

Insistencia y expresión de la memoria: una lectura desde Merleau-Ponty a partir de *Nostalgias de la luz.*

Andrea Vidal¹

Resumen

El medio histórico, como lo llama Merleau-Ponty, está constituido tanto por la historia privada como por la historia pública: ninguna de las dos es mera imposición determinista ni mera construcción arbitraria, sino antes bien un campo simbólico abierto y dinámico. Para Merleau-Ponty, en los dos casos tenemos un conjunto simbólico cuyo sentido se presenta como *écart* (divergencia). En su dialéctica, la actividad y la pasividad son necesarias para tejer este medio individual y público, pero siempre intersubjetivo. En el centro de esta aproximación ontológica se encuentra la memoria y la verdad del pasado. Nos proponemos aplicar este marco a la última trilogía filmica de Patricio Guzmán ("Nostalgias de la Luz", "El Botón de Nácar", "Cordillera de los Sueños", estrenadas entre 2010-2019, pero especialmente al primer film citado) para analizar la manera que tiene de abordar insistentemente la memoria del *acontecimiento chileno* como llama Guzmán al golpe de estado y la dictadura subsiguiente en su país. Hoy, podemos decir que se ha resignificado dialécticamente la amnesia en memoria viva en la explosión popular del 2019. A pesar de que son películas situadas y enraizadas a un suelo y a una patria (una tierra [*terre*] como campo perceptivo, afirma Merleau-Ponty en *La Pasividad*), los acontecimientos son compartidos en una historia y una geopolítica comunes a quienes habitamos el sur del sur. Su estilo de filmar propio es una manera de ser un cuerpo exiliado que vuelve a hundirse en el desierto, el agua y las montañas del sur, pero su manera de ser ese cuerpo está estrecha, salvajemente, relacionada con la nuestra, transandina.

Palabras clave

Merleau-Ponty; Verdad; Historia; Patricio Guzmán; Memoria

Abstract

The historical entourage, as Merleau-Ponty calls it, is made up of both private and public history: neither is mere deterministic imposition or mere arbitrary construction, but rather an open and dynamic symbolic field. For Merleau-Ponty, in both cases we have a symbolic set whose meaning is presented as *écart* (divergence). In its dialectic, activity and passivity are necessary to knit this individual and public entourage, but always intersubjective. At the center of this ontological approach is memory and the truth of the past. We propose to apply this framework to Patricio Guzmán's latest film trilogy ('Nostalgia for the Light', 'The Pearl Button', 'The Cordillera of Dreams', released between 2010-2019, but especially the first film cited) to analyze the way he has to approach the memory of the *Chilean event* insistently as Guzmán calls the coup d'état and the subsequent dictatorship in his country. Today, we can say that amnesia has been dialectically resignified in living memory in the popular explosion of 2019. Despite the fact that they are films located and rooted in a soil and a homeland (a *terre* as a perceptual

¹ FaHCE-UNLP/IdIHCS. Integrante de los siguientes proyectos de investigación: *Imagen, verdad, tiempo. Alcances filosóficos de la interrogación sobre lo imaginario en relación con la historicidad, el arte y las posibilidades de expresión* y *De la epistemología política a la cosmopolítica: el giro stengeriano en filosofía de las ciencias.*

field, says Merleau-Ponty in *Passivity*), events are shared in a history and geopolitics common to those of us who live in the south of the south. His own style of filming is a way of being an exiled body that sinks back into the desert, the water and the mountains of the south, but his way of being that body is closely, savagely, related to ours, trans-Andean.

