

Wolfgang Bongers

**Interferencias del archivo:
Cortes estéticos y políticos
en cine y literatura**

Argentina y Chile



Wolfgang Bongers

**Interferencias del archivo:
Cortes estéticos y políticos en cine y literatura**

Archivo, memoria, cine, literatura y política. Desde una perspectiva intermedial, los ensayos reunidos en el libro analizan las relaciones entre estos campos en Argentina y Chile durante las últimas décadas. Un eje aborda las estrategias de (anti)memoria en dictadura, postdictadura y las democracias neoliberales, entre los años 80 y la actualidad; otro eje reflexiona sobre las nuevas coordenadas del cine argentino como territorio paradigmático del arte contemporáneo. Se articulan textos y films de los chilenos Gonzalo Justiniano, Pablo Larraín, Enrique Lihn, Germán Marín, Gonzalo Millán, Pablo Perelman y varias documentalis-

tas chilenas; y films de los argentinos Lisandro Alonso, Anahí Berneri, Albertina Carri, Santiago Loza, Lucrecia Martel, Santiago Mitre y Celina Murga.

Wolfgang Bongers es Profesor Asociado en la Facultad de Letras, Universidad Católica de Chile. Realizó sus estudios y su Doctorado de literatura en Alemania. Ha enseñado en universidades alemanas, argentinas y chilenas. Trabaja y publica sobre las relaciones intermediales entre la literatura y otras artes, archivos y memorias culturales.

Interferencias del archivo:
Cortes estéticos y políticos
en cine y literatura

ROMANIA VIVA

Volume 19

Texte und Studien zu Literatur und Film
der Romania im 19., 20. und 21. Jahrhundert

Hrsg. von Prof. Dr. Ulrich Prill †
Prof. Dr. Uta Felten und Dr. Anna-Sophia Buck



PETER LANG

Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford

Wolfgang Bongers

**Interferencias del archivo:
Cortes estéticos y políticos
en cine y literatura**

Argentina y Chile



PETER LANG

Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: © Inti Gallardo

Publicado con el apoyo de la Facultad de Letras,
Universidad Católica de Chile

ISSN 2194-0371 • ISBN 978-3-631-66107-9 (Print)
E-ISBN 978-3-653-05568-9 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-653-96692-3 (EPUB)
E-ISBN 978-3-653-96691-6 (E-MOBI) • DOI 10.3726/978-3-653-05568-9

PETER LANG
 open



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons
Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell -
Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).
Den vollständigen Lizenztext finden Sie
unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Diese Publikation wurde begutachtet.

© Wolfgang Bongers, 2016
Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Berlin

www.peterlang.com

Índice

Prólogo.....	7
Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos.....	11
Archivo, memoria y écfrasis en la poesía de Gonzalo Millán	43
Estrategias intermediales y antimemoria en libros de Enrique Lihn	63
Archivo, memoria y subversión. El cine chileno de postdictadura: <i>Archipiélago y Amnesia</i>	85
Las enunciabilidades del cine posdictatorial y la estética del (an) archivo en los films de Pablo Larraín	101
Las memorias desplazadas. Estrategias de hacer memoria en <i>Reinalda del Carmen, mi mamá y yo, El eco de las canciones, Sibila</i>	125
Las coordenadas de un nuevo cine argentino: accidente y voluntarismo en las estéticas de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso	139
Miradas incómodas. Las propuestas cinematográficas de Albertina Carri y Anahí Berneri	163
Entre ficción, documental y política: los films de Santiago Loza, Celina Murga, Santiago Mitre.....	183
Índice.....	199

Prólogo

La literatura, el cine, la crítica: siempre me han interesado como formas estéticas expandidas en las que se expresa el deseo –consciente o inconsciente– de transformarse en otras formas, artísticas o discursivas y, con esto, crear zonas intermedias, pasajes, intersticios. Los límites entre lo audiovisual (el cine) y la literatura, entre crítica y literatura, en este sentido, llegan a desdibujarse, y las mismas prácticas artísticas y críticas se abren a una escritura heterogénea de un entre-textos-e-imágenes que se inscribe en una intermedialidad programática. Una intermedialidad que opera las interferencias del archivo y articula diversos materiales audiovisuales y textuales.

Frente al procesamiento sistemático de datos analógicos y digitales que constituye la técnica dominante de nuestra “era de la información”, una época sin nombre (porque no quiero aceptar la designación del “post”), el paradigma de la intermedialidad apunta a una complejización y a una densificación del pensamiento sobre el uso de las técnicas modernas y ofrece una reflexión sobre los medios utilizados para contar historias y hacer memorias. Se conjugan y se expanden, una vez más, la literatura, el cine, la crítica: en sus formas disidentes cuestionan las prácticas culturales, ponen en jaque las construcciones de (des)memoria e intervienen el archivo para revolverlo y dinamizarlo.

La hipersaturación y persistencia del archivo en todos los niveles alberga, en todo caso, nuevas y desconocidas posibilidades para el cine y la literatura en sus formas expandidas. Opuesto a la función de almacenamiento y a la memoria del pasado, se impone aquí el carácter performativo de la simultaneidad y conectividad de los materiales y datos, y los trabajos autorreflexivos de muchos artistas contemporáneos se hacen cargo de esta situación. El cine y el video, por ejemplo, al apropiarse de los procesos digitales, numéricos y móviles, construyen, por un lado, memorias de su propio *ser-cine* o *ser-video* a través del trabajo de “reciclaje”, de recontextualizaciones y subversiones de metrajes encontrados, perdidos y olvidados en archivos personales e institucionales. Por otro lado, los cineastas y escritores inventan estrategias de hibridación intermedial que varían y transforman los materiales, les dan nuevas y otras densidades, y ponen el acento en los procesos de mediación, en vez de someterse a un régimen de representación preestablecido por las fuerzas políticas y económicas. Estos artefactos artísticos se convierten, en su complejidad, en zonas de resistencia al régimen escópico de una cultura voraz de imágenes y textos en baja resolución, que son instrumentalizadas en los

medios masivos de comunicación, las redes sociales, la publicidad y las pantallas del mundo para circular, comunicar y vender productos, modas e identidades.

Por otra parte, el arte y la crítica no solo producen transformaciones entre las formas estéticas. Reparten lo sensible, a decir de Jacques Rancière, procesan y participan de las formas políticas y éticas, entran en diálogo y tensión con ellas. Los cortes estéticos y políticos que propone el título de este libro apuntan a las selecciones y los montajes que los textos y films, argentinos y chilenos, realizan desde el archivo para entrar en relación con las dimensiones políticas y éticas de su época. Así mismo, los nueve textos aquí reunidos son reescrituras, reelaboraciones y ampliaciones de artículos que aparecieron en revistas o libros en los últimos seis años, en Alemania, Argentina, Chile y Francia. Son selecciones de un trabajo crítico dedicado al archivo y formas de memorias culturales en esta interzona entre literatura y cine, política, ética y estética, en Argentina y Chile.

Estas zonas dialogan, precisamente, en función de dos ejes temáticos que me propongo explorar: por un lado, los difíciles y necesarios trabajos de memoria en dos países marcados por las experiencias de violencia de las dictaduras en los años 70 y 80, y sus fases postdictatoriales que coinciden con la consolidación de los sistemas políticos y económicos del neoliberalismo en América del Sur. El otro eje es el Nuevo Cine Argentino (1995–2015), fenómeno paradigmático en la región en relación a su búsqueda de nuevas formas de articulación entre política, ética y estética. En los ensayos, entonces, resuenan las siguientes inquietudes que orientan mis reflexiones: ¿Cómo hacer anti-memoria en cine y literatura bajo circunstancias totalitarias y represivas? ¿Cómo (re)pensar y expresar las experiencias de la dictadura al recurrir a los archivos en tiempos postdictatoriales? ¿Cómo se relaciona el trabajo de la memoria con las figuras intermediales? ¿Bajo qué criterios estéticos y políticos pueden apreciarse las propuestas del Nuevo Cine Argentino en sus diferentes etapas? ¿En qué consisten las transgresiones y rearticulaciones entre géneros, formas y miradas que ponen en escena algunos films?

Quiero agradecer a todos mis amigos, compañeros y colegas que me han acompañado en estos procesos de pensar, repensar, escribir y reescribir estos y otros textos, que han contribuido a revolver y expandir el archivo.

A Luisa

Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos¹

Y lo omitido ronda, tan grande como los espectros del futuro
Paul Celan, *Amapola y memoria*

El desastre está del lado del olvido; el olvido sin memoria,
el retraimiento inmóvil de lo que no ha sido trazado – lo
inmemorial quizás: recordar por olvido, el afuera de nuevo.
Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*

El *sensorium* del arte es siempre un «sentido común» pa-
radójico, un sentido común disensual, hecho de acerca-
miento y de distancia.
Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*

I Archivos

Pensar el cine y la memoria desde el archivo y desde el espectro. En este trabajo, *Imagen latente* (1987) de Pablo Perelman servirá de meseta para desarrollar algunos nexos entre cine, estética y política. Las imágenes del film son líneas de fuga que me llevarán, desde el inicio, a hablar del archivo y del resto en relación a lo ocurrido durante las dictaduras en Chile y Argentina, considerando los impulsos totalitaristas que las preceden en Europa. De ahí la pertinencia de hablar del espectro en su relación con el cine y su futuro, la memoria y el fenómeno de la desaparición. El texto establecerá, de esta manera, resonancias con otros restos y objetos, tanto europeos como argentinos y chilenos, entre ellos films de Alain Resnais, *El ausente* (1987) de Rafael Filipelli, *Los rubios* (2003) y *Restos* (2010) de Albertina Carri, y los libros *El palacio de la risa* (1995) y *Lazos de familia* (2001) de Germán Marín. De esta manera, enfatiza la relación del archivo, de sus diversas tecnologías y materialidades, con la política y el arte cinematográfico en su capacidad de crear relaciones necesarias e inesperadas entre las imágenes mentales y las imágenes-objetos que configuran –o desfiguran– la existencia.

