

Poética de la luz, política del gesto

Adrián Cangi

Universidad de Buenos Aires
adriancangi@hotmail.com

SÍNTESIS

En el sendero de El caso Pinochet (2001) y Salvador Allende (2004), Nostalgia de la luz (2010) de Patricio Guzmán revisa el intervalo histórico entre Allende y Pinochet, entre la aventura popular con vistas a una transformación ciudadana y las técnicas de gestión de la vida que hundieron por la desaparición a un modo de la experiencia civil. El film describe la historia de un naufragio entre los restos de la pérdida y una poética de la memoria. La imagen tiene la tarea de encender, como afirma Benjamin, “la mecha del explosivo que mora en lo que ha sido”. Guzmán asume la responsabilidad de provocar el estallido porque al disponernos ante la imagen nos sitúa frente al tiempo donde el presente y el pasado no cesan de reconfigurarse. La dinámica de la memoria pasa por la imagen concentrando –para un frágil observador situado entre tiempos heterogéneos y discontinuos– una constelación donde insiste una identidad entre materia e imagen y una perspectiva temporal. Una imagen entrecortada que compone relaciones lejanas y justas, crea en un relampagueo la autenticidad de lo no visto. La visibilidad y la legibilidad del tiempo pasa por la diseminación de los restos y la voz de las mujeres de Calama.

ABSTRACT

On the path of El caso Pinochet (2001) and Salvador Allende (2004), Nostalgia de la luz (2010) of Patricio Guzmán goes through the historical interval between Allende and Pinochet, between the popular adventure with intentions to a citizenship transformation and the techniques of the administration of life that sank through disappearance a way of civil experience. The film describes the story of a shipwreck among the rests of loss and a poetic of memory. The image is tasked with lighting up, as Benjamin states, “the fuse of the explosive that dwells in what took place”. Guzmán assumes the responsibility of provoking the outbreak because in the act of placing us in front of an image he locates us in front of time where the present and the past don't stop configuring themselves. The dynamics of memory

goes through the image concentrating –for a fragile observer placed among heterogenic and discontinuous times– a constellation where insists an identity between matter and image and a temporal perspective. A faltering image, that composes remotes and fair relations, creates in a lightening the authenticity of the unseen. The visibility and the legibility of time goes through the dissemination of the rests and the voice of the Calama women.

Palabras clave: luz, restos, memoria, acontecimiento, visibilidad, legibilidad, identidad social, testigo

Keywords: light, rests, memory, event, visibility, legibility, social identity, witness.

a Olga Grau
a Pablo Oyarzún Robles

*“Martirio y resurrección
del documental
oh que maravilla
poder mirar
lo que no se ve
oh dulce milagro
de nuestros ojos ciegos”*

Jean-Luc Godard

1.

En la línea de los ensayos poéticos de matriz documental, el cineasta chileno Patricio Guzmán, autor de *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004), aborda en *Nostalgia de la luz* (2010) un relato en primera persona sobre la relación entre la ciencia, la política y la vida cotidiana. En la apertura del film pasamos de planos detalle de un observatorio a planos astronómicos de la textura de la luna. Una voz en off –verdadero acto de habla descriptivo y fabulador– comienza a narrar una superposición entre la memoria del narrador y la historia del siglo XX centrada en Chile. En el sendero de sus anteriores films, Guzmán revisa el intervalo histórico entre Allende y Pinochet, entre la aventura popular con vistas a una transformación ciudadana y las técnicas de gestión de la vida que hundieron por la desaparición a un modo de la experiencia civil. Intervalo en el que se juega la tensión entre el movimiento de una aventura transformadora y

la grieta abierta por el golpe de Estado, la tortura y la desaparición.

La voz se pronuncia en un mundo entre detenido y eterno de la infancia provinciana –tiempo de la memoria y de las fábulas– en el que dice “el tiempo presente era el único tiempo que existía”. En aquel tiempo en el que el niño jugaba con la luz, los presidentes de la República caminaban por la calle. Tiempo mítico que naufraga en las costas de la historia. Sin perder el ritmo sereno, la voz describe la historia de un naufragio macerado en los restos de la pérdida y culmina la búsqueda de sus anteriores films de investigación con una poética de la memoria. Fija la mirada en las causas que borraron la aventura de la revolución popular y cala en los restos para reconfigurar el porvenir desde la memoria del pasado.

