

## Patricio Guzmán y la (est)ética del agua

### Patricio Guzmán and the Aesthetics/Eethics of Water

**Sabrina Grillo**

Universidad Paris Est Créteil, Francia  
[sabrina.grillo@u-pec.fr](mailto:sabrina.grillo@u-pec.fr)

#### Resumen

La relación entre historia, política y memoria ha sido un elemento unificador en la obra del director chileno Patricio Guzmán. Con *El botón de nácar* (2015), el director se propone reflexionar sobre esta relación bajo el prisma del agua. Este elemento resulta ser el hilo conductor de dos relatos principales que Guzmán considera en una misma dinámica: los pueblos de Patagonia y su exterminación por un lado, y las víctimas de la dictadura de Pinochet por otro lado. Además de cumplir con una evidente función narrativa, veremos cómo el agua tiende a tener un alcance simbólico y se convierte en un vector de memoria. El artículo plantea una reflexión organizada en torno al protagonismo del agua para resaltar su ambivalencia a nivel nocional y formal en la concepción del documental. Se abordarán la noción de memoria que atravesó la obra de Guzmán, la historia de Chile, ambos relacionados gracias al agua que alcanza una simbología inédita.

#### Abstract

The relationship between history, politics and memory has been a structuring milestone in the work of Chilean director Patricio Guzmán. With *El botón de nácar* (2015), the director intends to reflect on this relationship under the prism of water. It turns out to be the guiding thread of two main stories that Guzmán considers in the same dynamic: the Patagonia peoples and their extermination on the one hand, and the victims of the Pinochet dictatorship on the other. In addition to fulfilling an obvious narrative function, we will see how water tends to have a symbolic reach and becomes a vector of memory. The article proposes a reflection organized around the protagonism of water to highlight its ambivalence at a notional and formal level in the conception of documentary. The notion of memory that went through the work of Guzmán, the history of Chile, both related thanks to the water that reaches an unprecedented symbology will be addressed.

**Palabras clave:** Patricio Guzmán, Chile, documental, memoria, agua.

**Keywords:** Patricio Guzmán, Chile, documentary, memory, water.

## 1. Introducción

“Todos somos arroyo del mismo agua”, dice Patricio Guzmán al principio de su película *El botón de nácar* (2015) y más adelante aparece una cita del poeta Raúl Zurita: “Todos somos arroyos de una sola agua”. Estas dos referencias nos recuerdan la famosa metáfora acuática de las *Coplas por la muerte de su padre* (1477) de Jorge Manrique que decía: “Nuestras vidas son los ríos que van a dar en el mar qu’es el morir.” (Manrique, 1477, p. 48). De la pluralidad que implican los arroyos, sin embargo, “una sola agua” los une. Ya empieza la metáfora acuática, la cual servirá de *leit motiv* hasta el final: los arroyos somos nosotros, todos los hombres, y todos estamos en el mismo planeta en el cual reina el agua por su extensión. Así que lógicamente, Guzmán comienza por el principio: lo que más hay en esta tierra es el agua, y por cierto es vida. Pero, a lo largo del documental el agua también se asocia con horrores de la historia de Chile. El agua, bajo todas sus formas, inunda literalmente la película de Guzmán acaparándose de la pantalla desde el primer plano. Ya se sabe que la naturaleza fue un soporte de interrogación del pasado chileno en *Nostalgia de la luz* (2010) y aquí prosigue esta investigación a distintos niveles. Con un montaje intercalado que alterna entre planos generales de los paisajes chilenos, primeros planos de objetos, fotografías del Archivo etnológico alemán *Anthropos Institut* en Sankt Augustin y entrevistas, el agua se convierte en una verdadera retórica narrativa. Así, destaca la fluidez del agua al servicio del relato gracias a la poesía de un montaje muy cuidado tanto a nivel visual como a nivel sonoro.