1 La primera versión del texto: “Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos”, en: *Aisthesis*, 48/2011, 66–89.

Empecemos, pues, con el archivo. “El archivo oscila entre un cementerio de hechos y un jardín de ficciones.”² Esta frase de Ulrich Raulff, actual director del archivo de literatura alemana de Marbach, el más importante del país en su materia, es citada por Wolfgang Ernst, arqueólogo de los medios en la Universidad de Humboldt de Berlín, en su libro *El ruido de los archivos* (2002). Ernst realiza una aproximación al archivo considerando las teorías elaboradas en Francia por Michel Foucault, Arlette Farge y Jacques Derrida, pero modificando la perspectiva epistemológica y deconstructivista hacia una teoría de los medios y sus materialidades. En este sentido, habla del punto ciego de Foucault: a pesar de que el archivo es definido en *La arqueología del saber* como un sistema virtual de la formación y de la transformación de los enunciados en determinadas circunstancias históricas y culturales, Foucault conceptualiza el archivo como biblioteca, lugar de almacenamiento y catalogizaciones del saber en el que, de hecho, encuentra los textos que anal³ Pero los medios electrónicos y digitales, y los circuitos cibernéticos, según Ernst, llevan a un borramiento virtual de la diferencia entre archivo, biblioteca y museo en el concepto de “información”. Con esto, la cultura de almacenaje se habría transformado en una cultura de los medios de transmisión. Aspecto que también subraya Jacques Derrida en su libro sobre el archivo y el psicoanálisis: “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera.” (Derrida 1997: 19) Y por eso, señala algo más adelante,

la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento⁴ Ésta es también nuestra experiencia

-
- 2 En Ernst 2002: 60. Todas las citas del libro de Ernst, publicado en alemán, son traducidas por mí.
 - 3 *Toute la mémoire du monde* (1956), un corto de Alain Resnais, es un testimonio irónico sobre la memoria acumulada en el archivo monstruoso que es la Biblioteca Nacional de Francia. Un comentarista acompaña el registro en un *travelling* lento de los sótanos, pasillos y salas de la Biblioteca y explica esta memoria imposible al comienzo del film: “Ante sus almacenes llenos hasta explotar, los hombres empiezan a tener miedo, miedo de estar inundados por esta multitud de escritos, por esta armada de palabras; pues, para garantizar su libertad, construyen fortalezas.” La biblioteca, aquí, no es la memoria cultural activa, al contrario, es su prisión, su laberinto, producto del miedo ante la amnesia total. Y no podemos dejar de pensar, en este contexto, en el *Funes* de Borges.
 - 4 En el contexto de la relación entre el archivo, la ruina, las técnicas de inscripción y el museo como institución del olvido activo, cfr. también Déotte: “Es la repetición la que hace ser: no hay acontecimiento sin superficie de inscripción. La nación, sus teatros

política de los medios llamados de información. Ello significa que *en el pasado* el psicoanálisis (no más que tantas otras cosas) no habría sido lo que fue si el *E mail*, por ejemplo, hubiera existido. Y *en el porvenir* no será ya lo que Freud y tantos psicoanalistas han anticipado, desde que el *E mail*, por ejemplo, se ha hecho posible. (24)⁵

El archivo es, entonces, una suerte de “matriz prefigurada de la realidad registrada” (Ernst 2002: 24). En el texto de Derrida, sin embargo, resuenan no sólo las tempranas observaciones de Walter Benjamin en *El narrador* (1936) sobre la pérdida de experiencia en la primera Posguerra europea que coincide con el auge de la era de la “información” en los medios masivos de comunicación, sino también la conclusión de Gilles Deleuze en el segundo tomo de sus *Escritos sobre cine* (1985), cuando dice que en el mundo moderno “la información reemplaza a la Naturaleza” (Deleuze 2005: 352), para luego vaticinar el futuro del archivo de imágenes y pensamientos que es el cine⁶: “La vida o la supervivencia del cine dependen de su lucha interior con la informática.” (359)

En todo caso, es ambiguo entender el archivo como metáfora universal para las técnicas culturales, porque los archivos no son esencialmente parte de la memoria cultural.⁷ Recién desde los comienzos de la historiografía moderna alrededor de 1800, los materiales administrativos y políticos de los archivos para ejercer el poder son transformados en fuentes para contar historia(s): “En el momento en que el archivo se convierta en ‘incomparable fuente de tradición histórica’, ya ha perdido su función de ser memoria justiciable respecto del almacenamiento del poder.” (Ernst 2002: 69) La idea del archivo como contenedor de datos para construir historias y memorias, se ha desplazado, en la teorización contemporánea, hacia la concepción de archivos dinámicos que forman parte de sistemas complejos e interrelacionados de memorias, seres humanos, organizaciones y máquinas, en un juego permanente de des- y re-contextualizaciones. Lo que cuenta, entonces, es el *proceso* del archivo entre recuerdo y olvido, entre figuración y desfiguración de memorias, en lo plural, y no tanto en el objeto singular de una memoria in-

de memoria, su historiografía, sus museos, sus escuelas, constituyeron esa superficie de inscripción.” (Déotte 1998: 23/24)

- 5 En analogía a la jerga informática y en relación a las nuevas tecnologías y las nuevas formas de comunicación como el E-mail y las redes sociales, podríamos decir que es cada vez más importante la RAM (Rapid Access Memory), la memoria de acceso aleatorio, de transmisión directa entre procesos de lectura y escritura, frente a la ROM (Read Only Memory), la memoria almacenada de sólo lectura.
- 6 Los cineastas, según Deleuze, piensan con imágenes, mientras que los filósofos piensan con conceptos. Cfr. Aguilar 2008.
- 7 Cfr. Spieker 2008.

dividual o colectiva. Aquí está el valor del archivo como metáfora: su función de participar en procesos de traslado, traducción y transmisión de datos, imágenes, textos, entre sujetos y culturas. Y aquí se divisan también algunas características de las prácticas artísticas que nos interesan, y quiero citar en este respecto una observación de Jacques Rancière sobre las políticas estéticas:

Las prácticas del arte *in situ*, el desplazamiento del cine en formas espacializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de espacialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. (Rancière 2005: 17)

Ahora bien, si pensamos más concretamente en las experiencias de violencia, tortura, injusticia, sufridas por pueblos, comunidades e individuos en América Latina, y en las formas que han pretendido representar estas experiencias, es preciso abrir la monstruosidad del archivo⁸ a su dimensión ética, tal como lo propone Giorgio Agamben en su libro sobre el archivo y el testigo en Auschwitz, nombre y monumento más evidente del exterminio sistemático del pueblo judío e indiscutible no-símbolo del fracaso del proyecto de la modernidad del mundo occidental; no-símbolo, porque lo que está en juego respecto del Holocausto es precisamente la “representabilidad” –el valor simbólico– de un acontecimiento que borra toda posibilidad de ser re-presentado.⁹ Agamben, pues, se pregunta quién estaría en condiciones de dar cuenta y decir lo indecible, lo monstruoso del archivo. La figura del testigo integral, que Agamben encuentra en los textos de Primo Levi, no es menos paradójica que el concepto del archivo.¹⁰ Lo no-dicho,

8 Derrida advierte: “El archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder, es una toma de poder para el porvenir, pre-ocupa el porvenir; confisca el pasado, el presente y el porvenir. Sabemos muy bien que no hay archivos inocentes.” (Derrida, 2001)

9 Partiendo de lo dicho por Adorno en su *Dialéctica negativa* (1966) y otros escritos, es una discusión de largo aliento a la cual volveremos. Para un panorama de la cuestión desde varias perspectivas epistemológicas, cfr. las contribuciones al libro editado por Saul Friedländer, *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final* (la versión original es de 1992), y también la propuesta de Jean-Luc Nancy, *La representación prohibida* (2006), donde el autor vincula toda representación a una “división de la ausencia, que se escinde, en efecto, entre la ausencia *de* la cosa (problemática de su reproducción) y la ausencia *en* la cosa (problemática de su representación).” (39)

10 Tomando en cuenta la función del enunciador y ampliando la conceptualización foucaultiana, Agamben, como es sabido, define el archivo como “sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho”: “El archivo es, pues, la masa de lo no semántico inscrita

lo no-representable, lo innombrable, está en el archivo que nunca será accesible hasta llegar a la vivencia misma de lo imposible, y esta vivencia inhibe la enunciación, remite a un afuera, un lugar en el que los enunciados no son posibles. El objetivo de la escritura de sobrevivientes como Primo Levi o Jean Améry, no obstante, es el recuerdo en su función de prevenir similares experiencias en el futuro: el “nunca más”, enunciado que se encuentra en la base de los monumentos, sitios y museos que recuerdan la represión y la violencia de los derechos humanos ocurridos durante los totalitarismos y dictaduras del siglo XX en numerosas regiones del mundo.

