

2013

## Gramáticas de la luz: el trabajo de memoria y post memoria en el documental chileno

Craig Osterbrock  
*Wittenberg University*

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Osterbrock, Craig (2013) "Gramáticas de la luz: el trabajo de memoria y post memoria en el documental chileno," *La BloGoteca de Babel: Número 4*, Article 12.

Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol4/iss1/12>

This Dossier is brought to you for free and open access by the Journals at ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

# GRAMÁTICAS DE LA LUZ

*Gramáticas de la luz: el trabajo de memoria y post memoria en el documental chileno*

**Craig Osterbrock**

(Wittenberg University)

*Fernando ha vuelto* (1998), dirigida por Silvio Caiozzi, y *Nostalgia de la luz* (2010), dirigida por Patricio Guzmán, son dos documentales que buscan negociar el curso seguido por el trabajo de memoria en la pos-dictadura en Chile. El documental de Caiozzi representa el proceso forense de identificación de los restos de las víctimas del terrorismo estatal muertas durante la dictadura militar en Chile, además de destacar la importancia de este proceso para los familiares de Fernando (la víctima) y para la nación. *Nostalgia de la luz*, por su parte, es un documental de autor que mezcla una meditación personal de Guzmán sobre su pasión de niñez por la astronomía, y una meditación sobre la memoria y la historia nacional. Ambos documentales “escriben” la memoria en el cuerpo—el cuerpo humano, en el caso del documental de Caiozzi, el cuerpo cósmico en el caso del documental de Guzmán—con la luz. La observación del crítico francés, Roland Barthes, informa el argumento de este ensayo: la fotografía, o el uso de la luz para construir una narrativa sobre el pasado, es “literalmente una emanación del referente...la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, un piel que comparto con cada persona que se ha fotografiado”[1] (ctd. en Hirsch). Tomando en cuenta el comentario de Barthes, los dos documentales se pueden entender como esfuerzos en revivificar el pasado y la memoria a través del uso de la luz.

Debido al hecho de que los dos documentales pertenecen a dos momentos históricos distintos, mejor dicho a dos etapas distintas del proceso de reconstrucción de la memoria en Chile, responden a distintas exigencias. El documental de Caiozzi contesta a la lógica de contar con justicia reparatoria en los casos de los desaparecidos, una exigencia que existió más prominentemente en la primera década después del fin de la dictadura. El documental de Guzmán responde a distintas condiciones históricas; Guzmán reflexiona, más de una década después de la obra de Caiozzi, sobre nuevos modos de interpretar el significado y el estatuto del pasado y el

trabajo de memoria. Guzmán acaba con la predilección legalista del trabajo de memoria que existió durante los años 90, para dar preferencia a un enfoque auto-reflexivo y multidisciplinario con la esperanza de crear más posibilidades narrativas de dichos recuentos de memoria.

Los dos momentos históricos del que surgen los dos documentales dan pie a dos poéticas distintas. En términos generales, la obra de Caiozzi pertenece al género testimonial y busca sobre todo reforzar la necesidad legal de contar con los testimonios de los familiares de la víctima en cuestión, Fernando Olivares Mori. Por el contrario, el documental de Guzmán pertenece al género del documental de autor, y busca vincular el acto individual y subjetivo de recordar ( bio épico) con el acto humano universal de recordar.

La línea de demarcación entre las dos poéticas está definida más claramente por la manera en que los dos directores desarrollan la metáfora de la luz. Más allá del hecho de que los dos documentales sean escritos por medio de la luz—donde los directores utilizan la cámara, un filtro mecánico de la luz, para construir el sentido de su narrativa—la luz opera a otro nivel: la luz se convierte en una metáfora de la manera en la que interactuamos con el pasado y cómo abordamos el trabajo de memoria. En *Fernando ha vuelto*, la luz sirve a una función doble: primero, como la primera imagen de la película atestigua, la luz simboliza el proceso psicológico del luto: vemos en los primeros segundos de la obra de Caiozzi muchas velas que pertenecen a una vigilia por los desaparecidos, específicamente por Fernando. Desde cierta perspectiva, la primera imagen es una sinécdoque para la película entera: el documental enciende el cirio celebratorio de la memoria. Es más, a través de la luz de la cámara y la luz de las velas, vemos en los últimos minutos del documental la cara del hijo de Fernando, cuya voz empieza la narración sobre las primeras imágenes de la obra: como muestra la línea de velas encendidas que vemos en la primera secuencia, que forman parte de la vigilia, la película documenta el camino de iluminar y dar la voz al sufrimiento y el dolor de trauma. La segunda función de la luz en *Fernando ha vuelto* es que es un instrumento que se puede utilizar, junto con la tecnología científica como el microscopio y la tecnología de historia como la fotografía, para revelar el pasado. De esta manera, el documental de Caiozzi transforma el acto de recordar en un acto sagrado; el encender de las velas y de la vigilia de memoria constituye un acto de iluminar el pasado mientras el proceso forense de identificación que dicho acto provoca representa un acto de revelar el pasado.

