

## TEMPORALIDAD Y MELANCOLÍA EN *NOSTALGIA DE LA LUZ* (2010) DE PATRICIO GUZMÁN

Rafael Mc Namara, Natalia Taccetta \*

**Resumo:** Este artigo propõe uma interpretação do filme *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia da luz*, 2010) o documentarista chileno Patricio Guzmán tomando dois conceitos: melancolia e imagem-tempo. A partir dos desenvolvimentos de Deleuze e Benjamin, as imagens do filme como uma articulação de um pensamento sobre a história lida em um melancolização chave da política que envolve uma concepção complexa do tempo histórico são abordadas.

Palavras-chave: Benjamin, Deleuze, melancolía, história, memoria.

**Resumen:** El presente artículo propone una interpretación del film *Nostalgia de la luz* (2010) del documentalista chileno Patricio Guzmán tomando como hilo conductor dos conceptos: imagen-tiempo y melancolía. A partir de los desarrollos de Deleuze y Benjamin, se abordan las imágenes del film como articulación de un pensamiento acerca de la historia leída en clave de una melancolización de lo político que supone una compleja concepción del tiempo histórico.

Palabras clave: Benjamin, Deleuze, melancolía, historia, memoria.

**Abstract:** This article proposes an interpretation of the film *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia for the Light*, 2010) by the Chilean documentary filmmaker Patricio Guzmán taking into account two main concepts: time-image and melancholy. Through these concepts from Deleuze and Benjamin, the images of this film are considered as the construction of a thought about history read as a “melancholization” of the political which supposes a complex conception of historical time.

Keywords: Deleuze, Benjamin, melancholy, history, memory.

**Résumé:** Cet article propose une interprétation du film *Nostalgia de la luz* (*Nostalgie de la lumière*, 2010), documentaire chilien de Patricio Guzmán, en s'appuyant sur deux concepts principaux : la mélancolie et l'image-temps. À partir des perspectives de Gilles Deleuze et de Walter Benjamin, les images du film peuvent être pensées comme l'articulation d'une pensée de l'histoire lue comme « mélancolisation » de la politique, ce qui implique une conception complexe du temps historique.

Mots-clés: Benjamin, Deleuze, mélancolie, histoire, mémoire.

---

\* Rafael Mc Namara. doctorando en Filosofía. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía. 1406, Buenos Aires, Argentina.

E-mail: rafael.mcnamara@gmail.com

Natalia Taccetta: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía. 1406, Buenos Aires, Argentina. E-mail: ntaccetta@gmail.com

“Los ‘datos inmediatos de la conciencia’ son ante todo *emociones*, son el efecto que produce el fluir del tiempo en nuestra sensibilidad. [...] Más profundamente, hay una emoción que consiste en el pasaje del tiempo mismo, en el hecho de sentir el tiempo derramarse en nosotros y ‘vibrar interiormente’. Es la propia duración la que, en nosotros, es emoción.”

David Lapoujade, *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*.

“La emoción es un misterio.”

Patricio Guzmán, *El cine documental según Patricio Guzmán*.

### **Imagen-luz, imagen-tiempo**

Las primeras imágenes de *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán muestran el movimiento maquinal de distintas partes de un gran telescopio, preparándose para comenzar con su exploración de la galaxia. Luego de los títulos, la cámara se interna nuevamente, en un lento travelling hacia adelante, en el recinto donde se encuentra el telescopio y, encuadrando la cúpula del observatorio, se ve cómo ésta se abre para dejar entrar la enceguedora luz del sol (lo que genera un enrarecimiento de la imagen por sobreexposición). En fundido con esa luminosidad, se observa un plano de la luna, fría y distante, que recuerda las clásicas imágenes de *2001: Odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), preparando para lo que será también una especie de odisea, pero en el tiempo. Estas imágenes de la luna se funden lentamente con otras, esta vez del interior de una casa, cuyos elementos cotidianos la cámara observa como si se tratara de un museo. Aparece una ventana que recibe la luz del sol, una vieja cocina, un plato sobre la mesa, una radio antigua, etc. Mientras esta tercera serie de imágenes va desfilando por la pantalla, la voz en off del mismo Guzmán cuenta cómo surgió su pasión por la astronomía y

da una breve semblanza de lo que era la vida en Chile durante su niñez. Una vida provinciana en la que nada pasaba, ni siquiera el tiempo. A partir de ese relato, es posible plantear la primera pregunta en torno a este prólogo: ¿qué relación hay entre las imágenes de la luna y las de un viejo hogar de provincia?, ¿entre la frialdad del espacio exterior y el calor de la casa familiar?

Siguiendo una de las caracterizaciones que Alain Badiou hace del pensamiento, es el tipo de pregunta que surge de una situación filosófica, siendo el cine un arte que implica, para la filosofía, la creación de nuevas síntesis de pensamiento (Badiou, 2004). En efecto, para este autor una situación filosófica se plantea ante la presencia en simultáneo de dos elementos heterogéneos, y el rol del pensamiento filosófico será el de encontrar una síntesis que permita pensar la relación en esa no-relación. En este caso, la situación filosófica estaría dada por la yuxtaposición de imágenes del espacio exterior con otras imágenes del interior de un hogar, perdido en algún barrio de provincia en el sur de América Latina. Dos espacios heterogéneos que aparecen unidos, en este caso, a través del tiempo... Y de la luz. Es el tipo de operaciones que permite el montaje cinematográfico, y que hacen del cine una experiencia que convoca al pensamiento. Primero, las imágenes aparecen unidas a través del tiempo, ya que si algo tienen en común las vistas de la luna con las del Chile de los años 1940 es la característica de estar en una especie de eterno presente, sin movimiento, es decir, sin historia. En su a-historicidad, el presente cósmico parece entrar en una relación paradójica con el presente de la vida de provincia, alejada de los avatares de un siglo XX en el que la historia presentó una de sus caras más oscuras. Chile parecía estar al margen de todo aquello, como la luna.

