

Sobre la luz como metáfora filosófica: la no-filosofía merleau-pontyana y el cine documental de Patricio Guzmán¹Silvia Solas²; Andrea Vidal³ (UNLP-Argentina)

¹ Este trabajo resulta de la reelaboración de una presentación realizada en las XV Jornadas de Comunicación de Investigación en Filosofía (JOCOINFI) organizadas por el Departamento de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral llevadas a cabo en la ciudad de Santa Fe, de Argentina, los días 13, 14 y 15 de octubre de 2022.

² Profesora y Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente-Investigadora del Instituto de Investigación (IdIHCS) y del Centro de Investigación en Filosofía (CieFi), Facultad de Humanidades-UNLP. Profesora titular de Introducción a la filosofía y Adjunta a cargo de Estética, FaHCE-UNLP. Ha dictado seminarios, de grado y posgrado, en Universidades de Argentina (UNLP; Universidad de Quilmes) y del exterior (Paris 8, Francia; Universidad de Cuenca, Ecuador, Facultad de Filosofía, Joao Pessoa-Brasil. Ha dirigido -y dirige- varios Proyectos de investigación sobre el pensamiento de Merleau-Ponty y la imagen visual (IdIHCS-UNLP). Entre 2014 y 2022 fue Directora del Departamento de Filosofía de la FaHCE-UNLP y, como tal, Presidenta de las Jornadas de Investigación y de la Revista de Filosofía de dicho Departamento. E-mail: silvia_solas@yahoo.com.ar

Professor and PhD in Philosophy from the National University of La Plata (UNLP). Professor-Researcher at the Research Institute (IdIHCS) and the Center for Research in Philosophy (CieFi), School of Humanities-UNLP. Professor of Introduction to Philosophy and Adjunct Professor of Aesthetics, FaHCE-UNLP. She has given undergraduate and graduate seminars at universities in Argentina (UNLP; University of Quilmes) and abroad (Paris 8, France; University of Cuenca, Ecuador, Faculty of Philosophy, Joao Pessoa-Brazil. She has directed -and directs- several research projects on Merleau-Ponty's thought and the visual image (IdIHCS-UNLP). Between 2014 and 2022 she was Director of the Department of Philosophy of the FaHCE-UNLP and, as such, President of the Research Conferences and the Journal of Philosophy of that Department. E-mail: silvia_solas@yahoo.com.ar

³ Profesora en Filosofía por la UNLP y doctoranda en Facultad de Humanidades (FaHCE-UNLP) (tesis en estado de redacción sobre la noción de naturaleza en Merleau-Ponty y su relación con el arte y la ciencia). Docente-investigadora del Instituto de Investigación (IdIHCS) y del Centro de Investigación en Filosofía (CieFi), ambos de la FaHCE-UNLP. Actualmente desempeña su función docente como Profesora adjunta de

Resumen: Frente a la metáfora que ha usado la filosofía – echar “luz” (a través de la pura racionalidad) sobre nuestra realidad – dos pensadores contemporáneos, Merleau-Ponty y Didi-Huberman, consideran que nuestro mundo contingente solo puede interpretarse en términos de luces y sombras. Proyectaremos estas disquisiciones sobre una práctica artística contemporánea – un “afuera” de la filosofía, según Merleau-Ponty – cuya realización es, básicamente, producto de la luz: el cine. Tomaremos como referencia la obra tríptica del realizador chileno Patricio Guzmán (2010-2019) para sostener que en estos filmes se pone en juego la *dialectización* del mirar propuesta por Didi-Huberman y que mantienen ecos de la mirada en Merleau-Ponty, confirmando que el filosofar también se desenvuelve en la “no filosofía” (esto es, por fuera del sistema y la argumentación canónicos). Así, no es la luz como sucedáneo de lo racional (metáfora que opera en la tradición filosófica) lo que ofrece respuestas a las incógnitas de nuestra existencia, sino una luminosidad más promiscua (sensible y provisoria) que nos permite – a diferencia de una supuesta verdad establecida – la búsqueda de respuestas nuevas e incluso nuevos interrogantes. Como sucede en los filmes de Guzmán.

Introducción a la filosofía, FaHCE y en sede Chivilcoy de la Facultad de Psicología, UNLP; y es Jefa de Trabajos Prácticos de Filosofía de las Ciencias, FaHCE-UNLP. Es integrante de dos proyectos de investigación acreditados en IdIHCS-UNLP (sobre Merleau-Ponty y sobre Filosofía de las ciencias). E-mail: vidalav@yahoo.com.ar

Professor of Philosophy at the UNLP and doctoral candidate at the Faculty of Humanities (FaHCE-UNLP) (thesis being written on the notion of nature in Merleau-Ponty and its relationship with art and science). Professor-researcher at the Research Institute (IdIHCS) and the Center for Research in Philosophy (CieFi), both at the FaHCE-UNLP. She currently teaches as Assistant Professor of Introduction to Philosophy, FaHCE and at the Chivilcoy branch of the School of Psychology, UNLP; and is Head of Practical Works of Philosophy of Sciences, FaHCE-UNLP. She is a member of two accredited research projects at IdIHCS-UNLP (on Merleau-Ponty and on Philosophy of Sciences). E-mail: vidalav@yahoo.com.ar