## 2. Patricio Guzmán frente a la memoria chilena

Bajo la influencia de la Nouvelle Vague, el cine chileno de los años 60 intentó recuperarse de un periodo no muy prolífico. Los años 60 fueron marcados por un ansia de cambios tremendos en una época en la que el continente latinoamericano procuraba definir su identidad propia, librado de todo rastro de colonialismo o imperialismo. El cine en Chile vio aparecer toda una generación de realizadores que se impregnó de las transformaciones que

ellos mismos vivieron. A mediados de esta década, Patricio Guzmán realizó su primer cortometraje, *Viva la libertad* (1965). Esta primera obra aborda temas sociales y personales con una trama que evidencia una preocupación por la idea de (in)justicia. La libertad precisamente resultó truncada por el golpe de Estado de Pinochet en 1973. La dictadura rompió entonces el impulso creador de un cine que se estaba reconstruyendo. Durante la dictadura, los cineastas chilenos solo podían ejercer en la publicidad y la televisión. Guzmán se exilió después de 1973 y desde sus diferentes países de acogida, observaba a su país, devorado por atrocidades de diferente índole. Su obra es claramente militante y está impregnada de la experiencia sensible de Guzmán con la historia de Chile. Con varios largometrajes, quiso ofrecer una mirada de lo que era Chile antes de Pinochet, durante la dictadura y después. Su trilogía *La batalla de Chile* (1975-1979) es muy representativa de su compromiso. En los años 1990, el documental latinoamericano se interesó por la revisión histórica de un pasado marcado por las dictaduras como fue el caso de *El viaje* (1992) de Fernando Solas. El recorrido iniciático del protagonista en busca de sus orígenes y de vuelta a su tierra es casi contemporáneo de *Chile, la memoria obstinada* de Guzmán, estrenada en 1997, año en que el director volvió a su país. Con este documental, Guzmán volvió también a su país en busca de los protagonistas de *La batalla de Chile* y revisitó tanto la historia de su país como la de su propio cine. Abrió en la obra de Guzmán una reflexión centrada en esta idea de vuelta a las raíces, al pasado, en pensar en la memoria de su país desde una óptica bastante subjetiva. La especialista Valeria Valenzuela, puso de relieve la importancia del enfoque subjetivo a la hora de explorar una historia colectiva:

Se encuentra en el documental latinoamericano contemporáneo, la mirada subjetiva de un documentalista que expresa, en un estilo personal, un punto de vista interno a partir del cual representa el mundo histórico. Esa subjetividad puede juntar elementos discursivos que inicialmente parecen ser antagónicos: lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal, o sea, aunque la dimensión expresiva se concentre en historias particulares, se mantiene una dimensión que repercute en lo social y

que funciona como respuesta subjetiva. Temáticas sociales y políticas serán tratadas a partir de una perspectiva privada e individual. (Valenzuela, 2011).

La preocupación muy personal de Guzmán por la cuestión de la memoria (y del olvido) de la historia de su país está claramente plasmada en *Chile, la memoria obstinada*. Declaró al respecto: “Para muchos, en Chile la memoria es un asunto cerrado”. La obstinación del director por revelar una verdad sin artificios gracias a un cine comprometido hace de su obra una prueba suplementaria para escribir la historia. Esta revisión del pasado pasó por la puesta en relación entre cosmos, memoria e historia a partir de *Nostalgia de la luz* (2010). Según Guy Gauthier, especialista en cine documental, es un soporte que proporciona una exploración sensible de la historia que es conocimiento para escribir la historia (Gauthier, 2000, p. 215). La investigación del director siempre tuvo como piedra angular la memoria, la cual ha estructurado su obra entera con una inflexión notable a la hora de tratar estas problemáticas en *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar*. La naturaleza accidentada de Chile (desierto de Atacama, cordillera de los Andes, etc.) y todo el cosmos son el prisma bajo el cual el director invita a examinar la relación entre historia, política y memoria. El agua adquiere un protagonismo inédito en esta interconexión.