Pero no es sólo el tiempo lo que une estas imágenes, sino también la luz. Es la misma luz del sol la que ilumina la luna y la que entra por la ventana de la cocina, y es también la que sugiere, junto a la intervención de

la voz en *off*, el despertar de un cierto movimiento en estas imágenes que serían inmóviles si no fuera por el viento que mueve las hojas de los árboles, cuyas sombras sirven de empalme en el fundido que va de la luna a la cocina –recuérdese que la del viento es una metáfora que, según se dice, utilizaba Sócrates para referirse al pensamiento: algo que provoca un movimiento, algo cuyos efectos sentimos, pero que sin embargo no vemos (Arendt, 1995).

Ante la quietud de esos dos tiempos presentes yuxtapuestos, la imagen cinematográfica pone en acto, a través de la luz, el pasaje a otro régimen de movimiento: aquel que Gilles Deleuze llama movimiento *intensivo*, que permite pensar otra conexión entre la imagen y el pensamiento. En efecto, en el primer tomo de sus estudios sobre cine se consignan dos modos en los que la imagen puede presentar una relación con el tiempo y el pensamiento. Esta doble posibilidad surge de dos aspectos de la imagen cinematográfica que son como dos caras de la misma moneda, inseparables pero distinguibles. La imagen es por un lado imagen-movimiento, y por otro, imagen-luz (Deleuze, 1983: 51ss).

Las dos grandes corrientes del cine mudo que implican una exploración de la imagen-movimiento son el cine soviético y el cine francés, mientras que la imagen-luz será explorada por el expresionismo alemán. En el caso del cine soviético, es el choque material de las imágenes lo que genera el pensamiento como concepto claro, síntesis que permite pensar la situación de manera dialéctica (Eisenstein es el ejemplo más claro, tanto por sus films como por su teoría cinematográfica y su lógica del montaje dialéctico). Por su parte, según Deleuze, el cine francés explora el movimiento de la imagen desde una inspiración cartesiana: es decir, incluyendo la mayor cantidad de movimiento en la imagen, de forma tal de llegar a un choque sensitivo que despierte al pensamiento. Aquí se trata de lo que el filósofo denomina un movimiento extensivo, propio de la imagen-movimiento. Pero con la imagen-luz pasamos a otro régimen de

movimiento, el de la intensidad. Aquí es el expresionismo el que, a través del choque de la luz con las tinieblas, llega a articular una presentación indirecta del pensamiento en las imágenes, que por eso son, en la visión deleuziana, imágenes que fuerzan a pensar.

Si bien puede resultar difícil encontrar rastros de aquellas corrientes del cine mudo en el film de Guzmán, sí es posible decir que a partir del choque de por lo menos cuatro elementos heterogéneos (en el que la luz juega un rol preponderante) surge algo del orden del pensamiento en la secuencia referida, algo que Deleuze quizás llamaría una presentación indirecta del tiempo en imágenes que fuerzan a pensar. En primer lugar, está el choque entre las imágenes-movimiento de la luna y la casa, el exterior cósmico y el interior hogareño. La yuxtaposición de estas dos series de imágenes se produce por la conjunción de otros dos elementos que tampoco tienen medida común, pero que juntos producen un lazo entre las imágenes. Se trata del relato en *off* que entra en relación con la luz (y quizás también con el viento). Son la luz y la palabra las que generan una especie de movimiento (intensivo) en las imágenes, pero que necesariamente es un movimiento de pensamiento que circula de manera ilocalizable entre los vértices del cuadrado formado por el espacio exterior, el espacio interior, la palabra y la luz.

Pero, ¿es esa la luz de la que nos habla el título del film? Si seguimos analizando la secuencia inicial, se ve que pronto irrumpe en la imagen una luz de otra naturaleza. Justo en el momento en que (siempre dentro de la serie de imágenes que remiten a un Chile “pre-histórico”) se muestra la fachada de dos casas y la voz en *off* propone la tesis de que el único tiempo que existía era el presente, la imagen comienza a enrarecerse. Este extrañamiento surge por la irrupción de una nueva luz, ya no reflejada en objetos, sino difundida en sí misma, casi sin soporte material. La extrañeza de estas imágenes no queda reducida por reconocer que se trata de polvo de estrellas (o algo que simula serlo). Es la forma que tiene este film

de mostrar la irrupción de otro tiempo, que sacude ese presente inmóvil del que se hablaba segundos atrás. Un tiempo histórico que en el Walter Benjamin de las tesis de *Sobre el concepto de historia* se podría identificar con el “tiempo-ahora” (Benjamin, 1987).

Para pensar la forma en que irrumpe esta nueva temporalidad en la imagen quizás sea útil remitirnos a la distinción deleuziana entre historia y devenir, que aparece formulada muchas veces como una diferencia de orden ontológico entre la historia de la revolución y el devenir revolucionario (Deleuze, 1995: 267ss). El plano de la historia remite, en Deleuze, a la sucesión de los presentes según la cual el tiempo se percibe como una flecha que avanza hacia el futuro. Pero para que ese pasaje de un presente a otro sea posible, el filósofo plantea la tesis de que es necesario pensar otra dimensión del tiempo, más fundamental, sobre la cual se produce ese pasar. Esa dimensión no es otra que la del pasado que insiste y que en cierto modo es arrastrado por cada presente. Se trata de la dimensión del devenir, que justamente se da *entre* dos presentes como puro pasaje. Ese puro pasaje, como tal, no es presente. Ni siquiera se puede decir que existe. Sin embargo, insiste como una dimensión fantasmática del tiempo que se acumula como memoria en sí (ver Deleuze, 2002, cap. 2). La diferencia entre estos dos aspectos del tiempo (análoga a la diferencia entre el tiempo homogéneo del historicismo y el tiempo pleno de la política para Benjamin) está marcada en el film por la irrupción de una imagen que ya no remite al pensamiento de manera indirecta, sino que parece pensar por sí misma. La imagen enrarecida, no figurativa (de repente nos sentimos frente a un film experimental), pone en escena una temporalidad que en rigor no es la de la historia, sino la del *devenir* o el *acontecimiento*, que justamente produce un quiebre con el tiempo homogéneo, cronológico, que no es más que un eterno presente. Si se sostiene la dicotomía entre esas dos dimensiones del tiempo, es posible decir que en la secuencia que abre el documental, mientras la voz en off relata brevemente la irrupción de un viento

revolucionario en Chile desde un punto de vista histórico, relacionándolo con el desarrollo de los estudios astronómicos en la misma época, es la imagen visual la encargada de pensar el devenir revolucionario que *insiste* en la memoria (“esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma”, señala Guzmán), a pesar de la derrota conocida.<sup>1</sup> Es como si la imagen produjera un hiato, un *intersticio* entre las palabras (y entre las imágenes que se venían viendo) por el que pasa ese otro tiempo.

