PATRICIO GUZMÁN Y RAÚL ZURITA: LA POESÍA DEL DOCUMENTAL

María Luisa Fischer
Hunter College of the City University of New York
EEUU-USA

RESUMEN
Se analiza el papel de la poética zuritiana en los documentales *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar* de Patricio Guzmán. Propongo que son las operaciones y lenguajes de la poesía de Raúl Zurita las que informan el cine político, personal y poético de esta etapa de la obra del documentalista chileno. El ensayo explora los sentidos de un vínculo fundante entre cine documental y poesía. Propongo que la dimensión cosmológica presente en los filmes del 2010 y 2015 respectivamente, está informada por la poética zuritiana en general y en particular por la de su volumen *Inri*. Interpreto las metáforas fílmicas de Guzmán como una dimensión válida y necesaria para comprender las repercusiones de la violencia dictatorial en Chile.

Palabras claves: memoria, poesía, documental, dictadura, Raúl Zurita (Fig. 1), Patricio Guzmán (Fig. 2), Chile.

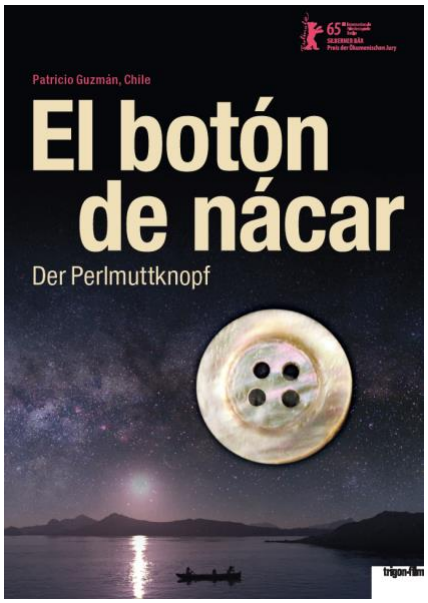
ABSTRACT
We analyze the role of Zuritian poetics in Patricio Guzmán's documentaries *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia for the Light*) and *El botón de nácar* (*The Pearl Button*). I propose that the language used by Raúl Zurita in his poetry is what informs or gives shape to the political, personal and poetic cinematography during this particular moment of the Chilean documentary filmmaker's work. The essay explores the meanings of a founding link between documentary cinema and poetry. I propose that the cosmological dimension that is present in the 2010 and 2015 films respectively, is informed by Zurita's poetics in general and in particular by that of his volume *Inri*. I interpret Guzmán's filmic metaphors as a valid and necessary dimension to understanding the repercussions of dictatorial violence in Chile.

Key words: memory, poetry, documentary, dictatorship, Raúl Zurita (Fig. 1), Patricio Guzmán (Fig. 2), Chile

Fig. 1. Crédito: Red Yakana, Timeline Photos

Fig. 2. Crédito: ATACAMA PRODS/CNC/CINE+/KOBAL/RE

Este breve ensayo se ancla en una primera constatación básica. Tanto la obra del documentalista Patricio Guzmán como la del poeta Raúl Zurita están marcadas por el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 que terminó con el gobierno constitucional de Chile y dio inicio a la dictadura, un evento cuyas ondas expansivas se extienden en el tiempo y cuya persistencia y sentidos se busca entender, elaborar e imaginar. Para ambos artistas, la exploración de las repercusiones de ese momento crucial de la historia nacional constituye el eje que ordena y rige una labor creadora excepcional. En los más recientes filmes de Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010 [Fig. 3]) y *El botón de nácar* (2015 [Fig. 4])[1] nos encontramos con relatos que despliegan el trauma del Once por ámbitos inusitados, conectando particularidades muy precisas de la historia de la violencia política, tal y como se ejerció en el país, con paisajes fantásticos y observaciones de los astros o del océano austral en los cuales el tiempo se ramifica, desde el pasado reciente a los principios de la república, la expansión económica del siglo XIX, de ahí al coloniaje y antes, a la antigüedad precolombina.

