

Belleza y sublimidad en *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán

Máximo Eseverri¹

Resumen:

A casi treinta años del retorno de la democracia en Argentina, la representación y narración de los sucesos ocurridos en los setentas no sólo sigue ocupándonos sino que se presenta como un problema cada vez más abordado desde las ciencias sociales, las humanidades o la crítica del arte, la literatura y el cine. Tales sucesos no sólo afectaron a nuestro país sino a muchos otros del Cono Sur. Entre ellos, en Chile, el realizador Patricio Guzmán, principalmente conocido por su documental *La batalla de Chile* (1975-79), concretó en 2010 un nuevo trabajo titulado *Nostalgia de la luz* en el que vuelve, como ya lo había hecho en obras anteriores, sobre las secuelas de la dictadura de Augusto Pinochet, la memoria social y la desaparición forzada de personas. Esta ponencia busca abordar esa película en su singularidad para ponerla en diálogo con obras locales enfrentadas a similares desafíos formales y narrativos, e indagar sobre los recursos estéticos puestos en juego en ellas y sus implicancias. Las nociones de lo bello y lo sublime, se propone, colaboran para una reflexión generalmente estancada en los dilemas de la ética de la imagen y la estetización del horror.

¹ Licenciado en Comunicación Social (FCS-UBA).

Belleza y sublimidad en *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán

Máximo Eseverri

Todos estamos hechos de estrellas

Moby

Patricio Guzmán define su documental *Nostalgia de la Luz* (2005-2010) como “un film sobre la distancia entre el cielo y la tierra, entre la luz del cosmos y los seres humanos y las misteriosas idas y vueltas que se crean entre ellos”. En Chile, a tres mil metros de altura, los astrónomos venidos de todo el mundo se reúnen en el desierto de Atacama para observar las estrellas. Ahí, la transparencia del cielo permite ver las estrellas como en ningún otro sitio. La sequedad del suelo preserva los restos humanos intactos para siempre: han sido hallados momias, exploradores, mineros, indígenas y osamentas de los prisioneros políticos de la dictadura. Mientras los astrónomos buscan la vida extraterrestre, un grupo de mujeres remueve las piedras: busca a sus familiares². El desierto de Atacama constituye, en Latinoamérica, un espacio privilegiado de diálogo con el pasado: la luz que podemos ver de las estrellas, observadas aquí con una claridad y potencias únicas en el mundo, ha sido emitida hace miles de años. Al mismo tiempo, el suelo desértico, caracterizado por una máxima sequedad (en algunos sectores hay absoluta ausencia de agua), conserva restos de aquello que la habitó: fósiles de animales y vegetales, restos humanos de diferentes épocas y ruinas pertenecientes a por lo menos seis culturas autóctonas, algunas de ellas con influencia Inca, más el rastro de colonizadores europeos u obreros de las salinas que comenzaron a funcionar en el siglo XIX.

Desde hace muchos años, además, las “Mujeres de Calama” recorren incesantemente este desierto de roca y sal buscando restos de los cuerpos de entre ochocientos y mil detenidos-desaparecidos durante la última dictadura sufrida por ese país³. En la zona del desierto se encontraba emplazado el centro clandestino de detención de Chacabuco, uno de los más grandes y tristemente famosos de Chile, por el que pasaron miles de detenidos. Sus cuerpos fueron depositados en fosas comunes aledañas al CCD, pero ante la inminencia del retorno de la democracia, fueron desenterrados y depositados en otro sitio. Una de las hipótesis es que fueron arrojados al mar, otra, que se hicieron nuevas fosas comunes en algún lugar del desierto. Siguiendo esa pista –pues la otra es actualmente impracticable– estas mujeres “rastrillan” ese enorme paraje, que duplica en dimensión a la superficie de Portugal, con la esperanza de hallar elementos que les permitan saber sobre el destino de sus seres queridos, darles sepultura, reactivar el aparato legal que permita hacer

² http://www.patricioguzman.com/index.php?page=films_dett&fid=11. Consultado el 18/07/12.