“Esta vida tranquila se acabó un día. Un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo. Yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos, esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma. Más o menos en la misma época la ciencia se enamoró del cielo de Chile. Un grupo de astrónomos descubrió que las estrellas se podían tocar con la mano en el desierto de Atacama. Envueltos por el polvo estelar los científicos de todo el mundo construyeron aquí los más grandes telescopios de la tierra. Más tarde un golpe de estado barrió con la democracia, los sueños y la ciencia. A pesar de vivir en un campo de ruinas los astrónomos chilenos continuaron trabajando con el apoyo de sus colegas extranjeros. Los secretos del cielo fueron cayendo sobre nosotros uno a uno como una lluvia transparente”.

Quisiera detenerme en la afirmación de Guzmán “yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos”. Esa aventura despertó a los hombres y mujeres de aquel “tiempo presente”, tiempo de la infancia y del mito. Tiempo emocional y arcaico reemplazado por la ilusión que quedó grabada para siempre en el alma. Esa ilusión es la potente fabulación de la historia política, tiempo de la memoria y del porvenir. Tiempo que hace brillar y que deja ver. La aventura noble encierra un desgarramiento entre aquel tiempo cerrado sobre sí y la pro-videncia de una esperanza que ilumina por anticipado el porvenir, llevando el alma de quienes se embarcaron en ella más allá de la muerte. Desde aquel tiempo de la imagen ideal de la infancia y de su retrato íntimo, “un viento revolucionario” lanzó la esperanza

colectiva como un éxtasis hacia el provenir. Del *illo tempore* del mito a la ilusión del tiempo extraordinario de las fábulas el retrato histórico se ha abierto al mundo y se ha quedado sin modelo.

Benjamin supo afirmar que “la manera por la que el pasado recibe la impresión de una actualidad más reciente está dotada por la imagen en la cual se halla comprendido”. La imagen tiene la tarea de encender “la mecha del explosivo que mora en lo que ha sido”.¹ Guzmán asume la responsabilidad de provocar el estallido porque al disponernos ante la imagen nos sitúa frente al tiempo. Debemos reconocer como lo hace Didi-Huberman que la imagen tiene más de memoria y de porvenir que el ser que la mira.² Ante una imagen, por antigua que esta sea, el presente no cesa de reconfigurarse y, por reciente que esta sea, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse. La imagen es duración y nuestro lugar de observación nos vuelve frágiles entre tiempos. La dinámica de la memoria pasa por la imagen concentrando para el futuro una constelación hecha de tiempos heterogéneos y discontinuos.

Aquel tiempo revolucionario resulta inseparable de una ciencia que formula preguntas y problemas. Cuando la aventura noble lanza a los hombres al centro del mundo, la ciencia se enamora de la materia-luz de los cielos. La luz podía tocarse con las manos, con las mismas manos podía transformarse el porvenir. El “yo” del cineasta y su cuerpo, aquel del tiempo extraordinario de la aventura y este de su afirmación expresiva está constituido del mismo polvo estelar que los astrónomos podían tocar con las manos. Cuerpo en relación con el universo abierto que es parte de un mismo plano definido por una identidad entre materia e imagen y por una perspectiva temporal. La razón positiva envuelta por el polvo estelar supo afirmar que el mismo plano que trama cuerpo y universo es enteramente luz. Luz que se difunde y que se propaga sin resistencia y sin pérdida. La luz ya no está del lado del espíritu y de la conciencia para sacar las cosas de la oscuridad. Las cosas son luminosas por sí mismas, son envolventes de materia-luz donde la cosa se confunde con la imagen de luz.³ Se trata de la identidad entre cosmos, historia y cine que Guzmán al igual que Godard ubican en el centro de la aventura política.