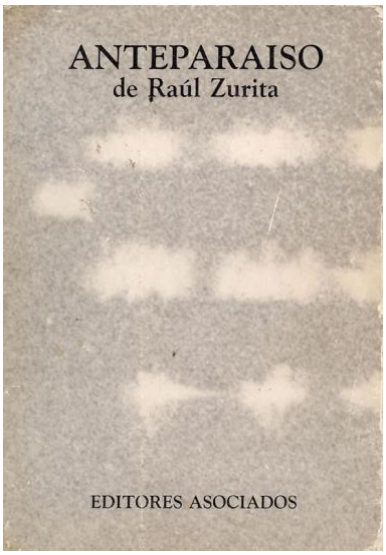


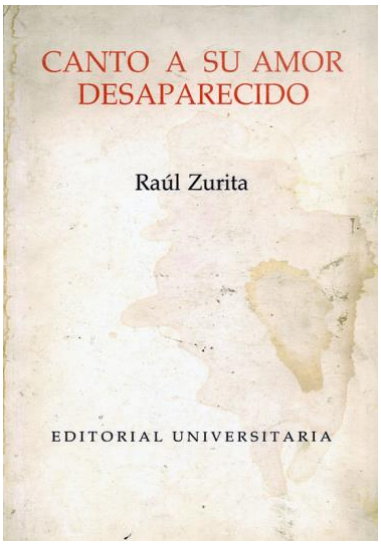
Figs. 3 y 4. Afiches de promoción, Trigon Film

Ese tiempo en ramificación se configura también en mitos y se organiza en cosmogonías. De un modo paralelo que buscaré explicar, esto es lo que venía proponiendo la poesía de Zurita desde la obra primera publicada durante dictadura, *Anteparaíso* (1982 [Fig. 5]), *Purgatorio* (1979 [Fig. 6]) y *Canto a su amor desaparecido* (1985 [Fig. 7]), hasta las publicadas después del retorno a la democracia, como son *La vida nueva*

1 Estos dos filmes forman parte de la trilogía que se completa con *La cordillera de los sueños* (85 min., 2019) que aún no he visto.

(1994), *Inri* (2004 [Fig. 8]) y *Las ciudades de agua* (2007 [Fig. 9]), volúmenes que se recogen y reelaboran en grados diversos en el *magnus opus* del 2012 titulado simplemente *Zurita*. Tal como en los dos documentales de Guzmán, el lenguaje del poeta desborda y transfigura ciertos paisajes: los del desierto, montañas, océanos y ríos, mientras en los poemas hablan voces múltiples que persiguen entregar un 'testimonio extraño' que revele de manera inédita los efectos de la violencia ejercida en la imaginación, el tiempo y las subjetividades. Es una poesía que se escribe con el convencimiento de que en la visión densa e intermitente del decir poético podrían hallarse las claves de una historia subjetiva sumergida, más cercana a la que valdría la pena guardar a la hora de reconocer los contornos menos evidentes del golpe militar de 1973.





Figs. 5, 6, 7. Portadas disponibles en el sitio dedicado a Raúl Zurita en Cervantes Virtual: https://www.cervantesvirtual.com/portales/raul_zurita/imagenes_portadas/

Me enfoco en los nexos de la poética de Zurita con la obra documental reciente, desde el 2010 en adelante de Guzmán, aunque también podrían trazarse paralelos productivos en la obra anterior de ambos creadores[2]. Lo hago no solo por delimitar unas

2 *La batalla de Chile* (1975-79), la trilogía de más de 4 horas de duración, representa la obra fundamental que define la trayectoria artística de Patricio Guzmán. Después de ese registro apasionado y urgente donde se encarna, a veces a pesar del relato en *off* pesadamente ideologizado, la experiencia colectiva de un pueblo durante el gobierno transformador de la Unidad Popular, transcurre más de una década para que el documentalista vuelva a filmar en su país. El quiebre del golpe lo lleva a la cárcel y luego al exilio, en los primeros meses de la represión brutal con que se instaló la dictadura militar. Cuando Guzmán regresa a rodar en Chile casi 16 años más tarde, hace otra trilogía, conformada por *La memoria obstinada*, *El caso Pinochet* y *Salvador Allende*. Realizados entre 1998 y 2004, los documentales reelaboran de forma directa fotogramas, secuencias, personajes comunes y actores históricos claves de la obra fundante de los 70, además de su drama histórico y las preguntas políticas y personales que allí quedaron formuladas. De