Todo esto conduce, en cualquier caso, a una incomodidad irremediable porque, en la lógica de la paradoja recién mencionada, todo discurso sobre la memoria –textual o audiovisual– es injusto. Asumir este abismo y aceptar este momento paradójico de la justicia injusta, es lo que nos permite hablar sobre el complejo entramado de relaciones entre los archivos y las estrategias estéticas y políticas de (anti)memoria presentes en algunas imágenes que reflexionan sobre los acontecimientos en Chile y Argentina durante las últimas décadas.¹¹

en cada discurso significativo como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra. Entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce sólo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo.“ (Agamben, 2005: 151) En todo caso, cabe señalar aquí el hecho que las observaciones de Agamben se mueven en un contexto que relaciona la noción del archivo con la del testimonio como “sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir“ (Agamben, 2005: 151–152), cuya figura central en el libro es el *musulmán* de los campos de concentración nazis que se convierte precisamente, siendo “testigo integral” de lo imposible, en “resto” paradójico de la función enunciativa que responde a la pregunta “¿Cómo puede un sujeto dar cuenta de su propia disolución?” (151), en circunstancias (Auschwitz) que pretenden eliminar el sujeto y su potencia enunciativa.

- 11 Desde una crítica radical hacia las estrategias y tecnologías del olvido y del consenso en el Chile postdictatorial de la Transición, Nelly Richard reclama un trabajo de memoria activa que considere las fisuras, los quiebres y tormentos que necesariamente atraviesan el acto del recuerdo, tanto en el campo intelectual como en el campo artístico: “La memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones. La memoria remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos y finales a reescribir nuevas hipótesis y

II Restos

Continuemos con dos restos.¹² Uno es el último corto de Albertina Carri que precisamente se llama *Restos* (2010, 8'), un trabajo hecho en el marco del proyecto bicentenario "25 miradas, 200 minutos".¹³ Al comienzo del film, un plano medio en toma fija muestra a un hombre desnudo y agachado entre los árboles de una selva. El hombre realiza movimientos que recuerdan ritos arcaicos o los movimientos de un animal. La *voice over* de Analía Couceyro, actriz que en *Los rubios* (2003) representa a la directora Albertina Carri y que es protagonista en *La rabia* (2008), enuncia en voz grave, decidida, sin vacilaciones: "Acumular imágenes, ¿es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante?". Esta primera secuencia, que apunta inmediatamente al archivo (acumulación) y a un gesto (resistir), provoca dudas sobre lo que se verá y se escuchará en el film¹⁴, sobre lo que tiene que ver la imagen del hombre desnudo en la selva con el tema del corto, la memoria nacional en el bicentenario de la Independencia. Es una inquietud que pronto se plasmará en la siguiente pregunta: ¿qué es lo que ha quedado de un cine político, comprometido, desafiante durante los años sesenta y setenta, reprimido y destruido por la dictadura militar entre 1976 y 1982, y que, treinta años después, no tiene visibilidad en la vida pública? La segunda secuencia muestra, en primer plano y

conjeturas para desmontar con ellas el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas." (Richard 1998: 31) De ahí que se insertan en el libro los discursos de intelectuales y artistas como Tomás Moulian, Alberto Moreiras, Ernesto Laclau, Beatriz Sarlo, Hugo Vezzetti; Diamela Eltit, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn.

- 12 Mi intención es establecer resonancias asimétricas y abiertas a diferentes figuraciones del campo cinematográfico europeo y latinoamericano con el concepto de "resto" tal como lo desarrolla Giorgio Agamben respecto de las relaciones complejas entre sujeto, testimonio, lengua y poesía (arte): "el resto de *Auschwitz* –los testigos– no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino *lo que queda entre ellos*" (Agamben, 2005: 160).
- 13 Es un proyecto financiado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, en cooperación con la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Está disponible en youtube.
- 14 Para enmarcar los análisis de estas y otras imágenes conviene recordar la distinción pragmática que hace Serge Daney, en su ensayo "Antes y después de la imagen" (Daney 2004: 269–276), entre lo *visual* ("verificación óptica de un procedimiento de poder –ya sea tecnológico, político, publicitario o militar–, procedimiento que sólo suscita comentarios claros y transparentes") y la *imagen* ("experiencia de la visión" en varias capas de sentido y considerando específicamente la *alteridad* como característica fundamental de esta experiencia), esto en el contexto de una reflexión sobre la mediatización de la guerra del Golfo, en 1991.

con mucha intensidad táctil, algunos rollos de celuloide en llamas: los archivos cinematográficos destruidos. Luego las imágenes se desplazan hacia un archivo de rollos intactos, amontonados y abandonados en una casa, que la cámara muestra en un *travelling* lento, muy cercano al material filmico. La voz de Couceyro la acompaña y habla de esas películas perdidas¹⁵ que no buscaban espectadores, sino “militantes que las verían en sindicatos, escuelas, centros vecinales, iglesias, universidades, incluso en la intemperie, en el corazón de las villas.” Después cambia la escena y la cámara muestra el trabajo de un cineasta-restaurador que corta, monta, proyecta y observa algunas imágenes no identificables, huellas de colores y sonidos en movimiento. Mientras que se ven imágenes superpuestas, cada vez más desquiciadas, del trabajo del cineasta y del material filmico con el que trabaja, la voz, siempre en forma insistente, adquiriendo un tono melancólico y poético, habla de la “máquina de amputar del terrorismo de estado” que mutiló o destruyó estos films, “trofeos de una guerra que también se jugó en el imaginario.” Esta articulación entre lo político y lo imaginario es fundamental y pasa por el cine: hay un imaginario reprimido de la lucha contra la dictadura cuyas huellas están en estos archivos. De todo este material se salvaron pocas imágenes, y muchas, como señala el comentario, “quedaron perdidas, desaparecidas ellas también.” Este “también” al final de la frase remite sin rodeos a la desaparición irrecuperable de personas e imágenes ocurrida durante la lucha política. Utilizando técnicas del cine experimental, algunos instantes después, Carri utiliza los rollos de celuloide para crear formas extrañas con ese material, artefactos que se mueven por el espacio filmado, que se disuelven y se transforman en líquidos y vapores. La voz habla de las películas que sobrevivieron y que “recuperaron la firma del autor, aunque así no fueron pensadas.” Más bien adquirieron una “identidad colectiva para empuñar la cámara” y generar una

15 Daniel Link, escritor y académico argentino, en una conferencia del coloquio internacional “Archivos de la memoria 1970–2010”, celebrado entre el 22 y el 25 de septiembre de 2010 en la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile, señala que estas películas aludidas en el film de Carri pertenecerían, antes que al “Cine Liberación” de Fernando Solanas y Octavio Getino (cfr. Solanas, Fernando y Getino, Octavio, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1971; Getino, Octavio, *Cine y dependencia. El cine en la Argentina*, Buenos Aires: Puntosur, 1990), al “Cine de la Base”, de Raymundo Gleyzer y Pablo Szir, los dos desaparecidos en 1976 (cfr. Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos, *El cine quema*, Buenos Aires: de la Flor, 2002). Hay varios trabajos de este grupo en *youtube*, por ejemplo fragmentos de *Los traidores* (1973), del mismo Gleyzer.

potencia de la acción colectiva.¹⁶ Decir nosotros tenía la fuerza del agua que busca la pendiente. Desde esta orfandad, que sólo puede decir yo, me dejo encandilar por las imágenes perdidas. Buscarlas es resistir a esta intemperie sin sueños. Enhebrar secuencias para empujar los flashes sueltos de la memoria. ¿Será posible recuperar su gesto desafiante, su potencia vital, su exquisito presente hinchado de futuro? ¿Podrán todavía mellar la trama que cubría el cielo de los rebeldes? El fulgor de su ausencia quemaba. Ahora mismo.

Carri muestra otros juegos de color que se mueven por el espacio fílmico, que se expanden y se mezclan en un baño de agua. Son imágenes poéticas que se entrelazan con la poesía melancólica de las frases enunciadas. Un corte, finalmente, permite saltar a la situación del comienzo: la cámara muestra al hombre desnudo en la selva, ahora en otro lugar y en otra postura. Dice la voz: “Acumular imágenes es una forma de la memoria. Volverlas disponibles es necesario para desbrozar la huella por la que seguir andando.”

En *Restos*, como archivo meta-cinematográfico¹⁷, el telón de fondo son la desaparición y la muerte, de las personas, de grupos políticos de resistencia, del cine político radical de los años sesenta y setenta. La recuperación de esos imaginarios y esas imágenes desaparecidas es, también, una forma de recuperación de las vidas, los cuerpos y rostros de las personas desaparecidas en los años previos y durante las dictaduras en Argentina y en Chile. Cuando Carri desliza la materialidad fílmica de *Restos* hacia esas esculturas plásticas, poéticas y táctiles en movimiento, es un gesto que lleva a pensar en el cine experimental de los años veinte, de un Man Ray, un Hans Richter o un Marcel Duchamp. Sin embargo, en el contexto cultural y político en el que se inserta el film de Carri, y tomando en cuenta el comentario programático de la voz que reivindica un trabajo en y con el archivo de imágenes cinematográficas como forma de memoria, los *Restos* son, precisamente, lo que quedará.

El otro resto al que quiero hacer referencia es una imagen-objeto de un archivo personal que también pone en escena la desaparición de personas e imágenes durante el período de los 70, esta vez en Chile.

16 Un ejemplo chileno de película colectiva que luego toma nombre de autor, es el documental corto *Recado de Chile* (1979), filmado en la clandestinidad y censurado en Chile, cuyos directores ahora se disputan el título.