En *La imagen-tiempo*, cuando Deleuze se pregunta en qué sentido el cine moderno aborda la pregunta por el pensamiento con sus propios medios, llegando a un nuevo tipo de imagen (justamente la imagen-tiempo), se refiere al enrarecimiento del movimiento como un primer procedimiento que permite salir del sistema de la imagen-movimiento que dominaba el cine de los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Así, el cine, “en cuanto asume su aberración del movimiento, opera una ‘suspensión del mundo’, o afecta a lo visible con una ‘turbiedad’ que, lejos de hacer visible el pensamiento, como pretendía Eisenstein, se dirige, al contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión” (Deleuze, 1985: 225). En el caso del film, eso que no se deja pensar y que sin duda no se puede ver (pero que, paradójicamente, sólo puede ser pensado y visto)<sup>2</sup> no es otra cosa que la irrupción del tiempo mesiánico

---

<sup>1</sup> Es en este sentido que Deleuze destaca el modo de ser paradójico del devenir, en tanto no se puede decir que *existe* en el mismo sentido en que existen los objetos que percibimos, pero sin embargo *insiste*, en una especie de “extra-ser” paradójico (ver Deleuze, 1994: 25-27, 43-45).

<sup>2</sup> Esta formulación paradójica supone los desarrollos deleuzianos en torno a la doctrina de las facultades propuesta en *Diferencia y repetición* como uno de los pilares sobre los que el filósofo piensa el advenimiento de una nueva imagen del pensamiento. Según esa doctrina, lo que fuerza a pensar es aquello que resulta impensable desde el punto de vista del reconocimiento y la doctrina clásica de las facultades. Dicha doctrina (cuyo exponente más célebre es Kant) funda una gnoseología basada en el ejercicio concordante de las facultades en el elemento de la representación y el reconocimiento. Lo que sucede cuando el sujeto reconoce un objeto es que sus facultades convergen (el sujeto percibe algo que también puede imaginar y a lo cual puede asignar una categoría. Se ve aquí el ejercicio concordante de tres facultades: sensibilidad, imaginación y entendimiento). Lo que fuerza a pensar, en cambio, es por ejemplo aquello que resulta perceptible pero inimaginable e impensable. De ahí la formulación paradójica: lo que fuerza a pensar es imperceptible (desde el punto de

benjaminiano en la historia de Chile, o bien, en términos deleuzianos, del devenir revolucionario, que no se confunde con el fracaso histórico de la revolución.

Más adelante, Deleuze hablará de un cambio fundamental en el cine moderno, según el cual cobra cada vez más importancia el intervalo, al *intersticio* que separa las imágenes. Esto diferencia el nuevo tipo de cine del clásico, en el cual predominaba un uso del montaje que se construía a partir de la unión entre las imágenes, lo que daba una unidad orgánica al film. Ahora se trata más bien de enfrentar una imagen a otra, no ya desde el punto de vista de su asociación, sino de su diferenciación (ver Deleuze, 1985: 240). En la misma línea, y en diálogo con el teórico del cine Noël Burch, Deleuze habla de la importancia decisiva que tiene en el cine moderno la pantalla negra o blanca, “la ausencia de imagen” (p. 265).<sup>3</sup> Este tipo de imagen vacía no sirve ya como simple puntuación entre dos imágenes llenas, sino que adquiere un valor estructural e independiente. Es posible encontrar rasgos de este método en la secuencia que da inicio a *Nostalgia de la luz*, en donde predomina el choque de imágenes heterogéneas para dejar lugar, finalmente, a una pura imagen-luz a-significante. Esa es la luz por la que el film siente nostalgia. Nostalgia por un acontecimiento que insiste en el presente en tanto apertura hacia el futuro.<sup>4</sup> De ahí la “ilusión” que menciona Guzmán, ya que podría decirse que ese tiempo del acontecimiento se inscribe subjetivamente a partir de la emoción, ese “dato inmediato de la conciencia” mentado por el epígrafe de este trabajo.

---

vista del reconocimiento, es decir, desde el ejercicio concordante de las facultades), porque sólo puede ser percibido (desde el punto de vista de un ejercicio discordante de las facultades) (ver Deleuze, 2002, capítulo tercero).

<sup>3</sup> El texto al que remite Deleuze en este párrafo es *Praxis del cine* (Burch 1983, pp. 64-65).

<sup>4</sup> En esa línea, el filósofo argentino Ricardo Forster ha destacado la relevancia del pensamiento de Walter Benjamin en el nuevo pensamiento acerca de la historia, ya que es a partir de este autor que podemos pensar la historia, por un lado, como recurrencia e insistencia del pasado en el presente, y por otro, la memoria como un “campo de batalla que en el presente sigue planteando aquello no realizado en el pasado” (Forster, 2008: 97).



En efecto, la relación entre la emoción y el acontecimiento aparece como una clave para pensar la historia desde Kant. El autor de la *Crítica de la razón pura* llegó a ver en el “entusiasmo” generalizado que produjo la Revolución Francesa el síntoma en el que se expresaba una tendencia de la naturaleza humana hacia lo mejor (Kant, 1999: 105-06). Ello ocurría en el marco de una teoría acerca del tiempo histórico pensada a partir del concepto de “progreso” (es decir, de un tiempo lineal y homogéneo según el cual el género humano tendería a desarrollar todas sus facultades de manera plena). La emoción de la nostalgia permite pensar, en cambio, no ya el futuro mejor que se esboza como destino necesario del devenir humano, sino la marca del pasado que insiste. De un pasado cuya mayor paradoja consiste en que no pasa, sino que permanece. Se inscribe en una concepción del tiempo no lineal según la cual ciertos acontecimientos del pasado no son, entonces, simples eslabones en la cadena del tiempo (como las cuentas del rosario en Benjamin), sino que en cierto modo hacen estallar el *continuum* histórico hacia constelaciones temporales paradójicas, imposibles ya de ser pensadas según la sucesión cronológica de los presentes.