conexiones que sin duda son más vastas, sino porque me interesan en particular las formas que asume la construcción de una memoria de largo aliento a la que, por un lado, se van sumando diversas capas de comprensión del hecho traumático mientras que, por otro, se ubica conscientemente *a posteriori* de las decepciones y conquistas acumuladas a través del largo devenir de las luchas por la justicia y la memoria en Chile. Entre esas decepciones y conquistas podemos apuntar el siguiente listado parcial de hitos del ajuste de cuentas con el legado de violencia y horror dictatorial, desde el retorno a la democracia en 1989: el establecimiento de la Comisión de Verdad y Reconciliación (1990-1991) que visibiliza a los desaparecidos y ejecutados en la dictadura y propone medidas de reparación; la década de involución y activa desmemoria que sigue a continuación; la reactivación de las conciencias y la acción que implica la detención del dictador en Londres en 1998; la Comisión de Prisión Política y Tortura I y II entre los años 2004 al 2010 donde se recogen cerca de 45.000 testimonios de víctimas de tortura y prisión arbitraria; el lento avance de las causas judiciales que logran establecer los hechos en casos fundamentales de violencia política y llevar a la justicia a sus perpetradores; las diversas iniciativas de memorialización pública que tiene momentos álgidos y de síntesis en las "irrupciones de la memoria" como las denomina Alexander Wilde, de los aniversarios de los 30 y 40 años del golpe militar[3]. Las obras de Zurita y Guzmán se elaboran en diálogo con y son, al mismo tiempo, parte sustancial de este recorrido largo de la memoria de la dictadura chilena, que aún está reformulándose y haciéndose. Se trata de obras artísticas de la post transición en las que, habiendo padecido la realidad de la memoria como tema vedado y sellado, utilizan la decepción creativamente para proponer vías y formas suplementarias de elaborar el evento que acosa la conciencia del sujeto.

En lo que sigue, busco establecer los nexos que la poética zuritiana mantiene con *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar* de Patricio Guzmán. Propongo que la faceta que denomino cosmológica de esos documentales, que se presenta como una dimensión

una manera muy concreta, a partir de citas visuales, en la segunda trilogía se proyectan las consecuencias de la primera en tres ámbitos temáticos principales: la memoria, la búsqueda de justicia y la evaluación del sitial de Allende en el presente. La inconclusa y dilatada transición a la democracia, cercada por las limitaciones para confrontar la herencia de impunidad frente a las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura, marca la trilogía del retorno con una mirada crítica sobre el presente, en la que alternan la esperanza y la invocación al cambio, con el desaliento frente a las derrotas personales y de la historia. Al mismo tiempo, Guzmán está configurando una manera de respuesta política personal y subjetiva frente a los cambios de época que coinciden con la etapa de institucionalización de la dictadura y la primera década de la transición: la instalación del consenso neoliberal en el que los grandes proyectos de transformación social decaen y pierden lustre para ser reemplazados, en sus dimensiones preponderantes, por la dominación del mercado, la atomización social y la desmemoria.

3 Para un recuento histórico pormenorizado de la construcción de esa memoria en Chile, se consultará con provecho los completísimos e informativos volúmenes de Steve J. Stern, *The Memory Box of Pinochet's Chile*.

válida y necesaria para comprender y elaborar las repercusiones de la violencia dictatorial, está informada por los descubrimientos y procedimientos de la poética de Zurita en general.

Hay una dimensión que podríamos denominar de colaboración inter-artística directa que tiene lugar en *El botón de nácar*, el filme donde se inventa una cosmogonía de las aguas que conjuga el relato del exterminio de los pueblos originarios de la Patagonia occidental, con historias particulares de la represión política durante la dictadura. Allí, el poeta es uno de los personajes entrevistado en cámara, en tres segmentos de distinta duración en los que se formalizan claves de un pensamiento (poético) basado en correspondencias entre ámbitos diversos que se organizan subjetivamente en sus restos y huellas. Esta concepción, según mi entender, se encuentra en la base del quehacer documental de Guzmán en la etapa presente de su creación.

En el primer segmento, intercalado con una secuencia fotográfica de los cuerpos pintados de los kawéshkar, Zurita comenta la práctica de pintura corporal como una forma de reproducción estilizada de la observación de los cielos estrellados donde, según la creencia del pueblo amerindio, los muertos propios perduran en forma de astros. La segunda entrevista, se ubica inmediatamente después de una secuencia desoladora. Se trata de la recreación fílmica del método represivo que consistió en lanzar desde helicópteros los cuerpos de detenidos políticos al mar, en una sección del filme dedicada al caso de la profesora y militante del Partido Comunista Marta Ugarte, cuyos restos torturados se descubrieron en una playa del litoral central en septiembre de 1976. Esto constituyó el primer indicio de la existencia de esa práctica represiva y fue la base, muchos años después, para la investigación judicial que precisa el alcance y "tecnología" de los hechos (para hundirlos en el fondo del mar, los cuerpos se lanzaban amarrados a rieles de ferrocarril) [4]. Zurita señala la acción básica de impiedad de este método, al tiempo que propone, de la siguiente manera, continuidades entre muertos y vivos: "está escrito en lo más ancestral de la historia: el cadáver del enemigo se devuelve para que los familiares puedan continuar la vida y hacer el luto; devolver los cuerpos para que los muertos terminen de morir y los vivos puedan continuar con sus vidas" (*Botón* 1:06). La última aparición del poeta en cámara es de más larga duración y tiene un carácter conclusivo. Afirma que, cuando se mira el mar,

