políticas de la memoria en los países del Cono Sur. El autor propone, entonces, 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 (Andermann, 2012: 177-181). 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, algunas películas, introducen una dimensión afectiva a partir de las

cual se puede elaborar un discurso de memoria que interroga a la sociedad en su conjunto.

- 2 Aquí quisiera detenerme en Raúl Ruiz y Patricio Guzmán, dos de los cineastas chilenos más importantes de la generación del exilio, que se radicaron en Francia en 1973, luego del Golpe de Estado de Augusto Pinochet que puso fin al experimento socialista de Salvador Allende e instauró una dictadura por casi dos décadas. Aunque tanto Ruiz como Guzmán habían comenzado su carrera cinematográfica durante los años de la Unidad Popular sus formas de concebir el cine son bien distintas. Mientras en *La batalla de Chile* (1972-79) Patricio Guzmán practicó una modalidad de « cine directo » para dar cuenta de un momento histórico y, luego, durante la postdictadura articuló desde el cine una política de la memoria anudando testimonio y experiencia personal, Raúl Ruiz, sobre todo desde la irónica *Diálogo de exiliados* (1975), se desmarcó progresivamente de lo político en tanto intervención en la coyuntura inmediata para profundizar en un « cine de indagación » que, por medio de un lenguaje vanguardista y, a fuerza de proliferar citas, registros, universos reales y virtuales, elevó a la categoría de cine formas de lo no dicho o no articulado¹. Sin embargo, un punto de encuentro entre estas dos trayectorias tan disímiles se puede operar con *Cofralandes*, la serie de documentales que Raúl Ruiz filmó para la televisión chilena entre 2002 y 2004, y *Nostalgia de la luz*, largometraje documental de Patricio Guzmán estrenado en el año 2010. Ambas obras 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 el modo 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. Ambas obras se detienen en la materialidad misma de las superficies y proponen una forma de vincularse con el pasado que descansa en una dimensión afectiva, donde la melancolía no es sólo un índice de una herida abierta sino una forma de crear una comunidad en la pérdida. En este sentido, trabajando las dimensiones del espacio a nivel diegético, y configurando las películas mismas como espacios de memoria, estos documentales recuperan y rearticulan cartografías afectivas que operan como formas de vincular lo particular y lo colectivo.

Paisajes móviles y cartografías afectivas

- 3 Haciendo referencia al tercer cine, Michael Chanan señalaba el potencial político de aquellos documentales que visibilizan nuevos paisajes y grupos. Para este autor, el documental militante establecería una nueva « geografía cognitiva » que descansa en las cualidades representativas o en los vínculos que el trazado de un mapa filmico permite establecer entre grupos y espacios (Chanan, 2010: 150). Pero la lógica espacial del cine establece también una deriva respecto de los discursos tradicionales de la geografía, que la conciben como una disciplina desprovista de emociones. Ya en las primeras décadas del siglo, la poeta Gabriela

Mistral reflexionaba sobre la afectividad que el cine pone en juego al ofrecer « paisajes vivientes y sensible » que movilizan lo que ella concebía como un « mapa paralítico »:

El mapa habla únicamente para el geógrafo [...] No ha podido inventarse cosa más abstracta, más inerte y más lejana, para dar el conocimiento de lo concreto y lo vital. La maravilla de la isla se vuelve una mostacita; el fiordo una rasguñadura en azul ; la selva una mancha en verde descolorido [...] Este mapa pedante y paralítico va a ponerse entero a vivir en el cine, ofrecedor de paisajes vivientes.

