

El mar como medio de una memoria sensible en *El botón de nácar*.

Virginia Emilse Zuleta¹

En *El botón de nácar* (2015), segunda película de la trilogía en curso, dirigida por Patricio Guzmán, el agua es el elemento protagónico para contar una historia que va desde el origen de la vida más allá de las estrellas y la geografía de Chile, hasta los habitantes de la Patagonia y su genocidio durante el siglo XIX, incluido el terrorismo de estado vivido con la dictadura de Pinochet y la historia de la infancia del directo. El agua, principio vital del cosmos, es el epicentro narrativo del documental.

Tomando la propuesta de la mesa este trabajo parte de considerar el mar como el *medio* que posibilita la emergencia de una “vida sensible” que no queda reducida a lo humano. En el mar como *medio* se tejen las voces de una *memoria sensible* que configura la particularidad de los acontecimientos específicos de violencias que signaron la historia de Chile.

El agua como *medio*

“Debería existir una pintura totalmente libre de la dependencia de la figura –el objeto– que, como la música, no ilustra nada, no cuenta una historia y no lanza un mito. Esa pintura se contenta con evocar los reinos incommunicables del espíritu, donde el sueño se convierte en pensamiento, donde el trazo se convierte en existencia.” Michel Seuphor citado por Clarice Lispector en *Agua viva*.

La “vida sensible” desde la modernidad tuvo un curioso destino, la filosofía la hizo objeto de una verdadera exclusión. Decretó que la sensibilidad no tenía existencia separada del sujeto, que esta era el medio a través del cual él conoce la realidad, y así quedó limitada y reducida al simple campo del conocimiento psíquico y sensorial. El hombre bastaba por sí para explicar la existencia y el funcionamiento de la sensación. La prohibición de reconocer una autonomía ontológica a lo sensible, tal como señala

¹ Virginia E. Zuleta es licenciada en filosofía por la UNSJ. Desde el 2007 participa en diferentes proyectos de investigación. Entre el 2011 y el 2016 se desempeñó como Becaria de CONICET. Alumna del Doctorado en Ciencias Sociales (UBA). Actualmente está finalizando sus estudios en la Maestría en Comunicación y Cultura (UBA), en la que orienta su investigación al papel de la literatura en la producción de Gilles Deleuze. Es docente de “Teoría del Estado” en la Facultad de Abogacía y Ciencias Sociales (UBA), “Derecho y ciencias políticas” UNPAZ y de “Filosofía” en el curso de ingreso de la UNLaM. virzuleta@gmail.com

Emmuelle Coccia, en *La vida sensible*, es uno de los tantos mitos fundantes de la modernidad.

La “vida sensible” no define un rasgo exclusivamente humano, el ser de lo sensible es decir la *imagen* no es algo meramente psíquico. Lo sensible, el ser de las imágenes es genéticamente diferente de los objetos conocidos y de los sujetos cognoscentes. En este sentido, deslindar una “ciencia de lo sensible” o una “ciencia de lo viviente” se extiende más allá de una antropología o una psicología, es más bien una *física* de lo sensible. Física o “ciencia natural” en tanto nacimiento o génesis de las cosas. Entendiendo la naturaleza (*physis*) a eso que hace posible el nacimiento. El nacimiento o la génesis de algo es la forma extrema de movimiento. Movimiento que da forma y toca el ser.

Las cosas no son de por sí perceptibles necesitan devenir perceptibles y necesitan de un espacio para ello. Si lo sensible no coincide con lo real, es porque lo real y el mundo “devienen sensibles”. En el despliegue de esta “ciencia de lo sensible” o “ciencia de lo viviente” Coccia sostiene que toda sensación y todo acto de pensamiento demostrarán por cierto no la verdad del sujeto ni su naturaleza sino, precisamente la existencia de un *espacio intermedio* para que se dé lo sensible. Un espacio exterior donde se logra devenir sensible, adónde se gesta la imagen de lo sensible:

“La experiencia, la percepción, no se hace posible por inmediatez de lo real, sino por relación de contigüidad (*sunechousontos*) con ese lugar o espacio intermedio en lo que lo real deviene sensible, perceptible (*per continuationem suam cum videntem*). Este espacio no es un vacío. Es siempre un cuerpo, diferente en relación con los diferentes sensibles y carente de un nombre específico, pero con una capacidad común, la de poder generar imágenes” (Coccia, 2011: 26).