Keywords

Merleau-Ponty; Truth; History; Patricio Guzmán; Memory

I. La ontología del mundo percibido y la percepción de la historia como caso de pasividad

En *La Passivité*², curso dictado en el Collège de France en 1954-55, Merleau-Ponty retoma ciertos problemas que se presentan paradójales en los estrictos términos descriptivos de la fenomenología, razón por la cual se propone en este curso comenzar a pensar la posibilidad de una “ontología fenomenológica” (p.176). Son los primeros pasos del giro ontológico en este autor: aun sin llegar a la propuesta (incompleta) de la Carne como será el caso unos años después, busca lo que llama una “verdadera ontología del mundo percibido” (p. 178). Para ello rechazará la “ontología objetivista” de la cual estamos presos al pensarnos como conciencias activas dadoras de sentido frente a un mundo de cosas inerte carente de significación. La ontología del mundo percibido intenta ser un análisis y descripción de aquello que resiste al análisis de la ontología objetivista: el análisis del residuo que es, además, fuente olvidada de las verdades objetivas propias de la ciencia. El problema central será para Merleau-Ponty el siguiente: “ni recepción pasiva, ni construcción ilusoria, sino sentido de primera vista que, en el análisis, se deshace y además se rehace” (p. 178). Ni silencio sin sentido de lo percibido, ni significado absoluto del saber: buscar en cambio, el pasaje del silencio a la palabra, es decir, el pasaje del nacimiento de la verdad en lo sensible y lo percibido al renacimiento de la verdad como saber, bajo el supuesto que tanto lo mudo como lo hablado son campos

² Merleau-Ponty, M. (2003) *L'Institution. La Passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Belin, Paris. El curso sobre la pasividad, hoy usualmente llamado ‘La Pasividad’, se titulaba en realidad *Le problème de la passivité: le sommeil, l'inconscient, la mémoire* (pp. 155-297). Las páginas citadas a continuación en el cuerpo del texto (especialmente secciones I y II) corresponden siempre a esta edición francesa, y por lo tanto, la versión en español es propia.

expresivos y con sentido y que ni uno ni otro son campos de significaciones cerradas sino abiertas.

De lo que se trata, entonces, más que de describir fenomenológicamente la percepción de la cosa, es analizar el tejido en el cual esa cosa y su percepción se revelan como expresivas, en qué universo simbólico acontecen, o lo que es lo mismo, su “comportamiento” (p. 175: *Verhalten*) en el entrelazo con el orden de lo sensible. Por ello, se trata no solamente de describir “un campo sensorial, sino los campos ideológico, imaginario, mítico, práxico, simbólico -el medio histórico y la percepción, entonces, como lectura de este medio” (p. 175). Y agrega Merleau-Ponty, permítanme citarlo más in extenso: “Esto hará comprender que la ‘cosa natural’ sólo aparece como tal a una cultura. Hay una historia de la percepción” y añade

no solamente hay historia de la percepción, sino percepción de la historia, y ahí también campo a redescubrir: percepción de ideologías, de mitos, de herramientas intelectuales, de conjuntos práxicos. Aquí también la génesis tiene doble sentido: de lo dado a nosotros, y también de nosotros a lo dado (es únicamente como sector de nuestra historia que concebimos a la historia delante de nosotros). O más bien, no dos movimientos contrarios (la historia objetiva creándonos, y nuestra *Sinngebung* la historia objetiva: sino, incluso la historia “objetiva” (que) solo vive en nuestra vida (...)) (pp. 178-179).

II. El medio histórico, la historia salvaje y la verdad de la historia

Así, describir la percepción para ver surgir las raíces del ser, se transforma en leer un entramado discursivo tácito o silencioso, en captar el *logos* no enunciador del mundo sensible, que es simbólico, expresivo e histórico. Me quiero detener en este punto: es la historia el horizonte de la percepción, de la vida. El medio histórico, como lo llama Merleau-Ponty, está constituido tanto por la historia privada como por la historia pública: ninguna de las dos es mera imposición determinista ni mera construcción arbitraria, ninguna de las dos es una esfera o secuencia de significaciones cerradas, sino que es un campo simbólico abierto y dinámico. Merleau-Ponty afirma: “En los dos casos tenemos un conjunto simbólico cuyo sentido se presenta como *écart* [divergencia]”. En su dialéctica, la actividad y la pasividad son necesarias para tejer este medio individual y público, pero siempre intersubjetivo. En el centro de esta aproximación ontológica se encuentra la memoria y la verdad del pasado.