- 4 En su discurso contrario a la geografía escolar, la poeta encuentra el potencial cartográfico de un cine que ofrece paisajes móviles y vivientes. A contrapelo del imaginario moderno imperante en la época, Mistral no apunta a las cualidades representativas del documental, sino a la materialidad misma del cine que permite transmitir sensorial o físicamente los espectros de lo viviente. En esta acepción, el potencial crítico del cine, como arte del espacio, se juega en la configuración de itinerarios y paisajes que posibilitan el diseño de un mapa sensible. El cine apuntaría a dar un conocimiento de lo concreto y lo vital más estético que conceptual pero la atención a las superficies, huellas, restos, luces y sombras es, en realidad, una forma de pensar el espacio en donde la sensibilidad no se separa de la cognición porque permite, como veremos en los documentales de Ruiz y de Guzmán, trabajar desde la materialidad del soporte cinematográfico a la temporalidad no sólo como una construcción, sino como un « resto ».
- 5 De mapas afectivos en un sentido metafórico también habla Jonathan Flatley cuando 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 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 (Flatley, 2008 : 15).
- 6 Teniendo en cuenta estas distintas formas de entender las configuraciones espaciales y las cartografías en el arte, en este artículo me focalizo en los modos en que los documentales de Ruiz y 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, pero también 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 colectivo². Es, entonces, esta lógica afectiva que atraviesa las dos obras lo que modifica las dimensiones espacio-temporales y hace posible establecer nuevos vínculos con el pasado.

La geografía del exiliado y de la posibilidad de « tocar » el pasado

- 7 En 2001, cerca de la conmemoración de los treinta años del Golpe Militar de 1973, el gobierno del presidente Ricardo Lagos le comisionó a Ruiz la realización de una serie de documentales sobre sus impresiones acerca del país. El resultado fue *Cofralandes*, un poético ensayo que intenta dar cuenta de la idiosincrasia chilena desde un abordaje que privilegia las « deformaciones » del juego, la distancia y la memoria, representadas en la película por las numerosas escenas con niños y los testimonios de tres observadores extranjeros y de un narrador que redescubre su país de origen. Los cuatro capítulos que componen la serie, *Hoy en Día*, *Rostros y rincones*, *Museos y clubes de la Región Antártica* y *Evocaciones y vales*, son muy heterogéneos y la obra en su totalidad resulta de difícil categorización. Si bien varias escenas contienen elementos que formalmente responden a los modos de enunciación que generalmente se asocian al documental histórico -« expositivo », « observacional », « interactivo » y « reflexivo »- por otro lado, sin ningún tipo de transición, la película nos sumerge en momentos surrealistas, un modo de entrelazar la caracterización del mundo histórico y subjetivo que hacen de *Cofralandes* una especie de « ficción documental »³. Para Sebastian Thies, la narración en primera persona de Ruiz sugiere que la serie se trata de un « video-diario de viaje », cargado de emotividad y poesía, pero la superposición del formato de « ensayo » permite explorar reflexivamente además de un tema -los modos de ser chilenos-, los límites del mismo género documental y, en particular, de la « ficción etnográfica » (Thies, 2012: 279-303). En todas películas de Ruiz la narración en off es, como decía un crítico de *Cahiers du Cinéma*, un « canto de sirena » que parece guiar al espectador pero, en realidad, lo arrastra a narrativas laberínticas que recuerdan en su complejidad barroca a la ficción de Jorge Luis Borges (Heinemann, 2013: 68). Pero, aún en su indescifrable estructura, *Cofralandes* es una parodia « a la chilena », confusa y dispersa, y es desde este lugar del malentendido, que Ruiz busca la risa cómplice. La narración es acogida por la « mentira con chispa » -que según el personaje del viajero alemán es característico de la chilenidad-, una falta de fiabilidad que deconstruye el relato autoetnográfico (Thies, 2012: 283). Esta voz, que juega pícaramente, nos atrae también de un modo que inunda la atmósfera lúdica del documental de una especie de humor triste. La dicción del habla del narrador se carga de afectividad y sensibilidad poética, su decir susurrado y melancólico nos deja en un espacio indefinido, como si nos hablara dentro de un sueño o desde el país de los muertos.
- 8 El título de *Cofralandes* es extraído de una tonada campesina rescatada por Violeta Parra, una canción que presenta una versión folklórica del paraíso, un lugar donde los ríos son de vino y los pobres pueden comerlo todo. En su estudio sobre la película, Pablo Corro sostiene que el subtítulo, *Rapsodia Chilena*, indica que se nos va a presentar fragmentos de un poema épico, de una gesta nacional, pero la trama no lineal, plagada de imágenes no narrativas, propone pensar una identidad desligada de cualquier seguridad o esencialismo (Corro, 2009: 91-104). Antes que la celebración de un paraíso feliz, el collage híbrido y autoreflexivo de este diario personal y de viaje evoca un imaginario cultural y sus contradicciones. El hermeneuta desterrado de Ruiz encuentra un país marcado por la

fragmentación social, la incomunicación y las huellas del pasado que se evidencian en las múltiples referencias a la dictadura que van puntuando las cuatro entregas de la serie. « Rapsodia », pieza musical compuesta de fragmentos, refiere también a la mezcla de materiales : anudando y desanudando citas culturales muy específicas, *Cofralandes* arma un pastiche enigmático que rompe con las ideas de causa y efecto, continuidad histórica, linealidad y homogeneidad espacial.