17 Y si pensamos en los procesos de digitalización en todos los niveles de producción, distribución y recepción de los artefactos cinematográficos en los tiempos que corren, *Restos* también es un archivo post-cinematográfico. Para un análisis de esta situación del cine cfr. Cherchi Usai 2005, Manovich 2006, La Ferla 2009, y el ensayo “La imagen discreta” de Stiegler en Derrida/Stiegler 1998.



Lo fantasmático de esta imagen-objeto de 1970 es el desfase perceptivo y temporal que provoca: parece referirse a varios estratos de memoria de un pasado desdoblado, un pasado que es un futuro inmediato: “¿Dónde está el papa?” (¿dónde está la mamá, la hermana, el hermano, la hija, el hijo?). Esta pregunta, en el contexto en el que la encontramos, se refiere a dos momentos políticamente opuestos, entre 1970 y 1973, entre el ascenso por vía democrática del gobierno socialista de Salvador Allende y el golpe militar de Augusto Pinochet. La frase es potencialmente enunciada por representantes enfrentados desde polos antagónicos durante la lucha política que tie-

ne lugar en Chile, y esta lucha también es una lucha por la imagen justa.¹⁸

La imagen-objeto es originalmente un aviso publicitario y forma parte de una campaña antimarxista de la “acción mujeres de Chile”, financiada por la CIA. En el texto de letra más chica se denuncia la persecución y desaparición de los hombres en países comunistas, y se promueve la lucha por un Chile libre, dando por sentada la amenaza que significa la candidatura del socialista Salvador Allende a la Presidencia, tanto para los poderes nacionales de derecha como para los poderes neoliberales del exterior, específicamente Estados Unidos, horrorizado por el desarrollo de la Guerra Fría que ya había generado varios momentos y escenarios de mucha tensión: Cuba, Berlín, Vietnam, por sólo mencionar algunos de los más visibles. Ahora bien, *este* aviso proviene de un archivo personal hecho público: se trata del archivo del escritor chileno Germán Marín, exiliado durante 19 años, en

18 “Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image” (no es una imagen justa, sino justo una imagen). Este notorio juego de palabras de Jean-Luc Godard en un cartel del film experimental *Vent d’est* (1969), del Grupo Dziga Vertov, en el que también aparece Glauber Rocha en una escena, es discutido por Pascal Bonitzer en “¿Qué es un plano?”, en *El campo ciego* (1982). En esa “fórmula extraña y simplemente bella que parece oscilar en el límite del puro sinsentido”, Bonitzer ve una “reducción caricaturesca” de la proximidad de la teoría y de la práctica del cine, apuntando a que “en un film no se trata sólo de imágenes, justas o no, sino de una realidad más o menos truncada, montada u ordenada, en la mayoría de los films, en *escenas*, en *secuencias*, y, metonímicamente, en *planos*.” (10) Ana Amado (2009) retomará el juego en su sentido ético y estético en el título de su libro sobre la imagen justa en el cine argentino entre 1980 y 2007.

México y Barcelona, autor de la voluminosa trilogía de novelas *Historia de una absolución familiar*¹⁹ y otros libros cuyo eje es la memoria personal y colectiva en relación a su país natal. Marín publica, en 2001, *Lazos de familia. Relatos con imágenes*, un libro en el que entra en diálogo con un “conjunto bastante disímil de materiales gráficos tales como fotografías, recortes de prensa, documentos, tarjetas postales, etc., extraídos al hazar de distintas fuentes, algunos gracias a los viajes.” (Marín 2001: 13) Al enfrentarse a este archivo heterogéneo, la escritura de Marín trata de ordenar y dilucidarlo en abordajes subjetivos que sitúan los objetos gráficos en contextos históricos y políticos. Con esto crea retazos de memoria individual y colectiva, sin cierre o coherencia totalizante; al contrario, antes de publicar el libro el autor había realizado, en un proceso de varios años, una selección de las imágenes, una edición del material, un montaje que le permitía escribir lo que quería decir sobre un pasado y un futuro de Chile de los que forma parte como intelectual de izquierda, como escritor exiliado y retornado. Por lo tanto, se mezclan en el libro-archivo afiches de películas, fotos de mujeres en poses eróticas de distintas épocas, la página de un comic, fotos del Santiago antiguo, avisos publicitarios, una foto de Marín con sus amigos Enrique Lihn y Cristián Huneeus, hecha en 1971 en Santiago, y varias imágenes con claras referencias a la realidad política, la violencia e injusticia que se vive en el país durante la dictadura. Deseo y felicidad, violencia y política son las categorías bajo las que se agruparían las imágenes-objeto del libro.

Ahora bien, es interesante que Marín titula su reflexión sobre el aviso publicitario “Lecciones de la mentira”. Dice que “nada hacía pensar que, pocos años después, la frase de dicho anuncio, publicado en diversos medios periodísticos, dentro de una seguidilla de otros motivos no menos intoxicantes, tendría una articulación real en nuestra sociedad y se expresaría, bajo el imperio del miedo, en muchos hogares.” A Marín le interesa el paso de la mentira vergonzosa a una verdad de terror, “producto de las burlas que la historia hace a una generación y a otra” (25). Pero también es notable el potencial de imágenes latentes que genera este objeto de archivo. En su libro sobre los ruidos de los archivos, Wolfgang Ernst señala que es importante “revelar las latencias del archivo, es decir, lo que se hace palpable en la presencia del archivo como ausencia, tal como opera el negativo fotográfico.” (Ernst 2002: 29)²⁰ El archivo personal de Marín, hecho público y

19 Editorial Sudamericana 1994, 1997, 2005.

20 Lo negativo, en términos matemáticos, es un (-), y la noción de restos, si se ve desde la matemática, también es el (-), el restar, lo que resta. Agradezco esta analogía entre procesos matemáticos y fotográficos, como también varias ideas surgidas en conversaciones sobre los ejes del presente ensayo, a Ximena Vergara.

visible a través del libro *Lazos de familia*, pone en escena esta latencia de una ausencia palpable en la representación como “presencia presentada, expuesta o exhibida. No es entonces la pura y simple presencia: no es, justamente, la inmediatez del ser-puesto-ahí, sino que saca a la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer *como* tal o cual presencia.” (Nancy 2006: 37). En este sentido, la imagen-objeto del libro de Marín se vuelve fantasmática. Hugo Vezzetti, en su libro sobre los efectos sociales de las luchas armadas y la dictadura militar de los años setenta en Argentina, que, *mutatis mutandis*, distarían poco de lo que pasó en Chile, señala la importancia de “una suspensión, un borramiento de las representaciones manifiestas como una condición para la rememoración de las escenas latentes.” (Vezzetti 2003: 36) Vezzetti subraya los alcances del psicoanálisis “para introducir las complejidades y las paradojas del recuerdo y el olvido” y pregunta: “¿Qué es olvidar, sino abrir un tramo y un espacio virtual de recuerdo, justamente porque eso que no está presente, que no es vivido ni pensado está latentemente disponible para ser evocado, confrontado, incluso discutido o rectificado por un acto de memoria?” (36)

Las imágenes latentes, generadas en el espacio dialéctico entre imagen mental e imagen-objeto, adquieren especial importancia en el cine, ya que el *haber-estado-ahí* y el *eso-ha-sido* de la fotografía (Barthes) remite más al presente de un pasado que experimentamos como ausencia que a la presencia ausente del presente que muestra el cine como arte temporal de una repetición espectral. Conviene recordar, en este contexto, unas frases de Derrida sobre cine y psicoanálisis:

La experiencia cinematográfica pertenece de cabo a cabo a la espectralidad (...) Todo espectador, durante una función, se pone en contacto con un trabajo del inconsciente que, por definición, puede ser asimilado al trabajo de la obsesión [*hantise*] según Freud. Él llama a esto experiencia de lo que es «extrañamente familiar» [*unheimlich*]. (...) psicoanálisis y cinematografía, son en verdad contemporáneos; numerosos fenómenos ligados con la proyección, con el espectáculo, con la percepción de ese espectáculo, poseen equivalentes psicoanalíticos. (...) (Derrida, 2001)

Con todo, el dispositivo cinematográfico, como experiencia y estructura fantasmal, se sitúa entre visibilidades e invisibilidades, entre registros visuales y auditivos, entre presencias y ausencias, entre pasado y futuro, entre vida y muerte.²¹ Pero Derrida agudiza su reflexión y la conduce hacia la relación del cine con los procesos mnémicos: “Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico, un

21 Sobre la ambigüedad y la indeterminación de la estructura fenomenológica del dispositivo cinematográfico cfr. también las reflexiones de Barthes (1986), Metz (2001) y Morin (2001).

trabajo del duelo magnificado. Y está listo para dejarse impresionar por todas las memorias luctuosas, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia.” (Derrida, 2001)²² Con estas observaciones llegaremos a otros restos fotográficos y cinematográficos.

III Imágenes latentes²³

¿Qué sucede, entonces, si la lógica y la memoria del espectro se cruzan en el cine con el tema de la violencia, la desaparición y la muerte de personas en sistemas autoritarios y dictatoriales?²⁴ Pero pensemos esta relación primero desde el otro lado del espectro. Los totalitarismos que se instalan entre los años veinte y cuarenta del siglo XX en Italia, la Unión Soviética, Alemania y España, contaban con un dispositivo cinematográfico y, en general, mediático, en pleno esplendor.