Ahora bien, esa verdad histórica que no puede ser ni en-sí ni solo para-mí ni “de sobrevuelo”, y por lo tanto ni absoluta ni objetiva ni cerrada, debe ser otra cosa que una mera captación pasiva o una construcción, debe ser algo más que mera pasividad receptiva o pura actividad de un sujeto absoluto. Para comprenderla, debemos ir más allá de la historia objetiva (relativa solo a las conciencias, de verdades eternas) y de mi historia privada o aventura personal (mera decisión): debe darse cuenta de mi pertenencia a un mundo junto a otros y a una sola historia intersubjetiva con muchas entradas posibles. Esto implica “despertar una historia salvaje” a la que Merleau-Ponty describe como “debate de los hombres con el pasado ‘en sí’ o ‘verdadero’ al que tuvieron que hacer, es decir, con el pasado para mí, y debate de mi propia interpretación del pasado con una “verdad” que yo ya presiento, mirada de otros tiempos sobre el mío” (p. 179). Para hallar esta verdad de la historia salvaje o de la fibra del mundo percibido es necesario leer el *logos* del mundo estético, del cual la verdad de adecuación es una idealización, basada en el olvido de su fuente perceptiva. La metáfora de la lectura define a la experiencia perceptiva: lo percibido no es el dato empírico sino una estructura simbólica. Esa lectura profunda no se da de frente, sino en la divergencia (*écart*) entre perspectivas que se solapan, porque es en ese *entre* en el que toma forma lo olvidado o invisible, la trama común: “vida e historia comunes que son percibidas también, y que, a este nivel, tienen un sentido de primera vista [al que] es necesario desarrollar, amplificar, discutir, actuar, integrar con lo que dicen los otros” (p. 180). De no hacerlo, se impondría la verdad opresora (la verdad integral, de todo, la verdad-posesión de alguien): la verdad nunca es otra cosa que verdad perceptiva, verdad probable. Sí, probable, pero aclaremos: “probabilismo en el sentido de: el máximo de verdad del momento. La percepción como revelador de un nuevo sentido de verdad: no como adecuación, que suprime la pluralidad de sujetos y de perspectivas, sino como movimiento hacia la integración, apertura” (pp. 180-81).

Intentaremos ejemplificar este movimiento hacia la verdad, la memoria común y la historia salvaje mediante el análisis de la obra filmica de Patricio Guzmán.

III. La insistencia en la expresión de la memoria: la obra filmica de Patricio Guzmán

Patricio Guzmán es un cineasta chileno. Detenido en 1973 en el Estadio Nacional al comienzo de la dictadura pinochetista, pudo salir de Chile hacia el exilio con los rollos

de lo que fue su primera trilogía, *La Batalla de Chile*, tres documentales que relatan el último año del gobierno de Allende hasta el golpe. Con los años volvió a insistir en diferentes documentales sobre el golpe militar y las consecuencias del mismo en la historia de su país: *En nombre de Dios* (sobre el rol de la iglesia católica en la defensa de los derechos humanos violentados por la dictadura), *La memoria obstinada* (acerca de la amnesia política en la era post dictatorial), *El caso Pinochet* (sobre el juicio y detención del dictador que se llevó adelante en Europa), etc. Es claramente un documentalista político que ha reflexionado y denunciado sobre un acontecimiento que quiebra su propio devenir personal y el de la sociedad de la cual tuvo que exiliarse.

Pero hay un “giro ontológico” en su obra a partir de 2010. Es aquí donde quiero comenzar el análisis de su propuesta fílmica novedosa. El 27 de octubre de 2010 (día con una carga simbólica para la política argentina y con consecuencias que como ondas en el agua llegan hasta el 27 de octubre de 2019³) se estrena *Nostalgia de la Luz*. Es la primera parte de la segunda trilogía documental en la obra de Guzmán: a *Nostalgia de la Luz* la sigue *El Botón de Nácar* estrenada en 2015 y *Cordillera de los sueños*, estrenada en 2019 en Cannes pero que recién en este 2020 llegaría (si la pandemia lo permite) a los cines al acceso de todos⁴. Hay un registro superficial que nos golpea primero: sus títulos. Los títulos de los films no designan directamente el tema recurrente en la filmografía de Guzmán: la memoria insistente del acontecimiento que dio vuelta la historia de su país (el golpe de Estado). Y no lo hacen porque no ya son documentales tradicionales: son otra cosa. En el giro dado por Guzmán, su estilo varió: devino un volver visible lo invisible, y