### **Nostalgia, melancolía**

La autobiografía y la obstinación por la política se unen para pensar el Chile de los años 1950 y 1960 (al que Guzmán piensa como un “remanso de paz”, en el que “el tiempo presente era el único que existía”) en *Nostalgia de la luz*, que propone una lectura del tiempo complejo que conforman pasado, presente y futuro. A éste, la serie nostalgia/melancolía le propone un desafío interesante.

Como señala Svetlana Boym en su libro *The Future of Nostalgia*, la palabra “nostalgia” proviene de dos raíces griegas: *νόστος*, *nóstos* (regreso a casa) and *ἄλγος*, *álgos* (añoranza). Sería algo así como la añoranza por un

lugar - la casa - que ya no existe o que se ha perdido. Se expresa en la forma de un sentimiento de pérdida y desplazamiento, pero sobre todo de una sensación de encuentro fantasmático con uno mismo. Tematizada como patología en el siglo XVII - sólo más tarde considerada curable -, la nostalgia implicó examinar si el regreso a la propia tierra remediaba los malestares. O si la nostalgia era precisamente esa situación de deseo permanente, movilizador de la acción.

La nostalgia que le interesa a Boym no es la de una enfermedad individual, sino la un síntoma de nuestro tiempo y, por tanto, una emoción histórica. Se trata de un afecto no necesariamente “antimoderno”, que no se agota en la añoranza por la patria, sino que es el resultado de una nueva comprensión del tiempo y el espacio. Además, la nostalgia aparece como un deseo por un lugar, pero es en realidad el anhelo de un tiempo diferente –el tiempo de la niñez, de los sueños, por ejemplo. En un sentido más amplio, la nostalgia es una suerte de confrontación con la idea de tiempo de la modernidad, ligada a la linealidad de la historia académica y el progreso. Se trata de un rechazo a la irreversibilidad de tiempo que puebla la consideración moderna de la historia y, en algún sentido, la misma condición humana. Boym señala, además, que la nostalgia no siempre es retrospectiva, es decir, puede serlo, pero las fantasías por el pasado están determinadas por las necesidades del presente y tienen total impacto sobre la realidad futura. El futuro, en efecto, hace que el sujeto sea responsable por los relatos nostálgicos sobre el pasado.

Boym asegura que mientras que la nostalgia se ocupa de las relaciones entre la biografía individual y la biografía colectiva (de grupos o naciones), moviéndose entre lo personal y lo colectivo, la melancolía está confinada a la conciencia individual. En este sentido, podría entenderse que la melancolía no habilita una dimensión utópica, aún cuando sólo fuera una fantasía sobre el futuro. Identificándose vulgarmente con un anhelo por volver al pasado, por repetir el tiempo ya vivido, la nostalgia, podría

decirse, parecería carecer a priori de todo potencial emancipador. Pero no se trata de una simple repetición.

La melancolía, por su parte, suele referir a un estado emocional caracterizado por la tristeza. Se la consideraba una emoción negativa, desligada de recuerdos específicos que obliga al individuo a aferrarse a algo que posiblemente nunca tuvo.

Hasta aquí, podría creerse que la nostalgia de la que habla el film de Guzmán, se vincula con sentimientos positivos ligados a una suerte de “edad de oro” que implica la política y los ideales de la Unidad Popular, la fuerza de Salvador Allende y las utopías ligadas a la confianza en la política. No es que esto no se desprenda del film de Guzmán –en efecto, hay sin duda cierta añoranza por el pasado combativo de los sueños-, pero la melancolía, tal como se puede pensar desde la perspectiva benjaminiana, permite revisar la misma noción de tiempo y los mecanismos a partir de los cuales se trata de asirlo.

La melancolía es para Benjamin el operador de la desarticulación de las ideas modernas que conducen, precisamente, a los horrores modernos. El curso vacío del tiempo –ligado al progreso que tanto critica el filósofo- se interrumpe con el ahora melancólico, que se convierte entonces en un posibilitador de futuro, en el cambio que exige un quiebre con el tiempo pasivo de los relojes.

*Nostalgia de la luz* configura una visión de la memoria a partir de dos premisas: la primera, contrarrestar lo que Pablo Corro denomina “amnesia política” (2012) y que atribuye a su misma contemporaneidad chilena; la segunda, dar cuenta –cinematográficamente- de la experiencia de la melancolía por el objeto perdido, el viento revolucionario que hizo soñar con un futuro, que instauraba una nueva lógica temporal que fue interrumpida por el “golpe de Estado que barrió con la democracia, los sueños y la ciencia”, según se dice en el film.

Como quedó dicho, Guzmán problematiza el vínculo con el pasado a partir del abordaje de dos tiempos: el tiempo cósmico y el tiempo histórico. Esto deriva en una lógica de la memoria a partir de la comparación entre el cielo y la tierra; el cielo donde se ven las estrellas con el viejo telescopio alemán que hace posibles las vistas lunares más bellas, y la tierra en la que las mujeres chilenas siguen buscando a sus muertos. La astronomía toma en el film el lugar simbólico de un tiempo perdido para siempre, a partir del cual el sueño del desierto de Atacama se convierte en un espacio detenido y, por ello mismo, “un gran libro abierto de la memoria”, como se dice. Los telescopios son las puertas del cosmos y el tiempo. Guzmán busca a través de ellos el arcano originario al que siempre esperaba encontrar en el suelo o en el fondo del mar, pero al que finalmente parece hallar más allá de la luz. El tiempo de estas búsquedas es el auténtico problema. Es nostálgico – porque de algún modo añora el regreso a casa, pero no se quiere volver al mismo lugar en el pasado, ni al mismo tiempo en la historia. Por eso la lectura melancólica desde Benjamin puede ser productiva a la hora de imaginar una nueva época histórica, la del reclamo de justicia de un infinito presente

Los actores sociales privilegiados del film son estas mujeres que rastrillan la tierra seca del desierto, pero también los astrónomos que buscan el origen del tiempo y el mundo chilenos. Es el caso emblemático de Valentina Rodríguez, astrónoma e hija de padres desaparecidos, que explora el cosmos buscando la reparación que la desmemoria no le ofrece. Como el desierto de Atacama, el cielo revela sus secretos instaurando un tiempo de la interrupción, que no es el del intercambio convencional, sino el de un pasado que, como la memoria, se escande con las estrellas de Guzmán al punto de desaparecer u asegurar que nunca se tuvo. Se trata de un pasado que hay que rearmar a cada instante, para reescribirlo mientras relampaguea. Es por eso que la melancolía benjaminiana parece apropiada para pensarlo.