³ Las mujeres comenzaron a explorar el terreno muy tempranamente. En la localidad de Calama, veintiséis personas desaparecieron durante la llamada “Caravana de la muerte” que siguió al golpe de Pinochet. Inicialmente, el grupo de reastreadoras estaba integrado por alrededor de treinta mujeres, para el momento del rodaje de la película quedaban unas quince, muchas de ellas ancianas, encabezadas por Violeta Berrios y Victoria Saavedra. En noviembre de 2011 ocho familias recibieron resultados positivos de pruebas de ADN realizadas en Austria. Algunas de ellas sólo recibieron pequeños pedazos de huesos de sus seres queridos, otras nada, pues los fragmentos de hueso encontrados se habían disuelto en el proceso de identificación. Para enero de 2012, 49 piezas más aguardaban su análisis. Para más información e imágenes de las mujeres de Calama, ver <http://paula-allen.com/chile.html>. Consultado el 18/07/12.

justicia sobre esas muertes. En Atacama, mientras los astrónomos exploran a millones de años, los arqueólogos y geólogos lo hacen a diez mil, y las Mujeres de Calama a 28.

Los temas de la historia y la memoria, la justicia social y la violencia política son una constante en la trayectoria de este cineasta chileno, pero es en *Nostalgia de la luz*, donde ellos aparecen conjugados de una manera nueva, que se revela no sólo en el arco temático que cubre esta obra sino en las formas de su narración y expresión audiovisuales. Las particularidades de la obra afloran desde el preciso momento de su elaboración como idea y su redacción como proyecto. Guzmán declara que “demoró cinco años” en articular en un mismo relato escrito, de entre 25 y 30 páginas, la historia de aquellos gigantescos observatorios con la de esas mujeres⁴. Las dificultades y el esfuerzo para el “ensamblaje” de un relato en el que estos diferentes elementos se conjuguen armónicamente tuvo un “segundo round” en las dificultades que Guzmán experimentó a la hora de conseguir los fondos necesarios para la realización de la película. A pesar de que Guzmán es un cineasta de amplia trayectoria y reconocimiento internacional, la película, rememora el director, fue rechazada por los canales France 2, France 3, Planète, La Cinquième, Histoire, Ushuaia, Odyssee, Arte y Canal + en Francia, además de cuatro canales holandeses, la cadena Swiss Romande, la RTBF belga y un canal norteamericano. También fue rechazada en dos oportunidades en la solicitud del subsidio *Avance sur Recettes* del Centro Nacional de Cinematografía de Francia (CNC). Guzmán atribuye esta sucesión de fracasos a que “no entendían el guión” y a que, a pesar de su probada solvencia para la realización, no le otorgaban la confianza suficiente para hacer “una película diferente”. Para poder financiar la película la misma esposa del realizador debió transformarse en productora y aplicar a un subsidio especial del CNC para películas del Tercer Mundo, que finalmente obtuvieron y al que sumaron otros aportes para poder iniciar la realización⁵. Luego de terminada la película, pese a que fue multipremiada, no fue en general adquirida para ser emitida por TV y, en su país de origen pasó muy fugazmente por salas comerciales.

Como sostiene el arqueólogo Lautaro Núñez, entrevistado en la película, se encuentra en el centro del film la preocupación por la que “es posible averiguar qué sucedió hace miles de años en el cosmos o hace siglos en el desierto, pero aún no logramos saber qué pasó durante la dictadura”. Atacama es para el arqueólogo una “puerta al pasado”, un sitio en el que la memoria de la tierra se encuentra en su máxima potencia. ¿Cuáles son sin embargo los puentes entre esta memoria de la materia y la memoria social? En otro pasaje de la película, en su búsqueda de restos de cadáveres de la dictadura, las Mujeres de Calama hallan ruinas y restos humanos de una antiquísima comunidad indígena. Ellos se encuentran tan ocultos y olvidados como las víctimas de la represión. Y los restos de esa civilización hubieran continuado allí, tal vez para siempre, si no se hubieran topado con la voluntad de estas mujeres de hallar a sus seres queridos, que son otros postergados.