³ Dejo a propósito esta fecha que cobra sentido para situar este texto: redactado en su forma original en septiembre de 2019, su redacción es previa a la revuelta chilena, y fue pensado para ser leído en un coloquio sobre Cosmopolítica en la ciudad de La Plata en plena campaña electoral previa a las elecciones presidenciales argentinas del 27/10/2019, en las cuales se decidiría si el país seguía gobernado por la derecha neoliberal local, o si la resistencia de centroizquierda -que expresaba el peronismo- a la derecha vernácula podía imponerse en las elecciones. Finalmente sucedió lo último. Quien fue electo (Alberto Fernández) había sido jefe de gabinete del presidente argentino Néstor Kirchner (2003-2007), quien murió el 27/10/2010, día de estreno del film que estamos analizando, mientras gobernaba Cristina Fernández (2007-2015), gobiernos llamados “populistas” por la derecha y que desplegaron políticas económicas de distribución de la riqueza, así como políticas de derechos humanos de memoria, verdad y justicia respecto de la dictadura argentina.

⁴ El film fue estrenado en la Selección Oficial de Cannes 2019 y fue galardonado con el Premio L’oeil d’or como mejor película. Su estreno comercial sería en Chile, y estaba programado para el 2/4/2020. Pero el 20/3/2020 se decidió, por la pandemia del covid-19 que mantiene en cuarentena a un tercio de la población mundial, cerrar todos los cines en territorio chileno por un plazo indefinido. No sabemos, como tantas otras cosas, cuál será la fecha de estreno comercial del último film de la trilogía.

ya no un registro de la visibilidad documental. No estamos frente a películas que se instituyen a sí mismas como películas de observación, descriptivas de un pasado dado para siempre, películas testimoniales u objetivas. No son películas que sobrevuelen la verdad histórica que fuerzas interesadas intentan silenciar. No son del orden de la prosa ni de la representación. Son documentales poéticos: en ellos el presente y el pasado se entrelazan, las miradas y acciones de diferentes actores se solapan, la política, la ciencia y la poesía se sobreimprimen en un paisaje que nunca es el mismo y la naturaleza reina como un efecto dinámico de estas acciones y perspectivas, resignificado una y otra vez.

A pesar de que son películas situadas y enraizadas a un suelo y a una patria (una tierra [terre] como campo perceptivo, lo llama Merleau-Ponty en *La Pasividad*), los temas, entrelazos, los acontecimientos políticos y la cultura, son compartidos en una historia y una geopolítica comunes a quienes habitamos el sur del sur. Cuando Guzmán filma poéticamente la memoria de Chile, los ecos con nuestra memoria, nuestro pasado que insiste y nuestro presente amnésico⁵ son innegables, y no es solo lo invisible de su tierra lo que emerge y lo que se expresa. Su estilo de filmar propio es una manera de ser un cuerpo exiliado que vuelve a hundirse en el desierto, el agua y las montañas del sur, pero su manera de ser ese cuerpo está estrecha, salvajemente, relacionada con la nuestra.

Nos centraremos en *Nostalgias de la luz*. El gran protagonista es el desierto de Atacama: un paisaje que parece intemporal, donde no parece haber más que luz, sal, tierra, viento. La extrema sequedad hace que nada se descomponga y todas las cosas permanezcan inmóviles; por ello mismo es que no hay vida orgánica: ni insectos vuelan. Sin embargo, allí se encuentran registros de la historia incluso cósmica: hay aldeas y restos de culturas precolombinas, hay minas abandonadas de hace un par de siglos, hay telescopios monumentales únicos en el mundo que investigan los cielos, hay huesos de los desaparecidos por la dictadura pinochetista. Hay un pulular silencioso y continuo de arqueólogos, astrónomos y buscadoras de huesos, las madres de los desaparecidos. También historiadores, geólogos, paleontólogos. Todos ellos unidos sin saberlo en su afán