> [se] está mirando la historia de la humanidad entera. Por un lado, es maravillosa, pero [...] también [está] ensangrentada, [... guarda] lo peor de nosotros mismos, porque en un mundo de víctimas y victimarios, uno es responsable por todos, por las víctimas y por los victimarios. [...] Es como sucede en una familia, cuando un

[4] La historia de Marta Ugarte, prisionera política víctima de la práctica de ocultamiento de los cuerpos de los prisioneros y de su proceso judicial, se puede consultar en: https://www.memoriaviva.com/Ejecutados/Ejecutados_U/ugarte_roman_marta_lidia.htm

> hijo comete un crimen, es toda la familia la que se afecta ...; entonces, esa parte de la historia asociada al agua, al hielo, a los volcanes también está asociada a la matanza, a la muerte, al abuso, al genocidio. Si el agua tiene memoria, tendrá memoria de eso también. (*Botón* 1:26-)

A continuación, el montaje corta a un plano cenital que se enfoca en las ondulaciones y profundidad del mar, mientras la voz en *off* del poeta concluye con la noción de que "todas las cosas mantienen un diálogo con todas las cosas, el agua, los ríos, con las plantas, las rompientes, los desiertos, con las piedras, las estrellas. Todo es una gran conversación, un mirarse mutuamente" (*Botón* 1:36).

Esa conversación y mirarse mutuo, característicos del lenguaje abierto de la poesía, se realiza en el diálogo inter-artístico de Guzmán y Zurita y, además, en la factura y estructura de los documentales que exigen a la espectadora realizar las operaciones de equivalencias entre ámbitos distantes y distintos para elaborar de modo inédito la historia reciente y la historia a secas del país. Una somera revisión del montaje de los planos finales de *El botón de nácar* ayuda a ilustrar un sistema de equivalencias que corresponde, ni más ni menos, a una reinterpretación de la historia. Al terminar el filme, las imágenes se alternan entre el rostro del entrevistado, el *close up* del botón que se encontró adherido a un riel en el fondo de la bahía de Quintero trastocada en fosa común, la luna llena a la cual se asemeja, ésta reflejada en el agua, y de vuelta al botón, que es también el que le dieron al indígena yagán *o'run-del'lic*o, bautizado Jemmy Button por Robert FitzRoy cuando lo rapta en el HMS Beagle para vivir en la Inglaterra "civilizada" de 1830 y llevarlo de vuelta a los canales australes un año después. Esta cadena asociativa de las imágenes, que rompe y expande la cronología e indaga en las reverberaciones de un evento a través del tiempo, es la que se explora y fundamenta en el filme. Evoca, a mi entender, las operaciones asociativas de *Inri*, el volumen de Zurita en que se recrea el impacto del hecho que se reconoce de manera oficial recién el año 2001, que los cuerpos de los detenidos desaparecidos habían sido lanzados desde el aire al mar y jamás se encontrarían[5].

En *Inri* se expande y transforma una imagen generadora inicial: "Sorprendentes carnadas llueven del cielo" (27), modulándola con variaciones, ecos, equivalencias,

[5] El entonces presidente Ricardo Lagos Escobar lo anuncia el 7 de enero del 2001, luego de recibir el informe oficial de las Fuerzas Armadas: "La información que he recibido es cruda y dolorosa; una información que habla de muerte, sepulturas, sepulturas clandestinas, cuerpos arrojados al mar, a los lagos y a los ríos de Chile." El discurso completo se encuentra en el sitio del Archivo de la Fundación Democracia y Desarrollo (https://www.fdd.cl/). Hoy está establecido que en septiembre de 1978, cuando se descubrió la fosa clandestina de los campesinos desaparecidos en la localidad de Lonquén, Pinochet encargó a los regimientos del país la ejecución de la operación "Retiro de televisores". Este es el nombre siniestro que recibe la orden de desenterrar a las víctimas sepultadas clandestinamente y lanzarlas al mar, río y volcanes. Constituye una segunda desaparición forzada de los cuerpos de las víctimas.