En las huellas del pasado, las mujeres buscan el secreto del tiempo, como los astrónomos lo hacen en las imágenes celestes. En este sentido, el film de Guzmán parece partir de la premisa de Benjamin que implica ir a buscar al pasado las claves del presente. Para Benjamin, se trata de un pasado oprimido que conlleva la demanda política y moral de redención. Esto hace también el telescopio al volver posible la unión entre el origen y el presente, instituyendo un tiempo complejo en el que lo actual y lo inactual se constituyen recíprocamente. Guzmán asegura, sin embargo, que se trata de una operación marginal - tanto de parte de los astrónomos como de las mujeres de Calama que siguen buscando desde 1990 -, dado que el Chile que construye Guzmán en el “presente” no tiene mayor interés en trabajar sobre su pasado, el que quedó “engrampado en el golpe”, dice. Este estado de detención encapsula el tiempo e implica una paradoja: está relativamente cerca (mucho más que el pasado remoto y originario que exploran los arqueólogos), pero parece tan cerrado sobre sí mismo que empuja a la espiral melancólica del recuerdo de una verdad que nunca se ha tenido.

Frente a la indiferencia pública, las mujeres del desierto se resisten a que su historia personal se desintegre. La melancolía de *Nostalgia de la luz* es la de la derrota, pero también la de la imposibilidad de alcanzar los misterios del cielo y los secretos de la historia; los muertos son homologados con las estrellas para crear las imágenes que el documental elude construir del modo más convencional. Como inscribiéndose en la discusión sobre las posibilidades de representación del pasado, Guzmán no usa imágenes de archivo, pero tampoco confía solamente en la voz de los testigos; inaugura un recurso particular en el cine de memoria y es la imagen celeste, que guía a los coleccionistas del cielo (los astrónomos) y la tierra (las mujeres de Calama, los arqueólogos que buscan civilizaciones precolombinas). De ahí a los mineros itinerantes y los campos de detención de Pinochet, tejiendo una compleja trama de tiempo melancólico, pero sobre

todo abriendo el espacio del porvenir, uno más justo a pesar de la aridez del suelo: “No hay nada, no hay insectos, no hay animales, no hay pájaros. Sin embargo, está lleno de historia”.

Esta trama vincula la esfera política (el golpe en el pasado reciente y la tradición de opresión en el pasado más lejano) y la económica (la minería y la explotación capitalista) y, al hacerlo, *Nostalgia de la luz* le da una nueva dimensión a la memoria, poniendo en evidencia que la disputa por el pasado, por el establecimiento de cierta mirada sobre la historia, se enraíza en el campo de batalla de la economía y la política combinando estratos del tiempo en un todo complejo. Así, Guzmán manifiesta que la dictadura no es sólo un momento de sumisión y opresión, de máxima represión cultural y moral, sino también una “transición de un modelo de economía y cultura nacional con énfasis en el bienestar social [...] a la hegemonía de un mercado dominado por los intereses de las multinacionales y una economía basada en la especulación bursátil y la deuda externa” (Gundermann, 2007: 9). El golpe destruye la cultura y la política instaurando un régimen de terror que espera redención en el presente y que, como no media esa reparación pública y política, se convierte en una travesía individual por el desierto. Lo que Paul Virilio llama “cultura de desaparición” se puede pensar no sólo en relación con la desaparición forzada de personas, sino también con la desaparición de una temporalidad que Guzmán colecciona en el museo de la intimidad que plasma al principio del film.

Aunque refiriéndose más puntualmente al caso argentino, Christian Gundermann propone pensar las obras de arte que se “niegan a zafarse de los muertos” (Gundermann, 2007: 13) como activas “maquinarias de capacitación” tendientes a impedir la “maquinaria melancolizante de los genocidas” - y con esto se refiere fundamentalmente a la ausencia de cuerpos para negar el crimen y discapacitar a las familias frente a la falta de evidencias - que imposibilitan el tránsito del trauma hacia el olvido. En este sentido, lo que *Nostalgia de la luz* propone es la interrupción de ese

dispositivo melancolizante y la capitalización de sus esfuerzos “para acabar con la impunidad de los culpables y recuperar la cultura derrotada” (2007: 13). En este proceso de duelo, la melancolía se presenta como el mecanismo de apropiación del pasado, pero que, desde el deliberado intento del arte, no implica sólo desistir de la lucha política, sino la posibilidad empoderadora de revertir su potencial. La melancolía para las mujeres del desierto - en tanto emoción que implica cierto encierro circular - es el motor para la búsqueda incansable y la consolidación de nuevos vínculos afectivos con el pasado. *Nostalgia de la luz* propone una conjunción de cuerpo y memoria a través de un proceso de melancolización que, lejos de ser paralizante, funciona como activación de la máquina del recuerdo e interrupción de los engranajes del olvido, como invención de estrategias políticas frente a la impunidad y la falta de reparación.

Escapando a una melancolización que obtura la acción, la melancolía de *Nostalgia de la luz* se puede vincular a la que surge de las páginas benjaminianas - procedentes de depresiones privadas, reveses profesionales, el enfrentamiento con la pesadilla histórica de las primeras décadas del siglo XX. Benjamin explora el pasado para convertirlo en un objeto comprensible, a partir del cual entender la constitución del sujeto histórico y sus potencialidades políticas. Ya sea en la Alemania de los años treinta o en el París de fines del siglo XIX, en la modernidad o en el barroco, Benjamin encuentra en el lenguaje alegórico de la imagen la posibilidad de dar forma a la discontinuidad propia de la meditación histórica. El trabajo de Benjamin parece estar marcado por el dolor de la imposibilidad de la experiencia y arroja una visión de un mundo de ruinas y fragmentos, del caos antiguo y la naturaleza sobrecogedora del presente. Benjamin da cuenta de la “existencia dañada” de la modernidad, tal como lo explicita Fredric Jameson (1970,

54)<sup>5</sup> a partir de la cual, no obstante, sigue teniendo sentido pensar algún tipo de *poiesis* para el presente. En el *Libro de los pasajes* (1927-1940), Benjamin asegura que “la conciencia del curso vacío del tiempo junto a lo que es el *taedium vitae* son como dos pesas que mantienen en marcha el engranaje de la melancolía” (Benjamin, 2007: J 69, 5). Este es el esqueleto también del arte y guía de algún modo la búsqueda imposible de Guzmán.