Otra realización concretada el mismo año que el film de Guzmán, la película uruguaya *Las manos en la tierra* (2010), narra la búsqueda llevada a cabo desde 2005 por un grupo de arqueólogos de la Universidad de la República en diferentes predios militares,

⁴ Ranzani, Oscar, “El pasado es un territorio muy digno de estudio”, entrevista a Patricio Guzmán publicada en Página/12 el viernes 8 de abril de 2011. Consultado online en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-21319-2011-04-08.html> el 18/07/12.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=jYbTQIDSzYs&feature=related>. Consultado el 18/07/12. Para más información, ver <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=28>, Consultado el 18/07/12.

en busca de los cuerpos de los detenidos desaparecidos durante la última dictadura en ese país (1973-1985). Un año antes, una Comisión por la Paz convocada por el presidente Jorge Batlle había reconocido la responsabilidad del Estado en la desaparición de doscientas personas. La Comisión estableció que poco antes de dejar el poder, las Fuerzas Armadas habían desenterrado y vuelto a desaparecer a la mayoría de los cuerpos. Al inicio de su mandato, el Presidente Tabaré Vázquez ordenó que las Fuerzas Armadas entregaran un informe final sobre el destino de los desaparecidos. Fue con esa información que los arqueólogos ingresaron a los cuarteles.

El film se inicia con una toma panorámica del mar embravecido que baña las costas del Cabo Polonio. Luego vemos la iconografía usual a través de la que es narrado visualmente el trabajo de arqueólogos y antropólogos forenses: pozos finamente delimitados, palas, baldes y cepillos. Hombres vinculándose con el subuselo, que abren, separan y acarician la tierra. Como en *Nostalgia de la luz*, dos búsquedas se confunden: el yacimiento arqueológico no busca restos de desaparecidos de la última dictadura, sino de culturas indígenas que habitaron ese lugar hace miles de años. Para el arqueólogo José López Mass, Director del Grupo de Investigación en Arqueología Forense, estas comunidades y los detenidos-desaparecidos de la historia reciente uruguaya comparten un destino trágico: el de haber sido sometidos a fuerzas que buscaron extirparlos del relato de la historia, silenciar no sólo sus voces sino su misma existencia.

La película narra hechos que tuvieron lugar en la época en la que Patricio Guzmán comenzaba a idear su película. Tanto en tierra uruguaya como en el desierto de Atacama, la búsqueda de restos de desaparecidos “se cruza” con la de restos de culturas precolombinas. Y ambos hallazgos se conectan no sólo en el campo de lo conceptual, la reflexión filosófica sobre los estatutos de la memoria o la reescritura de una historia, sino también en la línea asintótica que, tanto los arqueólogos como antropólogos y familiares de desaparecidos, trazan en su experiencia con el mundo en su manifestación más concreta: la materialidad de la tierra, el contacto con la naturaleza: el agua del mar, el polvo, las piedras, las hojas y raíces de los árboles. Frente al “muro de silencio” que la fiscal uruguaya Mirtha Guianze afirma que ha existido en la sociedad de su país, la tierra, la naturaleza, dialoga con quien quiera escucharla, con quien se comunique con ella: la superficie arenosa del Cabo Polonio o el duro suelo del Desierto de Atacama representan, para la sensibilidad tallada por la ciencia moderna de los antropólogos, el hoy. Cada centímetro de suelo en el que se penetra es como la hoja de un libro escrito por la naturaleza en su convivencia con la acción de los hombres.

En las películas que se ocupan del trabajo de arqueólogos y antropólogos forenses, los relatos de cómo gente hace desaparecer gente se contraponen al de otra que logra que reaparezcan. La desaparición forzada comienza mediante un secuestro: usualmente hay sometimiento por la fuerza, hay armas, hay vehículos. Se repiten las escenas en entornos urbanos: casas de familia, calles, lugares de trabajo. El espacio cotidiano de la ciudad es violentado en sus ritmos y sus acciones. Una o varias personas son físicamente privadas de su libertad y de su comunicación con terceros y con el entorno. En el lugar de detención será llevada a cabo la trabajosa tarea de despojar al detenido de su humanidad. La obtención de información mediante la aplicación de dolor físico y la amenaza no lo son todo: es preciso humillar al detenido, quebrarlo psíquicamente, esclavizarlo: desdibujarlo como persona hasta que su voluntad se extinga. Pero donde termina la comunicación social, la conciencia de humanidad y civilidad, persiste la comunicación no verbal de la materia: el

asesinato no es suficiente, en el cuerpo del desaparecido se inscriben los rastros de la violencia infringida, el cuerpo muerto se transforma en prueba de un crimen, condición de acción de la justicia burguesa. Se ha suprimido a la persona pero no han desaparecido los afectos de terceros hacia ella, el deseo de apagar una incertidumbre, la voluntad y la necesidad de reencontrar, de dar sepultura. Duelo y justicia no acaban en el mismo punto, pero la desaparición forzada los ha hermanado, generando así una fuerza social nueva, caracterizada por el reclamo pacífico, el recurso a la ciencia, la acción política como organización y presión desde la sociedad civil.