22 Cfr. al respecto el capítulo “Espectrografías” del libro *Ecografías de la televisión*, en el que dialogan Derrida y Stiegler sobre la lógica del espectro, relacionada al film *Ghost-dance* (1983), de Ken McMullen, en el que aparecen la deconstrucción, la espectralidad y el mismo Derrida, quien comenta: “Un espectro es a la vez visible e invisible, a la vez fenoménico y no fenoménico: una traza que marca de antemano el presente de una ausencia. La lógica espectral es de facto una lógica deconstructiva.” (Derrida/Stiegler 1998: 147). En “La imagen discreta”, ensayo incorporado en el mismo libro, Stiegler retoma la idea de Derrida para discutirla en un marco histórico-tecnológico de la representación y la relaciona a una “historia de un defecto de origen”: “este defecto de origen nos atormenta. Nos atormenta como un fantasma (fantôme): es el fantasma. Los fantasmas (fantômes) de que hablo aquí, se trate del de la fotografía como *eso ha sido*, de las nuevas formas de fotografía, de los fantasmas que se encuentran en las imágenes digitales llamadas ‘de síntesis’ y en toda forma de representación, que siempre es fantasmal (fantomale), todos esos fantasmas no son más que figuras, representaciones (...) de esa falta que hace falta. Hace falta, dado que es el dinamismo mismo de toda esta maquinaria que desarrollamos y nos hace vivir; hace que queramos, deseemos, temamos, amemos, etcétera. Esa falta es una falta de memoria.” (196)

23 Dice Stiegler: “*La imagen en general* no existe. Lo que se llama imagen mental y lo que yo denominaré aquí imagen-objeto, siempre inscrita en una *historia*, una *historia técnica*, son dos caras de un único fenómeno (...) la imagen mental siempre es el *retorno* de alguna imagen-objeto, su *remanencia* –como persistencia reteniana lo mismo que como aparición alucinatoria del fantasma–, efecto de su permanencia. Más: no hay ni imagen ni imaginación sin memoria, ni memoria que no sea originariamente objetiva.” (Derrida/Stiegler 1998: 181/182)

24 “Eterno retorno de lo que no ha sido inscrito, de lo desaparecido, de lo *sumergido*. Un espíritu; es decir, un espectro. Lo que habría que llamar el *espíritu*, lo inmemorial, de una nación: los crímenes para edificar esta nación, en tanto no han sido inscritos.” (Déotte 1998: 30)

La radio y el cine son las tecnologías que más impactaron en la instrumentalización de los medios, llevada a cabo por los poderes fascistas en sus maniobras propagandísticas y guerristas. Un ejemplo: en la estética de Leni Riefenstahl –recordemos solamente *El triunfo de la voluntad* (1934)– confluyen los preceptos de sus precursores expresionistas en Alemania²⁵ y las grandes teorías del montaje y del movimiento elaboradas en la Rusia revolucionaria, por Kulechov, Eisenstein y Vertov principalmente; pero aquí, con los avances tecnológicos del cine, son llevadas a un grado de perfección escalofriante al poner en escena un nuevo heroísmo cinematográfico y una nueva mitología de carácter religioso que se encarnan y se concentran en la figura del *führer*.²⁶

A lo largo de las Guerras Mundiales y de la subsiguiente instauración y consolidación (o abolición) de los sistemas totalitarios, la producción cinematográfica alcanzó el estatus del arte popular y político por excelencia en prácticamente todo el mundo. Por otra parte, las dictaduras del Cono Sur coinciden, unos treinta años más tarde, con una profunda transformación del cine a nivel mundial. Esta transformación es el resultado de la gran crisis producida precisamente por las consecuencias desastrosas de la Segunda Guerra Mundial y el intento del exterminio del pueblo judío en los campos de concentración. El cine emprende la búsqueda de otras formas y otras imágenes, encontradas por André Bazin en la estética neorrealista en Italia, y relacionadas por Deleuze con el cambio de la

25 En 1947, y desde una perspectiva psicológica, Siegfried Kracauer analiza en *De Caligari a Hitler* (1985) la mentalidad del pueblo alemán en un análisis del desarrollo del cine alemán entre los primeros films hasta las épicas ideológicas del nacionalsocialismo. Más allá de los propios análisis, es destacable que el cine como expresión afectiva y perceptiva sirva de sismógrafo para descifrar la evolución política de un país europeo.

26 Walter Benjamin habrá conocido el film de Riefenstahl cuando escribía su ensayo sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, publicado en 1936, en francés y en París. No debe extrañarnos, frente a tan impactante y siniestro producto de propaganda política (en términos benjaminianos: la estetización de la política), que el filósofo judío, exiliado y perseguido, busque en Charles Chaplin y Micky Mouse las figuras salvadoras y antitotalitarias para una (utópica) “iluminación profana” contra el fascismo, provocada por el cine en las multitudes europeas. Otro dato al respecto: el General Francisco Franco, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, escribió el argumento para *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941), la superproducción española que transmite la ideología fascista y su versión sobre la Guerra Civil. En esta película de ficción conviven las estéticas del montaje desarrolladas en Rusia y algunos elementos del cine norteamericano, las puestas en escena de un Orson Welles por ejemplo, cuyo *Citizen Kane* se estrena en el mismo año. Respecto de la “suprarrepresentación nazi” como presencia manifestada sin resto cfr. Nancy 2006: 45/46.

imagen-movimiento a la imagen-tiempo en el cine italiano y francés de Posguerra. En Latinoamérica, durante los años sesenta, el “Nuevo Cine Latinoamericano”, con sus diversos linajes nacionales, inventa discursos audiovisuales que van desligándose de las grandes fórmulas tradicionales y desarrollan nuevas estéticas cinematográficas, entre la ficción y el documental, que entran en diálogo y tensión con las teorías y estéticas europeas y norteamericanas, y que culminan, como es sabido, en el Segundo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, organizado por Aldo Francia en Viña del Mar, en 1969.²⁷ Una gran cantidad de esas iniciativas fueron abruptamente interrumpidas por los golpes militares en esos países que empujaron a muchos cineastas al exilio, y a las producciones nacionales hacia un destino precario e incierto, sobre todo si sus discursos desarticulaban los propósitos dictatoriales.

Imagen latente (1987), de Pablo Perelman, no se proyectaba oficialmente en Chile hasta 1990 por ser censurado²⁸, pero el film circulaba en los últimos años de la dictadura en forma clandestina y habría provocado un “clima histórico”, según los autores de *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990–1999*. Ganador de varios premios, entre ellos el Fipresci en La Habana 1987 y el Premio especial del jurado del Festival de Cine latino en Nueva York 1990, es el primer film chileno de ficción que trata y muestra explícitamente el tema de los detenidos-desaparecidos en Chile.²⁹ El film puede ser considerado un trabajo

27 En Chile, el Instituto fílmico –fundado en 1955 por Rafael Sánchez– y la Escuela de Artes de la Comunicación (fundada en 1968) de la Universidad Católica, el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile (desde 1957), la Escuela de Cine de Viña del Mar (Aldo Francia), figuras como Bravo, Chaskel, Cornejo, Kaulen, Littin, Ríos, Ruiz, Soto, se perfilan como nuevos espacios y agentes de creación cinematográfica, especialmente en el género documental. Cfr. Cavallo/Díaz 2007, Corro/ Larrain/ Alberdi/ van Diest 2007, Salinas/Stange 2008. En Argentina, un “nuevo cine” de directores canonizados como Ayala, Antín, Favio, Kuhn, Torre Nilsson, y figuras como Fernando Birri y su Escuela de Cine documental de Santa Fe, el “Tercer cine” o “Cine Liberación” de Fernando Solanas y Octavio Getino, el “Cine de la Base” de Raymundo Gleyzer, o el cine vanguardista de Hugo Santiago, se perfilan como ejes de una nueva concepción del cine. Para un panorama crítico de la historia del cine latinoamericano, cfr. Paranaguá 2003.

28 Mouesca cita los argumentos oficiales de la censura: “La cinta es una versión parcial e interesada de la realidad que no contribuye al concepto de reconciliación y que promueve la vigencia de la teoría de la lucha de clases.” (154)

29 Hay antecedentes contestatarios en el cine documental: *Recado de Chile* (1979), de Carlos Flores y Pedro Chaskel, muestra a las mujeres (madres, hijas, esposas) que se juntan en una casa a discutir y buscar estrategias para buscar a los hombres desapare-

de duelo inacabado y melancólico sobre la desaparición y muerte del hermano del director durante la dictadura militar en Villa Grimaldi, importante centro de detención y tortura entre 1973 y 1978, por el que pasaron entre 4000 y 5000 detenidos, de los que más de 220 fueron asesinados.³⁰ En lo que sigue nos proponemos contextualizar y comentar algunos aspectos de la estética política del film –en el sentido de Rancière– y, con esto, destacar su notable nivel de metarreflexión que no se conforma con una denuncia de los hechos políticos del momento o una puesta en escena del duelo del protagonista, sino que problematiza el mismo proceso de producción y construcción fantasmal de memorias, tanto personales como colectivas, desde el archivo cinematográfico y fotográfico disponible en ese momento histórico del país. Esta característica, si bien el film de Perelman nace en un contexto chileno y en el último tramo de la dictadura en este país, nos llevará a relacionarlo con algunos films europeos y argentinos de la posdictadura.