⁵ El acento en el presente amnésico y su dialéctica con la memoria tenían una referencia diferente a la actual en septiembre de 2019, no solo referido a Chile sino también a Argentina. Hoy día, post octubre 2019, tanto en Chile como en Argentina esa dialéctica memoria-amnesia sigue operando, pero el acento no está puesto de ninguna manera en la amnesia del presente. En Chile, en octubre comenzó otro acontecimiento que no es solamente un acontecimiento para su historia (la revuelta popular contra décadas de desigualdad y herencia pinochetista, el gran laboratorio neoliberal del sur) sino para una manera de administrar los cuerpos, las riquezas y las narraciones mitológicas políticas.

de descubrir la verdad sobre el pasado: las formas de vida de los pobladores originarios antes de la conquista, el origen del universo, el destino de los cuerpos de los desaparecidos, quienes estuvieron encarcelados clandestinamente en campos de concentración que antes eran barracones de los mineros. Todos guardianes y a la vez sondeadores⁶ de la memoria, discutiendo el olvido y la amnesia, desvelando lo oculto: el único tiempo real en el presente para ellos es el pasado. Todos miran atrás para comprender mejor el futuro. Ante la incertidumbre del porvenir, el pasado nos habla.

Es el desierto, el pasado, la luz la que habla, no el artista. Aquí Guzmán ni describe ni explica, sino que interroga⁷ o plantea interrogantes, expresa solapamientos⁸, aperturas, no narrativas cerradas. No es un film que haga una descripción del desierto, sino que toma realidades entrecruzadas para expresar distintas entradas a la memoria, insistentemente.

En una entrevista Guzmán señala:

de repente te tropiezas con un pedazo de la industria humana, que te lleva al siglo pasado y por otra parte las momias arcaicas que te llevan a los tiempos de Cristóbal Colón. ¡Las viejas máquinas te transportan a la

⁶ Tomo el término “sondeador” en el significado que le dan Isabelle Stengers y Philippe Pignard en *La brujería capitalista* (2018, Heckt, Buenos Aires), quienes lo toman a su vez de un “libro olvidado” (*L’Ombre de Dieu*, 1955) de Étienne Souriau. Así lo describen: “a pesar de que los sondeadores se encuentran en la proa de un barco, no miran a lo lejos. No pueden hablar de los objetivos ni pueden elegirlos. Su preocupación, su responsabilidad, aquello para lo cual están preparados, son los lugares peligrosos donde se colisiona, los obstáculos con los que se choca, los bancos de arena donde el barco queda varado. Su saber proviene de la experiencia de un pasado que habla de los peligros de los ríos, de sus aspectos engañosos, de sus incitaciones tramposas.” (pp. 39-40).

⁷ “No quiero explicar sino más bien interrogar. Continúo haciéndome preguntas. Lo que yo quería hacer con la película es abrir puertas, como lo hacen los científicos cuando se interrogan sobre el origen de nuestra vida. Estoy convencido que la ciencia constituye un campo temático formidable para el documental del futuro. Tengo la impresión que ciertas ideas, ciertas analogías, ciertos conceptos, hoy en día son puestos en duda por la industria documental. Parece que no podemos crear ideas singulares, atípicas, renovadoras, está prohibido. Nos movemos adentro de una industria que con frecuencia nos empuja a fabricar estereotipos”. (Guzmán, entrevista con Frederick Wizeman, 2011: publicada en el website <https://www.patricioguzman.com/es/pelicula/nostalgia-de-la-luz>)

⁸ “El problema es que la película tiene un costado metafísico, un costado místico o espiritual, un costado astronómico, un costado etnográfico y un costado político... ¿cómo explicar que los huesos humanos son iguales a ciertos asteroides? ¿cómo explicar que el calcio que tienen nuestros huesos es el mismo calcio que tienen las estrellas? ¿cómo explicar que las estrellas recién nacidas se forman con nuestros propios átomos al morirnos? ¿cómo explicar que Chile es el principal centro astronómico del mundo y que todavía hay un 60 por ciento de asesinatos sin aclarar de la dictadura? ¿cómo es posible que los astrónomos chilenos miren estrellas que están a millones de años luz en el pasado mientras los niños no pueden leer en los textos escolares lo que pasó en Chile hace apenas 30 años? ¿cómo explicar que innumerables cuerpos enterrados por los militares fueron desenterrados y arrojados al mar? ¿de qué manera explicar que el trabajo de una mujer que busca con sus manos en el desierto se parece al trabajo que hace un astrónomo?...” (Guzmán, entrevista ya citada con F. Wizeman, 2011).