El conjunto de las imágenes-luz es conciencia y memoria material abierta al mundo como potente fabulación de la historia, de la memoria y del porvenir que fue finalmente arrasada

por el golpe de Estado. “A pesar de vivir en un campo de ruinas” la observación del cielo más que del mar parece la elección de la tabla que mantiene a flote el imaginario de un pueblo. Verdadera autocomprensión positiva donde ya no se trata de navegación, ruta, desembarco y puerto, sino de la línea de fuga celeste al alcance de la mano.⁴ La ciencia parece no proporcionar el camino utópico de la navegación celeste que aunó los sueños y la democracia, lo que los deseos y pretensiones habían traducido en expectativas de ella sino que se ciñe a la pregunta por la memoria y la conservación de la vida. La ciencia como autoayuda inmanente del hombre, a pesar de las ruinas del naufragio político, parece avanzar en el desvelamiento de los secretos del cielo que no son otros que los de la memoria de la vida. La violencia que quebró la ilusión de un viento revolucionario y de su artesanía social política dejó tras de sí una insistencia de mirar los cielos, ya no como un concierto de maravillas o la pura nada sino como la trama genética de las historias humanas. Ante el campo de ruinas queda la fragilidad de los inmensos telescopios como nuestra nave en busca de otros materiales para pensar la reconstrucción del porvenir.

La voz señala que “en Chile la astronomía es una pasión de muchos, yo soy solamente uno entre muchos aficionados”. Y agrega “nuestro planeta húmedo tiene una sola mancha marrón donde no existe ningún grado de humedad: es el inmenso desierto de Atacama. Me imagino que el hombre alcanzará pronto el planeta Marte. El suelo que tengo bajo mis pies es lo más parecido a ese mundo lejano: no hay nada... sin embargo está lleno de historia”. Panorámicas y planos detalle acompañan la voz del testigo hacia Atacama –como el gran libro abierto de la memoria– donde los huesos humanos se momifican y los objetos permanecen. Este es el plano donde Guzmán nos dispone. Otro mundo en el mundo para pensar en la lejanía la historia del presente inmediato, donde las estrellas nos observan y el plano que nos sostiene es del mismo material de materia-luz que las estrellas. Finalmente la voz revela la creencia que sostiene su hábito de observación “siempre he creído que nuestro origen está en el suelo, enterrado bajo la tierra o en el fondo del mar Pero ahora pienso que nuestras raíces pueden estar arriba más allá de la luz”. No olvidemos que esta afirmación es dicha por un cineasta que aúna materialismo y sensación al servicio de comprender la historia política.

Cuando Guzmán hace referencia a nuestro “origen” y lo dispone en “la tierra”, en “el fondo del mar” o “más arriba de las estrellas” plantea un torbellino dinámico histórico, en tanto que el origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda de las cosas. En el relato histórico sólo hay falta del origen. Cualquier arqueología del origen de la tierra o astronomía del origen del universo nos devuelve una fábula de la imaginación. Del mismo modo que cualquier reconstrucción histórica nos introduce en una fractura o desgarramiento que sobreviene como malestar y como síntoma. El síntoma que Guzmán aborda es del orden del anacronismo que las técnicas de desaparición inocularon al afirmar que los desaparecidos nunca habían existido. El síntoma revela un doble signo: origen existencial denegado e identidad social como justicia eliminada. Doble gesto de las políticas de desaparición para desarticular lo común.

Como si se tratara de un pensador profético que busca el futuro en el origen, Guzmán nos deja entrever que el principio dinámico que traza, para abrir el síntoma como inconsciente del tiempo, lo transforma simultáneamente en soñador e intérprete. Sabe como Benjamin que “la imagen auténtica del pasado no aparecerá más que en un relampagueo. Imagen que surge para eclipsar para siempre al instante siguiente”. La imagen como el tiempo se debaten en el nudo entre la forma y lo informe. Sólo por el montaje de relaciones lejanas y justas –la del origen del cosmos y la de las técnicas de desaparición– una imagen entrecortada impone la idea de un salto que evidencia la discontinuidad de lo no visto.