En el contexto europeo de Posguerra, es inevitable mencionar a Alain Resnais, sin lugar a duda precursor en desarrollar un “cine de memoria” y una de las estéticas autorreflexivas más extraordinarias que cuestiona el mismo acto de re-presentar el pasado traumático en el cine.³¹ *Noche y niebla* (1955) es un viaje con

cidos. En 1983, el colectivo Cine-ojo realiza *Chile, no invoco tu nombre en vano*, film que muestra por primera vez las manifestaciones y protestas callejeras en contra del régimen militar, registros utilizados en varias películas posteriores. El documental *Cien niños esperando un tren* (1988), de Ignacio Agüero, filma un taller de cine llevado a cabo por Alicia Vega, destacada investigadora del cine chileno, con un grupo de niños de poblaciones marginales. Varias escenas, siempre de manera sutil, critican implícita o explícitamente la situación social del país. Otro film de ficción, *La estación del regreso*, de Leonardo Kocking, sale en 1987 y trata el tema de la represión y desaparición, pero con estrategias más elusivas, cfr. Mouesca 2010: 151–153; Pinto 2009: 52. En televisión, el noticiario clandestino *Teleanálisis* (entre 1984 y 1989) emitía “registros de urgencia”.
30 Hoy, Villa Grimaldi es un lugar de memoria, un Parque por la Paz, un museo, un proyecto educativo y de trabajo de archivo: <http://www.villagrimaldi.cl>. Cfr. la obra teatral *Villa+Discurso* (2011) de Guillermo Calderón, que pone en escena los distintos proyectos que circulaban en los noventas sobre el destino del predio; y la tesis doctoral de Milena Grass (Facultad de Letras, Universidad Católica, 2015) que trabaja sobre la memoria intermedial de Villa Grimaldi en distintas manifestaciones artísticas (literatura, cine, teatro, parque).

31 Dice Deleuze respecto de la “imagen-recuerdo” en el cine, basándose en Bergson, que ella no es virtual, sino que “actualiza por su cuenta una virtualidad (que Bergson llama «recuerdo puro»). Por eso la imagen-recuerdo no nos entrega el pasado, sino que sólo representa el antiguo presente que el pasado «fue». La imagen-recuerdo es una imagen actualizada o en vías de actualización que no forma con la imagen actual y presente un circuito de indiscernibilidad.” (Deleuze 2005: 79/80) En este sentido, concluye De-

la cámara a Auschwitz para filmar ese lugar en ruinas, espantosamente tranquilo y vacío después de las atrocidades cometidas durante la Guerra. Resnais monta y mezcla sus propias imágenes con material filmico y fotográfico encontrado en archivos nazis de la época, imágenes que muestran por primera vez en el cine los cadáveres amontonados y otras crueldades de los campos, acompañadas por una música compuesta por Hanns Eisler. Resnais termina el film con la pregunta desesperada por la responsabilidad colectiva respecto de estos crímenes. *Noche y niebla* es un ejemplo notable de una ética y estética radical, enunciada y reclamada desde el cine, que provocó una gran polémica política acerca de los efectos que causaría la proyección de este film entre los espectadores alemanes.³² En *Hiroshima mi amor* (1959), un trabajo en el que colabora Marguerite Duras, Resnais adopta otras estrategias. Contrasta la memoria colectiva de un desastre humano, provocado por la utilización de la bomba atómica por Estados Unidos en la ciudad japonesa al final de la Segunda Guerra Mundial, con la memoria individual de una francesa que perdió su amante alemán durante esa misma Guerra. En los primeros 15 minutos, el film pone en escena los abismos de la memoria entre recuerdo y olvido en la disyunción que provocan las palabras contradictorias enunciadas por las voces de los dos amantes, mientras que las imágenes filmadas por Resnais y el material de archivo muestran los efectos desastrosos y brutales de la bomba en los cuerpos humanos y la estructura de la ciudad devastada. El film mezcla estas imágenes con primeros planos de los cuerpos de los amantes que los detallan y deforman a la vez. En el transcurso del film, los diálogos entre la actriz francesa y el amante japonés ocupan cada vez más espacio y abren la narración sobre las experiencias traumáticas de la mujer que se introducen a través de varios flashbacks. *Hiroshima mi amor* pone en tensión los hechos y dichos filmados; en este

leuze, “no son la imagen-recuerdo o el reconocimiento atento los que nos dan el justo correlato de la imagen óptica-sonora, sino más bien los trastornos de la memoria y los fracasos del reconocimiento.” (80) Es aquí donde opera el cine de Resnais. Y en otro orden de las cosas, con *Vértigo* (*De entre los muertos*), de 1956, Hitchcock muestra, según las reflexiones filmicas de Chris Marker (*Sin sol*, 1982) una memoria enloquecida, vertiginosa, en la obsesión compulsiva de la repetición de las escenas vividas y revividas del protagonista, y que, a otro nivel, repite el mismo Marker en su film sobre los mecanismos de la memoria fotográfica y cinematográfica en tiempos de nuevos formatos electrónicos. Marker retoma y repone la espiral como símbolo polisémico del film de Hitchcock que también remite al propio cine en su estructura espectral.

- 32 Lo que causó un escándalo fue el hecho de que a petición del gobierno alemán, el film nominado como propuesta francesa para el festival de Cannes en 1956, fuera realmente retirado de la competencia.

sentido, son las disonancias que generan una puesta en abismo de la representación cinematográfica de la memoria individual y colectiva.³³

Otro hito en la representación cinematográfica de la memoria traumática, individual y colectiva, tajantemente opuesta a las estrategias de Resnais es, sin duda, *Shoa* (1985), film iconoclasta con una duración de más de nueve horas en el que Claude Lanzmann renuncia programáticamente a mostrar cualquier documento de archivo u otras imágenes que muestren el horror de los campos.³⁴ Lanzmann trabaja casi exclusivamente con los testimonios de sobrevivientes de los acontecimientos de la época, víctimas y victimarios directos e indirectos, pero también entrevista a personas que vivían cerca de los campos. Se construye así un archivo de la voz, de la palabra, del testimonio, en una inusual memoria cinematográfica. Dice Derrida sobre el film: “Pues la imagen cinematográfica permite a la cosa misma (un testigo que habló, un día, en un lugar) no ser ya reproducida, sino producida de nuevo «ella-misma ahí». Esta inmediatez del «ello-mismo ahí», pero sin presencia representable, producido en cada visión, es la esencia del cine, así como del film de Lanzmann.” (Derrida 2001)³⁵

33 En el film hay también una metarreflexión sobre el cine como museo –el “yo he visto” de la mujer– frente al testimonio: “yo lo he vivido”, lo cual permite relacionarlo, en este plano, con *Shoa*. Por otra parte, *El año pasado en Marienbad* (1961), un trabajo realizado por Resnais junto a Alain Robbe-Grillet, aunque no remite explícitamente a la memoria traumática de la Segunda Guerra Mundial, subvierte las coordenadas espaciotemporales en los recuerdos de sus personajes para constituir un intersticio fílmico que produce y reproduce su propia memoria con imágenes que se repiten, que se varían y que se contradicen entre ellas, también en relación al comentario, igualmente repetitivo y desconcertante. Cfr. los análisis de Deleuze (2005: 158–170) sobre el cine de Resnais: éste se desplaza desde una memoria colectiva a una memoria paradójica entre dos o más individuos, para llegar a una “memoria-mundo” (159) de capas de pasado coexistentes en el Pensamiento cartografiado de los “mecanismos cerebrales, mecanismos monstruosos, caóticos o creadores.” (169).

34 Cfr. la discusión sobre la imagen y la representación (im)posible y necesaria del Holocausto en Didi-Huberman 2004, donde el autor retoma la polémica levantada por Gérard Wajcman respecto de las fotografías expuestas en la muestra “Memoria de los campos” (2001) en París.

35 *Germania anno zero* (1948), de Roberto Rossellini, es tal vez el film más impactante que muestra y narra por primera vez el desastre que caracteriza la situación de Posguerra en Alemania. Deleuze lo identifica al comienzo del segundo tomo de sus *Estudios sobre cine* con un cambio radical de las imágenes: sería uno de los films que pone en escena la crisis de las relaciones sensoriomotrices que caracterizaban a las imágenes-movimiento. Aguilar subraya este hecho expresado en varias secuencias del film señalando la ruptura entre la “masa y el líder, de los planos generales y los primeros planos, de la

En el contexto latinoamericano contemporáneo a *Imagen latente* destacan algunos films argentinos poco conocidos. Ana Amado, en su libro sobre cine argentino y política, parte, entre varias preguntas más, de la siguiente inquietud: “¿A través de qué selección de imágenes y de narraciones opera la memoria, como práctica individual y/o colectiva, en la construcción de imaginarios estéticos y políticos?” (Amado 2009: 12) Entre su corpus de films producidos entre 1980 y 2007, está *El ausente* de Rafael Filipelli, del año 1987.³⁶ Amado señala que en este film, como también en *Un muro de silencio* (1992) de Lita Stantic³⁷, se encuentran por un

voz que habla y el pueblo que asiente, propios del cine de Leni Riefenstahl”. (Aguilar 2008: 44) Esa falta del pueblo llevaría a un “nuevo modo de entender las relaciones entre la política y el pueblo en el cine” (44) de la imagen-tiempo (o del “cine moderno”) que, según Deleuze, se instala a partir del neorrealismo. No podemos dejar de mencionar, por otra parte, los intentos del propio cine alemán de (re)construir una memoria y una conciencia cinematográfica nueva, en directores como Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Werner Herzog, Wim Wenders.