Por el contrario, en *Nostalgia de la luz*, la luz se convierte en una metáfora para el proceso de descubrir los orígenes. Guzmán espacializa y temporaliza la memoria a través de la metáfora de la luz: como los astrónomos buscan mirar más y más lejos en el espacio para estudiar fenómenos más y más antiguos, y como los arqueólogos buscan cavar más y más profundo para recuperar objetos más y más antiguos, Guzmán estira el marco temporal de la memoria nacional en búsqueda de los orígenes del trauma de la dictadura militar. Por medio de las abundantes imágenes del desierto de Atacama—una región que atrae astrónomos y arqueólogos por su cielo transparente y su clima extremadamente árido—Guzmán sugiere que Chile es un país altamente apropiado para el estudio de muchos pasados y de los orígenes de muchos fenómenos; su propósito es expandir las dimensiones del trabajo de memoria—expandirlas temporalmente, a través de deconstruir los marcos temporales tradicionales de la historia oficial, y expandirlas al extender la participación de varios campos de estudio en el trabajo de memoria.

Las diferentes manifestaciones de la metáfora de la luz en los dos documentales forman la fundación de las dos poéticas a las que los directores se adscriben. Las dos poéticas a las que Caiozzi y Guzmán se atienen están reforzadas y organizadas utilizando sistemas específicos de conocimiento. Caiozzi apela a la ciencia, considerando “la luz” del conocimiento científico capaz de iluminar la verdad del pasado. Además de apelar a la ciencia para legitimar su narrativa sobre el pasado, Caiozzi apela a la psicología para estructurar su narrativa: la película adopta la forma del proceso de luto, empezando con “El reconocimiento” (una escena en que las medicas forenses explican las heridas que Fernando sufrió antes de morir) y terminando con “El retorno” (un entierro dentro de la casa de la madre de Fernando). La narrativa de Caiozzi opera en el nivel individual—en el caso de los familiares individuales de Fernando cuyos testimonios dominan la segunda mitad de la obra—además del nivel nacional—como las medicas forenses explican que todos los casos de restos no identificados pasan por el mismo proceso forense de identificación, poniendo la investigación forense al frente del proceso legal de justicia en Chile.

Mientras la narrativa de memoria que propone Caiozzi en *Fernando ha vuelto* está construida sobre una fe en la habilidad de la investigación científica y forense, Guzmán apela al sistema de conocimiento filosófico; él trata de legitimar su narrativa sobre el pasado (que es en realidad varias narrativas) por medio de la auto-reflexión característica de la investigación filosófica. Aunque ciertamente hay una apelación a los sistemas de conocimiento científicos en la película, manifestada en entrevistas con astrónomos y arqueólogos, además de

una abundancia de imágenes derivadas de los telescopios, el impulso de la meditación de Guzmán es sobre todo filosófico: se usa la información que proviene de la ciencia como un catalizador para una reflexión sobre el pasado y el acto de recordar. El rol de la ciencia en los dos documentales se diferencia por el hecho de que Guzmán se interesa en las implicaciones filosóficas de la investigación científica del pasado mientras Caiozzi sólo quiere usar la ciencia para legitimar su narrativa sin cuestionar las implicaciones de los resultados de la investigación científica.