Palabras clave: Cine; No-filosofía; Patricio Guzmán; Merleau-Ponty; Didi-Huberman

Abstract: As opposed to the metaphor that philosophy has used – to shed “light” (through pure rationality) on our reality – two contemporary thinkers, Merleau-Ponty and Didi-Huberman, consider that our contingent world can only be interpreted in terms of light and shadow. We will project these disquisitions on a contemporary artistic practice – an “outside” of philosophy, according to Merleau-Ponty – whose realization is, basically, a product of light: cinema. We will take the triptych work of Chilean filmmaker Patricio Guzmán (2010-2019) as a reference to argue that these films bring into play the dialectization of looking proposed by Didi-Huberman and that they maintain echoes of the gaze in Merleau-Ponty, confirming that philosophizing also unfolds in “non-philosophy” (that is, outside the canonical system and argumentation). Thus, it is not light as a substitute for the rational (a metaphor that operates in the philosophical tradition) that offers answers to the unknowns of our existence, but a more promiscuous (sensitive and provisional) luminosity that allows us – unlike a supposedly established truth – to search for new answers and even new questions. As it happens in Guzmán's films.

Keywords: Cinema; Non-philosophy; Patricio Guzmán; Merleau-Ponty; Didi-Huberman

(...) el cine es particularmente apto para mostrar la unión del cuerpo y el espíritu,
del espíritu y el mundo y para expresar uno en otro.

He aquí por qué no debe sorprender que la crítica pueda,
a propósito de un film, evocar la filosofía. (Merleau-Ponty 2000, 104)

En su texto póstumo e inconcluso, editado en 1964, Maurice Merleau-Ponty, sostiene que “no es solamente la filosofía, es en primer lugar la mirada [la] que interroga a las cosas” (Merleau-Ponty 2010, 97).

De esta manera, en todo su recorrido filosófico – que va desde el abordaje fenomenológico en una primera etapa, hasta el giro ontológico de sus últimas reflexiones –⁴ se acentúa la potencia de la percepción como instancia originaria de nuestro encuentro con el mundo y que resulta preeminente respecto de las operaciones de índole puramente racional.

Esa experiencia de relación con lo real no ha podido, según nuestro filósofo, ser abordada en toda su dimensión por los medios que se ha dado la filosofía: el pensamiento tradicional, es decir aquél que ha intentado determinar sus objetos de estudio con la ilusión de establecer un pensamiento transparente, ha entrado en crisis.

⁴ En una primera etapa, conocida como etapa fenomenológica, el pensamiento merleau-pontyano gira en torno a la *Phénoménologie de la perception* (1945), signada por un enfoque propiamente fenomenológico y que incluye la recopilación de artículos *Sens et non-sens*. A partir de *L'oeil et l'esprit* (1961), e incluso algo antes, se produce un desplazamiento hacia el enfoque ontológico que es el propósito explícito del texto póstumo que aquí citamos. Buena parte de los comentaristas de la obra de Merleau-Ponty coincide en sustentar la idea de que tal desplazamiento no implica una ruptura o quiebre en su pensamiento, sino más bien el intento por profundizar cuestiones que quedaron difusas en la primera etapa.

Desde el *dictum* platónico según el cual solo se alcanza la verdad cuando se abandona la oscuridad de la caverna y se contempla la luz del sol, hasta la identificación ilustrada de la Razón con la “Luz” – a la base de ese movimiento también denominado, precisamente, “Iluminismo”– el pensamiento occidental se ha atribuido la cualidad de iluminador de la verdad, que se volvería, así, transparente.

Pero pensar – considera Merleau-Ponty en otro texto⁵– es no tanto determinar objetos pensables sino fundar un espacio a ser pensado, reflexionar sobre los límites y aperturas de la filosofía, señalar sus imposibilidades. Al mismo tiempo que tal constatación constituye una clausura de las vías por las cuales la filosofía ha establecido sus respuestas, inaugura un ámbito de reflexión aun inexplorado. El itinerario que impulsa la reflexión del filósofo francés sería – en términos metafóricos – el de comprender que es necesario abandonar el supuesto filosófico del saber cómo iluminación de la verdad, y aceptar que habitamos un mundo que debe ser interpretado en términos de luces y sombras.

En los inéditos merleau-pontyanos⁶ se aprecia con mayor vigor de qué manera esa crisis abre la oportunidad para recrear la ontología: una ontología de lo visible, ya anunciada en el texto póstumo e inconcluso *Lo visible y lo invisible*, pero que su muerte repentina no permitió profundizar,⁷ y que lo inclina a plantear la necesidad de tomar en consideración el “afuera” de la filosofía, una suerte de *no filosofía*, que incorpore a la reflexión filosófica, aspectos vitales de nuestra experiencia en el mundo.

⁵ “[pensar] (...) no es poseer los objetos de pensamiento, es circunscribir por ellos un dominio a pensar que aún no hemos pensado.” (1960, 159)

⁶ Se trata de textos y notas en torno a los cursos dictados por nuestro filósofo entre el año 1952 y 1961 (año de su muerte) en el Collège de France.