36 *El ausente*, meta-film en el que participa Beatriz Sarlo como “directora” de un film sobre un sindicalista secuestrado y desaparecido, prácticamente nunca ha tenido público. Para una retrospectiva en Buenos Aires, en 2004, Filipelli cuenta: “Mi idea de la película era que, desde el comienzo se supiera todo lo que iba a pasar y, entonces, todo consistía en ver cómo. No me considero un cineasta *bressoniano*, pero eso lo asocio con el título y el resultado de una de sus películas: *Un condenado a muerte se escapa*. Es el primer título que pone de manifiesto un final. Ya sabemos que el tipo se escapa, lo único que hay para ver es cómo se escapa. Yo creo que eso es la modernidad. Al mismo tiempo, la modernidad tiene la forma de la tragedia: si algo define a la tragedia es que la suerte está echada desde el comienzo.” Agradezco este texto citado en el programa, a David Oubiña, uno de los organizadores de la retrospectiva. Cfr. Martins 2001, uno de los pocos estudios que trabaja sobre este y otros films de la época, entre ellos *Un muro de silencio*.

37 *Un muro de silencio* es un trabajo de duelo de estructura compleja y opera con varias estrategias de puesta en abismo: cine en el cine, utilización de material filmico y fotográfico de archivo, desdoblamiento de las formas representacionales, entrelazamiento de distintas capas espaciotemporales. Stantic ficcionaliza su propia experiencia y convivencia con Pablo Szir, militante de izquierda, desaparecido en 1976, sin mencionarlo explícitamente. Szir era pareja de la directora y había fundado, junto a Raymundo Gleyzer, el “Cine de la Base” (un dato interesante en nuestro contexto: Szir estuvo detenido junto a los padres de Albertina Carri). Stantic, después de producir varios films de María Luisa Bemberg, se perfila en los noventa como figura promotora y productora del nuevo cine argentino. Su primer largometraje se opone claramente a *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, que había apuntado, en clave melodramática, a la toma de conciencia y de conocimiento *a posteriori* de la clase media argentina sobre los hechos ocurridos en el país durante la dictadura, convirtiéndose, finalmente, en el cine

lado notables elementos autobiográficos a nivel diegético, y que por otro lado, “el dispositivo fílmico es incorporado materialmente en el interior de sus ficciones y, mostrando el proceso mismo de su construcción, cuestionan de distinta manera los mecanismos representativos de la realidad.” (117) A partir de estas observaciones, se da un llamativo parentesco entre los dos films argentinos *e Imagen latente*, con la diferencia de que en Argentina, el proceso de la transición democrática llevaría ya unos años, mientras en Chile se produjo el plebiscito sobre el futuro político del país en octubre de 1988. Los tres ponen en escena la búsqueda de un ausente en imágenes latentes: ausencia y latencia, conceptos que figuran en dos de los títulos, van de la mano y son parte de la estética espectral de los films. Cito un pasaje de Derrida, pertinente en este contexto, que apunta al estatus de la imagen cinematográfica y dialoga con los análisis de Amado:

...la imagen en tanto que imagen, es trabajada materialmente por la invisibilidad. No forzosamente la invisibilidad sonora de las palabras, sino otra distinta, y creo que el anacoluto, la elipsis, la interrupción, forman quizás aquello que el film guarda en sí. Lo que se ve en el film tiene sin duda menos importancia que lo no-dicho, lo invisible que es lanzado como un tiro de dados, relevado o no (esto es asunto del destinatario) por otros textos, otros films. (Derrida, 2001)

Amado, a su vez, señala que es precisamente la paradójica condición de sobrevivientes que motiva hacer los films: “... la culpa y la desazón en los narradores/biógrafos de *El ausente*, actualizan la cuestión de la supervivencia como nudo trágico. (...) El intelectual de *El ausente* vuelve una y otra vez la mirada sobre la última fotografía del sindicalista desaparecido y de otros colegas muertos (...), preguntándose ‘por qué no estoy ahí?’” (Amado 2009: 119) Sobre la estructura fantasmal de la inmerecida supervivencia, expuesta en el cine, dice Derrida: “El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos relata aquello desde donde no se vuelve, nos relata la muerte. Por su propio milagro espectral nos muestra aquello que no debería dejar rastros. Es entonces dos veces rastro: rastro del testimonio mismo, rastro del olvido, rastro de la muerte absoluta, ras-

oficial de la transición (ganadora del Óscar en 1985) y, por ende, en “historia oficial”. El film de Stantic abre con un *travelling* en un terreno con edificios abandonados, un antiguo centro de detención, por los que caminan la directora inglesa y el guionista del proyecto del film dentro del film, y mediante una *voice over* femenina con acento inglés (Vanessa Redgrave, la “directora” del film), el primer enunciado deja las cosas en claro: “La gente sabía lo que estaba pasando por aquí.” Y la respuesta del guionista: “Y los que no sabían, sospechaban.” Casi las mismas palabras, en el mismo lugar siniestro, concluyen el film, sólo que esta vez las enuncian la protagonista de la historia que se filma dentro del film, junto a su hija (en el plano “real”, Stantic tenía una hija con Szir).

tro del sin-rastro, rastro del exterminio.” (Derrida, 2001) La “desconfianza en la visión para construir una `historia de ausentes`” (Amado 2009: 124) que Amado detecta en los films argentinos, está presente también en *Imagen latente*. Y cito una vez más un pasaje del libro de Amado que podría interpretar perfectamente la estructura del film de Perelman: “Los personajes de estas películas buscan explicaciones, pretenden encontrar un discurso de verdad para impedir que el pasado se degrade en puro recuerdo, dentro de ficciones que, a su vez, interrogan (al cine, a las imágenes) sobre los modos de interpelarlo.” (125)

Cuando pasan los créditos del film de Perelman³⁸ vemos fotografías de la lucha política, a las que se suman voces de reclamos del pueblo por los desaparecidos y víctimas durante la dictadura. Con esto, estamos viendo la representación de un momento histórico que coincide con la época de la producción del film.³⁹ Después vemos escenas de las marchas callejeras en favor de Allende en 1973, pocos meses antes del golpe, imágenes nebulosas, a veces tambaleantes y distorsionadas en su materialidad, acompañadas por el ruido de un proyector. La factura de estas imágenes lleva a pensar en documentos históricos, mal conservados, y remite a

38 Perelman destaca por una filmografía densa e inconstante a lo largo de casi cuarenta años: filmó a principios de los setenta en proyectos de documentales políticos, hizo *A la sombra del sol* (1974), junto al codirector Silvio Caiozzi y al camarógrafo Jorge Müller, quien había colaborado en *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, y que fue secuestrado y desaparecido poco después del estreno de *A la sombra del sol*, el primer largometraje chileno realizado durante la dictadura. Después de *Imagen latente*, Perelman vuelve al cine con *Archipiélago* (1992), film complejo que, junto a *La frontera* (1992) de Ricardo Larraín, inaugura un difícil discurso “postdictatorial” en el cine chileno de ficción. El film opera con varias capas espaciotemporales cuyos puntos de fuga son acontecimientos violentos durante la dictadura pinochetista, y otros en una isla del sur de Chile (territorio elegido también por Larraín). El film trabaja, además, con imágenes de archivo, filmadas por el sacerdote salesiano Alberto Agostini entre 1915 y 1928 en la Patagonia chilena. Cfr. el ensayo sobre el film en este libro. En 2009, Perelman empieza a filmar su cuarto largometraje, *La lección de pintura* (2011), inspirado en el cuento del mismo título de Adolfo Couve, pero trasladado a la época de la dictadura.

39 Escribe Nelly Richard en *Residuos y metáforas*: “Donde se conjuga más dramáticamente la memoria del pasado es en la doble narración cruzada de los detenidos-desaparecidos y de sus familiares que luchan contra la *desaparición* del cuerpo, debiendo producir incesantemente la *aparición* social del recuerdo de su desaparición (...) frente a la ausencia del cuerpo, deben prolongar la memoria de su imagen para mantener *vivo* el recuerdo del ausente y no hacerlo “desaparecer” una segunda vez mediante el olvido.” (42)

su procedencia de un archivo que contrasta con el material filmico usado por Perelman para hacer *Imagen latente*. De hecho, estas imágenes fueron filmadas por el mismo Perelman en 1973, un material que no pudo llevar al exilio. Al volver a Chile varios años más tarde, encontró el rollo en el viejo laboratorio donde había trabajado. De ahí, la decisión de utilizar el material para el nuevo film. Algunos instantes más tarde, vemos por primera vez a Pedro, ahora en el tiempo diegético del film, situado en 1983, un fotógrafo que proyecta y mira estas imágenes que vemos nosotros, en una habitación de su casa (en la banda de sonido escuchamos en primer plano una música que se convertirá en la banda sonora del film, y en el trasfondo hablan una mujer y un niño).⁴⁰ Se escucha una *voice over*, la voz (interior) de Pedro, que dice: “Por Dios, qué bonito”, y después de un tiempo: “Hay que cuidar los recuerdos, que no se los ensucien a uno. Pelear por ellos. ¿No teníamos pasado en esa época?” A través de estos enunciados, el personaje expresa su deseo de rescatar y reconstruir con las imágenes su propio pasado, suprimido y borrado por la violencia del régimen dictatorial. Se trata de una memoria perdida y latente en archivos personales de textos e imágenes.