Montar aquello lejano y justo no equivale a decir algo sobre los restos sino a mostrar los restos hasta ofrecerlos por la visibilidad a la legibilidad. Guzmán poetiza por el cine aquello que Benjamin entendía como “crear la historia con los mismos restos de la historia” o aquello que Warburg señalaba al ver en los desechos y en el polvo de la historia los materiales para su reconstrucción deteniéndose en el análisis del elemento singular en el que lo más pequeño funciona como cristal del acontecimiento. Como si dijéramos que la visibilidad del tiempo pasa por la diseminación de los restos. Del mismo modo que Warburg y Benjamin pusieron por los restos la imagen en el centro de la vida histórica, Guzmán agudiza por el montaje el síntoma histórico. Lo agudiza de un modo intensivo que hace brotar conexiones que ponen en relación “tiempos perdidos” que sacuden la memoria humana y reconstruyen la historia a contrapelo.

La pregunta que nos interroga es: qué relación hay en común entre el cielo y la tierra para que la voz narrativa conecte la identidad y la desventura, los misterios del cielo y los secretos de la historia de la tierra.

2.

Afirma Guzmán: “el misterio de la ciencia atraviesa el tiempo” (...) “Aquí más que en ninguna otra parte, yo tengo la impresión de que el desierto nos revela un secreto”. El plano de materia-luz en el que habitamos indica que la experiencia es vivida en el pasado. Nada cuanto aparece se ve en el instante en que se mira porque el presente solo existe como la delgada línea evanescente que conecta los pasados y los porvenires. El pasado es la gran herramienta de astrónomos y arqueólogos, de geólogos e historiadores. De distintos modos unos y otros buscan en distintos pasados, misterios y secretos en las capas de estratigrafía. Los astrónomos son los arqueólogos del cielo, los geólogos lo son de la tierra: en la reconstrucción del pasado subyace lo que conecta identidad y desventura. Hay tierras que funcionan como umbrales hacia el pasado. Atacama lo es por la sequedad para los arqueólogos y por la transparencia para los astrónomos. Sin embargo encierra en lo más cercano un sustrato opaco y paradójico, como si nadie quisiera acceder a los pasados cercanos, a las puntas de presente en el que el secreto de un país se encuentra atrapado.

En las ruinas de Chacabuco, el desierto de Atacama encierra un secreto bajo capas superpuestas: el campo de concentración más grande de la dictadura de Pinochet. Sobre un campo minero del siglo XIX los militares dispusieron alambrados de púa y torres de vigilancia para deportados políticos. El siglo XX no es posible de ser pensado sin la historia de los campos de concentración y el estado de excepción que allí se dispone. El testigo Luis Henríquez revela que los militares prohibieron la práctica de la observación de los cielos porque estaban seguros de que los presos podían huir con ayuda de las constelaciones. Miguel Lawner decidió grabar en su memoria una métrica de los espacios para dejar testimonio gráfico de la existencia de los campos. Henríquez es un transmisor de la memoria, Lawner es su más refinado arquitecto. Los militares desactivaron la astronomía y desmantelaron los campos, pero la memoria es en su reconstrucción astronómica y cartográfica.