La melancolía y la pérdida son centrales en el pensamiento benjaminiano. Más allá de su referencia autobiográfica –aseguraba haber nacido “bajo el signo de Saturno”- el tema de la melancolía aparece recurrentemente en su trabajo sobre el drama barroco, en los textos sobre Charles Baudelaire y sin duda en sus reflexiones sobre el concepto de historia. Para Benjamin, la melancolía no es un problema a ser resuelto, pues la pérdida en general no debe ser dejada de lado ni “atrás” en el relato sobre el pasado. Sin embargo, parece interesado por mostrar que hay varias maneras de estar ligado a la pérdida y distintos modos de la melancolía en términos de los cuales puede ser pensada como un mecanismo de reapropiación histórica. En este sentido, Benjamin critica enfáticamente la melancolía que asume la posición de la inacción y la autocomplacencia.

---

<sup>5</sup> En una intervención de 1970, Fredric Jameson responde desde el marxismo, valiéndose tal vez de que Benjamin asegura que “la conciencia del curso vacío del tiempo junto a lo que es el *taedium vitae* son como dos pesas que mantienen en marcha el engranaje de la melancolía” (Benjamin, 2007, J 69, 5). Jameson expresa sus intuiciones del modo siguiente: “La obra de Walter Benjamin me parece marcada por un doloroso esfuerzo hacia una totalidad o una unidad de la experiencia a la que la situación histórica amenaza con resquebrajar a cada paso. Se trata de una visión de un mundo de ruinas y fragmentos, un antiguo caos con lo que sea que la naturaleza sorprende a la conciencia, estos son algunas de las imágenes a las que parece recurrir, ya sea Benjamin mismo o la propia mente del lector al abordar su obra. La idea de una totalidad o una unidad no es, naturalmente, original: ¿cuántos filósofos modernos han intentado describir la “existencia dañada” propia de la sociedad moderna, el daño psicológico de la división del trabajo y la especialización, la alienación general, la deshumanización de la vida moderna y las formas más específicas que toma esta alienación? (...) Benjamin es el único entre estos pensadores que intenta salvar su propia vida: de ahí el poder fascinante de sus escritos, incomparable no sólo con la *inteligencia* dialéctica, sino sobre todo tal vez por la manera en que su parte autobiográfica encuentra satisfacción simbólica en las forma de ideas expresadas de manera abstracta” (1970: 53).



Es en un breve texto de 1931, “Melancolía de izquierda”, donde Benjamin ataca a los poetas y artistas que promueven el placer indulgente del radicalismo político sin habilitar ninguna acción política. Para Benjamin, esto conduce a la complacencia y el fatalismo, cuando la melancolía debía estar siempre conectada con las condiciones políticas presentes para hacerse cargo de la pérdida permanente. En efecto, la intuición benjaminiana es que, precisamente, a través del duelo del pasado y los fallidos políticos (como opuestos a la imagen de un futuro mejor), es posible evitar una relación cínica con el presente. A la luz de estas ideas recupera la figura de Baudelaire, quien, partiendo de su propia experiencia de pérdida, intentó consolidar una búsqueda del cambio histórico. Pero también aparece en la tesis 7 de *Sobre el concepto de historia* (1940), en la que Benjamin asegura que el intento historicista de restaurar el pasado “como ha sido” no sólo es deprimente, sino también irresponsable. El historicismo ignora los momentos de lucha y discontinuidad detrás de los documentos culturales, apoyándose en el modelo del progreso, en el que las cosas ocurren una detrás de otra.

*Nostalgia de la luz* trama el pasado no a partir de una operación historiadora ni historicista convencional, sino desde la compleja trama de la cita y el fragmento, de la discontinuidad de una colección heterogénea. En este sentido, las ruinas de Chacabuco no sólo se revelan como el campo de concentración más grande de la dictadura chilena, sino que desocultan una trama de explotación y violencia que reconduce al espectador al trabajo en las minas del siglo XIX, cuyas celdas parecían acondicionadas para la continuidad histórica, pues los militares “sólo tuvieron que poner el alambre de púas” y también a la posdictadura, en la que el silencio institucional oficia de barrera contra la verdad.

Los lugares pueden ser camuflados y hasta vaciados de los vestigios que unen el presente al pasado de la dictadura, pero las mujeres y sus herramientas consolidan un presente que inaugura el tiempo de la memoria.

En este mapa de fragmentos del pasado que claman por conexión entre sí, aparece la figura del sobreviviente (Luis) como un “transmisor de la historia” que recuerda que, durante el cautiverio, mirar las estrellas los hacía sentirse libres, devolviendo a la astronomía su condición de dispositivo a partir del cual mirar al pasado, y a las estrellas su capacidad de convertirse en metáforas de una libertad imposible para restituir a los muertos. A partir de esta anécdota, adquiere pleno sentido el hecho de que los militares chilenos hubieran prohibido el curso de astronomía, convencidos de que los presos se podían fugar ayudados por la cartografía de las constelaciones.

Hay, además, otra arquitectura de la memoria en el film: Miguel, también aficionado a la astronomía, asegura en *Nostalgia de la luz* que ayudó a su memoria con los dibujos del campo que hacía y destruía todos los días y que le permiten aún hoy dar una descripción ajustada del espacio de la reclusión, sus dimensiones y los entramados espacio-temporales que allí tenían lugar. Guzmán presenta a Miguel y su esposa como una metáfora de Chile, pues “él es el recuerdo, mientras que Anita es el olvido a causa del Alzheimer”. La articulación de memoria y olvido es también la que explica el hecho de que los torturadores caminen hoy por el pueblo, como absueltos por la historia, siendo para unos un factor traumático y para otros apenas la huella de un pasado cada vez más suturado.