Un espacio como forma de exterioridad. La imagen es un afuera absoluto que no coincide con el mundo, con la objetividad, con los cuerpos. Lo sensible es el ser de las formas cuando estas están en el exterior, en exilio con respecto a su propio lugar, señala Coccia. Afuera, en tanto *materia extranea*, es en donde las imágenes surgen, nacen, viven. Este *espacio intermedio* que también es llamado *cuerpo intermedio* es explorado, principalmente, a partir del espejo, pero también del agua y del aire. La imagen (en el espejo, en el agua, en el aire) le permite al sujeto devenir algo puramente sensible, una

imagen pura. Un ser inmaterial puro e inextenso de lo sensible. Un estar fuera de su propio lugar.

Un *medio* es aquello que es capaz de acoger las formas del mundo inmaterial. Toda la reflexión de Coccia parte de la existencia de un mundo específico de las imágenes que no puede ser definible por su capacidad de conocer, ni por una naturaleza específica. Autonomía ontológica de lo sensible: “Un medio no se define a través de su naturaleza ni a través de su materia, sino gracias a una potencia específica irreducible a ambas” (Coccia, 2011: 41). La capacidad del *medio* reside en el acoger las formas del mundo inmaterial. Esta potencia del medio es la recepción, entendiendo por recepción a toda pasión no transformativa. Todo medio o todo receptor es tal sólo gracias a la capacidad de no ser aquello que es capaz de recibir. Por ello, todo cuerpo puede devenir *medio* para otra forma que existe fuera de él.

*

Desde este *medio* como espacio de la “vida sensible” desembarcamos en el film *El botón de nácar* de Patricio Guzmán. En este documental el agua, principio vital del cosmos, se presenta como el epicentro narrativo. Desde su primera imagen, un fondo negro en el que una cita del poeta chileno Raul Zurita (nos) dice: “Todos somos arroyo de una sola agua”. Hasta la última imagen que se enfoca en la salida y entrada de un remo en el agua.

Siguiendo la huella que (nos) deja la voz en *off* de Guzmán: “El agua recibe la fuerza de los planetas la transmite al suelo y a todas las criaturas. El agua es un órgano *mediador* entre las estrellas y nosotros. Cuando el agua se mueve, el cosmos interviene”, partiremos de considerar el agua, el mar como el *medio* que produce la relación de continuidad entre espíritus y realidad, entre el mundo y el psiquismo.

Este *medio* como condición de posibilidad de existencia de lo sensible es presentado en el film como el tejido conectivo del mundo, Coccia sostiene que: “los medios son el verdadero tejido conectivo del mundo” (2011: 54). El agua como *medio* permite construir una unidad cosmológica en el documental en la que se conectadesde el origen de la vida más allá de las estrellas y la geografía de Chile, hasta los habitantes de la Patagonia y su genocidio durante el siglo XIX, incluido el terrorismo de estado vivido con la dictadura de Pinochet y la historia de la infancia del director.

La voz en *off* de Guzmán evoca: “el agua tiene voz”, a lo que le sigue la afirmación: “yo también creo que tiene memoria”. De ahí que, si bien todo el documental está construido a partir del agua como el elemento que anima todo que lo hay en el cosmos, es posible detenerse en una figura particular del agua: el mar. El mar en tanto agua y por ello *medio* en el filmes el productor de dos génesis de imágenes que en un diálogo inconcluso entran en tensión y que en el delicado hilo narrativo del film como de su montaje dan cuenta de una memoria *sensible*.

Dos génesis. La afirmación del mar tal como ocurría con los primeros habitantes de la Patagonia que vivieron en comunión con el cosmos. Viajaban por el agua, vivían sumergidos en ella y comían lo que esta les proveía. La negación de este *medio*, que nos remite tanto a Chile como a la experiencia del Director, en sus palabras: “Mi país niega el océano pacífico... Desconfía de su inmensidad.”

Si el mar es el *medio* que posibilita que las “cosas” devengan perceptibles. Si es gracias a lo sensible, a la producción de imágenes, que la materia nunca es inerte sino maleable y llena de forma y el espíritu no es pura interioridad sino técnica y vida mundana. Es posible que este *espacio intermedio* (nos) permita trazar una memoria sensible, una memoria que no sufra el mismo destino que padeció la “vida sensible” en la modernidad. Una memoria que no quede limitada y reducida a un recordar o recordar a una capacidad de lo humano.