⁷ Merleau-Ponty muere inesperadamente en 1961 cuando estaba empezando a dar forma al texto que se publica - naturalmente de forma incompleta- tres años después.

Precisamente, esta noción de “no filosofía”, ligada a este período ontológico de su obra, alude a los ámbitos no tradicionalmente filosóficos en los que también se manifiestan cuestiones de índole filosófica (el arte, particularmente): como en la dimensión del arte, el ser se revela en la no transparencia del mundo y, de manera paradójica, en la resistencia de lo sensible.

Es la pintura la que adquiere la función de “modelo” para la filosofía que busca Merleau-Ponty, especialmente la pintura contemporánea, cuya mirada asume una “visibilidad inminente”, esto es, la no transparencia constitutiva del mundo, y pone de manifiesto esa resistencia de lo sensible: los objetos de la investigación pictórica, “no son por completo seres reales: solo tienen, como los fantasmas, existencia visual. (...) la mirada del pintor les pregunta cómo se toman entre sí para hacer que de pronto haya alguna cosa, (...) para hacernos ver lo visible” (Merleau-Ponty 1986, 23).

Se advierte, así, una frontal contraposición con la metáfora que canónicamente ha usado la filosofía para dar cuenta de su propósito más elemental: echar “luz” (a través de la pura racionalidad) sobre las incógnitas de nuestro “ser en el mundo”.

En particular, según lo consigna Stephanie Ménasé,⁸ encontramos en una nota manuscrita que Merleau-Ponty apunta poco antes de su muerte, en 1961, la referencia a los dos sentidos en los que podemos interpretar el término “luz” [*lumière*]: como sinónimo de “claridad” [*clarté*] o como sinónimo de “chispa” [*étincelle*].

Así, el pensamiento que es movimiento constante y que Merleau-Ponty ha interpretado como pasividad, encuentra, cada tanto en ese movimiento, una suerte de obstáculo: una *luz* que, a la manera de una chispa, interrumpe el curso pasivo para “iluminar”

⁸ En el dossier correspondiente a la preparación del curso sobre la ontología cartesiana de 1961. Mss. Vol 19 (63 v.). cf. S. Ménasé (2003), p. 131, nota al pie 2.

– en clave de sorpresa – lo novedoso o inesperado: “(...) el *cogito*-luz se desdobra en un *cogito* pre-reflexivo que es la chispa, semilla de verdad – sentimiento sin idea, inconsciente – , pasividad y espontaneidad”; sería una especie de “comprendo lo que no comprendía”⁹. No es, entonces, la luz de la evidencia o de la claridad, sino la que fugazmente interrumpe el curso pasivo del pensar, a la manera de un chispazo, la que parece jugar un papel decisivo en el comprender merleau-pontyano del mundo.

Por otro lado, la mirada fenomenológica merleau-pontyana es asumida por un pensador más cercano a nuestros días, el estudioso de la historia de las imágenes Georges Didi-Huberman, de diversos modos y en varios de sus escritos. En uno de ellos, *Lo que vemos, lo que nos mira*, rescata – en consonancia con el pensamiento de Merleau-Ponty – particularmente la referencia a la visión nocturna en la que experimentamos cierta privación de visibilidad, de desestabilización en el plano de lo visual. Es, precisamente, una experiencia enriquecida, no por la iluminación, sino, por el contrario, por la oscuridad. Contra la claridad y la distinción cartesianas como atributos indispensables de la verdad (es decir, de la evidencia), la indefinición de la mirada que propone Didi-Huberman retomando una imagen merleau-pontyana, enriquece las posibilidades del saber: esa experiencia respecto de lo indefinido (que sería lo contrario de aquello que, por definido, queda clausurado) produce la oportunidad de una apertura de la visualidad en una suerte de dialéctica que, al mismo tiempo, implica esa experiencia y la supera. Hay allí una privación, una deconstrucción o distorsión –en tanto la definición visual se desvanece, se esfuma – que abre la posibilidad del propio develamiento de las posibilidades del mirar. (1997, 64)

En el presente trabajo nos proponemos proyectar estas disquisiciones de los dos pensadores franceses tomados como referencia, hacia una de las prácticas artísticas

⁹ Cita de Merleau-Ponty en S. Ménasé, 2003, p. 131; la traducción es nuestra.

contemporáneas - una suerte de “afuera” de la filosofía del que habla M. Ponty - cuya realización es, básicamente, producto de la luz: el cine.

Tomaremos como ejemplo al realizador chileno Patricio Guzmán, más precisamente, lo que estimamos su obra cumbre: la trilogía conformada por los films *Nostalgias de la luz* (2010); *El botón de Nácar* (2015); y *La cordillera de los sueños* (2019).

Sostenemos que en ellos se pone en juego la *dialectización* del mirar propuesta por Didi-Huberman y que mantiene ecos de la mirada en Merleau-Ponty, confirmando, al mismo tiempo, que el hacer filosófico también se desenvuelve en la “no filosofía” (esto es, por fuera de los tratados sistemáticos de la historia filosófica).