*Nostalgia de la luz* presenta la ruina, la melancolía, la huella y el trazo del pasado como operadores históricos a partir de los cuales pensar el sentido y la construcción de la historia, esto es, la articulación entre pasado, presente y futuro. La búsqueda astronómica apenas da cuenta de la dimensión del dolor de las mujeres de Calama, pero funciona como metáfora de una exploración anclada en un tejido de pasado-presente, que se convierte también en la lógica espacial del film, dado que se piensa a la memoria como vinculada al presente y se categoriza a los que no tienen memoria como aquellos que “no viven en ninguna parte”. Esta racionalidad espacial remite a su vez a otra práctica de coyuntura del pasado, que duplica

(por un juego de oposiciones) la metáfora astronómica: la práctica de la arqueología. Ésta también halla su lugar en el desierto de Atacama, donde se encuentran tanto pinturas rupestres como utensilios pertenecientes a la memoria de pueblos originarios. Es a partir de este punto y de la relación paradójica entre estos tres planos de investigación del pasado, que cobra relevancia la breve comparación con la obra de Stanley Kubrick, *2001: Odisea en el espacio* del comienzo. En efecto, en la interpretación deleuziana de este film se puede ver una estructura similar a la de *Nostalgia de la luz*. Se trata de interpretar la obra de Kubrick como un cine de pensamiento que explora la memoria del mundo en la articulación de tres edades (tanto cósmicas como cerebrales) que *2001...* va explorando sucesivamente, unidas por la gran piedra negra: “ella es el alma de los tres cuerpos, Tierra, Sol y Luna, pero también el germen de los tres cerebros, animal, humano, maquinístico” (Deleuze, 1985: 272). En el film de Guzmán, la exploración del pasado-presente se realiza, también, en tres planos que ponen en paralelo la exploración del cruce entre una memoria histórico-política (búsqueda de los cuerpos de desaparecidos), una memoria cósmica (las estrellas y la memoria astronómica), y una memoria prehistórica, terrestre (la búsqueda arqueológica de los forenses y las mujeres de Calama). Una luz melancólica recorre esos tres planos intentando, en última instancia, iluminar sentidos posibles para la problemática construcción del Chile contemporáneo.

La filosofía de Benjamin, por su parte, parece adecuada para pensar la película de Guzmán incluso en términos metodológicos, pues el filósofo desoculta el hecho de que la historia ha sido considerada como un *continuum* que se extiende hacia adelante, hacia un infinito progreso historizado por los vencedores. Este es también el modelo que Guzmán quiere desactivar a fin de realzar la potencialidad del fragmento para leer la historia “a contrapelo”. Como Guzmán, Benjamin pone en práctica una alternativa aproximación a la historia, no sólo para una comprensión

auténtica del pasado –rastreado los sueños truncos de la historia–, sino para un abordaje genuino del presente, es decir, no sólo a fin de restaurar alguna suerte de pasado más justo, sino para horadar la estructura de la historia a fin de que sea posible desarmar los presentes aparatos de poder que quedaron velados por la narrativa hegemónica.

En el ambicioso proyecto sobre los pasajes parisinos, Benjamin recopila cerca de 3000 fragmentos y reflexiones sobre citas filosóficas, históricas, ficcionales, literarias y económicas. Como la tarea que llevan adelante las mujeres de Calama, el *Libro de los Pasajes* (1927-1940) se convierte en un intento de desvelar en el pasado un *continuum* de opresión, cuyas huellas son cada vez menos accesibles. Este método permite leer los “indicios” y lo que denomina las “imágenes dialécticas” que remiten al ámbito de las signaturas del tiempo, que intentan “captar la construcción de la historia en cuanto tal (...) los desechos de historia” (Benjamin, 2007: frag. N2, 6). No se trata de que el pasado arroje luz sobre el presente, o al revés, pues la relación del presente con el pasado es compleja y a la vez que puramente temporal y continua, también dialéctica y discontinua. En este sentido, el concepto (destrutivo) benjaminiano de redención no implica solamente que se trate de una simple liquidación del pasado, pues Benjamin no concibe las obras humanas como un origen destinado a un proceso de transmisión, sino que “liquida y aplasta la unicidad del origen multiplicando simplemente el intercambio de las copias y los simulacros” (Agamben, 2007: 298).

En consonancia con estas consideraciones sobre la historia, la memoria, la dialéctica y la imagen, es interesante recordar que, para Benjamin, el pasado sólo puede ser aprehendido en la imagen que relampaguea en un instante en el que se vuelve incognoscible e inteligible al mismo tiempo. Este es para Guzmán el relampagueo de las constelaciones que miran las mujeres de Calama hacia el final del film. Esto confirma en *Nostalgia de la luz* una plasmación de la lógica histórica benjaminiana y la

arenga para la búsqueda en el presente. Así es posible entender la premisa memorística por excelencia: “leer lo que jamás ha sido escrito”, pues la memoria de la que hablan Benjamin y Guzmán es aquella que recuerda lo que nunca se ha visto ni vivido y es también la de los muertos que no se han recuperado y los reclamos de justicia que no han sido atendidos. Una lectura melancólica que no recupera el pasado porque nunca se ha tenido.

En su libro *Affective Mapping*, Jonathan Flatley se propone pensar el potencial político de un afecto considerado normalmente como negativo y obturador de la acción y el pensamiento como lo es la melancolía. El autor propone, en cambio, pensar a la melancolía en su aspecto “activo”, como un verbo, y asumir que “melancolizar” no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede referir a la dimensión del “hacer” y funcionar como el impulso para la conquista de deseos, cambios o reescrituras. A partir de una obligada referencia a *Duelo y melancolía* de Freud (escrito hacia 1915), Flatley piensa a la melancolía como una vía de abordaje de la contemporaneidad y su discontinuidad constitutiva, ligada a la pérdida. En Benjamin, se convierte en un problema histórico vinculado a la experiencia que habilita pensar el arte en general y el cine en particular, entre otras prácticas culturales que intentan desafiar la normatividad representativa de la dominación, como modos de reescribir la historia desde una perspectiva nueva, vinculada a los vencidos de la historia.