El cuerpo debe ser, entonces, suprimido también. Pero es prácticamente imposible: la materia se resiste a ser reducida. El trabajo macabro de suprimir los átomos que constituyen un cuerpo humano es una tarea ciclópea, aún para la enorme y aceitada maquinaria represiva. Las cosas no desaparecen. La gente, sus cuerpos, no desaparecen. No por mera voluntad de los hombres. ¿Qué hacer? Lo que no puede hacerse desaparecer puede ocultarse. La desaparición forzada se convierte entonces en un deseo, un objetivo muy difícil de concretar, que debe cumplirse en el mayor grado posible. Es el otro extremo de la línea asintótica. La desaparición es un eufemismo para referir la mentira: no se trata de una desaparición física sino de una social: el cuerpo sigue allí, en algún sitio, cuya ruta se torna invisible por el silencio cómplice de quienes la recorrieron, quienes la conocieron, quienes desvían las energías de la justicia estatal para su reconstrucción. Pero una vez más es difícil: quedan restos, huellas, memorias fragmentadas, episodios y datos que acaban saliendo a la luz. No puede revertirse el asesinato, pero se puede volver sobre los pasos del asesino. Al final de ese recorrido no nos espera la vida, que ha sido extinta sin remedio, pero sí, posiblemente, el retorno al seno de lo social de una materialidad que ha sido “custodiada” por la naturaleza.

El interminable espacio del mundo pareciera ser cómplice de la desaparición forzada. Pero su organicidad no: la tierra puede cobijar los tejidos de quien fue asesinado, las olas del mar pueden devolver a las playas los cuerpos arrojados al agua. En la quietud del mundo en el que el desaparecido es ocultado, se funden con los elementos todos los tejidos de un cuerpo. Pero no con la misma rapidez, ni bajo las mismas condiciones: en poco tiempo se extinguen los tejidos blandos, pero los otros, los huesos, lo más profundo entre los átomos que nos componen, permanece. En su materia se inscriben filiaciones genéticas que la ciencia puede leer y reentramar como información o documento en los archivos demográficos de la burocracia estatal. En las marcas y magulladuras que lo hacen único un esqueleto revela su fricción con el mundo: permanece el orificio de la bala que detuvo la conciencia en el momento final, una muela sufrió una caries, en una tibia se dibuja la línea que ha quedado para siempre luego de un accidente en bicicleta o el tropiezo en una escalera, la disposición de las piezas óseas de la pelvis dan cuenta de un embarazo. El restablecimiento de la materia del ¿aparecido? emancipa por fin al duelo del proceso legal. Desaparece, esta vez literalmente, la incertidumbre de los seres queridos. Se posibilita el rito de la sepultura.

En Argentina, desde mediados de los noventa, otras realizaciones han dado cuenta de la labor de antropólogos forenses y el trabajo de ubicación, desenterramiento e identificación de restos óseos de cadáveres NN, muchos de ellos pertenecientes a detenidos-desaparecidos, en fosas comunes en diferentes puntos del país. *Tierra de Avellaneda* (1995) de Danièle Incalcaterra narra el proceso de ubicación e identificación del matrimonio Manfil, en un contexto en el que el Estado promueve la amnistía y diferentes