Estas diferencias en los sistemas de conocimiento a los que Caiozzi y Guzmán apelan están expresadas a través de la metáfora de la luz e implican dos tipos diferentes de instrumentalidad. En *Fernando ha vuelto*, la luz se convierte en otro instrumento científico que se utiliza para descubrir “la verdad” sobre el pasado y la historia. Las médicas forenses manipulan la luz, un acto simbolizado por su uso del microscopio, en los restos de Fernando para construir la historia de su muerte. La manera en que la metáfora de la luz está expresada en el documental de Caiozzi es una respuesta a la intención de la película. En otras palabras, el tipo de instrumentalidad al que la película se adscribe dirige el uso de la luz: ya que Caiozzi busca crear una narrativa hermética funcional al ejercicio de la ley, la instrumentalidad de la obra se puede describir como colectiva, en el sentido de que el caso de Fernando es una sinécdoque para todas las víctimas y el proceso de luto de la familia de Fernando es una sinécdoque para el proceso de luto de la nación. El hecho de que la película sirve como un instrumento o ejemplo en el proceso de construir narrativas coherentes sobre el pasado (una función legal) y superar el trauma familiar y nacional de la dictadura (una función psicológica) dirige la manera en que la metáfora de la luz se desarrolla.

Mientras la narrativa de memoria que construye Caiozzi utiliza la luz como un instrumento científico y un símbolo psicológico, Guzmán a menudo toma la luz misma como su tema primario. En el documental de Guzmán, la luz se convierte en una metáfora para las maneras en que interactuamos con y definimos el pasado. Dentro de esta metáfora, Guzmán usa la investigación de los astrónomos en los orígenes del universo, además de la investigación de los arqueólogos en los orígenes de la civilización para argüir que el pasado “emite” un espectro amplio de “luz”; por lo tanto, cualquiera narrativa unidimensional o unidisciplinario sobre el pasado no es suficiente para satisfacer el deseo humano natural saber o “ver” el pasado. De esta manera, el tipo de instrumentalidad que la película exhibe es doble: la película es primero un instrumento al servicio de una

investigación altamente personal y subjetiva y, segundo, un instrumento al servicio de una investigación universal en el acto humano universal de recordar.

Por lo tanto, los dos documentales establecen dos gramáticas de la luz, dos sistemas que regulan cómo utilizamos la metáfora de la luz para construir narrativas de memoria: una gramática científica y una gramática filosófica. La pregunta que ambas gramáticas buscan contestar es: ¿qué forma toma el pasado cuando lo excavamos o lo vemos en el presente? Y, además, ¿cuáles son las implicaciones de nuestras decisiones sobre cómo recuperamos, narrativizamos, revivificamos el pasado?

Los títulos respectivos de las películas son bien reveladores en términos de los marcos narrativos Caiozzi y Guzmán establecen. Es importante notar que *Fernando ha vuelto* funciona como una oración completa que afirma una presencia material que a la vez logra configurar una materialidad en sí misma: en la forma de una narración injertada sobre los huesos y legitimada por sus restos, Fernando está con nosotros, o es al menos de lo que Caiozzi trata de convencernos. El marco temporal que el título sugiere—Fernando *estaba* perdido, ahora está aquí—es el espacio dónde la narrativa va a materializarse. Dotada con un principio y un fin, y legitimada por la ciencia forense, la obra en sí misma se vuelve digna de la consideración de la ley. Por otro lado, *Nostalgia de la luz* es todo lo que *Fernando ha vuelto* no es. Ningún marco temporal caracteriza la retórica de Guzmán, a menos que consideremos el Big Bang un marco temporal adecuado. Lo único que el título afirma es una relación emotiva y subjetiva con el pasado y, además, una cierta incertidumbre sobre lo que es el pasado: es simplemente “luz,” que debemos recordar es un fenómeno que desafía definición. El tema verdadero de la obra es el cuerpo del conocimiento que construimos sobre el pasado: cómo es y cómo se legitima por medio de las experiencias individuales.

A pesar de todas sus diferencias, existe entre las películas una cierta afinidad. En ambas películas se utiliza el material de archivo. En una escena que ejemplifica el pensamiento de Caiozzi, las médicas forenses superponen dos fotografías: una de la estructura del cráneo de Fernando y una del mismo Fernando, en el día de su boda. El momento representa la transposición de dos sistemas de conocimiento: el de la ciencia y el de la historia. Por lo tanto, las fotos son escritas por medio de dos tipos de luz: la imagen del cráneo de Fernando se construye con la luz del conocimiento científico o forense mientras la luz capturada en la foto de Fernando es una luz se le legitima

con la materialidad de un documento histórico. Este es el momento clave del desarrollo de la narrativa sobre Fernando, un momento en que la narrativa se legitima a través de los objetos concretos excavados del pasado.