Según Didi-Huberman, deben descartarse dos tipos de miradas “inadecuadas” (podríamos decir, insuficientes o, más bien, distorsivas): la mirada tautológica que solo ve “lo que se ve” y que así se queda en lo superficial, y la mirada creyente que pone en lo que ve concepciones extravisuales y, por tanto, contamina lo visto con idealizaciones abstractas. Entre ambas, una que opera por defecto y la otra por exceso, la mirada crítica es la que sintetiza “lo que vemos” y lo que, desde la propia imagen “nos mira”.¹⁰ Una mirada que, sin desatender lo que se presenta a nuestra visión, lo reactualiza desde la propia experiencia del mirar.

El éxtasis que nos produce la contemplación de las imágenes de Guzmán, tan poéticas y, al mismo tiempo, tan crudas, no impide, - diríamos que más bien promueve -, la experiencia de “ser mirados” por ellas: como espectadores, somos involucrados en la promoción de nuevas asociaciones que las que simplemente surgen en la vista espontánea; pero, al mismo tiempo, se resisten a someterse por completo a una interpretación explicativa,

¹⁰ Cfr. Didi-Huberman 1997.

calificadora o, simplemente, descriptiva. Nuestra mirada se deconstruye, porque se ve envuelta en cierta privación de definiciones, como si fuéramos compelidos a la experiencia “nocturna” de la que habla Merleau-Ponty y que Didi-Huberman hace suya: más allá de las posibilidades narrativas de “lo que pasa” en el film, lo que experimentamos es una pérdida de los límites – de los márgenes - de nuestra visión, para abrir, como una suerte de contrakantismo, la experiencia a la indeterminación.

Desde la experiencia cinematográfica – una experiencia lumínica por excelencia – nos adentramos en una experiencia filosófica, que, según la consideración de Merleau-Ponty, no es la experiencia de lo transparente – como ha sostenido la tradición filosófica – sino una experiencia que intenta moverse en el terreno de la contingencia y de la ambigüedad, en tanto la realidad es, ella misma, ambigua y contingente.¹¹

Es allí donde surge lo más genuino del hacer filosófico, que es la pregunta, la renovada interrogación sin fin, que no solo no se origina exclusivamente en el ámbito de la reflexión racional, si no que no podría ejecutarse sin el ineludible acceso a lo sensible. Pero no a un sensible determinado o circunscripto, sino a un sensible experimentado como en la nocturnidad... Un sensible difuminado, envuelto en un flujo de luces y sombras, de espacios indeterminados, que se experimenta con la ineludible sensación de inacabamiento.

¹¹ En un artículo muy breve sobre la novedad que representa la filosofía de Merleau-Ponty respecto de Heidegger y de Sartre, y que se constituyó, a partir de la segunda edición francesa, en el prefacio a uno de los primeros textos de la obra merleaupontyana, *La estructura del comportamiento*, Alphonse de Waelhens acuña la fórmula que describe el pensamiento del filósofo francés (y le da título al artículo): “La filosofía de la ambigüedad”.

Como sostiene Merleau-Ponty, la filosofía “está en todas partes”¹². Y, en tanto que desde que la filosofía ha tenido lugar, dar cuenta del Ser es su propósito, encarar la tarea filosófica implica reconocer que el Ser no tiene límites:

(...) la filosofía se siente en su casa en aquellos lugares donde [la relación con el ser] tiene lugar, es decir *en todas partes*, tanto en el testimonio de un ignorante que ha amado y vivido como pudo, en los ‘trucos’ que inventa la ciencia, sin vergüenza especulativa, para sortear los problemas, en las civilizaciones ‘bárbaras’, en las regiones de nuestra vida que antes no tenían existencia oficial, más que en la literatura, en la vida sofisticada, o en las discusiones sobre la sustancia y el atributo.

(Merleau-Ponty 1960, 156; traducción y destacado son nuestros).

La mirada enriquecida por las imágenes fílmicas de Patricio Guzmán se nos aparece aquí como un espacio privilegiado en el que la filosofía no puede sino habitar; pero no solo en su dimensión ontológica, sino también en su dimensión política.

¹² La expresión de Merleau-Ponty, “la philosophie est partout” es una formulación resumida del título del capítulo V de *Signes* (1960), “Partout et Nulle part”, en el que compendia los prefacios dedicados a los filósofos célebres. En el apartado que inicia el capítulo, *La philosophie et le “dehors”*, afirma a propósito de la filosofía de Hegel: “Il n’y a pas une philosophie qui contienne toutes les philosophies ; la philosophie tout entière est, à certains moments, en chacune. Pour reprendre le mot fameux, son centre, est partout et sa circonférence nulle part.” (1960, 116). Y unos párrafos más adelante intenta clarificar esta afirmación : “La philosophie est partout, même dans les “faits” - et elle n’a nulle part de domaine où elle soit préservée de la contagion de la vie.” (ídem, 63). Así, esta fórmula del “être partout” de la filosofía, pretende dar cuenta de su interés por los aspectos filosóficos en terrenos no habituales para la filosofía; en el texto citado anteriormente sostiene: “L’humanité instituée se sent problématique et la vie la plus immédiate est devenue ‘philosophique’” (1960, 156).