agrupaciones de la sociedad civil como las Madres de Plaza de Mayo luchan por el sostenimiento de la memoria. *Tras los pasos de Antígona* (2002) fue realizada por el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y la organización no gubernamental WITNESS (en castellano, “TESTIGO”), y, como lo explica el Equipo en su sitio web, tiene como objetivo constituir un instrumento de información y sensibilización sobre el papel clave que la antropología forense juega en las investigaciones de violaciones de derechos humanos. En *El último confín* (2004), Pablo Ratto reconstruye diferentes casos personales a través de las excavaciones realizadas en el cementerio cordobés de San Vicente. *Historia de aparecidos* (2005), dirigida por Pablo Torello y realizada por el Centro de Producción Audiovisual de la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata, es una investigación periodística sobre los “vuelos de la muerte” y la exhumación de las tumbas clandestinas del cementerio de General Lavalle, provincia de Buenos Aires, donde fueron sepultados cadáveres aparecidos en diferentes playas bonaerenses. *Señor presidente* (2006) de Liliana Arraya y Eugenia Monti, se encarga de reconstruir la historia de los enterramientos clandestinos en Córdoba ya abordados en *El último confín*, a partir de una carta escrita por los mismos ejecutores, al entonces presidente de facto Jorge Rafael Videla⁶.

En Chile, además, films como *Fernando ha vuelto* (1998), dirigida por Silvio Caiozzi o *Patio 29, tras la cruz de fierro*, producción audiovisual que acompaña al libro del mismo nombre (Bustamante y Ruderer, 2009) han abordado ya el trabajo de antropólogos forenses, las exhumaciones y su impacto en la sociedad civil. El devenir de la realización de Caiozzi escapa por su complejidad al objetivo y los alcances de la presente ponencia: el film narra la identificación de los restos óseos de quien habría sido el militante del MIR Fernando Olivares, junto con los de otros compañeros, en 1998. Años más tarde, las identificaciones realizadas a partir de pruebas de ADN mitocondrial, contradicen las realizadas a partir de fotografías y placas dentales. El desaparecido desaparece por segunda vez. El dolor de los seres queridos regresa amplificado. El referente de la película de Caiozzi se desvanece, y la película pierde su sentido.

En 2010, *Nostalgia de la luz* vuelve sobre este tema. Ciencia y Derechos Humanos aparecen una vez más asociados, aunque no bajo las mismas claves que en el resto de las realizaciones mencionadas. La antropología forense representa un momento particular de la antropología en general, cuyos discursos se encuentran, en la actualidad, orientados al culturalismo. Las formas de validación de la antropología forense, al menos en los casos vinculados con Derechos Humanos, sin embargo, se encuentran mucho más en el terreno de las ciencias duras y la biología que en otro campo del saber. En una entrevista realizada hace tres años al miembro del EAAF “Maco” Somigliana⁷, éste eligió definirse como “positivista”. Los científicos que aparecen en *Nostalgia de la luz* también podrían ubicarse en estas coordenadas. Y sin embargo, tanto los antropólogos forenses como los astrónomos, si bien se sirven de abstracciones, se relacionan de una manera especialmente directa con los hechos del mundo. Su credo se practica en una comunidad aislada, pero sus efectos siguen trasladándose con solidez al resto de la sociedad. En general, sus dictámenes son tenidos por ciertos y, en el caso de la antropología forense, pueden llevar sosiego a los

⁶ Abordé más en detalle estas y otras realizaciones nacionales y de otros países latinoamericanos en el artículo “Hombres y mujeres que acarician la tierra”, en *Cine condicionado por el mundo contemporáneo* (Mizrahi comp., 2011).

⁷ Entrevista realizada por el autor en 2009.

familiares de los desaparecidos y brindar la materialidad indispensable para poner en funcionamiento los aparatos jurídicos.

Y lo mismo cabe decir de los astrónomos. El interés de las culturas de occidente en las estrellas puede suponerse tan antiguo como el culto a los muertos. La contemplación de las estrellas, el descubrimiento de una cultura ancestral o la desaparición de personas (que tiene aquí como correlato la empecinada búsqueda de los restos de estos “desaparecidos”) no parecen tener en principio demasiado en común. ¿Bajo qué operaciones estéticas y narrativas estas tres experiencias son tejidas por Guzmán en un mismo relato audiovisual? En un pasaje, uno de los astrónomos menciona cómo nuestra experiencia del presente acaba siendo siempre memoria, referencia al pasado, puesto que no podemos mencionar el hoy sino en el momento que se desvanece, y porque el “yo/nosotros” o el “aquí/ahora” (en suma: nuestra identidad), no se constituye sino de recuerdos, y nuestra conciencia es siempre rememoración de lo pretérito. Trátese de las milésimas de segundo que demora nuestro cuerpo en procesar una sensación o los millones de años que la luz de una estrella demora en ser vista por nosotros, la consecuencia persiste: no hay identidad sin memoria. Otro de los astrónomos menciona una constelación estelar formada fundamentalmente de calcio, “el mismo que hay en nuestros huesos”, explica.