revolución industrial, las momias te transportan mucho más lejos y ahora los telescopios te transportan a millones de años luz más atrás!... Esto me empujó a imaginar una película. Yo creo que la materia misma del film nace por lo tanto de una serie de metáforas que están depositadas en el desierto, que existen mucho antes que yo llegara. Las metáforas ya estaban ahí, yo solamente las filmé (...) Pero las mujeres son las que me hicieron tomar la decisión de pasar a los hechos. Cuando yo leí en un periódico que las mujeres excavaban la tierra con sus manos, cerca de los telescopios, entonces por fin resolví hacer la película” (2011, F. Wizeman, ver más abajo nota al pie 7).

Lo que hace Guzmán es poner en relación estas búsquedas por la verdad del pasado bajo la luz implacable del sol en el desierto de Atacama, que se transforma del lugar más árido y menos propicio para la vida, guardián de la muerte, en una tierra fértil compuesta por múltiples capas sensibles de cuyo entrecruzamiento brota la manifestación de nuestra vida y origen cósmico/histórico común.

En *El botón de nácar*, la lógica estética y el estilo son los mismos, aunque el elemento que contiene el entrecruzamiento de estas capas sensibles cambie: ya no es el desierto, sino el mar, y en general el agua, el paisaje que todo contiene: nuevamente es el elemento y la naturaleza los que son interrogados por el film: “Se dice que el agua tiene memoria. Yo creo que también tiene voz”, afirma Guzmán cuya voz está siempre en off en la película. Chile es una franja extensa de tierra que incluye el desierto, delimitada por el mar (el Océano Pacífico) y la Cordillera. Esas aguas que bañan sus costas son sondeadas⁹ ahora por Guzmán desde sus recuerdos de la niñez, en los cuales se da la percepción del agua como muerte, y los recuerdos de madurez, que la refuerzan al descubrir el destino de los desaparecidos arrojados desde aviones a sus aguas. Pero contraponiéndolos (sus propios recuerdos individuales) a los recuerdos de los descendientes de las poblaciones originarias cuya forma de vida fue exterminada por los colonizadores, para quienes, sin embargo, el mar es vida. Hay un paralelismo entre el relato de su ser niño temeroso del mar que se había llevado a un compañero y el de una sobreviviente kawéscar, de su misma edad, quien de niña viajó mil kilómetros por las costas del sur de Chile en una pequeña canoa, alimentándose del mar y llegando a la isla que era su destino. Esos mil kilómetros en comunión con el mar eran mil años que los separaban (al niño Guzmán y a la niña kawéscar) en un mismo presente y país.

⁹ Ver nota al pie 6 para el significado de “sondeador”.

No solamente asistimos a la relación entre historias personales. Nuevamente aparecen los científicos y los cuerpos de los desaparecidos como costura de las interconexiones: historiadores, antropólogos, forenses, cuyas investigaciones nos revelan diferentes realidades en las cuales el mar es protagonista. A través de dos botones Guzmán logra trazar el vínculo entre los pobladores originarios y los desaparecidos por la dictadura. El primer botón, el que un capitán inglés le ofreció a un yagán para convencerlo de que se subiera a su barco para llevarlo a Inglaterra, y el segundo, el botón de nácar del título. Último vestigio de un detenido desaparecido arrojado al mar junto a un riel de ferrocarril. La historia de Jimmy Button que vuelto a la tierra del fuego luego de haber perdido por un botón su nombre y su tierra, ya no fue nunca más el mismo. La historia de los rieles que eran transportados del desierto y atados a los cuerpos de quienes serían arrojados al mar por los militares pinochetistas en dictadura, de cuyos cuerpos solo queda un botón adherido como un bicho de mar al metal. La reconstrucción forense, fría, paso a paso, de cómo se amortajaban y preparaban los cuerpos de los arrojados al mar para que no flotaran luego de ser hundidos, y de esta manera invisibilizados y olvidados, es estremecedora. Al mismo tiempo, una misma isla (Dawson) es el suelo en el cual el pueblo selknam fue confinado y exterminado de enfermedades varias y el centro clandestino de detención donde cientos de prisioneros políticos del régimen de Pinochet, algunos sobrevivientes que aparecen en el film, fueron exiliados y silenciados en su propio país.