El material de archivo en *Nostalgia* también es producto del conocimiento científico. Las imágenes del universo abundan en la primera mitad de la película. Sin embargo, el sujeto verdadero de las imágenes, y su belleza verdadera, no es los planetas o las estrellas que representan sino la luz que emana del contenido físico del universo. El interés de Guzmán no radica en las conclusiones que los astrónomos sacan de las fotos—en cambio, se preocupa con la *manera* en que estas conclusiones se obtienen y las implicaciones filosóficas de un sistema particular de acumulación del conocimiento. La afirmación principal de la película, y la afirmación que indica el intento reflexivo de Guzmán, es que el presente no existe. Él emplea la luz para confirmar esta afirmación: la luz que recibimos de cualquier objeto realmente viene del pasado—expande la relación espacial-temporal entre la Tierra y el sol, el presente y el pasado, a través del material de archivo, para ilustrar el punto. Si ponemos en tensión las dos obras, es evidente que Guzmán busca poner en cuestión la postura absoluta del conocimiento empírico en que se basa el trabajo de la memoria, en contraste con la de la pos-memoria.

Un examen de los instrumentos con los que Caiozzi y Guzmán dirige y recoge la luz, respectivamente, además de los objetos en que la luz se enfoca y desde los cuales emana, nos va a llevar más cerca de una respuesta a las preguntas iniciales que propongo como marcos de referencia. No debemos ignorar el hecho de que el microscopio es un instrumento que controla y enfoca la luz. Cuando las médicas forenses examinan los huesos de Fernando a través del microscopio y construye una narrativa sobre su muerte, sus restos se transforman. Siguiendo el pensamiento de Barthes, la película documenta la construcción de una “piel” para los restos de Fernando—hecha de luz y palabra, esta “piel” revive transitoriamente su espectro para solo confirmarnos de que está muerto. Presenciamos esta existencia dual de Fernando cuando las médicas forenses ofrecen su historia completa de las últimas horas de la vida de Fernando. Mientras las médicas rodean los restos tocan las fracturas elaborando la narrativa que está detrás de ellas; podemos entender las fracturas y los balazos como puntos de contacto: puntos a los que la luz y el conocimiento científico tocan el cuerpo de Fernando, tocan el pasado. Implícito en la gramática que crea Caiozzi es la suposición que el pasado es solamente eso: pasado, fijo, terminado, y para siempre inerte. Entender el pasado no es un asunto de interpretación dentro de esta gramática sino un de excavar su conocimiento latente, fijo, y finito. El resultado de esta posición en relación con el pasado no ocurre sin implicaciones. Como los fotones usados para observar los electrones cambian el camino de su

órbita, la luz que el microscopio enfoca en Fernando cambia el estatuto ontológico de Fernando. Debajo del escrutinio de la luz, Fernando adquiere el estatuto doble de sujeto y objeto, de una colección de huesos y una persona dotada con una narrativa.

Guzmán hace otro set de suposiciones y emplea otro instrumento en relación con la luz. En contraste con el microscopio, que concentra y dispensa la luz, el telescopio la recoge. El documentalista reconoce el carácter esquivo del pasado y, por lo tanto, enfoca en la luz misma más que en los objetos desde los cuales emana y por los cuales refleja. El documental trata a la luz de una manera doble: como el medio en que el conocimiento del pasado se almacena además del sujeto que se narrativiza. Guzmán, en contraste con Caiozzi, nos implica con el pasado como receptores de su luz y de su conocimiento. Por medio de la afirmación que el presente no existe, el documentalista mueve la vida hacia el pasado—el trabajo filosófico de la obra emprende la tarea de revivificar el pasado, de imaginarlo en conexión a lo que nos aproximamos como el presente. Sin embargo, mientras Guzmán tal vez supere el problema del “efecto del observador” inherente en el acto de iluminar el pasado utilizando la luz, la luz como una “piel,” como la tela de la que una narrativa sobre el pasado se materializa, carece de esa misma subjetividad que caracteriza el impulso original del documental de *auteur*: Guzmán nos deja con sólo un espectro de recuerdos cósmicos, fríamente impersonal en su traducción de la memoria en colores verdaderamente bonitos pero finalmente relegados al mismo estatuto material e insatisfactorio de los huesos de Fernando.

### **Bibliografía**

*Fernando ha vuelto*. Dir. Silvio Caiozzi. García y Caiozzi Ltda. 1998. Filme.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard U. Press. 1997.

*Nostalgia de la luz*. Dir. Patricio Guzmán. ICARUS. 2010. Filme.