El mar ese espejo

“En Occidente, el espejo de un objeto esencialmente narcisista: el hombre sólo piensa en el espejo para mirarse él; pero en Oriente, según parece, el espejo está vacío; es símbolo incluso del vacío de símbolos (*El espíritu del hombre perfecto*, dice un maestro del Tao, *es como un espejo. No coge nada pero tampoco rechaza nada. Recibe, pero no conserva*)” Roland Barthes en *El imperio de los signos*

El primer objeto que vemos en el film es un bloque de cuarzo encontrado en el desierto de Atacama que data de hace tres mil de años y contiene una gota de agua. Una gota que se desplaza dentro de la rigidez del cuarzo. Gota que cobra toda su potencia, cuando luego Guzmán afirmará que: “cada gota es un mundo aparte. cada gota es una

respiración”. Desde el desierto el lugar más seco del planeta, tal como narra la voz en *off* del director, los astrónomos han descubierto agua en casi todo el cosmos: “Hay agua en los planetas. Hay vapor de agua en ciertas nebulosas. Hay hielo en otros cuerpos celestes. En la tierra y fuera de ella el agua es básica para que exista la vida.”

Guzmán mirando las estrellas es atraído por la importancia del agua. Y (nos) recuerda que el agua es la frontera más larga de Chile que forma un estuario llamado Patagonia occidental: “Aquí la Cordillera de los Andes se hunde y aparece en una multiplicidad de islas”. Este lugar sin tiempo que es acompañado por la toma de una cámara cenital desarrollando un travelling aéreo da cuenta de la inmensidad de este espacio y adelanta el espacio-agua que habitaban los Kawésqar, los Selk’nam, los Aoniken, los Hausch y los Yamana. Los cinco grupos que sufren el ocaso de su cosmos con la llegada del hombre blanco. Estas tomas aéreas son precedidas por la imagen de una lluvia que enlazaré con un recuerdo personal del director. Una parte lejana de su familia habitaba en la Patagonia occidental. Las gotas de la lluvia, le recuerdan, el golpe en el techo de zinc de esa casa. Un ruido que lo tranquilizaba en palabras del director pero que también que lo ha perseguido toda su vida. Este pasaje de imágenes entre la inmensidad de la cordillera a lo íntimo de la lluvia traza un arco que conectará dos mundo: el habitado por las comunidades de la Patagonia y el de él en tanto chileno.

Antes de la llegada del hombre blanco a la Patagonia los primeros habitantes vivieron en comunión con el cosmos. Llegaron hace diez mil años. Fueron nómades del agua. Vivían en clanes que viajaban de fiordo en fiordo y cada familia tenía un fuego que ardía en el centro de la canoa. Caminaban todos por el mar.

Martín G. Calderón descendiente de estas comunidades, el primer entrevistado por el Guzmán, relata su relación de comunidad con el mar. De niño navega con su padre y como ahora estaba restringido de hacerlo dado que su embarcación al ser una pequeña canoa hecha por él mismo causa cierto “susto”. Se apena “ya no podemos ocupar el mar”. En el siglo XIX ocho mil individuos y trescientas canoas se movían en este inmenso archipiélago. La segunda entrevistada, también descendiente de estas comunidades, es Gabriela Paterito. Este personaje trae algo particular. A la pregunta de Guzmán: “¿tú te sientes chilena?”, ella responde “-No, por nada”. Ella se siente Kawésqar. Resulta interesante señalar, aunque no fue intencional por parte del director, que la pregunta apunta al *sentir* no al *ser* chilena. “Para Gabriela el agua forma parte de

su familia ella acepta los peligros como la comida que ella le ofrece”, en cambio yo, dice Guzmán, “que me siento Chileno no convivo con el mar”.