La *Cordillera de los sueños* no ha sido exhibida en los cines aún, aunque pretende cerrar esta geo-trilogía de la memoria con aquella columna vertebral de Chile entre norte (desierto de Atacama) y sur (islas de los yánagas/selknam). Ya no la luz ni el agua, en la última parte de la trilogía serán las piedras las convocadas como testigos del pasado: la voz de la cordillera responderá las preguntas de Guzmán. En el adelanto del film vemos cómo las rocas de la cordillera son usadas en los adoquines que asfaltan las calles, y sobre estos adoquines se inscriben los nombres de los desaparecidos. El paisaje que habla y lugar de entrecruzamiento de historias será el pliegue geológico que da identidad y separa: aquel que une el desierto y el mar, que atraviesa todo Chile y lo limita, y también el que lo separa de los argentinos (como yo, que escribo estas líneas): la Cordillera de los Andes.

Conclusión

En ‘El cine y la nueva psicología’¹⁰, único texto referido al cine¹¹, Merleau-Ponty señala: “la filosofía contemporánea no consiste en encadenar conceptos sino en describir la *mélange (mezcla)* de la conciencia con el mundo, su compromiso en un cuerpo, su coexistencia con los demás, y todo esto es cinematográfico por excelencia” (p.104) y “el cine es particularmente apto para expresar uno en otro [cuerpo y espíritu, espíritu y mundo]”, describir la confusión, hacer *ver* en vez de *explicar*; por ello es que, según nuestro autor, aun sin ser filosófico, pueda el cine compartir con la filosofía una manera de ser común, un visión del mundo común. Más tarde, en los cursos en los que comienza a buscar una ontología del mundo sensible, la primacía de la expresión del ser salvaje estará puesta en la “filosofía espontánea” o “afilosofía que sin quererlo hace filosofía”¹² del arte, especialmente pictórico y literario, excluyendo al cine (del cual ha llegado a decir anteriormente, por ejemplo, que “el cine es ante todo una invención técnica en la que la filosofía no cuenta para nada”¹³).

Sin embargo, Kristensen¹⁴ analiza a Godard bajo un prisma merleauPontyano, quien se definía a sí mismo como un “ensayista con cámara” (p. 14), y que explícitamente evoca a Merleau-Ponty en su intento, para Kristensen, de una fenomenología salvaje en acto que

¹⁰ En Merleau-Ponty (1966) *Sens et non-sens*, Paris: Les Éditions Nagel, pp. 85-106 (‘Le cinema et la nouvelle psychologie’, publicación original de SNS de 1948). Versión en español en *Sentido y Sinsentido*, Barcelona: Península, 2000. pp. 89-105.

¹¹ El artículo publicado en *Sens et non-sens* es una conferencia dada el 13/3/1945 en el Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. Por lo tanto, pertenece a la etapa fenomenológica y es una década anterior al curso sobre la Pasividad al que referimos al comienzo de este trabajo.

¹² La idea se repite en los cursos dictados por Merleau-Ponty al final de su vida, especialmente en *La philosophie aujourd’hui y Philosophie et non-philosophie depuis Hegel*, publicado en Merleau-Ponty (1996) *Notes de cours 1959-1961*, Gallimard, p. 39 y p. 275 para la cita en francés.

¹³ En *Sentido y Sinsentido*, op. cit., p. 105.