expansiones, traspasos y adherencias que se movilizan de un ámbito a otro[6]. El sentido de este montaje, semejante a las series de *Inri*, se ilustra en el epígrafe de *El botón de nácar*, "todos somos arroyos de una sola agua", un verso del volumen *La vida nueva* de Zurita. Con el epígrafe, además de hacer explícita la colaboración inter-artística a la que me refería antes, se sintetiza el afán conectivo fundacional del filme del 2015 que es, finalmente, un modo de operar que proviene de los sistemas de equivalencias propios del lenguaje poético en general, y de la poesía de Raúl Zurita en particular.

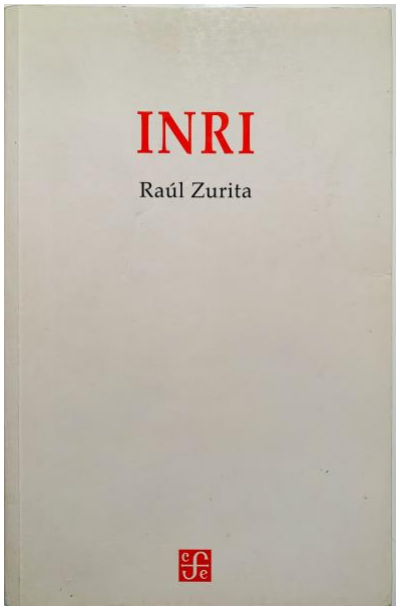


Fig. 8. Foto portada, ejemplar de la autora.

A continuación, desarrollo exclusivamente algunos nexos que van más allá de la colaboración inter-artística directa entre los creadores. El desafío consiste en que el enunciado abarcador del epígrafe ("todos somos arroyos de una sola agua"), que impone una ambiciosa promesa unificadora, alcance espesor conceptual y visual, histórico y metafórico. Esto se cumple por diversas vías. Una de ellas consiste en establecer rimas visuales que acompañan el relato de la voz en *off*, como acabo de ilustrar en el ejemplo del botón y sus transcursos por el tiempo y la historia. *El botón de nácar* se elabora bajo la premisa de que "pensar es como el océano" según afirma un oceanógrafo entrevistado[7].

6 Un análisis completo de la estructura de equivalencias y traspasos de *Inri* se encuentra en mi artículo "¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política?: *Inri* de Raúl Zurita".

7 Así describe la secuencia del oceanógrafo Eric Hynes en "The Limitless Longing of Patricio Guzmán's *The Pearl Button*", la presentación que acompaña el DVD: "In substance, cadence, and formulation, it might be the most Guzmán passage in the entire film. It's a reflexive metaphor--thinking is like the ocean, and the ocean is a metaphor for the adaptability of thinking. And it's also the way this film works--moving,

Elaborando esta noción, Eric Haynes establece que "el océano se presenta como una metáfora reflexiva de la adaptabilidad del pensar. [...] Y, además, representa la manera en que funciona el documental: moviéndose, fluyendo y adaptando nueva información y perspectivas."[8]

En los dos documentales que analizo, el modo particular de incorporar las voces de los entrevistados en cámara y en *off* representa una instancia a destacar en cuanto a la manera en que se adaptan e integran fluida y delicadamente nuevas perspectivas al relato fílmico. Tanto en *El botón* como en *Nostalgia de la luz*, donde las entrevistas son más predominantes, Guzmán prefiere dejar hablar a sus personajes. En primer lugar, los presenta conceptual y visualmente fuera de cámara a través del relato en *off*, en planos fijos o fotografías. A continuación, en las entrevistas propiamente dichas, los muestra con cámara fija, narrando y reflexionando en secuencias largas, en las que se alcanza a desarrollar el relato de un episodio o una temática de modo completo, sin interrupciones y con mínimo énfasis del entrevistador-director (lo que no ocurriría, por ejemplo, si apareciera este en cámara o si se intercalara su voz en *off*). La voz de los personajes entrevistados tiene su propia valía y se deja escuchar con nitidez y cercanía, aun cuando se prefiere mostrarlos en plano medio y, en su mayor parte, se evita el *close up*. Con la calma que instaura el plano medio con cámara fija es como si se buscara comunicar una cierta distancia reflexiva. Asimilo este gesto de la cinematografía del documentalista con el de la poesía de Zurita cuando hace hablar a distintas voces en los poemas --muertos, vivos, unas voces femeninas, el barquero, Bruno o Susana, las aguas mismas, a un alucinado o un demente--; de hecho, el epígrafe "todos somos arroyos de una sola agua" de *Botón* pertenece, en *La vida nueva*, al relato de un sueño de origen de un tal Aladín Ibáñez, poblador de la ribera del Yelcho (*Obra poética*, 391).