La continuidad, la comunicación que existe entre lo inmenso y lo microscópico, entre lo remoto y lo cercano, es decir, la comunidad del hombre en la naturaleza –aquél como capítulo de ésta, ella como parte de él– remite a una sensibilidad del mundo ajena al cientificismo, a la vez que reencuentra a aquella a través de éste. Belleza y sublimidad afloran una vez más en el nuevo milenio, inesperadamente, recuperando los elementos propios de sus primeras exhumaciones modernas, de las traducciones de Boileau a la *Crítica del juicio* kantiana. Pero –y aquí, proponemos, radica la singularidad de la obra de Guzmán– tales formas de lo bello y tales experiencias de lo sublime aparecen ahora en diálogo y equilibrio con un “sublime contemporáneo” (donde las referencias van de Barnett Newman a Lyotard y Jameson), que reclama en esa experiencia la presencia y conjugación de lo irrepresentable, lo terrorífico, lo siniestro o las nuevas tecnologías (Morley, 2010: 19)⁸. En la película de Guzmán, la rugosidad de la superficie de un planeta se confunde con la de una calavera. O la estela blanca de un astro con un fémur. Si el cielo estrellado de Atacama por la noche o la vastedad de su suelo rojizo durante el día remiten a imágenes características de lo sublime como en las pinturas de Kaspar Friedrich, el macabro destino de los invisibles restos humanos que buscan las Mujeres de Calama remiten a ese “sublime puro” que José Emilio Burucúa (2008) halla en “lo no humano de lo humano” de los campos de exterminio nazi.

⁸ La compilación de Morley también hace referencia a lo trascendental y lo natural, estableciendo un puente mucho más nítido entre la experiencia de lo sublime dieciochesco y decimonónico y las formas más extendidas en el siglo XX. Cabe recordar, además, que así como Barnett Newman basa su recuperación del concepto de lo sublime en la *Enquiry* de Edmund Burke (1757), el Lyotard del seminal *Lo sublime y la vanguardia* (1984) se centra en esa categoría tal como es trabajada por Kant en la *Crítica del juicio*. Es decir: las reflexiones acerca de lo sublime (así como también lo bello) del siglo XX reflejan tanto continuidad como ruptura respecto de sus manifestaciones anteriores; se trata de recuperar una tradición, pero para subvertirla de acuerdo a un contexto epocal que se presenta como radicalmente distinto. Para Morley, una de las claves de interpretación pasa por comprender cómo la experiencia de elementos propios de la relación del hombre con la naturaleza “regresan” –en clave siniestra, podría agregarse– a través de fenómenos que ahora se encuentran en el terreno de la producción humana, lo tecnológico, lo social.

Mi hipótesis a priori, es que frente la tesis del sublime dieciochesco –que se debate entre una grandiosidad a la vez magnífica y amenazante y las insondables profundidades de la psiquis del observador– y la antítesis del sublime contemporáneo –sostenida fundamentalmente en la *terribilitá* de un orden humano tan complejo, brutal y avasallante que aniquila al mismo hombre– se erige una síntesis por la cual, así como el hombre de la joven modernidad puede sobreponer su espíritu a aquello que sobrepasa su existencia mundana, el hombre contemporáneo se sobrepone –*intenta* sobreponerse– al horror concentracionario, las bombas atómicas o la desaparición forzada de personas mediante la imagen, la palabra, el gesto artísticos.