- 9 La descomposición del relato en tanto artificio productor de sentido y la indagación de los modos de la identidad se hace desde el no-territorio. Tanto los viajeros como el mismo Ruiz tienen una mirada exterior o, casi exterior, porque de lo que se trata es de ver lo propio como ajeno. Sin embargo, la ruptura de la narración convencional, que produce distanciamiento, se contrarresta con la fascinación que resulta del modo eminentemente afectivo de abordar la cultura chilena : a partir de fragmentos, de presencias y ausencias, de una voz narrativa que se mueve entre la parodia y la melancolía, Ruiz va tejiendo, antes que un relato cerrado, sensaciones de memoria. El Chile de ensueño es mostrado a través de los ojos de tres viajeros : un francés, un alemán y un inglés y de un narrador chileno anónimo, la voz del mismo Ruiz, que redescubre extrañado los cambios experimentados por el Chile de la post-dictadura y la aceleración capitalista, pero también uno que parece querer recuperar ciertos signos identitarios nostálgicamente más deseables que los del presente (Cuneo, 2007: 17). En un juego entre la identificación y desidentificación, desde una perspectiva eminentemente personal, pero también desplazada, los tres viajeros europeos y el narrador, recorren el territorio para cartografiar modos de ser chilenos en un esfuerzo que nunca alcanza a atrapar lo que busca. En este sentido, un momento de humor en el film lo protagoniza el psicólogo inglés que había viajado a Chile para estudiar las altas tasas de suicidio. Su trabajo de campo se ve constantemente frustrado porque el fenómeno de los suicidios desaparece cada vez que visita las ciudades donde éste tenía lugar y se ve obligado a desplazarse constantemente en el intento de atrapar un fenómeno que siempre se le escapa de las manos. Un país que resulta ininteligible también para el narrador cuando melancólicamente confiesa: « Y yo que quería decir Chile, y me salió quién sabe qué ».
- 10 En *Cofralandes* el desplazamiento es también un viaje mental que si, por un lado, desestabiliza los límites entre el adentro y el afuera, lo propio y lo ajeno, el acá y el allá, el pasado y el presente; es también una apuesta a la materialidad misma del cine y de la memoria, jugando con ausencias que no se pueden dejar de notar y un cierto deseo de presencia, como tratando de asir, de rescatar un mundo que está por desaparecer. En esta atmósfera de melancolía y extrañeza tiene lugar la evocación del pasado. *Hoy en día*, primer capítulo de *Cofralandes*, se abre con un temblor que, como la *Madeleine* de Proust, activa la deriva del recuerdo cuando, entre la vigilia y el sueño, el narrador insomne evoca la memoria infantil de los « cuentos de la vieja Paulina » que solía escuchar en la casa de su abuela. La casa de campo en Limache, espacio interior que en la primera escena se nos presenta como un remanso, se encuentra en el segundo plano invadida por unos personajes alegóricos, unos hombres vestidos de Santa Claus que realizan una performance extrañamente violenta gritando frases absurdas como « juro defender esta barba. No hacer mal uso de ella. No teñirla ni recortarla ». Las imágenes de los Santa Claus, en formación ordenada en el patio, mezclan la

inocencia de la imaginaria infantil con una actuación amenazante, ya que evocan y satirizan el militarismo, un vínculo con la historia que se refuerza con el uso en la banda sonora de un registro de Pinochet hablando con otro comando militar en el día del golpe. El pasado de violencia política se cuele en cada uno de los fragmentos de esta memoria infantil: en el patio vemos unos ciegos golpeando sus bastones contra escudos y carteles de manifestantes que exigen su expulsión; dentro de la casa, que tiene algo de ruina, unos cuerpos yacen en el suelo cubiertos por diarios y, nuevamente en el patio, un grupo de mujeres vestidas de Papás Noel bailan en círculo, riendo y cantando una melodía infantil mientras los camareros sostienen pancartas en señal de protesta. El estilo poético, polisémico, intertextual, abiertamente subjetivo y autoreflexivo de la película entreteje realidad y ficción, un collage en donde la alegoría y los resabios fantasmales del pasado se interrumpen con juegos y performances absurdas.