Por otra parte, y aunque parezca una contradicción, no cabe duda de que las voces autoriales potentes de ambos creadores se manifiestan asiduamente y de modo complejo en sus creaciones. Por ejemplo, tanto Zurita como Guzmán anudan a sus vastas cosmologías las hebras de la propia biografía en general y de la infancia, en particular. En efecto, podríamos asimilar la voz en *off* de Guzmán a una voz poética, tanto en el sentido del lirismo de la expresión, como por asumir un papel principal que a través de giros interpretativos rotundos guía y enmarca el relato fílmico. La voz en *off* del documentalista está muy presente en *Nostalgia de la luz* interpretando y guiando un relato que es audaz e intermitente porque no se ordena según una continuidad narrativa y temporal convencional, sino que, por el contrario, se demora en establecer sus paralelos y significaciones. De hecho, el núcleo de la metáfora central al filme se difiere hasta el minuto 0:51 cuando ya ha transcurrido más de la mitad de los 91 minutos de duración

flowing, and adapting to new information and perspectives. It changes as it goes, but also makes everything part of itself."

8 ["The Limitless Longing ...", trad. mía].

del documental, cuando recién vemos a una mujer de espaldas, con una pequeña pala en la mano examinando el suelo reseco en la enormidad del desierto de Calama. Ella busca restos de sus seres queridos detenidos y ejecutados cuyos cuerpos nunca han sido habidos. Recién entonces se completa y adquiere sentido la serie asociativa que funda el documental: estrellas y galaxias emiten su luz desde el pasado, y éstas se observan de forma privilegiada ahora en los observatorios astronómicos del desierto de Atacama. El territorio atacameño aparece, a su vez, como espacio, metáfora y lugar de tránsitos, cuya historia de larga duración se inscribe tanto arriba como abajo, en su suelo y sus cielos, para examinarse en el presente mismo del relato fílmico[9]. El polvo de estrellas, tal como el terreno y los restos óseos que buscan las mujeres en la vastedad del desierto, se compone de calcio. Así, se revela en el documental el sentido de la serie que potencia la vastedad e implicaciones de la pérdida.

Quiero mencionar un aspecto de las extensas entrevistas a Vicky Saavedra y Violeta Berríos[10], dos de las mujeres que aún buscan a sus seres queridos en el tiempo presente del filme y lo han estado haciendo por más de treinta años[11]. Sus entrevistas en *Nostalgia de la luz* tienen lugar en el exterior, con ambas mujeres sentadas a nivel del suelo en plano medio, en la misma pampa reseca donde las hemos visto buscando; hablan directo a la cámara relatando el cuándo y porqué de su búsqueda y, en ocasiones, responden a las preguntas de la voz en *off* del director. Sus voces son elocuentes y prístinas, a pesar de que a veces se quiebren y aun cuando se filma con sonido directo, lo que implica no poca pericia e intencionalidad técnica. Por otra parte, el filme ha establecido, en el extenso desarrollo previo que explora la unidad cósmica de materia estelar, calcio, huesos, mirada y tiempo, un marco de comprensión inédito para unos

9 Julieta Vitullo analiza este aspecto del filme en cuanto a la concepción de la temporalidad: "el espacio del desierto de Atacama funciona como metáfora de eso que estamos llamando tiempo conservado. Por sus características físicas, el desierto es capaz de perpetuar la materia en el tiempo y, con ello, guardar sucesivas capas de historia [así ...] varias temporalidades coexisten, a veces superpuestas en un mismo lugar" (138). Esta noción se aplica también al tiempo complejo que se elabora en *El botón de nácar*.

10 Vicky Saavedra busca a su hermano menor José Gregorio Saavedra González de 18 años, dirigente secundario del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). Fue detenido el 24 de septiembre de 1973 en la ciudad norteña de Calama, donde residía. El 19 de octubre de 1973 lo sacan de la cárcel de Calama, es ejecutado junto con otros 25 prisioneros y hecho desaparecer en el desierto. Violeta Berríos busca a su pareja Mario Argüelles Toro, otra víctima de la Caravana de la Muerte, comandada por el general de ejército Sergio Arellano Stark. Mario Argüelles fue ejecutado también en octubre de 1973 en un camino que une Calama y Antofagasta.