Sentir es “[e]xperimentar sensaciones producidas por causas externas o internas”. La experiencia requiere en término de Coccia un contacto (*continuatio*) con el espacio intermedio. Experimentar, *sentir*, “es el resultado de una contigüidad medial” (54). El mar como *medio* abre un experimentar en un contacto contiguo con él, un espacio suplementario y receptivo se funda en una potencia inmaterial. Los indígenas de la Patagonia fueron la primera y la última comunidad marítima de Chile, “nosotros como chilenos hemos perdido esta intimidad con el mar”, enuncia Guzmán. El océano le causa admiración y al mismo tiempo miedo. Esto tiene que ver con su infancia, durante un verano, a un amigo de su colegio se lo llevo el mar. La ferocidad del mar tiene “garras”. El mar es ese que con sus garras arrancan a su amigo. Desaparece el cuerpo, “fue mi primer desaparecido”. La primera vez que se nombra “desaparecido” en el documental es en este relato que evoca la infancia y al mismo tiempo construye una imagen terrorífica del mar.

¿Qué otro terror trae el mar? ¿Qué otro secreto monstruoso guarda? El miedo que siente Guzmán como niño frente al mar o la extrañeza que le produce el mismo, no es simplemente una experiencia “personal”. Toda experiencia conecta con el contiguo de un medio, decíamos, pero el contiguo de este medio-mar produce una imagen que encierra el terror, el silencio y la muerte. El pueblo chileno que ha negado el mar que se ha construido para adentro, tal como narra Gabriel Zalazar, un historiador entrevistado por Guzmán.

Dos historias de terror que se cruzan en el movimiento del mar, en la tierra de la isla Dawson, en dos botones.

En 1833 comenzó el exterminio de las comunidades de la Patagonia, de los cinco pueblos del agua. Un exterminio del que poco saben los chilenos. Un exterminio que quiso ser enterrado en lo profundo del mar. Estos pueblos que vivían en las zonas más frías, que no tenían ciudades y que no levantaron monumentos, sabían dibujar. Un grupo de ellos los Selk’nam tuvieron la inspiración de dibujarse a sí mismo. El documental recorre una serie de fotografías que los muestra con el cuerpo dibujado y luego el espacio. “Después de la muerte creían que podían transformarse en estrellas”, narra la voz en *off*. Con un cuerpo que podría ser el espejo del cielo o tal vez el cielo hecho

cuerpo. Tal como lo ayuda a descifrar el poeta Raúl Zurita, estos pueblos buscan en las estrellas los espíritus de sus antepasados. Hacer el universo algo más cercano...

En el siglo XIX muchos de los sobrevivientes de estas comunidades se refugiaron en la Isla Dawson, lugar que años más tarde se transformará en un campo de concentración. Este punto geográfico le permite al director recordarnos que los detenidos de la dictadura militar no son las únicas víctimas de la historia chilena. La historia silenciosa de Chile engarza entonces, en esta región, violencias y exterminios que se superponen. Guzmán narra el terrorismo de estado que sufrieron los pueblos, como fueron cazados, como así el de las víctimas de los detenidos en la dictadura. La violencia en el cuerpo. La tortura como exterminio. “Los detenidos de la dictadura sufrieron una violencia que ya conocían los pueblos de la Patagonia”, narra la voz en *off*.

El mar que en la dictadura se transforma en un cementerio. Las fuerzas chilenas arrojaron entre mil doscientas y mil cuatrocientas personas vivas o muertas. Creían, dice Guzmán, que el mar les guardaría el secreto. El mar rompe el silencio cuando devuelve el cuerpo de una mujer. Los cuerpos eran enlazados a un riel y desde una avioneta se los arrojaba al mar. Uno de los rieles encontrados tiene añadido un botón, vestigio de una camisa que llevaba un* detenid* desaparecid*. Este botón le permite poner, nuevamente, en diálogo la violencia sufrida por las comunidades de la Patagonia con otro botón. El botón de nácar que le ofreció un capitán inglés a un yagán para convencerlo de que se subiera a su barco y llevarlo a Inglaterra –con el proyecto humanista de civilizarlo.

El botón de nácar de cuenta de una memoria sensible que recurre al mar como *medio* que posibilita la génesis de dos imágenes que se tejen y que no dejan de convocarse. La experiencia de un medio permite romper el silencio o mejor dicho “escuchar el lenguaje del agua”. Esta memoria viviente que no traza una distinción entre la naturaleza y la historia se hace posible a partir de la existencia de lo sensible. Lo sensible se abre camino a la existencia de la vida.

Bibliografía

Coccia, Emanuelle (2011) *La vida sensible*. Ed. Marea, Buenos Aires.