La precisa localización del campo en el desierto se opone a una técnica de desaparición y remoción de los restos óseos de los torturados. En algún lugar del desierto de Atacama minúsculos fragmentos de huesos humanos indican la afanosa búsqueda de las mujeres de Calama, que durante veintiocho años encontraron huececillos diminutos para reconstruir la memoria de las víctimas. Guzmán dice con claridad “durante diecisiete años Pinochet asesinó y enterró los cuerpos de miles de prisioneros políticos. Para impedir que alguien los encontrara, la dictadura desenterró los cuerpos, trasladó los restos a otros lugares o bien los lanzó al mar”. Ampliamos la pregunta que nos interroga: qué relación hay en común entre las estrellas, la tierra y los huesos. La ciencia astronómica, arqueológica y forense comparte en común un mismo material: el “calcio”. Investigar los restos de los huesos de los desaparecidos en el desierto de Atacama, para comprender el obrar de los dispositivos de desaparición y de gestión de la vida, requiere de relaciones e intersecciones amplias que permitan decir que en un ignoto lugar del planeta se dispuso una máquina de desaparición como técnica de gobierno entre la luz de las estrellas y la geología de la tierra. En esa localización los gritos olvidados por muchos son buscados a través de los restos de los huesos. La voz de las mujeres de Calama se inscribe en un espacio de eco y resonancia donde la que habla lo hace en medio de la locura condenada al olvido. Habla casi sin huella y sin porvenir, habla desaparecida que insiste aunque apenas dicha, habla que no se retiene en el presente sino que se encomienda en la búsqueda interminable entre pasado y porvenir a la química del calcio y a la insistencia que logra ver en la ausencia. Como la voz de Vicky Saavedra, hermana del desaparecido José Saavedra González, que narra con precisión su asesinato a través de las partes encontradas de los huesos de su hermano.

En el grito sin palabra y en el silencio posterior al grito, las mujeres de Calama insisten más allá de humanismos extenuados. La insistencia es un modo de vivir y de resistir que dice con sus gestos que “pase el hombre”: que pase y que no retorne el hombre del exterminio y de la desaparición forzada. Puede decirse, tal vez, que ya ha pasado en la medida en que siempre ha sido apropiado por la desaparición que produjo, y que a la postre, es su propia desaparición. Aquel hombre del humanismo cultor de la autoridad, el poder y la ley; la cultura, el heroísmo y el orden, fue llevado por la desaparición hasta el espasmo del grito silencioso y la cicatriz del cuerpo en la historia.

3.

Aquello imprescindible para la vida sólo es la identidad social, de ningún modo la ilusión de una identidad personal. La única utilidad para el ejercicio de la vida humana –que se distingue de todas las demás especies por su facultad de conciencia del tiempo, de la memoria y del pensamiento– proviene de la identidad social. Ninguna de las dos funciones del ser humano como ser vivo –la conservación y la reproducción– requiere de identidad personal, pero no pueden existir sin identidad social.⁵

Los planos de búsqueda de las mujeres de Calama contienen todo aunque no expliquen nada. Contienen el horror del grito silencioso en el reconocimiento de los huesos de las víctimas; algo que ninguna mirada puede resistir porque los huececillos son la pura expresión de la vida desnuda por debajo de la normalidad espantosa de un mundo espantoso. La voz de las buscadoras de huesos llega con el escalofrío del terror, porque la proximidad de lo que enuncian es también el signo de la distancia y la separación. Las voces de las mujeres de Calama se precipitan en un abismo sin retorno como una potencia simultánea alucinatoria e indiciaria. Señalan aquello que bordea el fantasma, –que en su insistencia se transforma en un acto ético– en tanto que describe un modo de vivir destinado a restaurar la fina malla de la identidad social.

Luis Henriquez, Miguel Lawner o la galería de testigos que comparecen en *El caso Pinochet* poseen un mirada extraña –aquella, como dice Levi, que ha rozado a la Gorgona– y que no puede dejar de mirar el suceder mientras se mira mirar. El testigo no es sólo aquel que asiste al suceder sino el que se confunde con el suceder. Resulta imposible que el testigo no posea una mirada extranjera: una mirada que nos mira, y mientras lo hace, ve en el pasado que nos está velado.⁶ Mientras la compañera de Lawner ha perdido toda memoria del pasado por efectos de la enfermedad, Miguel Lawner posee la más minuciosa métrica de los espacios y de los gestos. Dice Guzmán: “una metáfora de Chile”, una tensión irreductible entre olvido y recuerdo. El que recuerda tiende un puente hacia el horror, por su mirada y recuerdo. Desciende en las capas del yacimiento de la memoria donde existe e insiste el desgarramiento. Pesa sobre su mirada la de los muertos que ya no están y la línea divisoria en la historia que establece un antes y un después del acontecimiento. Allí donde toda explicación histórica, sociológica y científica ha

fracasado porque lo acontecido escapa a las estructuras tradicionales de la comprensión de la razón instrumental histórica y al mundo conceptual que se revela insuficiente, el testigo bordea lo indecible como aquello que no encuentra expresión y sobre el que girará la historia como discontinuidad. El testigo no quiere desaparecer sin haber dado testimonio, sin haber trazado un puente con aquellos que ya no están para vencer por la fraternidad a la abyección entre víctimas y verdugos.