11 Hacia el final de la secuencia en el interior de la casa, la voz en off comienza a relatar un cuento infantil sobre tres viajeros (que podrían ser los que recorrerán el país con el narrador) e inicia un itinerario que rompe con la idea de continuidad espacial y linealidad temporal. A lo largo de sus cuatro capítulos, *Cofralandes* nos hace saltar en el espacio, narrativamente, de un plano al otro, pero también al interior del mismo plano se difuminan las fronteras. En una secuencia de la segunda parte del documental, un plano muestra una calle cercana al mercado de La Vega, en el centro de Santiago, pero luego ese mismo plano se funde con la superposición de una imagen de otra calle en un mercado de Tokio. La de Ruiz es una geografía imposible, la de un exiliado que en su recorrido intenta cartografiar las distintas regiones de Chile pero siempre acaba volviendo porosos los límites entre el estado nacional y el espacio del afuera. En otra secuencia de *Rostros y rincones* es el montaje de distinto tipo de imágenes el que permite establecer una relación no sólo entre distintas geografías sino también entre épocas históricas. La secuencia se inicia en una cabina telefónica en Holanda, entre avisos de servicios sexuales encontramos un cartel con fotografías de niños extraviados. La cámara se acerca a uno de esos retratos, un niño llamado José Gonzalo Pereira Vargas. Su rostro se funde con el de una pintura, el retrato de Pedro de Valdivia, el europeo que organizó la conquista de Chile. Seguidamente, Valdivia se funde con pinturas de nobles y próceres de la época de la independencia. Finalmente, la serie de retratos pintados se funden con otra serie de imágenes de chilenos retratados por el cine. La presencia de estos hombres y mujeres hoy no se relaciona a una narración explícita. Son, como las pinturas, retratos fílmicos, presencias de gente viva que nos mira. Sin embargo, la secuencia tiende puentes entre situaciones y tiempos, que dan cuenta de una concepción del espacio vinculado a sensaciones no lineales del tiempo.

12 En su estudio sobre la película, Sebastian Thies plantea que ésta se encuentra marcada por la diáspora, la desterritorialización, la fragmentación y la fluidez propia de un sentido global del espacio. Sin embargo, los paisajes nacionales también se tensionan por dinámicas internas. La película trabaja con la noción de paisaje de manera autoreflexiva y la presenta como una superficie de inscripción de la violencia dictatorial. Mientras el personaje del viajero alemán, que es pintor, levanta un perfil del cerro San Cristóbal, el plano nos deja ver también las torres, huellas de la modernización neoliberal de la post-dictadura. Algo se cifra en el paisaje y el alemán vuelve a ratificar su importancia:

Yo creo que, en Chile, uno hay que preocuparse por el paisaje. Ahí pasan las

cosas intensas. Ya se nota que Chile es un país con hartas contradicciones que se expresan en el paisaje, un paisaje grande, denso, lindo. Las Cordilleras siempre a la vista, tremendas, la costa... y en medio el ser humano que no sabe muy bien qué hacer con estas cosas.

13 Los paisajes y el espacio físico en general, a menudo, se ven tan solo a medias, tras los vidrios humedecidos por la lluvia, rayados o sucios, siempre en movimiento, como si no fuera posible establecer un sentido claro de los mismos (Corro, 2009: 104). En alguna medida, esos espacios guardan huellas del pasado traumático como lo sugiere la secuencia en la que se presenta un paisaje urbano de Santiago. El plano general muestra edificios y sobreimpresas unas flechas que señalan quienes vivían allí. Una voz nos va diciendo los nombres de muertos o desaparecidos pero, invirtiendo irónicamente el ritual de la izquierda de la Unidad Popular, repite « ausente, ausente, ausente ».