Por otra parte, Stefan Kristensen relaciona el cine de Godard con el pensamiento de Merleau-Ponty, y establece que el cine implica no solamente la dialéctica de lo visible y lo invisible propia de la pintura, como imagen vibrante, sino que incluye además la dialéctica de la existencia, de los destinos, la imagen moviente, es decir que involucra la realidad compleja sociohistórica (Kristensen 2006, 1-24). Es lo que intentaremos mostrar en la obra de Guzmán que, a través de la luz (la proyección fílmica, pero también la imagen lumínica que emana de la pantalla y receptamos como espectadores) pone de manifiesto los claroscuros de cierta realidad social en una suerte de “mirada crítica”, esto es, filosófica, involucrándonos como espectadores en la no transparencia, tanto del mundo cuanto del pensamiento.

El nuevo documental como interrogación

Guzmán dice en una entrevista que en su trilogía documental él no ha querido hacer una descripción del paisaje desértico, marítimo o cordillerano, ni dar una explicación de lo que ha sucedido en su Chile natal. Ya luego del estreno de la primera parte de la trilogía, afirma que este tipo de documental intenta crear ideas singulares, atípicas, renovadoras, no para explicar sino para continuar haciéndose preguntas: “No quiero explicar sino más bien interrogar (...) La materia misma del film nace (...) de una serie de metáforas que existen mucho antes de que yo llegara. Las metáforas ya estaban ahí, yo solamente las filmé”¹³. Resuena en esa afirmación de Guzmán la idea merleaupontyana de un mundo que ya contiene - en silencio - una suerte de significación implícita. Como dice en *Lo visible y lo invisible*: “El filósofo habla, pero en él es una debilidad, y una debilidad inexplicable: debería callarse, coincidir en silencio, y alcanzar en el Ser con una filosofía que ya está hecha allí” (Guzmán 1960, 109).

¹³ Conversación con Frederick Wiseman, París, 23/03/11, en www.patricioguzman.com

Ahora bien, esas metáforas estaban allí, dice Guzmán, pero aparecen al interrogar el pasado: es el pasado el que habla a través de las capas sensibles de las luces y sombras del desierto, el mar y las rocas. En las tres películas asistimos a un entrecruzamiento entre lo metafísico, lo místico, lo astronómico, lo etnográfico y lo político. Pero ese entrecruzamiento no es generado por el film: las búsquedas de arqueólogos, astrónomos y mujeres de desaparecidos en *Nostalgias de la luz*; así como de antropólogos, indígenas, detenidos desaparecidos y peritos judiciales en *El botón de nácar* y de historiadores, escritores, artistas y documentalistas amateurs en *La Cordillera de los sueños*, se hallan ya en relación en la naturaleza misma de los elementos. En *off*, la voz del director nos advierte: “Se dice que el agua tiene memoria. Este film muestra que también tiene voz”.¹⁴

Las imágenes sensibles de la geotrilogía poética de Guzmán, que mezclan el tiempo cósmico con el tiempo histórico chileno y el tiempo íntimo del propio realizador, son una búsqueda de esas voces de la naturaleza y, a la vez, una búsqueda de la luz en la noche: la luz de la memoria viva en la oscuridad del presente amnésico, la luz de la esperanza en el porvenir de una historia dolorosa.

La profunda relevancia política de este documental – poética en movimiento, filosofía en acto o *no filosofía* – se deja ver en el tiempo mismo de su realización. Como en el caso de

¹⁴ En *El botón de nácar* (voz en off de P. Guzmán). La frase aparece también en la presentación del film (síntesis de la trama: “El océano contiene la historia de la humanidad. El mar guarda todas las voces de la tierra y las que vienen desde el espacio. El agua recibe el impulso de las estrellas y las transmite a las criaturas vivientes. El agua, el límite más largo de Chile, también guarda el secreto de dos misteriosos botones que se encuentran en el fondo del océano. Chile, con sus 2670 millas de costa y el archipiélago más largo del mundo, presenta un paisaje sobrenatural. En ella están los volcanes, montañas y glaciares. En ella están las voces de los indígenas patagones, los primeros marineros ingleses y también los prisioneros políticos. Se dice que el agua tiene memoria. Este film muestra que también tiene una voz”).

Merleau-Ponty, filosofía y política son estrechamente solidarias.¹⁵ Cuando termina de completarse la tercera parte de esta trilogía documental, *La cordillera de los sueños*, corría el año 2019. Su estreno fue prácticamente simultáneo con el estallido social de octubre de ese año, con la juventud interrumpiendo la impotencia social, ganando las calles de Chile y haciendo volar por los aires el modelo impuesto por la dictadura pinochetista. Del acontecimiento del golpe, al acontecimiento de los estudiantes rebelándose en los metros de Santiago. La represión de esos días nefastos en los que agonizó el régimen impuesto 45 años antes, mutila los ojos de quienes, quedándose ciegos, hacen visible lo invisible, de quienes toman en sus manos los sueños de Guzmán e iluminan la noche del presente amnésico e impotente desde el que filmaba. No podemos más que pensar en el documentalista – uno de los protagonistas de esta última parte de la trilogía – quien, a diferencia del propio Guzmán que filma desde el exilio, se quedó en Chile esas décadas, registrando de manera anárquica, casera y desesperanzada, cada acto de resistencia social y atesorándolo como el archivo obligado de la memoria.

¹⁵ Si bien sería interesante remitir a la obra “política” de Merleau-Ponty (*Humanismo y Terror* (1947); *Las aventuras de la dialéctica* (1955); *los artículos sobre el marxismo* (1948), por nombrar las más significativas), tal empresa excede los límites y propósitos de este trabajo. Podría aclararse que para Merleau-Ponty el propio pensamiento político debe construirse a medida que se van dando los hechos políticos; de ahí la contingencia -en la filosofía y también en la política- tanto de la acción como del pensamiento: “(...) sería dar pruebas de un falso rigor si esperáramos disponer de principios perfectamente elaborados para hablar filosóficamente de política (...) La política (...) no es un capítulo de una historia universal que estuviese ya escrita. Es una acción que se inventa” (*Les aventures de la Dialectique*, París, Gallimard, 1955, p. 7-8)

Cine y memoria

Por otra parte, podemos relacionar la mirada propia de la trilogía de Guzmán con la mirada y la potencia del poeta astrólogo al que refiere Silvia Rivera Cusicanqui (Cfr. 2010,15 y 32-33; mención en 2015: 39 nota I.). Guzmán nos hace creer que, por ejemplo, un botón en el fondo del mar es el centro del Universo. Que en un punto de materialidad diminuta confluyen de manera sensible las capas más diversas de experiencia en ese trozo de mundo que es Chile: la memoria insobornable del mar, la muerte violenta ocultada y la emergencia del ocultamiento, la colonización y genocidio de *yágnas* y *selknam*, las estrellas en el cielo y en las pinturas de los cuerpos de los indígenas, el golpe de estado de Pinochet y las torturas y desapariciones de la dictadura. La sedimentación del olvido y la impotencia social frente al modelo chileno impuesto luego del golpe se concentran en un botón de nácar lleno de musgo en un riel en el fondo del mar. Del botón por el cual se llevaron la vida de la cultura centenaria *yánaga*, al botón testigo de cómo arrojaron a las aguas desde el cielo la vida de jóvenes que apostaban a una diferente forma de organización social en los 70.

En un texto de 2010 (el mismo año del estreno de *Nostalgia de la luz*), Silvia Rivera Cusicanqui presenta una metodología para el análisis histórico basada en una sociología de las imágenes, partiendo del supuesto de que las imágenes y las culturas visuales tienen, más que la cultura letrada y las palabras, la fuerza *poiética* capaz de, por un lado, desenmascarar (o “hacer ver”) las formas diversas que asume el colonialismo, y por otro, captar los sentidos olvidados, bloqueados, encubiertos, por la lengua oficial. (Cfr. 2010, 5-6)

Si tomamos como valiosos sus procedimientos de problematización visual (que ella aplica a imágenes del siglo XVII), podemos relacionarlo con la puesta en escena, el montaje, la rica asociación que producen las imágenes de la obra de Guzmán que analizamos.

Estos tres documentales evitan, como las imágenes analizadas por Rivera Cusicanqui, ser una descripción de la historia oficial o del presente objetivo; por el contrario, hacen hablar a las piedras, al agua, a la luz y a la arena del desierto para, en una tarea de arqueólogo, conectarnos con “una historia viva que pugna constantemente por irrumpir, sometida a un juego de fuerzas que la actualiza” (Cfr. 2010, 6).

Hay, creemos, también en Guzmán una puesta en práctica de la metodología señalada por Rivera Cusicanqui, que es al mismo tiempo resistente y pedagógica: en el film (en cada uno de ellos) asistimos a un tránsito continuo entre la imagen y la palabra (la voz en *off* del propio realizador, especialmente, pero también la de algunos entrevistados) que revela la impotencia de la palabra frente a la experiencia visual, y cómo descubren esas mismas imágenes sentidos censurados por la historia oficial. Esto no es sorprendente, pues la misma autora aplica nociones del cine (como las de secuencia, *flashback*, etc) para su propuesta metodológica. El “efecto *flashback*” alude principalmente a “la mirada al pasado capaz de encender las chispas de rebeldías futuras” (Cfr. 2010, 32), que es la esperanza con la que Guzmán cierra su trilogía documental y, al mismo tiempo y de manera independiente, el acontecimiento de la historia reciente de Chile.

Por ello es que consideramos que la figura del *poeta astrólogo*, analizada por Rivera Cusicanqui puede ser aplicada en este caso: en su análisis de la visión sombría de las rebeliones indígenas del siglo XVIII (con el descabezamiento de la cultura colonizada), la contraposición se da con la imagen del indio poeta astrólogo, que es un poeta creador de mundos, de alimentos en el desierto. Relacionándolo con la noción poética de comunidad que analizamos anteriormente, es la *poiesis* de mundo que se realiza en la mirada y prácticas del poeta-astrólogo la que “registra la memoria y las regularidades de los ciclos astrales”, y que, por ello, resiste al caos y a la destrucción del presente. Es el poeta-astrólogo, en el texto de

Cusicanqui, quien puede “revelar la trama alternativa, subversiva, de saberes y de prácticas, capaces de restaurar el mundo y de volverlo a su propio cauce” (Cfr. 2010, 33), o en términos de Guzmán, devolver la alegría al pueblo chileno, hacer de Chile nuevamente su casa.

Como hemos señalado en otro trabajo¹⁶, es la “filosofía espontánea” de Guzmán la que se presenta como una deformación coherente, creadora y mediadora del pasado y de la memoria, obstinada presentación de ausencias que se necesitan presentes, o de invisibles que se tornan visibles, para vernos (“para iluminar la noche del presente invisible y amnésico”). Esa deformación coherente es el requisito, según Merleau-Ponty, del pensamiento fundamental del arte, del estilo propio de ciertos artistas, que no describe (no representa) sino que expresa la profundidad, es decir, la silenciosa lógica del mundo sensible.

La elección del formato del “nuevo” documental no es casual: el lenguaje cinematográfico está al servicio, en la obra de Guzmán, de esas voces e imágenes, de ese logos del mundo sensible. Está al servicio, no de la representación (al menos en su convencional sentido de presentación por semejanza o analogía), sino de la creación de nuevas visibilidades, es decir, de hacer ver diversas capas de nuestro mundo, tan invisibles como actuales, mediante una renovación de la percepción. Es, en términos de Merleau-Ponty, *expresión*;¹⁷ expresión del logos sensible que hace emerger al ser, que no reproduce, sino que hace visible.

¹⁶ Ver: Andrea Vidal 2020.

¹⁷ Todo acto humano, el más elemental gesto, implica para Merleau-Ponty un acto de expresión. Y toda expresión está anclada en la experiencia originaria, esto es, en la percepción. Jean-Yves Mercury sostiene respecto del término expresión en el filósofo francés: “Si la obra de Maurice Merleau-Ponty está incontestablemente centrada sobre la dimensión de la expresión y sobre el incansable cuestionamiento de su emergencia, de sus modos de ser y de su encarnación tanto en la corporeidad como en y por la palabra y/o la

A modo de conclusión

Como ya hemos señalado anteriormente, acordamos con Stefan Kristensen en que la lógica cinematográfica, al suponer una ontología moviente y relacional del mundo sensible, es más adecuada que la lógica estética de las imágenes pictóricas.¹⁸

Tomando como antecedentes a Aby Warburg y a Walter Benjamin,¹⁹ Didi-Huberman pondrá el concepto cinematográfico de *montaje* en el centro de sus estudios sobre la historia de las imágenes:

El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. (...), el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino. (Didi-Huberman 2013, 5)

pintura, es, nos parece, para poner en valor la imposibilidad humana del silencio que, por el contrario, ya está cargado de significaciones.(...)” (Mercury 2000, 17; la traducción es nuestra)

¹⁸ Puede esto ser discutido, y Merleau-Ponty da espacio y espesor para el desacuerdo. Ver Kristensen 2006.

¹⁹ Uno de los objetivos de Didi-Huberman (como lo explicita en su texto *Ante el tiempo*), contra los métodos tradicionales de la Historia del Arte y los historiadores del arte ya canonizados, principalmente Panovsky y su definición de la historia del arte como disciplina humanista y, naturalmente, a la tradición que se inicia con Vasari, será reivindicar la figura de tres pensadores que intentaron repensar, “reinventar”, esa tradición humanista y que, por ello, han sido excluidos de la academia canónica: Aby Warburg, Walter Benjamin y, con menor énfasis, Carl Einstein. Cfr. D. Huberman 2011.

Por su parte, la aproximación ontológica que pretende Merleau-Ponty siempre se da en un campo simbólico abierto y dinámico, cuyo sentido (vivo, latente, no fijado) siempre es divergente, no fijo, en deformación potencial sin ser, ni arbitrariamente construido, ni esencialmente determinado; en resumen, en constante interrogación. Si esto es así, entonces dicha aproximación posee en su centro la percepción en un medio histórico. Y ese medio histórico se engendra relacionando la verdad, la memoria, el pasado, en una historia intersubjetiva con muchas entradas posibles. Y, creemos, para hallar esta verdad de la historia salvaje – “historia viva” la llama Cusicanqui (Cfr. 2010, 6 / 2015, 77-78)²⁰ – o de la trama del mundo percibido es necesario leer el *logos* del mundo sensible²¹ que es un mundo estético. Esa lectura, metafórica por supuesto, se da en una experiencia perceptiva no estática, sino integrada en el mismo movimiento que la constituye.

El cine documental de Guzmán se embarca en esta experiencia y en este movimiento de aproximación ontológica. Como tal, es representante del estilo filosófico que Merleau-Ponty reconocía en el pensamiento fundamental del arte. También lo es de la actividad propia de los poetas astrólogos que expresan y relacionan el tiempo humano, natural y cósmico y crean mundos presentes, según Cusicanqui (Cfr. 2010, 32-33)²².

²⁰ ofrece una lectura del pasado, “no como algo muerto y desprovisto de funciones de renovación”, sino como un tiempo reversible, es decir, “un pasado que puede ser futuro” (Cusicanqui 2015, 78) y “Los significados plurales de la historia son recreados a través de un contrapunto entre voces de hombres y mujeres, obreros y campesinos, empleados y trabajadores manuales, que lejos de integrarse en una visión lineal y progresiva de la historia, permanecen como hilos sueltos de un tejido inconcluso” (2015, 77-78)

²¹ Para una ampliación de esta cuestión, ver: Vidal 2020, 41-42

²² “la imagen del Indio Poeta y Astrólogo, aquel que sabe cultivar la comida, más allá de las contingencias de la historia. Éste es un poeta, en el sentido Aristotélico del término: creador del mundo, productor de los alimentos, conocedor de los ciclos del cosmos” (Cusicanqui 2010, 32-33)

En todo caso, este tipo de cine tiene un fundamento ontológico y una aspiración política, o como sostendría Kristensen, es este tipo de arte documental el que pone de manifiesto la cuestión central del arte actual: “la de su virtud performativa, la de su pertinencia política, brevemente, la de su inserción en el mundo socio-histórico”.²³

Desde la práctica fílmica de Guzmán – que, como toda obra artística, no lo es sino por su indispensable correlato receptivo – se advierte la potencia filosófica desde lo que Merleau-Ponty concebía como el “afuera” de la filosofía. Potencia que podrá ser afrontada por una mirada crítica que – como reconoce Didi-Huberman – no pretende iluminar en forma determinante lo que se le enfrenta, sino buscar, en medio de los claroscuros de lo real, alternativas posibles.

Si, repitiendo las propias palabras de Merleau-Ponty, el pensamiento supone, por un lado, una suerte de pasividad o de movimiento inercial, pero, por la otra, cada tanto se ve sorprendido por una especie de *chispa* que lo conmueve y obliga a generar, creativamente, esas lecturas nuevas para hacer aparecer lo no-visto, entonces, el pensamiento filosófico debe reinventarse. Y atreverse a comportarse como lo han hecho otros ámbitos, como en este caso el cine, donde habita la no-filosofía.

Así, no es la *luz* como sucedáneo de lo racional lo que ofrece respuestas a las más elementales incógnitas de nuestra existencia, sino una luminosidad más promiscua (por ineludiblemente sensible y, por tanto, provisoria) que opera entre sombras y que nos permite – a diferencia de una supuesta verdad establecida – seguir en la búsqueda de respuestas nuevas.

²³ Cf. Kristensen: “(...) ce qui à l'évidence constitue la question centrale de l'art actuel : celle de sa vertu performative, de sa pertinence politique, bref, de son insertion dans le monde social-historique” (Kristensen 2006, 23)

Bibliografía

Didi-Huberman, Georges. 1997. Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial.

Edición original: Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. 1992. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2011. Ante el tiempo. Trad. A. Oviedo. Buenos Aires: Adriana

Hidalgo. Edición original: Devant le temps. 2000. París: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. y Cheroux, C. 2013. Cuando las imágenes tocan lo real. Disponible en:

http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf; (Fecha de consulta: 5/01/2017).

Kristensen, Stefan. 2006. Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement, en *Archives*

de Philosophie 69. 2006/1 (Tome 69), p. 123-146. DOI: 10.3917/aphi.691.0123. URL: <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-1-page-123.htm>

Ménasé, Stéphanie (2003). *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*. Paris: PUF.

Mercury, Jean-Yves. 2000. L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture. Paris:

L'Harmattan.

Merleau-Ponty, Maurice. 2000. Sentido y sinsentido. Buenos Aires: Península. Edición

original: Sens et non-sens. 1948. Paris: Nagel.

Merleau-Ponty, Maurice. 2010. Lo visible y lo invisible: Buenos Aires: Nueva Visión.

Edición original: Le visible et l'invisible. 1964. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1960. Signes. Paris: Les Éditions Gallimard. Collection NRF

[Édition numérique réalisée le 20 juin 2011 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec].

Merleau-Ponty, Maurice. 1986. *El Ojo y el Espíritu*. Trad. Jorge Romero Brest. Barcelona: Paidós. Edición original: *L'Oeil et l'Esprit*. 1961. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1985. *Eloge de la philosophie et autres essais*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1997. *Parcours 1935-1951*. Lagrasse : Verdier.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxima. Una reflexión sobre prácticas y discursos colonizadores*. Buenos Aires: Retazos-Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Solas, Silvia (2006) Contingencia y ambigüedad en la filosofía de Maurice Merleau-Ponty.

Fenomenología, ontología, arte, política. [En línea] *Revista de Filosofía y Teoría*

Política, (37). Disponible en :

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.170/pr.170.pdf

Vidal, Andrea. 2020. Insistencia y expresión de la memoria: una lectura desde Merleau-Ponty a partir de Nostalgias de la luz, en *Das Questões*, v. 8, n. 1, p. 40-51, 21 abr. 2020. *Revista Das Questões*, UnB (Universidad de Brasilia), publicación on line disponible en: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/index>