“Intenta”, decíamos, pero lo hace con toda la potencia que posee la performatividad de la expresión artística. Como señaló Friedrich Schiller en su ensayo sobre lo sublime (1991), frente a lo avasallante (en este texto de comienzos del siglo XIX los tópicos tienen que ver aún con fenómenos naturales), el hombre no puede agenciarse victoria alguna, pero sí puede conquistar “una magnífica derrota”. La experiencia excepcional de ser (uno mismo o un tercero) sometido a una brutal maquinaria que busca no sólo la extinción de la vida de un enemigo sino también su mismo desvanecimiento como ente (disolver su cuerpo físico, extirpar la memoria social de su existencia) tiene su correlato comunicacional en una expresión negada, por el carácter inefable del dolor y porque se trata de un suceso sin precedentes, que desafía tanto una gramática que sostenga su relato como un verosímil social que le brinde una adecuada circulación y garantice su memoria.

Es en este punto donde el recurso a una estética de lo sublime –entendido éste, buscamos destacar, como un “sublime contemporáneo”, no por completo desalienado de cómo ese concepto circuló en el pasado moderno–, tiene lugar. Por un lado, en tanto constituye algún tipo de expresión artística posible en el contexto de una ¿inevitable? opacidad de la comunicación. Pero también porque, desde lo formal, construye un camino alternativo para la estetización de lo traumático diferente de su embellecimiento explícito y por lo tanto despolitizador. Una estética de lo sublime, entonces, a través de la cual el inevitable procedimiento estetizante que caracteriza a cualquier expresión en el seno de lo social logre preservar un costado crítico respecto de las formas de la belleza publicitaria más extendida, aunque sin renunciar a cierta luminosidad.

Para concluir, quisiera enunciar una serie de problemas que quedarán abiertos. Es evidente que el presente texto abre más interrogantes de los que clausura. En primer lugar, se encuentra el problema enunciado al comienzo, acerca de la relación entre el tiempo social y la expresión artística de lo traumático. ¿Podría haberse hecho una película como *Nostalgia de la luz* en los ochentas o los noventas? La dificultad de Guzmán para conseguir fondos ¿no habla acaso de que esas rigideces no sólo existen sino que aún pesan y no se limitan a las sociedades del Cono Sur? ¿Posee alguna particularidad, alguna especificidad, el ejercicio artístico cuando lo que está en juego es la memoria de un crimen de lesa humanidad, su prevención, la impunidad y necesaria condena de los perpetradores?

En lo que hace a la expresión en el seno de una sociedad occidental tardomoderna y globalizada, la imagen audiovisual en general y el cine en particular siguen siendo de primer orden. Y entre las realizaciones que han logrado comunicar esta problemática – *Roma, ciudad abierta*, *Alemania año cero*, *La batalla de Argelia*, *Noche y niebla*, *Shoah*; o en Argentina: *Informes y testimonios*, *La historia oficial*, *Juan, como si nada hubiera sucedido*, *Un muro de silencio*, *Garage Olimpo*, *Los rubios*, entre otras– *Nostalgia de la luz* constituye una obra singular y luminosa, que cabe destacar.

Bibliografía

- Burucúa, José Emilio (2008) *Cartas norteamericanas* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- Bustamante, Javiera y Ruderer, Stephan (2009) *Patio 29, tras la cruz de fierro* (Santiago de Chile: Ocho libros).
- Eseverri, Máximo (2011) “Hombres y mujeres que acarician la tierra” en Mizrahi, Esteban (comp.) *Cine condicionado por el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: La Crujía).
- Morley, Simon (2010) *The Sublime. Documents of Contemporary Art* (Cambridge: MIT Press).
- Schiller, Johann Christoph Friederich (1991) *Escritos sobre estética* (Madrid: Tecnos).

Filmografía

- Roma, ciudad abierta* (1945)
- Alemania año cero* (1948)
- Noche y niebla* (1955)
- La batalla de Argelia* (1965)
- Informes y testimonios* (1973)
- La batalla de Chile* (1975-79)
- Shoah* (1985)
- La historia oficial* (1985)
- Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987)
- Un muro de silencio* (1993)
- Tierra de Avellaneda* (1995)
- Fernando ha vuelto* (1998)
- Garage Olimpo* (1999)
- Tras los pasos de Antígona* (2002)
- Los rubios* (2003)
- El último confín* (2004)
- Historias de aparecidos* (2005)
- Señor presidente* (2006)
- Las manos en la tierra* (2010)
- Nostalgia de la luz* (2010)