14 La tensión entre la ausencia y la presencia, que recorre los cuatro capítulos de *Cofralandes*, se manifiesta no sólo en el paisaje sino también en el uso de otro tipo de imágenes. Una inversión en la afectividad y en la textura se evidencia en el modo en que el narrador se relaciona con el mundo histórico a través de un archivo fotográfico que, aunque es parte de un acervo colectivo, es tratado como si fuera personal. En varios momentos el narrador, la voz sin cuerpo de Ruiz, habla de fotografías que vemos: hombres en un bar, grupos de indígenas, trabajadores, mujeres, familias. Agrupamientos humanos que el narrador dice desconocer pero que le emocionan. La imagen como residuo del pasado adquiere un peso importante en otra secuencia que se inicia con un texto colonial. Como si fuera una pintura, la cámara nos hace recorrer la textura de la caligrafía. En el siguiente plano saltamos al presente, a la superficie colorida y plana de las portadas de los diarios. Los dos momentos se unifican con la lectura de un cuento que parece no referir puntualmente a ninguna de las dos imágenes, lo que refuerza la idea de que no es el texto, sino la textura lo que se rescata en la secuencia. Finalmente, la cámara se detiene en un periódico amarillento, una edición de *El Mercurio* de septiembre de 1973. Podemos leer el titular que informa la muerte del presidente Salvador Allende, pero aquí tampoco se trata de leer un texto, un documento, una prueba. Las manos tocan el papel, el movimiento de la cámara acompaña dinámicamente al de las manos que recorren toda la superficie del diario, lo giran, lo acomodan, lo acarician, como haciendo presente un pasado que se experimenta fundamentalmente como textura, como una sensación de memoria. Mientras la mano acaricia el diario no hay narración en off, la imagen cargada de afecto direcciona la subjetividad hacia un momento histórico específico, pero la presentación de la afectividad se abisma cuando la voz reingresa en el campo sonoro e introduce un momento de humor triste. Dirigiéndose a la mano, la voz susurra « Oiga, tiene la uña sucia... Oiga, tiene la uña de luto » y de inmediato se entrega a un juego lingüístico de repeticiones y variaciones, utilizando la misma estructura sintáctica para continuar ordenándole cosas a esa mano, lo que lleva la situación hacia el absurdo. La secuencia, que había direccionado nuestra afectividad al mundo histórico, nos devuelve en el final ese vínculo de una manera extrañada.

Las heterocronías del desierto y la

persistencia de los restos

- 15 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. *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.
- 16 En las primeras secuencias de *Nostalgia de la luz* la demorada atención de la cámara en las luces y sombras sobre la superficie lunar y terrestre evidencia que la película de Guzmán atenderá al tiempo y a sus inscripciones, sus huellas, en la materia. Como la serie de Raúl Ruiz, *Nostalgia de la luz* también se inicia en un lugar de memoria íntimo que se abre a la Historia. La cámara se detiene melancólicamente en una serie de objetos de una casa que le recuerdan al narrador -la voz en off omnipresente de Guzmán- su infancia, una arcadía feliz, un pasado idílico carente de conflictos, un momento en el que él encontró cierta pasión en la astronomía y sus promesas de búsqueda de conocimiento, de futuridad. Ese proyecto idílico prometía realizarse con el experimento socialista de Salvador Allende pero éste se verá abortado con el golpe de Estado y la dictadura de Augusto Pinochet. Luego de la mención de este momento clave en la historia política chilena, la narración nos vuelve a llevar a la ciencia. Al mismo tiempo que Pinochet se asentaba en el poder y parecía clausurar todo futuro, los astrónomos aprovechaban la claridad del cielo chileno para estudiar las galaxias. En el transcurso del documental, la narración en off del cineasta será 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 irá hilvanando el discurso científico, los testimonios de sobrevivientes y familiares de desaparecidos, la arqueología y la historia para llegar a establecer, en el núcleo del film, una poderosa conexión entre el pasado reciente de los chilenos y otros pasados de la humanidad y de la galaxia misma.
- 17 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.

18 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 compone las estrellas. Este giro no sólo logra 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 » (Giorgi, 2014 : 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 (Giorgi, 2014: 200-204).