11 Presenté una primera versión de este ensayo en el XXIII Congreso Internacional de Literatura y Estudios Hispánicos en Santiago, Chile, el 8 de marzo del 2019, precisamente el Día Internacional de la Mujer. Para conmemorarlo se realizó una impresionante manifestación masiva en las calles de la ciudad reclamando igualdad y por los derechos de la mujer. Rindo homenaje en este ensayo a Vicky Saavedra y Violeta Berríos, cuyas vidas son testimonio de compromiso y lucha. Ellas son ejemplo excepcional para todas las personas que se afanan por establecer sociedades más igualitarias.

testimonios de y en el desierto que se imponen ineludibles y que el espectador consecuentemente no puede obviar. La recreación de los testimonios de ambas mujeres que acontece en el documental los carga de sentidos nuevos que operan en el diálogo presentizado[12] con la audiencia para imponer la idea política más potente y necesaria a la hora de hacerse cargo de las consecuencias del legado de violencia dictatorial: el dolor de las víctimas ocurre ahora, transforma paisaje, relato, país, y su apelación me involucra, debe involucrarme.

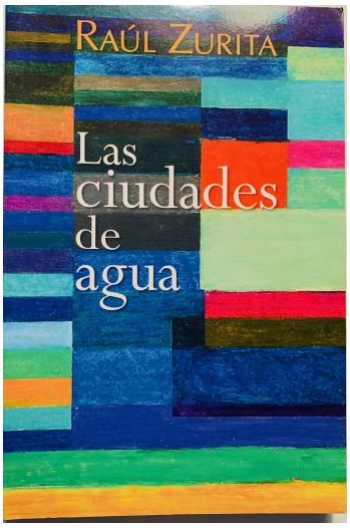


Fig. 9. Foto portada, ejemplar de la autora.

A modo de conclusión me referiré a un último aspecto que tiene relación con el problema de representar artísticamente el horror y la violencia. Si Zurita inventa una poesía profundamente visual —y pienso en las escenas fantásticas del libro *Las ciudades de agua* o los microrrelatos del volumen *Zurita* que funcionan como guiones oníricos traspasados por lo histórico— las secuencias de contenido muy diverso del documental se separan a través de fundidos (*dissolves*). Los fundidos muestran ya sea polvo terrenal transformándose en astral, o resplandeciendo por la luz, en imágenes que muestran la increíble belleza material tanto del polvo como de la luz. Además, tal como ocurre en *El botón de nácar* con las superficies magníficas del agua, hay un número de secuencias en las que la cámara explora pausadamente los colores de la superficie del desierto y fotografías astronómicas de sorprendente belleza. Se trata de un regalo para la vista (*eye-candy*) de una categoría por completo diversa. Patricio Guzmán no incurre en el error

[12] El término 'presentizado' se usa en la literatura de la memoria y en historia para referirse a la idea del pasado hecho presente; de la maleabilidad y transformación que se opera en nuestro concepto de tiempo cuando activamente se lo revisa con los procedimientos creativos y reestructuradores de la memoria.

ético y artístico de sublimar o estetizar el horror. Pienso que, por el contrario, y de una manera indirecta, se responde a la demanda de Violeta Berríos cuando relata cómo rechazó "los restos" de su pareja cuando éstos se identifican en la investigación forense en el año 2010[13]. La estructura cosmológica del filme, con la cual los fundidos o *dissolves* mantienen una relación metonímica, reincorpora los restos del cuerpo al cosmos, al universo, a un todo, y a la belleza del universo que parece reconstituirse, al menos parcialmente para rendirles así homenaje. Se propone que esa es la dimensión del lugar debido, tanto para el ser querido como para la búsqueda de Violeta. Ese es el regalo, no restos de restos, sino la totalidad, que es también una señal que indica la inconmesurabilidad de la pérdida y la ausencia. Sabemos que el hecho traumático se inflige en el cuerpo y la mente (Unruth, Laub). Con la imaginación poética de Zurita y Guzmán se observa y reflexiona sobre un efecto extendido sobre los paisajes y el cosmos[14]. Así, las voces de las víctimas desafían nuestros modos de conocimiento y demandan nuestra atención. La poesía del lenguaje fílmico invita a mirar imaginariamente, patente y presente, el evento de la memoria, y a participar de la invención de un marco inédito para la comprensión del hecho social.