### **3. Identidad chilena**

El escritor chileno, y crítico de cine, Enrique Morales Lastra afirmó que *El botón de nácar* es una metáfora líquida sobre la identidad de Chile y concluyó que el documental permite “retratar, con elegancia, belleza y estilo, el mito desmemoriado, de identidad difusa, y amnésico, bautizado pomposamente como ‘Chile’.” (Morales Lastra, 2015). Efectivamente, la geografía chilena condicionada por el agua que Guzmán quiso recorrer, a modo de un viaje acuático, se convierte en el soporte metafórico de la historia chilena a partir de la cual se problematiza la chilenidad y en particular el “roman national”<sup>1</sup> posterior al 11 de septiembre de 1973. A nivel de Chile,

---

<sup>1</sup> Expresión usada por primera vez en 1992 por Pierre Nora.

resulta que el agua, más que en otros países, es importantísima, por la extrema amplitud de sus costas: unos cuatro mil kilómetros y el archipiélago más grande del mundo. El agua se convierte en el documental en el fundamento tanto de la historia de Chile como de la identidad chilena. En efecto, el director quiere usar el cine como arma de reivindicación de la identidad chilena y de sus raíces que sencillamente o se borraron, o se negaron. La espiritualidad del agua en la comunidad indígena en este sentido es lo que le permite a Guzmán por un lado unir historia y memoria y por otro lado reivindicar cierta identidad:

En efecto, en ciertos países del Sur, la incapacidad de los Estados para articular las identidades nacionales reconocidas y a las que los ciudadanos adhieren, ha tenido como consecuencia el surgimiento –en los territorios nacionales– de reivindicaciones de identidades específicas en función de los grupos sociales de pertenencia. Se trata de identidades fuertes, comunitarias, que reivindican historia, tradición y contenido cultural, pertenencia arraigada y diferencia, lo que ha convertido a las luchas por identidad en uno de los conflictos más relevantes en el interior mismo de los territorios nacionales. (García-Ruiz, 2010)

El proyecto del documental es altamente ético en el sentido de que quiere dar a conocer mejor, o sea democratizar, la historia y por lo tanto la identidad chilena. Esto ha sido posible gracias a una exploración a la vez experimental y artística que necesitaba un nuevo lenguaje para colmar los vacíos dejados por los macrorelatos del Estado opresor, de ahí la importancia de la *voz en off* que cumple con cierto didactismo: “empleé la voz en off para organizar un relato histórico e informativo” (Ruffinelli, 2001) declaró el propio de Guzmán. El uso de la voz es simbólico de la reconquista de una palabra callada y es, en el siglo XXI, una forma de imponerse frente al silencio impuesto por la violencia de las élites en el poder. Por esta razón, el cine de Guzmán es un acta político igual de (po)ético (Bittinger, 2016).

Nada más empezar la película, Guzmán trastorna nuestra forma de ver el mundo y expone la “relación imaginaria entre el cosmos y la historia chilena” (Ricciarelli, 2011). El espectador piensa ver al principio un trozo de hielo

mediante un plano detalle. Estamos tan cerca que equivocarse parece imposible hasta que la *voz en off*, la del propio Guzmán, convierta nuestra convicción en algo muy frágil: no es hielo sino un trozo de cuarzo de “tres mil años de antigüedad y contiene una gota de agua” (2’52”). La mirada del espectador se transforma por la *voz en off* que impone una distancia. Este trampantojo inicial adquiere una función determinante en toda la película: las apariencias engañan.

Siguen unos planos de los observatorios del desierto chileno de Atacama (3’) y aparecen como una transición con *Nostalgia de la luz*, primera parte de la trilogía de Guzmán que pretende explorar la geografía de Chile, así como los vestigios de su pasado<sup>2</sup>. Al comienzo de *El botón de nácar*, la cámara parte de la tierra, del mundo terrenal, en el cual están esos enormes telescopios que apuntan al mundo celestial, al cosmos. La película se inscribe claramente en la búsqueda del director en cuanto a la necesidad de crear y recrear la identidad de Chile. Si aplicamos la primera lección que acaba de dar al espectador, es decir, si un cuarzo nos hace pensar en el hielo, entonces cualquiera se puede equivocar sobre lo que sea. Podemos creer que conocemos nuestra historia, que nos conocemos a nosotros mismos, pero ¿cómo se puede afirmar esto sin conocer realmente nuestro pasado? ¿Qué sentido tiene la búsqueda de vida en el espacio mientras se siguen buscando muertos en el desierto? A partir de tales incoherencias, Guzmán invita al espectador a ver a Chile de otra forma porque al final lo que se ve no es lo que creemos que es.

Para ayudarnos, Guzmán utiliza las herramientas del cine que permiten una distanciamiento que le facilite al espectador el mirar de una forma inhabitual. La *voz en off* y las imágenes aéreas mediante un travelling bastante largo (6’08”-7’45”) trastornan nuestra manera de ver la realidad. Para Guzmán, es una oportunidad de revelar la cordillera de los Andes bajo un ángulo desconocido. Pero este travelling en picado no pretende modificar nuestra visión sino prolongarla, agudizarla para crear una nueva relación al mundo, a

---

<sup>2</sup> Se estrenó en el Festival de Cannes 2019 la última parte titulada *La cordillera de los sueños*.

este espacio mítico, “un lugar sin tiempo” según Guzmán. En toda la película se recurre mucho a esta dialéctica de lo alto y de lo bajo. Esos niveles resultan estar conectados por el agua según Guzmán, que es el “órgano mediador entre las estrellas y nosotros”. Otro travelling (8’50”-9’27”) estéticamente muy cuidado se focaliza en el reflejo del cielo en el agua y, por lo tanto, refuerza esta dialéctica. Desde lo alto otra vez, el espectador descubre un mapa de cartón de Chile, un solo cartón. La unidad del artificio hace eco a la “misma agua” de Raúl Zurita. En efecto, la repetición de esta idea viene a ser casi catártica para el director. Su voluntad de confesar sus emociones, o sea el compromiso de lo subjetivo, se asume plenamente y participa de la liberación de la palabra. Así Guzmán hace memoria y explica (23’01”-23’28”):

Desde que era niño, jamás he podido ver una imagen entera de mi país. En los colegios no había muros tan grandes para un país tan largo. Era necesario dividir Chile en tres partes: el norte, el centro y el sur como si fueran tres países.

Estas palabras cristalizan un fallo en el conocimiento de uno mismo ya que la división del país enseñada en la escuela contribuyó a que los chilenos se identificaran con una de esas tres zonas: el norte, el centro o el sur. Gracias al cine, mediante otro travelling, Guzmán consigue plasmar la unidad de su país. Y no es por nada si Guzmán recupera esta división en una trilogía para mostrar que en definitiva Chile es único y unido.

Definir la identidad chilena pasa también por el conocimiento de los antepasados, es decir los habitantes de la Patagonia, “nómadas del agua”, que dependían del agua: “comían lo que el agua traía” (12’47”). La lentitud de los distintos travelling evocados, así como el ritmo de la *voz en off* de Guzmán, participa, ciertamente, de una estética, pero es también una manera de romper con el ritmo vivo de la sociedad contemporánea que no se para a pensar y huye siempre hacia adelante. El agua une así las distintas partes de Chile, relaciona el mundo terrenal con el mundo celestial, pero también establece una interconexión entre pasado, presente y futuro.

#### 4. La experiencia del agua

Desde la mitología greco-romana hasta la actualidad, el agua ha sido un elemento que ha atravesado muchas civilizaciones. Asemajada a una fuerza destructora o protectora, en la tradición cristiana el agua pone en relación el hombre con lo divino. Las *Metamorfosis* de Ovidio exponen el agua como una fuerza ambivalente a la vez fecundante y mortal. En su documental, Guzmán se interesa mucho por esta duplicidad del agua. Los planos generales y en picado pueden ser la puesta en imagen de la noción de “océano de los orígenes” que, como es el caso de Chile, encierra tantos males. De hecho, el elemento acuático es una experiencia de lo sensible. Guzmán lo considera como el mejor soporte de esas memorias sofocadas que susurran al mismo tiempo que las olas del mar.

El montaje del documental lleva a considerar una pluralidad de tiempos en un solo movimiento. Isabel Estrada, que escribió sobre el documental cinematográfico y televisivo, dijo que la fotografía es “un medio fundamental para la recuperación del pasado” (Estrada, 2013, p. 43). Guzmán pretende de esta manera recuperar las raíces de la identidad chilena que está estrechamente relacionada con la historia de las etnias patagónicas. Para hablar primero de los indígenas de Patagonia, se vale de fotografías en blanco y negro enmarcadas que se suceden con cortes en seco. Así, Guzmán se vale de las mismas tonalidades, propicias a los relatos nostálgicos, con el cuarzo primero y luego la lluvia (7’45”), cuando evoca sus recuerdos de infancia. El componente cromático cumple en efecto con una función sintáctica en el montaje. Sigue esta vuelta hacia atrás, iniciada con las fotos, partiendo de los testimonios de varias personas que relatan su experiencia personal con el agua.

Esos testimonios/testigos son los arroyos de Jorge Manrique citado antes. Otros entrevistados como Martín Calderón, Gabriela Paterito, Gabriel Salazar y Claudio Mercado intervienen en torno a lo que constituye una unidad temática puesto que todos evocan la importancia del agua en su

pasado, en su vida. Para cada uno, Guzmán, que está fuera de campo, los filma con primeros planos creando una situación de intimidad con el entrevistado. Lo que sale de estas intervenciones es la fuerza de la naturaleza con la que convivían Gabriela y Martín, por ejemplo. La voz de Guzmán se opone a esa comunión con el agua afirmando: “para Gabriela, el agua forma parte de su familia [...] en cambio yo que me siento chileno, no convivo con el mar” (19’25”-19’38”). El discurso de Guzmán, a un nivel individual, resuena más allá de la película y representa finalmente a los chilenos de hoy que han perdido esa intimidad con el mar. La explicación personal de Guzmán está relacionada con el miedo que le provoca el océano (19’39”-20’02”): “durante un verano, a uno de mis amigos del colegio se lo llevó el mar [...] fue mi primer desaparecido.” Mediante esta confesión, Guzmán afronta sus miedos y sus fantasmas del pasado e invita a los chilenos, a los espectadores, a que hagan lo mismo. Alternan planos de los enormes telescopios que, como *leit motiv* visual, sirven a la dialéctica terreno celestial. El cosmos y el mundo terrenal conectan también por una sencilla razón: “todo es agua” según el antropólogo Claudio Mercado. El montaje ayuda a nutrir una incoherencia: la de buscar algo lejos antes de hacerlo en la tierra. Es una forma de hacer más cercano y familiar el universo, lo desconocido.

Mediante un montaje paralelo, Guzmán articula los archivos con los testimonios filmados y eso permite que se identifiquen y se justifiquen mutuamente. El uso de fotos de aquellos antepasados produce un efecto de realidad, nos remite a un “ça a été” para citar a Roland Barthes y le confiere su aura memorial al discurso de cada entrevistado que recuerda su experiencia pasada con el agua, así como su importancia vital. La metáfora acuática aparece como un macrorrelato que une todos estos microrrelatos. En su obra *La memoria agitada: cine y represión en Chile y Argentina*, Francisco Javier Millán dijo a propósito de esa dinámica en la obra del director que: “Las películas de Guzmán son algo más que meros documentos testimoniales. Son instrumentos de agitación y reflexión que no pueden concebirse sin el oportuno debate posterior” (Javier Millán, 2001, p. 295). En efecto, se puede aplicar con facilidad esta cita al arte de Guzmán y en

particular a *El botón de nácar* donde se vale de una total instrumentalización del cine como medio de cuestionamiento de normas establecidas (macro relato histórico, imperialismo cultural) a base de una estética “acuática”. De esta manera, pretende ser un contrapié al monopolio cultural histórico de las élites tradicionales al tratar temas molestos (raíces indígenas, cultura de la violencia y de la barbarie) y proponer vías de acceso a verdades sofocadas gracias a una reflexión y una estética a la vez poética y cosmológica.

Un microrrelato de Guzmán viene a unir el primer grupo de entrevistados, relacionados con la Patagonia occidental y que hablan del agua, con el segundo grupo, relacionado con el pasado más reciente chileno y la dictadura de Pinochet. Este microrrelato es la historia de Jemmy Button que aceptó a cambio de un botón de nácar irse a Inglaterra con Robert Fitz-Roy, por eso se llama así (50’-50’14”). Esa referencia aparece a mitad de la película y actúa como una especie de espejo en el cual se reflejan dos exterminios: el de los indígenas de Patagonia y el de las víctimas de la dictadura de Pinochet.

## **5. Dos botones, una historia**

La función narrativa de la referencia al botón es evidente más allá de hacer eco al título: tanto a nivel estético con los fundidos encadenados entre piedras, luna y botón, como a nivel de la coherencia del relato. Guzmán se vale de la anécdota del botón como motivo de una metáfora: la de la búsqueda de identidad. Para Paul Ricoeur la metáfora es una comparación entre dos eventos parecidos y su comparación pretende colmar una carencia con lo cual se puede hablar de “verdad metafórica”. Este componente sugestivo del lenguaje fílmico es una estrategia de Guzmán para narrar otra historia de Chile.

Si la llegada de los colonos tuvo un efecto nefasto en los indígenas, de igual importancia fue la dictadura de Pinochet. El botón de Jemmy Button que se relaciona con los indígenas y el botón encontrado en un riel en los años 2000 que alude a los prisioneros políticos de la dictadura, son vestigios de las barbaridades de los hombres. Además de la *voz en off*, planos de una

naturaleza agitada, violenta, alternan con el recuento de aquellos horrores. Por ejemplo, después de declarar que los mapas de Fitz Roy abrieron las puertas a los colonos, se ve una ola violenta que inunda la pantalla (52'20"). Un poco más tarde, al referirse al golpe de Pinochet (53'15"), mientras Guzmán dice: "La libertad duró poco", estalla el trueno y un travelling hacia adelante acerca el espectador a una estrella que se desintegra en la galaxia. La comparación entre el cosmos y los efectos de los exterminios es posible gracias al protagonismo que le otorga Guzmán a la voz de la naturaleza. El director se vale en los dos casos de una personificación del agua y de las mismas metáforas visuales. Las correspondencias que se hacen entre esas dos historias chilenas las orienta Guzmán de forma trágica al afirmar que los presos de la dictadura (57'10" – 58'16"): "Ellos fueron víctimas de una violencia que ya conocían los indígenas." La figura del encierro, de la repetición de lo mismo, es claramente una modalidad trágica de la historia de Chile y de ello es testigo el océano.

Si en la primera parte de la película el agua se asociaba con la vida, ahora se asocia con la muerte. Un plano picado marca esa transición: la disposición de los hombres alrededor de un cuerpo debajo de un riel forma una cruz (1h02'07"). Ahora el océano es también el enorme cementerio de todos aquellos presos políticos a semejanza de Marta Ugarte, cuyo cuerpo reapareció a la superficie del agua en 1976. Fue una militante comunista y Encargada Nacional de Educación de su partido durante el gobierno de Salvador Allende. Los otros tres entrevistados hablan ahora de la represión de Pinochet: Abil Brkovic, abogado de la familia de Marta Ugarte, Javier Rebolledo (escritor y periodista) y Juan Molina que pilotó uno de esos helicópteros por los cuales se arrojaban los cuerpos atados a rieles. Un plano general seguido de un lento *traveling* que enfoca, en la época de Guzmán, los rostros de unas víctimas de la dictadura, sirve de cuadro sobre la búsqueda de identidad de Chile (57'10"-58'16"). Chile es Javier, Juan, Claudio, Gabriela y todas esas personas. De esta forma: "El documental, al recoger los testimonios de las víctimas, adquiere carácter de archivo. Es decir, preserva

el pasado a la vez que adquiere un papel activo en la construcción de la identidad democrática.” (Estrada, 2013, p.8).

Guzmán condensa en una frase lo absurdo de dos barbaries a partir de los dos botones. Es que: “A Jemmy Button, a cambio de un botón de nácar le quitaron su tierra, su libertad, su vida” (1h11’54”), y más de un siglo después, un botón en un riel es la huella de una vida que ya no es. Por eso (1h12’23”): “los 2 botones cuentan la misma historia: una historia de exterminio.” El eterno retorno fue la tesis de muchas filosofías de la antigüedad. Las fases (cíclicas) de la luna tuvieron un papel importante en las concepciones cíclicas (Eliade, 1969, p.82-84). Tanto a nivel estético como narrativo la figura del círculo vuelve a menudo. Se disuelve a veces con fundidos encadenados pasando del botón a la luna. Además de ser un elemento narrativo, es inevitable pensar en la teoría del eterno retorno. Guzmán habla aquí de otro misterio de la vida: el océano por donde llegaron los colonos que exterminaron a los indígenas de Patagonia es el mismo que contiene las huellas de los horrores de la dictadura de Pinochet.

## **6. Conclusión**

La memoria puede considerarse como un puente entre el pasado y el presente y une dos mundos a la par: el de los muertos y el de los vivos. Más aún hay que considerar esa relación cuando se trata de investigar unas zonas oscuras de la historia de Chile. Para no olvidar y colmar los silencios, el cine de Guzmán se hace memoria. Trae a la pantalla el peso de la negación y la supera dándole voz a lo callado para restablecer una verdad. Declara Guzmán en la película: “Se dice que el agua tiene memoria. Yo creo que también tiene voz. Si nos acercamos podríamos oír las voces de cada uno de los indígenas y los desaparecidos.” (1h17’30”). Prosigue su intención de abordar las secuelas de la dictadura y recuperar la memoria de su país. Varias veces recordó que *El botón de nácar* es la única de sus producciones en haber recibido apoyo del gobierno chileno.

Guzmán consigue plasmar cuestiones (po)éticas y filosóficas acerca del cosmos, de la naturaleza, de la vida. El uso de la metáfora así como de una subjetividad bien marcada y plasmada en una reflexión poética y cosmológica permiten tratar una multitud de recorridos y temáticas de alcance universal: memoria e historia (varios siglos), geografía (paisajes chilenos), identidad (relato de los orígenes), arte experimental (estética cósmica/mítica/cíclica del agua). Alternando planos de una naturaleza gobernada por el agua, entrevistas a sobrevivientes de Patagonia o de la dictadura, el montaje de Guzmán adquiere un significado más que la mera yuxtaposición de momentos disparatos y la articulación de imágenes. Los testimonios y la inscripción entre líneas del propio Guzmán aparecen como una transición entre la memoria y la historia. A partir de ese puzle de imágenes (actuales y archivos), *El botón de nácar* recompone la unidad de la singular historia chilena.

### Referencias bibliográficas

- Bittinger, N. (2016). Surmonter la nature : entretien avec Emmanuelle Joly, monteuse de Patricio Guzmán. *La Septième Obsession*.
- Cirlo, J.-E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Labor.
- De Baecque, A., Delage C. (dir.) (1998). *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles: Ed. Complexe.
- Cueva, H. (2008). La cuestión de la identidad chilena. *Chile 2008: Percepciones y actitudes sociales*, 4º Informe de la Encuesta Nacional ICSO-UDP, Santiago.
- Eliade, M. (1969). *Le mythe de l'éternel retour*, París: Gallimard.
- Estrada, I. (2013). *El documental cinematográfico y televisivo contemporáneo: memoria, sujeto y formación de la identidad democrática española*. Wood bridge: Tamesis books.
- García-Ruiz, J. (2010). Las luchas por el reconocimiento, o la identidad como fenómeno global en las sociedades contemporáneas. *Virajes 12-7*. Universidad de Caldas, Colombia.
- Gauthier, G. (2000). *Le documentaire un autre cinéma*. París: Nathan.
- Javier Millán, F. (2001). *La memoria agitada: cine y represión en Chile y Argentina*. Madrid: Ocho y Medio Libros de cine.
- Manrique, J. (1983). *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia.

- Morales Lastra, E. (2015). Crítica a *El botón de nácar* de Patricio Guzmán: Una líquida metáfora sobre la identidad difusa de Chile. Chile: El Mostrador.
- Muñoz Barquero, E. (1995). Eterno retorno e historia: el caso de Nietzsche. *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*, XXXIII (80).
- Paranaguá, P.-A. (Ed.) (2003). *Cine documental en América latina*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil, 2000.
- Ruffinelli, J. (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra.
- Ruffinelli, J. (2008). *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Chile: Uqbar Ed.
- Valenzuela, V. (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano. *laFuga*, 12.
- Ricciarelli, C. (2011) *El cine documental según Patricio Guzmán*, Santiago de Chile: Culdac.