¹⁴ Kristensen (2006): Maurice Merleau-Ponty: *Une Esthétique du mouvement*, en *Archives de Philosophie* 69, 2006. 1-24. Las citas en el cuerpo del texto corresponden a esta publicación en francés, por lo tanto la versión en español de esas citas me pertenece.

intenta hacer ver el mundo según una percepción global renovada, siendo “lo propio del cine poner en evidencia la dimensión intersubjetiva y relacional de nuestra percepción” (p. 15). No se trata solo de mostrar que la lógica silenciosa del mundo sensible es moviente y dinámica, y que por ello la lógica cinematográfica sería más adecuada que la lógica estética de la imágenes pictóricas para expresar la ausencia en la presencia, lo invisible en lo visible o el olvido en la memoria, como parece sostener Kristensen, sino que más aún, estamos de acuerdo en que debería ahondarse en la estética relacional como el *logos* que hace emerger el ser¹⁵ (*que no reproduce sino que hace visible*) y la “cuestión del devenir documental del arte contemporáneo” (Kristensen 2006: 23). Para Kristensen, la cuestión central del arte actual es su virtud performativa, es decir, su pertinencia política y su inserción en el mundo social-histórico (p. 23). Para Merleau-Ponty, el pensamiento fundamental del arte, que sin ser filosófico no es extra-filosófico, es en el que se manifiesta la nueva ontología, y se expresa ya no en la representación sino en la búsqueda de profundidad, la cual se da en el *entre* de perspectivas alternas: “la profondeur est “entre” la projection et le survol, et n’est pas la coordination des deux [la profundidad está “entre” la proyección y el sobrevuelo, y no es la coordinación de ambos]”¹⁶. Pero este pensamiento fundamental del arte no abunda: se reconoce en el estilo propio de ciertos artistas, estilo que nace en el pliegue de dicho *entre-deux*: citando a Malraux, Merleau-Ponty afirma que “ ‘Todo estilo es la puesta en forma de los elementos del mundo que permiten orientarlo hacia una de sus partes esenciales’. Hay significación cuando los datos del mundo son, por nosotros, sometidos a una ‘deformación coherente’”¹⁷.

Es la deformación coherente de Guzmán, creadora y mediadora de nuestro pasado, obstinada presentación de ausencias que se necesitan presentes para comprendernos, de invisibles que se tornan visibles para vernos, la que hemos intentado iluminar para

¹⁵ Cf. La philosophie aujourd’hui, en op. cit 1996, p. 57-58. Merleau-Ponty cita a Paul Klee en una nota al pie de la p. 57: “el arte no reproduce lo que es visible; lo hace visible” y en p. 58 afirma: “es una suerte de filosofía en acto, no expresa, sin quererlo expresamente”. La traducción, como todas las de esta obra, nos pertenece.

¹⁶ En Merleau-Ponty (1996, op. cit) p. 168 (pertenece al curso L’ontologie cartésienne et l’ontologie d’aujourd’hui).

¹⁷ En ‘El lenguaje indirecto y las voces del silencio’, texto de Merleau-Ponty compilado en Signes: ‘Le langage indirect et les voix du silence’ en Signes (1960), p.86-87 para la cita. Ver también respecto al estilo, Vidal, A (2017) ‘Du style. Corps & expression’, en Solas, S. Sur la philosophie des images de Francois Soulages, Paris: L’Harmattan, pp. 117-134.

apreciar un modo de hacer filosofía espontánea, salvaje, que no quiere serlo (filosofía), a pesar del artista y a pesar de Merleau-Ponty.

Referencias

- GUZMÁN, *entrevista* con Frederick Wizeman, 2011: publicada en el website <https://www.patricioguzman.com/es/pelicula/nostalgia-de-la-luz>
- KRISTENSEN. Maurice Merleau-Ponty: Une Esthétique du mouvement. In: *Archives de Philosophie* 69, 2006
- MERLEAU-PONTY, M. *L'Institution. La Passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Belin: Paris, 2003
- MERLEAU-PONTY. *Notes de cours 1959-1961*, Gallimard, 1996.
- MERLEAU-PONTY. *Sens et non-sens*, Paris: Les Éditions Nagel, pp. 85-106 ('Le cinema et la nouvelle psychologie', publicación original de SNS de 1948). Versión en español en *Sentido y Sinsentido*, Barcelona: Península, 2000. pp. 89-105.
- STENGERS, Isabelle. PIGNARD, Philippe. *La brujería capitalista*. Heckt: Buenos Aires, 2018.

Recebido e aprovado em março de 2020

* Esse trabalho é licenciado pela [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)