Los campos de concentración no han sido una teodicea de la humanidad sino una burocracia productiva de la desaparición donde el responsable no es Dios sino aquellos que a través de procesos jurídicos y productivos hicieron posible sus funcionamientos. El testigo proviene de la "zona gris" como Levi denomina al umbral que encadena al verdugo y a la víctima en un estado de infrahumanidad. Arendt describe a esa región de irresponsabilidad como aquella de la que se desgrana la lección de la "espantosa e inimaginable banalidad del mal". Entre responsabilidad y culpa insiste en el testigo un obligarse como garante de una deuda que habita entre la memoria de su cuerpo y la de aquellos ausentes. El sobreviviente se ha vuelto pura memoria, por ello no puede no recordar.

Aunque algunos como Felman y Laub⁷ elaboraron la noción de *shoah* como "acontecimiento sin testigos" para dismantelar la pretensión de Claude Lanzmann de la palabra absoluta del testigo como garante del acontecimiento, la lengua y gesto que éste expresa es indiciario: testimonia indicando lo no testimoniado. El pensamiento del acontecimiento revela por fractura el campo de lo posible: la singularidad individual alcanza con el testigo la apertura a la verdad irreductible. Y aunque se trate de una lengua "lagunaria" trae a la presencia la naturaleza de una huella mnémica fijada en el cuerpo. Cuerpo imposibilitado dos veces: de testimoniar la "laguna" que constituye la lengua humana desde la práctica racional de la desaparición y de dar testimonio por aquellos que ya no tienen voz.⁸ Sin embargo el testigo seguirá siendo un puente de luz por el acto de habla que hace visible aquello que ya no está. Sin dudas que el trauma recorre su cuerpo que ha perdido sus encadenamientos sensoriales y motrices en tal grado que la memoria de su recuerdo parece no poder ajustarse con la posibilidad de decir. Lo que resta del cuerpo del testigo es la incansable insistencia indiciaria de lo no testimoniado. Se trata de un resto que toma y excede a la palabra como una política del gesto que se asume y soporta.

4.

De Homero a Husserl se ha escogido para nombrar al hombre la palabra como luz, la palabra-luz. Se trata de la primacía del sentido que hace brillar una primera luz. "Iluminar" puede acarrear la más tenebrosa de las luces: ¡la "luz" moral! y su reverso como banalidad del mal. Si el *logos* y la mirada son pensados en la tradición occidental en términos de luz, el acto de habla del testigo, como política del gesto, expresa el resto en el sentido como suplemento óseo que precede en su opacidad a la primacía de la luz. El grito silenciado que es voz y no habla, y que insiste siempre pendiente, interrumpe la mirada. El grito es interrupción, como después de este lo será cualquier escritura e imagen. Blanchot ha insistido que escribir es interrumpir la palabra-luz, porque pone, después de la crisis de la razón, al escribiente en relación con lo Neutro sin referencia a lo Mismo y a lo Uno, fuera de todo visible y en relación con las fuerzas invisibles.⁹ El grito como interrupción es lo abierto del cuerpo y el límite del espíritu. El testigo proviene del grito, su voz es una extrañeza que no representa porque se encuentra en los umbrales del delirio de cara a lo Neutro. Ni lo Uno ni lo Mismo pasa por la voz del testigo sino el resto que es hueso y memoria. Resto al que no podremos restituir más unidad que aquella de la reconstrucción y a la que no podremos donar ninguna representación sino la de buscar en el calcio la diferencia genética vital. Si las mujeres de Calama se preguntan si no podrían usarse los telescopios para rastrear el desierto de Atacama como se recorren las cartografías y génesis de las estrellas, esto reside en creer que "en algún lugar del desierto" es como afirmar "en algún lugar del espacio". Pero lo más lejano nos tranquiliza mientras que aquello cercano es donde nos encontramos atrapados como identidad social.