A partir del diagnóstico benjaminiano, la melancolía puede ser el signo de una nueva comprensión del tiempo y el espacio, que vuelve sobre la división individual/colectiva de la fantasmagoría del siglo XIX para intentar restaurar alguna comunidad posible. Esta comunidad se comportaría como una infancia, con cierta recuperación de sueños, pero también con plena consciencia de que las pesadillas se terminan al llegar la mañana. La melancolía es un término que puede guiar la lectura de Benjamin para comprender el corazón de su visión crítica, pues el antimodernismo de la melancolía se rebela contra el tiempo moderno, contra el tiempo continuo

del progreso, y no se resigna a rendirse a la irreversibilidad del tiempo homogéneo y resignado que mina la condición humana. Así la melancolía es el método retrospectivo y prospectivo que permite volver sobre el pasado para impactar sobre la contingencia del presente, pero también fantasear con realidades en un irremediablemente melancólico futuro.

La melancolía benjaminiana obliga a borrar la línea que separa el recuerdo del olvido. Por eso a Benjamin le llaman la atención Baudelaire, Proust y los surrealistas, que ponen en funcionamiento un comportamiento paradójico en el que el rechazo y la aceptación del peso del pasado sostienen una tensión creativa, una productividad en la que los elementos del pasado emergen sucesivamente. La memoria no aparece como un asunto de la decisión subjetiva, sino que bajo el peso de la memoria, el sujeto es arrojado a la marea en la cual cada fragmento, sobrecargado de memoria, aparece como un potencial correlato de otro; cada palabra con cada imagen, cada imagen con cada palabra. Cada objeto del pasado es redimido en el recuerdo y cada recuerdo es recuperado por el historiador o el artista que lo sacan de la linealidad y lo reacomodan en la tensión compleja entre olvido y recuerdo.

### **A modo de conclusión**

El film de Guzmán se presenta como una singular mirada sobre el espacio afectivo en el que sería posible la construcción de la memoria. El encuentro con el desierto de Atacama, la atenta exploración de ese espacio paradójico, obliga a una articulación de imágenes, sonidos y palabras que se presenta como una tesis en torno a la memoria melancólica como acción política. Dicha articulación fue encarada desde dos puntos de vista, distinguibles pero complementarios.

En primer lugar, en la poética de las imágenes y las palabras del comienzo encontramos una dialéctica cinematográfica que a partir de los

desarrollos de Gilles Deleuze en torno a la imagen-tiempo, permite interpretar la apuesta del documentalista chileno como un cine de pensamiento. En ese sentido, se puede decir que el prólogo del film nos sumerge en un estado meditativo en el que, a partir de la construcción de una temporalidad pensante en las imágenes, prepara el film para articular, a partir de los testimonios, una lógica histórica atenta a las paradojas de la memoria y el olvido, del presente y el pasado, como polos que más que opuestos o sucesivos se presentan como formando constelaciones laberínticas en las que el sujeto de la historia intenta orientarse. Y las paradojas se multiplican, partiendo de la geografía que sirve de escenario a esta indagación, especie de vórtice cósmico, histórico y geológico donde el tiempo se concentra “en una constelación saturada de tensiones”, como una “mónada” (Benjamin, 1987) que implica mundos múltiples. Se podría pensar el prólogo del film como un modo de construcción cinematográfica de dicha mónada, a partir de lo que con Deleuze se puede llamar un montaje problematizante.

Dicho montaje apunta, sobre todo, a la presentación de una temporalidad afectiva que no sólo se presenta como inscrita en las imágenes, sino que también aparece como instancia de subjetivación política en los testimonios que marcan el tempo del film una vez finalizado el prólogo. Es así que a partir del concepto de una melancolía activa inspirada en el pensamiento de Benjamin se puede interpretar *Nostalgia de la luz* como una apuesta que a partir de la recopilación de fragmentos, ruinas y huellas produce el montaje afectivo a partir del cual se hace pensable una subjetivación política que insiste y resiste a las fuerzas disolventes de un presente chileno que en su gran mayoría no quiere saber nada con su pasado reciente.

En esa apuesta por una melancolía politizada en la construcción de la memoria, no se trata tanto de reconstruir el pasado tal como fue, sino de recordar aquello que nunca tuvo lugar. Es allí donde tanto el pensamiento de

Benjamin (que postula la historia como una redención del pasado en los sueños irrealizados de los oprimidos) como el de Deleuze (con su apuesta por el devenir-revolucionario en contra de los debates estériles acerca del futuro de la revolución) pueden servir como claves para entablar un diálogo fecundo con las imágenes propuestas por el film de Guzmán.

### **Referencias bibliográficas**

- AGAMBEN, Giorgio (2007), *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ARENDDT, Hannah (1995), “El pensar y las reflexiones morales” en *De la historia a la acción*, Barcelona: Paidós.
- BADIOU, Alain (2004), “El cine como experimentación filosófica” en Gerardo Yoel (Comp.): *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Bordes-Manantial.
- BENJAMIN, Walter (2007), *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (1987), “Tesis sobre la filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid: Taurus.
- BOYM, Svetlana (2002), *The Future of Nostalgia*, NY: Basic Books.
- BURCH, Noel (1983), *Praxis del cine*, Madrid: Ed. Fundamentos.
- DELEUZE, Gilles (2002), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Lógica del sentido*, Buenos Aires: Planeta de Agostini.
- \_\_\_\_\_ (1983), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1985), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Conversaciones. 1972-1990*, Valencia: Pre-textos.



- FLATLEY, Jonathan (2008), *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Londres: Harvard University.
- FORSTER, Ricardo (2008), “El pasado como posibilidad”, en ARAVENA NUÑEZ, Pablo, *Los recursos del relato. Conversaciones sobre Filosofía de la Historia y Teoría Historiográfica*, Beca de Creación Literaria, pp. 93-112.
- GUNDERMANN, Christian (2007), *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- JAMESON, Frederick (1970), “Walter Benjamin, or Nostalgia”, en *Salgamundi*, N° 10/11, pp. 52-68.
- KANT, Immanuel (1999), “Si el género humano se encuentra en constante progreso hacia lo mejor” en *Filosofía de la historia*, México: FCE.
- LAPOUJADE, David (2010), *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*, Buenos Aires: Cactus.
- RICCIARELLI, Cecilia (2011), *El cine documental según Patricio Guzmán*, Santiago de Chile: FIDOCES.
- VIRILIO, Paul (1988), *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama.