

## Diez indicios en *El botón de nácar*

Pablo Nicolás Pachilla<sup>1</sup>

“Todos somos arroyos

De una sola agua”

Raúl Zurita

En las siguientes palabras me propongo tratar la cuestión de la materialidad del sentido en el film *El botón de nácar* (2015) del documentalista chileno Patricio Guzmán (1941-). Si bien gran parte de la obra de Guzmán cruza la dimensión histórica con la autobiográfica, la novedad y originalidad de este film, junto con su anterior largometraje, *Nostalgia de la luz* (2010), es la de articular y colocar sobre un mismo plano no sólo lo histórico-político y lo autobiográfico, sino también lo cósmico. Una explosión estelar o un eclipse son algunas de las imágenes en las que el director condensa episodios como la colonización de la Patagonia por parte del hombre blanco y el golpe de estado en Chile. Así, se desdibuja la distinción entre fenómenos que se pueden describir como históricos, culturales o humanos, por un lado, y fenómenos “naturales”, por el otro. Puesto que la naturaleza es histórica y la historia es historia de la naturaleza, Guzmán aguza el oído para escuchar todo lo que la materia tiene para decirnos sobre nuestro propio pasado.

### I. Pueblos del agua

Patricio Guzmán es un presocrático. En la primera película de su trilogía en curso, *Nostalgia de la luz* (2010), todo es polvo de estrellas. En la segunda, *El botón de nácar* (2015), todo es agua. (La tercera película será sobre la Cordillera de los Andes. La trilogía que está haciendo Guzmán muestra los tres límites/Afuera de Chile: cielo, mar, montaña.) Los pueblos originarios de la zona que hoy es Chile sabían el idioma del agua. Habitaban el agua, y pensaban que todo está vivo, que todo tiene espíritu, y por lo tanto que el agua hace música, como todo hace música. Eran pansiquistas en una línea temporal y vital en la que el término no era necesario para distinguirlo de todo lo demás.

---

<sup>1</sup> Pablo Nicolás Pachilla es Profesor en Enseñanza Media y Superior en Filosofía por la UBA, y se encuentra en vías de finalizar su Doctorado en Filosofía en la UBA y la Université Paris 8. Es miembro del grupo colaborador de Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea. Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales.

Se calcula que en el siglo XIX vivían ocho mil individuos que con trescientas canoas se movían en ese inmenso archipiélago. Un recurso constante de los films del realizador es la voz en off, que en este caso nos dice: “Llegaron hace diez mil años. Eran nómades del agua.” Pero para Guzmán, que se siente chileno, a diferencia de Gabriela Paterito, la mujer kawésqar entrevistada, el mar se resignifica: se lleva a su amigo de la infancia. Desde el plano autobiográfico, el mar queda ya desde una temprana edad ligado, para Guzmán, a la desaparición de personas. Esa misma serie comenzada en la infancia continuará, desde luego, de un modo ominoso durante el terrorismo de estado y sus vuelos de la muerte.

El contraste entre los chilenos y los sobrevivientes de pueblos precolombinos es, en cuanto a la relación con el mar, absoluto. Mientras que los primeros conviven con el agua y consideran al mar como parte de su familia, Chile niega el mar. Los chilenos perdieron toda intimidad con él, y de ahí que cobre gran relevancia la respuesta negativa de Gabriela frente a la pregunta de Guzmán respecto de si se siente chilena. En este sentido, la película puede pensarse como un intento de establecer una conexión no-chilena con el mar.

## II. Eclipse

En 1883 se produjo un eclipse: llegaron los buscadores de oro, los policías, los militares, los misioneros. El término “eclipse” es perfectamente adecuado en una saga de ensayo-documental que maneja una concepción según la cual los fenómenos de la naturaleza y la vida, sea humana o no, no son dos cosas distintas. El gobierno declaró que eran “corruptos, ladrones de ovejas y bárbaros”. Se inició el exterminio de los pueblos del sur, y la película deja bien clara, a través de las palabras del historiador Gabriel Salazar, la conjunción entre lo territorial, lo económico y lo asesino: se contratan cazadores de indios, estatales y no estatales (la diferencia es en este caso irrelevante, dado que se trata de un mismo aparato), para ocupar tierras y extraer-producir ganancias. El film también deja en claro que esos crímenes fueron (y son) todos impunes.

## III. Agua en el cielo

Lo primero que vemos es un cubo de cuarzo durante un tiempo, pero adentro vemos algo misterioso que se mueve ligeramente. La voz en off de Guzmán nos hace saber que el bloque tiene tres mil años y contiene una gota de agua. El sentido de esta

secuencia inicial es claro: hay secretos del pasado encerrados en la materia. Al igual que *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar* se va a dedicar a intentar oír esos secretos. Inmediatamente a continuación, vemos un grupo de telescopios gigantes moviéndose, apuntando hacia algo. Se trata del observatorio astronómico del desierto de Atacama, uno de los lugares más secos del planeta, desde el cual se descubren mares extraterrestres. Hay agua en el cielo. La imagen se nubla hasta que empezamos a ver manchas lumínicas en movimiento semejantes a los reflejos en el agua, y escuchamos sonido de mar: el agua está en todo. Todo es agua. La lógica del agua es la lógica del universo, incluido (como le comenta a Guzmán un amigo oceanógrafo) el pensamiento.

La pregunta es entonces: ¿cómo llegamos a ver el mundo en términos sólidos? Esa pregunta tiene una respuesta política.

#### IV. Percepción líquida

En su primer libro de estudios sobre cine, *La imagen-movimiento*, Deleuze habla de tres estados de la percepción: sólida, líquida y gaseosa. Mientras que la primera es molar, las dos últimas son moleculares. Si la percepción molar ve objetos, sujetos y estados de cosas, la percepción molecular ve acontecimientos singulares: ni el drama de dos sujetos con la lluvia como elemento escénico, ni la lluvia en general como idea abstracta; más bien, como en *Regen* de Joris Ivens, *esta* lluvia en concreto, perfectamente real aunque no completamente actualizada en un estado de cosas. El agua, en particular, es “el medio ideal para extraer de él el movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo: de ahí su importancia óptica y sonora en las búsquedas rítmicas”. (Deleuze 2002: 118)

Deleuze nota la obsesión por el agua en cineastas como Grémillon, Vigo y Epstein. “Finalmente, lo que la escuela francesa encontraba en el agua era la promesa o la indicación de otro estado de la percepción: una percepción más que humana, una percepción que ya no se obtenía de los sólidos, para la que el sólido ya no era el objeto, la condición, el medio. Una percepción más fina y más vasta, una percepción molecular, propia de un ‘cine-ojo’.” (Deleuze 2002: 121)

Como ya el término “cine-ojo” adelanta, Deleuze ve en Dziga Vertov al máximo cineasta de la percepción molecular. Según él, Vertov habría alcanzado el estado gaseoso de la percepción, correspondiente al elemento genético de la misma. La ambición de Vertov era llegar hasta el ojo de la materia. Pero Guzmán, en un sentido, va más lejos, porque llega, por medio del agua, hasta la voz de la materia.

## V. Enunciación

Ahora bien, la percepción molecular va necesariamente acompañada de un determinado agenciamiento colectivo de enunciación. Al distinguir la dialéctica de Vertov de la de Eisenstein, Deleuze señala que “[p]ara Vertov, la dialéctica está en la materia y es de la materia, y no puede unir sino una percepción no-humana al superhombre del porvenir, la comunidad material y el comunismo formal.” (Deleuze 2002: 125-126) “Son los dos aspectos fundamentales de la composición: la máquina de imágenes es inseparable de un tipo de enunciados, de una enunciación propiamente cinematográfica. A todas luces, en Vertov se trata de la conciencia soviética revolucionaria, del ‘desciframiento comunista de la realidad’. Este reúne al hombre del mañana con el mundo anterior al hombre, al hombre comunista con el universo material de las interacciones definido como ‘comunidad’ (acción recíproca entre el agente y el paciente).” (Deleuze 2002: 124)

¿Cómo pensar el agenciamiento enunciativo en Guzmán? El nivel más evidente en el que se produce el agenciamiento de enunciación que acompaña la percepción líquida en *El botón de nácar* es, desde luego, el de la voz en off. Sin embargo, a un nivel más profundo, se produce un agenciamiento colectivo entre las distintas voces que la película nos va dejando oír. El film va tejiendo una trama enunciativa a partir de testimonios de sobrevivientes del genocidio colonial, de sobrevivientes del genocidio imperialista de la última dictadura militar, de un poeta, un antropólogo, un historiador. Pero todos estos testimonios se relacionan con el agua, a tal punto que dan pie para escuchar las voces del agua misma. El rumor del agua también se entreteje en el discurso del film.

## VI. La gran conversación

Según nos dice la voz en off, antes de la llegada del hombre blanco, los pobladores de la región vivían “en comunión con el cosmos”. Ese es el punto de partida: el lugar en el que, como dirá el poeta Raúl Zurita, “todo es una gran conversación, todo es un gran mirarse mutuamente”. El punto en que el hombre y el agua no pertenecen a dos reinos separados como en la modernidad o la posmodernidad mal llamada “occidental”. Es esa comunión, esa gran conversación, la que permite un devenir-molecular: un modo de interacción e interpasión fluido entre los cuerpos (de los humanos y de los otros pues, precisamente, no hay “diferencia de naturaleza”). Sería

perder lo importante señalar aquí que Guzmán idealiza un pasado perdido o que mistifica un relato de origen. Porque la nostalgia en cuestión –ya presente en el título de su film anterior, y retomada patentemente en este– no es tanto del pasado humano precolombino como del estado previo a la solidificación, que es aquí el agua como en su film anterior era la luz. Lo importante no es la conexión entre Guzmán y los kawésqar, sino la conexión entre Guzmán y aquello mismo con lo que conectaban los kawésqar. Es sólo a través de esa mediación que secundariamente Guzmán se interesa por los sobrevivientes, del mismo modo que es su conexión con el proyecto político de futuro lo que lo que conecta con los sobrevivientes del genocidio dictatorial –por más que en este último caso haya al mismo tiempo una conexión biográfica directa–.

## VII. Dos modos de existencia

Mientras que el estado sólido nos da tan sólo una definición nominal de la percepción, su estado líquido nos da una definición real; para Deleuze, por su parte, el estado gaseoso nos da la definición genética de la imagen-percepción. Sin embargo, es claro que también pueden llevarse a cabo procedimientos genéticos de la imagen-percepción a partir del agua, como es el caso del film que nos ocupa.

Lo sólido y lo líquido marcan dos modos de existencia. La percepción sólida es correlativa al modelo extractivista, donde la materia es percibida como aquello de lo cual se puede extraer riqueza. Deleuze señala que, mientras que en tierra los movimientos se cumplen de un punto a otro, en el agua son los puntos los que están entre dos movimientos. La lógica del agua caracteriza y define a los pueblos nómades de la Patagonia chilena. Su manera de moverse en el espacio, caminando sobre el agua en sus pequeños botes sin un punto de anclaje definitivo, prolonga la manera de moverse del agua misma. “Son dos sistemas en oposición, las percepciones, afecciones y acciones de los hombres de tierra, y las percepciones, afecciones y acciones de los hombres del agua.” (Deleuze 2002: 119) El mar es la objetividad entendida como universal variación, universal interacción entre las cosas: “*una percepción será subjetiva cuando las imágenes varíen con respecto a una imagen central y privilegiada; una percepción será objetiva, tal como es en las cosas, cuando todas las imágenes varíen unas con respecto a otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes*” (Deleuze 2002: 116), dice Deleuze siguiendo a Bergson. Y cuanto más se pone en movimiento el centro de referencia, más se eleva el movimiento de relativo a absoluto. La palabra “conversación”, utilizada por Zurita, es especialmente adecuada para describir esta

universal interacción, puesto que remeda la dirección solipsista tomada por Europa al pensar el sentido como independiente de la materia.

Toda cosa es signo para todas las otras cosas que la perciben e interactúan con ella. Todo signo es emitido por una cosa hacia otras cosas. Pero en cuanto las cosas empiezan a deshacerse y volverse fluidas, se llega a una dimensión en la que el emisor y el destinatario empiezan a desdibujarse, y es la voz como canto la que toma cuerpo en el agua.

#### VIII. Componer las voces

Cuando los sobrevivientes de la isla Dawson transformada en campo de concentración durante la dictadura dicen cuánto tiempo estuvieron detenidos, sus voces se entranan del mismo modo que la voz del agua. Recordemos cómo el antropólogo percibe el sonido acuático. Primero escucha el rumor del agua como un todo. Luego empieza a distinguir. Va distinguiendo, de a poco, distintas voces. Y por fin, en un determinado momento, da un salto. La relación diferencial entre las distintas voces se convierte en la voz del agua, pero es una voz múltiple, compuesta por las relaciones entre cada sonido —que no es, a su vez, sino una composición de relaciones entre otros sonidos—. El antropólogo parece tener conocimiento del tercer género en el sentido spinozista—como dice Guzmán, “Claudio aprendió el idioma del agua”. Todo lo que se mueve, suena, y todo es movimiento, por lo tanto todo es voz. La materialidad y el sentido, los dos aspectos del signo, están completamente unidos.

#### IX. Paradigma indicial

El film visibiliza del mismo modo a los pobladores originarios que a las víctimas de secuestro y tortura por parte del terrorismo de estado. Muestra sus rostros y hace escuchar sus voces. Dado que son rostros prácticamente invisibilizados y voces no escuchadas, este mostrar es un acto político. La acción de visibilizar se lleva al extremo cuando se hace una reconstrucción de la muerte de una detenida-desaparecida cuyo cuerpo fue devuelto por el mar.

Este *reenactment* del vuelo de la muerte surge a partir del hallazgo de un riel utilizado para atar y hundir el cuerpo. Dicho riel nos habla, desde sus características materiales, tanto del genocidio de los pueblos nómades del agua como del genocidio de la dictadura pinochetista. En este sentido, el riel es una de las marcas de algo que atraviesa todo el film: la noción de una memoria material, la escucha de las voces de lo

no humano y la identificación entre signo y cosa. En efecto, vemos el riel trabajado por el mar durante años, mientras que la voz en off nos dice que lo que vemos son los mensajes que nos dejó el agua. Como en el paradigma indicial propuesto por Carlo Ginzburg, no hay diferencia entre signo y cosa, porque toda cosa, así como todo rostro y toda voz, nos habla de su pasado.

## X. Lo silenciado

El agua tiene memoria, y lo reprimido y silenciado forma parte de ella.

En la exploración de las extrañas formaciones producidas por el mar y los vestigios adheridos a los rieles, aparece el elemento que puede darle coherencia explícita al film: un botón. El botón coloca en un mismo lugar a los detenidos-desaparecidos y a los indígenas exterminados, puesto que, como se nos cuenta previamente, la misión de Fitz Roy se llevó a un nativo a Inglaterra para civilizarlo a cambio de un botón de nácar; de ahí que los ingleses lo hayan bautizado Jemmy Button. “Este botón es lo último que queda de alguien que estuvo allí. A Jemmy Button, a cambio de un botón de nácar, le quitaron su tierra, su libertad, su vida. Cuando fue devuelto a su isla, Jemmy Button no recuperó su identidad. Se convirtió en un exiliado en su propia tierra. Los dos botones cuentan la misma historia, una historia de exterminio.”

### Bibliografía

Deleuze, Gilles 2002 (1983) *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1 (Barcelona: Paidós).

Ginzburg, Carlo 2008 “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (Barcelona: Gedisa).