19 De esta manera, 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 (Sadek, 2013: 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: 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.

20 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.

21 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 Luís 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 naturaleza⁴. 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.

22 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.

Una comunidad de melancólicos

- 23 El cine como arte peculiarmente espacial es capaz de articular cartografías sensibles, cognitivas, metafóricas, afectivas. Desde la materialidad de la imagen que registra las huellas del tiempo, a través del rescate de espacios específicos, las películas presentan configuraciones espaciales que cifran un modo de vínculo con el pasado y con los otros. Pese a diferencias en términos de modos de enunciación del documental y de realización estética, las lógicas espaciales de *Cofralandes*, *Rapsodia Chilena* (2002) de Raúl Ruiz y *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán sirven a la exploración de un paisaje social de la postdictadura en el que las heridas de la represión política y el exilio forzado permanecen abiertas. Poniendo en evidencia el proceso de construcción del paisaje, jugando con la « elasticidad » de la escala o fusionando en la misma secuencia espacios y tiempos disímiles, estos documentales problematizan los pares lejanía/cercanía, adentro/afuera y propio/ajeno y señalan la naturaleza subjetiva y crítica tanto del cine como de la memoria.
- 24 Por otro lado, estas obras configuran « mapas afectivos » también en un sentido metafórico. Como intervenciones espaciales en el presente, el inventario visual, sonoro y táctil, que ofrecen Ruiz y Guzmán funda una especie de comunidad en la melancolía. 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 » (Flatley, 2008 : 4). En otras palabras, si los desplazamientos de Ruiz y Guzmán privilegian puntos de vista personales, que transforman el territorio en « lugares practicados », 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.

25 La actividad estética es una forma particular de comprender y cambiar nuestra relación con la pérdida. Los mapeos afectivos de Ruiz y Guzmán visibilizan conexiones y, al mismo tiempo, nos vinculan y nos extrañan de comunidades que parecían opacas. En lugar de presentar un enfoque lineal de representación histórica, que sitúe al pasado como algo ya pasado, estos mapeos evidencian las capas del pasado, su carácter dolorosamente persistente y no confortablemente distante. Pero, como vimos particularmente en *Cofralandes*, la arquitectura melancólica de estas películas no simplemente nos lleva a « sumergirnos » en un vínculo afectivo con el pasado como un bloque sino que nos permiten pensar histórica y críticamente la construcción de nuestra propia afectividad. El mapeo no fija sino que hace circular resonancias afectivas que nos permiten volver a pensar nuestra relación con los otros. Lejos de oponerse a la posibilidad de conocer, estas obras apuestan a « hacer sentir » para construir sentido.

Bibliografía

ANDERMANN, Jens, "Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape", *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, 21:2, 2012, p. 165-187.

CHANAN, Michael, "Going South: On Documentary as a Form of Cognitive Geography", *Cinema Journal*, 50.1, Fall 2010, p. 147-154.

CORRO, Pablo, "Raúl Ruiz, documental y antiutopía: *Cofralandes I, Hoy en día*", en *Retóricas del cine chileno : ensayos con el realismo*, Santiago de Chile, Fondecop UC, 2008, p. 91-104.

CUNEO, Bruno, *Ruiz, Entrevistas escogidas: Filmografía comentada*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2013.

FLATLEY, Jonathan, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2008.

GIORGI, Gabriel, "Lo que queda de una vida: comunidad y cadáver", *Formas comunes : animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p. 197-236.

GODDARD, Michael, *The Cinema of Raúl Ruiz : Impossible Cartographies*, London, Wallfower, 2013.

GUZMÁN, Patricio, *Nostalgia de la luz*, Dir. Patricio Guzmán, Icarus Films, 2011, Película.

HEINEMANN, David, "Siren song: the narrating voice in two films by Raúl Ruiz", *Comparative Cinema* vol. 1, n° . 3, 2013, p. 66-75.

JAZAIRY, El H. y VAUGHN, Melissa, *Scales of the Earth*, Cambridge, Mass. Harvard University Graduate School of Design, 2011.

MISTRAL, Gabriela, *Grandeza de los oficios: selección de prosas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1979.

NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

_____, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

RODRIGUEZ-REMEDY, Alejandra, "Cofralandes: A Formative Space for Chilean Identity", en Miriam HADDU y Joanna PAGE (Eds.) *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, p. 87-104.

RUIZ, Raúl, *Cofralandes I-IV*. Dir. Raúl Ruiz, RR Producciones, 2002-2004, Serie televisiva.

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

THIES, Sebastian, "Nomadic Narration and Deterritorialized Nationscape in *Cofralandes : Rapsodia chilena* (2004) by Raúl Ruiz", en Josef RAAB, Sebastian THIES y Daniela NOLL-OPITZ (eds.), *Screening the Americas : Narration of Nation in Documentary Film*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2012, p. 279-303.

VICUÑA, Manuel, *La imagen del desierto de Atacama (XVI-XIX): Del espacio de la disuasión al territorio de los desafíos*, Santiago, Editorial de la USACH, 1995.

Notas

1 *Diálogos de exiliados* disecciona los gestos, comportamientos y el discurso de la izquierda chilena en París y pone en evidencia el absurdo proyecto de mantener las formas de solidaridad política de la época de Allende en la situación de exilio, así como los fracasos de los intentos de formar alianzas con la izquierda francesa debido a la incompatibilidad de experiencias y modos de comportamiento. Este tipo de mirada irónica de los estereotipos políticos, expresados en el habla cotidiana, ya había sido empleada por Ruiz en sus películas de los años sesenta y setenta pero, mientras en ese período su «crítica micropolítica» fue aceptada como un correctivo necesario al dogma político, en la situación del exilio fue recibida como una reflexión inoportuna. Esta «ruptura» con la comunidad de exiliados en París llevó a Ruiz a alejarse de los temas de la cultura chilena que había abordado en la década previa. Sin embargo, según Michael Goddard, muchas de las películas europeas de Ruiz tienen una dimensión política, a veces directa o indirectamente relacionada con la política latinoamericana (Goddard, 2013: 36).

2 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: 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 (15).

3 En *La representación de la realidad*, Bill Nichols introduce cuatro modos de organización de la representación documental. Según el autor, los filmes pueden agruparse en torno a patrones comunes que determinan el discurso. Un documental puede ser preponderantemente expositivo, observacional, interactivo y reflexivo si privilegia la argumentación objetiva sobre el mundo histórico, la observación sin comentario, la interacción con los protagonistas o la reflexión sobre el propio lenguaje documental. Años más tarde, en un texto complementario, Nichols (2001) introduce las categorías de «documental poético», caracterizado por un discurso abstracto montado a través de la libre asociación de registros fragmentarios, y «documental performativo», vinculado a la emergencia de minorías que cuestionan la objetividad y los valores universales. En muchas de sus escenas, *Cofralandes* asume un lenguaje poético, un modo que en general no se privilegia en los documentales que abordan temáticas relacionadas con el mundo histórico.

4 El historiador Manuel Vicuña estudia cómo, poco a poco, de ser un baldío sin significación, o un lugar al que inicialmente incluso se le temía, el desierto adquirió una presencia cada vez mayor en el imaginario nacional a partir de la explotación minera de finales del siglo XIX. Hasta ese momento, el desierto constituía un espacio periférico no sólo en términos territoriales, sino también en calidad de representación capaz de integrar la cartografía imaginaria del país. Un índice de esa tardía presencia en el imaginario geográfico de la nación, e incluso en representaciones cartográficas, se evidencia en el hecho de que no existiera un mapa detallado de la zona hasta que el viajero italiano publicara en París la *Geografía física de la república de Chile* en 1876 (77).

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Irene Depetris Chauvin, « Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 26 enero 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5314>

Autor

Irene Depetris Chauvin

Irene Depetris Chauvin es graduada de la carrera de Historia de la Universidad de Buenos Aires (2002) y doctora en Romance Studies por la Universidad de Cornell (2011). Es 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). Ha publicado artículos sobre las relaciones entre juventud, cultura de mercado y afectividad en el cine y la narrativa del Cono Sur, sobre imaginarios geográficos y urbanos y sobre políticas de la memoria. Actualmente investiga los vínculos entre espacio y afectividad en películas argentinas, brasileñas y chilenas de la última década

Derechos de autor

© Todos los derechos reservados