[13] Un pedazo de la mandíbula de Mario Argüelles Toro, la pareja de Violeta Berríos, se encontró en la fosa común descubierta en 1987, y fue identificada por el Instituto Médico Legal en 2010. En el filme ella declara, "se lo llevaron entero y yo lo quiero entero; no quiero un pedazo" (min. 61:02).

[14] Un aspecto a considerar en cuanto a las afinidades de lenguajes poéticos y fílmicos en los textos que nos interesan, corresponde a la inscripción del verso en el paisaje (desierto, cielo) que efectúa Zurita en varias de sus obras. La desmesura del gesto es común a ambos creadores cuya obra se organiza alrededor de la estructura retórica de la apófasis, del griego apophasis, "no decir, negar", o la invocación de la presencia a través de tropos de ausencia. Brad Epps elabora el nexo entre los documentales poéticos de Guzmán y lo que se ha llamado la poesía material de Zurita del siguiente modo:

> Las relaciones que Guzmán encuentra entre la fotografía, el cine y el paisaje recuerdan las que encuentra Raúl Zurita [...] entre la poesía y el paisaje. Para Zurita, las superficies de inscripción van desde el cielo azul de Nueva York (la efímera escritura en el cielo, en 1982, de 18 versos del poema titulado "La vida nueva") hasta el terreno rocoso del desierto de Atacama (la duradera escritura en la tierra, en 1993, del verso "ni pena ni miedo", que cierra un extenso libro de poesía también titulado *La vida nueva*). Como apunta Juan Soros, "ni pena ni miedo", [el] verso excavado en la tierra, es apenas legible desde la tierra; su punto ideal de lectura es el cielo, desde el cual aparece casi como si estuviera impreso en ese gran libro del pasado que Guzmán identifica con el desierto de Atacama. [...]. El verso de Zurita evoca, inevitablemente, la pena y el miedo de la dictadura militar, su correlato más cercano en el tiempo, pero también evoca las antiguas líneas de Nazca en el Perú (125). El efecto es, por lo tanto, doble: por un lado, el verso constituye un guiño al reciente pasado nacional y por otro lado un guiño al lejano pasado prenacional, vaivén temporal que se agudiza todavía más en *Nostalgia de la luz* donde el tiempo reviste modalidades cósmicas (350-351).

OBRAS CITADAS

Caruth, Cathy. "Introduction: The Wound and the Voice." *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. 1-9.

Epps, Brad. "La insoportable levedad de los huesos: memoria, emoción y pedagogía en *Chile, la memoria obstinada* y *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán". *Cuadernos de Literatura* 20.39 (2016). 338-355.

Fischer, María Luisa. "¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política?: *Inri* de Raúl Zurita". *Anales de Literatura Chilena* 13 (2010): 163-178.

Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*. 90 min. 2010. https://www.youtube.com/watch?v=j6VDlxFYmKg

—. *El botón de nácar*. 81 min. 2015. https://www.youtube.com/watch?v=XP2Z_eyGOKY

—. *La batalla de Chile.* Trilogía. 262 min. 1975-1979.
Batalla-1: https://www.youtube.com/watch?v=I3CHmRPscpA
Batalla-2: https://www.youtube.com/watch?v=eW71mAYxRDs
Batalla-3: https://www.youtube.com/watch?v=_2aq2sl6IqM

Hynes, Eric. "The Limitless Longing of Patricio Guzmán's *The Pearl Button*". Introductory notes to *El botón de nácar*. DVD.

Laub, Dori. "Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening." Shoshana Felman & Dori Laub eds. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London: Routledge, 1992. 57-74.

Stern, Steve J. *The Memory Box of Pinochet's Chile.* III Volumes. Durham: Duke UP, 2004-10.

Vitullo, Julieta. "*Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán: el cine como máquina de tiempo". *Kamchatka* 2 (2013): 179-192.

Wilde, Alexander. "Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile's Transition to Democracy." *Journal of Latin American Studies* 31 (1999): 475-500.

Zurita, Raúl. *Inri*. Prólogo de Alejandro Tarrab. Madrid: Visor, 2004.

—. *Obra poética (1979-1994).* Tomo II. Edición crítica y coordinación de Benoit Santini. Poitiers, Francia: CRLA Colección Archivos, 2017.