Cada vez que ligamos el testigo que proviene del grito al hombre, escuchamos la frase de Foucault en *Las palabras y las cosas*: "Consuelo y alivio profundo al pensar que el hombre sólo es una invención reciente, un simple pliegue de nuestro saber que desaparecerá en el momento en que éste haya encontrado una nueva forma"¹⁰. Si de agotamiento de forma se trata, vemos ingresar en la estación de Milán al protagonista del film *Teorema* de Pasolini. Avanza por el andén mirando al infinito, se desnuda despojándose de los atavíos de sus creencias y hábitos. En un intervalo espacial pasa del andén al desierto como si restituyera en su forma la del primer hombre trágico, el hombre del grito.

Nos recuerda al pasaje del Prometeo de Esquilo que presenta al hombre en su tarea interminable enfrentando al árido paisaje desértico de una tierra desnuda y vacía en la que todo espera por ser construido. Pero, al mismo tiempo, es preciso pensar el desierto como fatal forma última de la tierra, inexorable condición de la intervención civilizatoria que está en el epicentro de la banalidad del mal. Nietzsche llama nihilismo a la empresa de negar la vida, de despreciar la existencia y de engendrar un espíritu de venganza. El nihilismo que juzga y desprecia la existencia en nombre de un mundo suprasensible es la comedia cristiana y moral a la que apeló una técnica de gobierno y sus seguidores civiles con Pinochet, donde sólo se piensa la tragedia desde la mala conciencia. Trágico es el nombre de aquel que afirma que la lucha contra el resentimiento, la mala conciencia y el nihilismo. Trágico es el que afirma como *ethos* la insistencia y la resistencia del querer la vida sobre la muerte.

Vale decir como en el poema de Osip Mandelstam “El siglo”, y haciendo resonar algunos de sus versos que dicen: “pero tienes la vértebra quebrada, / ¡pobre y bello siglo mío!”. El poema produce la imagen del esqueleto que al principio es una bestia viva mientras que al final se observa su huella y su resto. El siglo que ha concentrado el saber sobre la vida es el de la movilización total que se hunde en la muerte, y que obsesionó a la historia política con su horror. La desaparición forzada es la “vértebra quebrada” del siglo: el poeta anticipa el extravío y el cineasta, en su obsesión por lo real, garantiza por la imagen poética que la lengua conserve el poder de nombrarlo y recrearlo. Para atravesar los efectos de la desaparición se requiere el coraje intempestivo del arte.

Notas

- 1 Cf. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle*, París, Editions Du Cerf, 2000.
- 2 Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, París, Minuit, 2000, cap. II.
- 3 Cf. Gilles Deleuze, *L' image-mouvement*, París, Minuit, 1983, cap. IV.
- 4 Cf. Hans Blumenberg, *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995, cap. IV y VI. El provocador texto sobre la figura de la metá-

fora de la navegación, que atraviesa el proyecto moderno aunando ciencia, política y poética, fija la observación fenomenológica en el mar como plano para definir lenguaje y experiencia. Guzmán se apoya en la metáfora celeste que reúne para la ciencia y la poética el elemento genético de lo moderno que se proyecta a la contemporaneidad.

- 5 Cf. Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, París, Minuit, 1999. El texto de Rosset es un agudo ensayo sobre la identidad social. Coincidimos plenamente con la distinción que traza entre identidad personal e identidad social.
- 6 Cf. Franco Rella, *Dall'esilio: la creazione artistica como testimonianza*, Milano, Feltrinelli, 2004, cap. VII, VIII, IX.
- 7 Cf. Shoshana Felman, " À l'âge du témoignage: Shoah de C. Lanzmann", in AA.VV., *Au sujet de Shoah*, Berlín, París, 1990.
- 8 Cf. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pretextos, 2000, cap. I.
- 9 Cf. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, París, Gallimard, 1969, cap. II, "XII".
- 10 Cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, cap. IX.