Luego de mostrar el título del film en letras rojas sobre fondo negro, hay un cambio de escenario. Vemos primero un negativo iluminado, y después a la mujer de Pedro, también fotógrafa, en su laboratorio. Lleva a cabo las típicas operaciones de su oficio: toma medidas del papel, corta negativos y revela algunas fotos en blanco y negro. Entremedio, el film salta de nuevo a las imágenes históricas de 1973 y se escucha una vez más la voz, comentando las escenas: “El presente es de lucha y el futuro es nuestro.” Un enunciado que remite a la lucha política en la época de la Unidad Popular, todavía vigente en ese momento, y unos momentos después se escucha: “El presente es una mierda.” Y como auto-respuesta a esta frase que expresa la resignación ante el fallido proyecto de la “vía chilena al socialismo”, convertido en utopía destruida, dice la voz: “El futuro es pasado visto en el espejo del presente, ¿me explico? El presente es un espejo.” Esta condición del presente entre pasado y futuro es espectral, tan espectral como la voz que, en un *fade out*, sigue divagando sobre la calidad del presente como espejo entre el pasado y el futuro, mientras volvemos a ver el trabajo con las fotos que realiza la fotógrafa en su laboratorio casero. Finalmente, y antes de que comience la narración propiamente diegética, un intertítulo en letras rojas, firmado por P.P., dice

40 Hay cierto símil entre el personaje del fotógrafo Pedro y la figura del cineasta en *Restos*: los dos proyectan y observan las imágenes difusas del archivo, que en *Imagen latente* adquirirán un valor personal.

que éste filmó fotografías y documentos conservados por la familia Perelman.⁴¹ Estas imágenes del archivo personal son utilizadas en varias ocasiones para la construcción diegética del film. Se verán, durante la historia de búsqueda que se cuenta en *Imagen latente*, fragmentos de películas caseras y fotografías del hermano de Pedro, desaparecido en 1975 por el régimen autoritario en Villa Grimaldi.

Las secuencias iniciales del film ponen en escena el proceso de memoria fotográfica y cinematográfica en su materialidad con el fin de crear una memoria colectiva.⁴² La proyección de las imágenes de 1973 provoca en Pedro una gran inquietud y lo lleva a la búsqueda de su hermano y la imposible reconstrucción de su historia, análoga a miles de otras víctimas cuyo destino ha quedado en la incertidumbre. Emprende esta búsqueda, que también es una búsqueda de sí mismo y de una explicación sobre su condición de sobreviviente, a través de testimonios de compañeros de ruta del hermano, visitas de lugares por los que había transitado el hermano, y aproximaciones peligrosas al mismo sitio donde habían ocurrido las torturas. En una escena, Pedro saca fotos de la Villa Grimaldi, la antigua casona de José Arrieta en Peñalolén, transformada en un centro clandestino de detención, donde las huellas de su hermano se pierden irrecuperablemente, y Pedro toma fotos como si fuera posible revertir el tiempo o encontrar el origen y la trama del crimen a través del proceso fotográfico.⁴³

41 P.P. no son necesariamente las iniciales del director, al menos las compartiría con su “alter ego” filmico, Pedro. Hay un juego de nombres en el film que remite a una ficcionalización fracturada, un cruce entre documental y (auto)ficción que caracteriza sobre todo las primeras secuencias, pero que también atraviesa la diégesis en otros momentos.

42 Cabe mencionar en este contexto el documental *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno, sobre los integrantes de la Asociación de fotógrafos independientes (Afi), varios de ellos víctimas del régimen, que durante la dictadura documentaron un gran número de hechos ocurridos y, con eso, crearon un archivo importante de fotografías.

43 Aquí, como en *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni, la fotografía es una operación engañosa de revelación y descubrimiento de la verdad en un proceso de llevar lo invisible a la visibilidad, lo latente a lo manifiesto, y durante el que se dan abismos de la evidencia entre alucinación, (re)construcción, imaginación y proyección, en un espacio indeciso entre fotografía y cinematografía (y literatura, si queremos tomar en cuenta *Las babas del diablo* (1959), cuento de Julio Cortázar en el que se inspiró Antonioni). Pedro, al contrario de Thomas en *Blow up*, finalmente no hace nada con estas fotos. Inmediatamente después de tomarlas, saca y tira el rollo ante la amenaza de ser descubierto por agentes del régimen que lo han perseguido en un taxi.

Más allá de la puesta en escena de la recuperación del hermano a través de estrategias topográficas y fotográficas en una suerte de mnemotecnia fantasmagórica y abismal⁴⁴ –que en varios momentos parece prefigurar las paradojas cinematográficas de *Los rubios* (2003), de Albertina Carri– el trabajo realizado por la mujer de Pedro, sus cortes y revelados que son visibilizados al principio del film, remiten a la intervención y la manipulación de la materia fotográfica misma, ya que la foto es producto de un proceso químico.⁴⁵ La idea de una imagen escondida, potencial, invisible y archivada en una sustancia reveladora en el nivel fotoquímico cuyo proceso observamos en el film, es analogizable a los procesos de memoria tal como los entienden Freud y Derrida⁴⁶: las imágenes latentes, borradas, invisibilizadas, reactualizadas en potencia que caracterizan las operaciones de la memoria espectral entre recuerdo y olvido. En todo caso, el cine, productor

-
- 44 Se trata de estrategias de una memoria tópica e imaginaria que, desde Simónides de Ceos, Platón y Aristóteles, forman parte de una larga historia de la mnemotecnia, entendida como uno de los cinco elementos de la retórica en las obras de Cicerón y Quintiliano. La más importante fuente conservada sobre el arte de la memoria que se basa en la impresión mental de lugares e imágenes es, según el libro canónico de Frances Yates, el anónimo *Ad Herennium* (primer siglo a.C.). La fotografía como técnica de reproducción masiva y desde su estatus ontológico de ser una “huella digital” (André Bazin) y un “haber-estado-ahí” (Roland Barthes) de las cosas reproducidas, significa, entre muchas otras cosas, un salto cualitativo respecto de las mnemotecnias modernas, porque genera fenómenos de inestabilidad y desconcierto en la configuración de memorias culturales, individuales y colectivas, que culminaron con el cine como “arte del presente” (Daney).
- 45 Dice la definición científica: “Para obtener una imagen fotográfica, es preciso exponer una emulsión sensible a la luz. Se produce en el seno de esta emulsión una modificación invisible, pero sin embargo real, que lleva el nombre de imagen latente. Se denomina así, porque contiene en potencia una imagen visible. Ésta aparece cuando se hace actuar sobre la imagen latente, una sustancia denominada revelador, en la operación del revelado.” (<http://www.textoscientificos.com/fotografia/latente>)
- 46 Derrida piensa y escribe constantemente sobre los conceptos de Freud, pero en “Freud y la escena de la escritura” (1967) hace dialogar su propia idea de la escritura como huella, suplemento y *différance* con el concepto del “abrirse-paso” (*Bahnung*), desarrollado en la “Nota sobre el bloc mágico” (1925), donde Freud metaforiza el funcionamiento y la estructura del aparato síquico y de la memoria con la ayuda de esa “máquina mágica” de escribir. Cito un pasaje clave de este texto, que también implica una revisión de la noción de archivo, realizada casi treinta años después en *Mal de archivo* (1995): “El texto no se puede pensar en la forma, originaria o modificada, de la presencia. El texto inconsciente está ya tejido con huellas puras, con diferencias en las que se juntan el sentido y la fuerza, texto en ninguna parte presente, constituido por archivos que son ya desde siempre transcripciones.” (Derrida 1989: 291)

de imágenes latentes desde los archivos, se transforma en agente insoslayable de la construcción de la memoria cultural. Las imágenes-tiempo del comienzo de *Imagen latente* juegan con las estructuras sonópticas que configuran la imagen y se mueven entre el tiempo cinematográfico de un presente siempre espectral, y las huellas fotográficas del pasado. Pedro, el fotógrafo, revela las imágenes y repite los pasos de un sujeto muerto, sin voz, que es su hermano, en un viaje fantasmal durante el que reanima las imágenes latentes y reveladas, generadas por el proceso fotográfico y fílmico, en busca de la imagen justa del pasado y del futuro en el espejo del presente.⁴⁷ Lo que surge al final del film, sin embargo, es un espejo trizado, cuyo reflejo se ha opacado. Pedro, después de pasar por varias vicisitudes a lo largo de su búsqueda, viaja en su auto por un Santiago lluvioso. De repente se escucha su voz: “Porque el futuro es un reflejo del pasado. Por eso que nunca es tan distinto. La gente es la misma.”

El film, impregnado por un gesto desolador que refleja el momento histórico en el que fue producido, realiza un cuestionamiento de la imagen “verdadera” que busca, por ejemplo, el cine de Patricio Guzmán. En este sentido, las estrategias de Perelman en *Imagen latente* y también en *Archipiélago*, se inscriben en y continúan un cine crítico, distanciado de un Modo de Representación Institucionalizado (Burch), sea éste implementado por la derecha o por la izquierda, un cine crítico que también practicaban realizadores como Raúl Ruiz y Pablo de la Barra alrededor de 1970.⁴⁸ De todas maneras, Perelman dedica su film a los “Familiares de los Detenidos Desaparecidos que nunca dejarán de encontrarlos.” El presente, finalmente, es un estado latente entre las imágenes del pasado y las del futuro. Verdad y mentira son categorías que en estas circunstancias no resultan apropiadas y convincentes, mientras la categoría de la imagen justa, con todas

-
- 47 Nuestro trabajo enfoca las relaciones entre el archivo, la memoria y el cine, y no se centra en la relación entre el sujeto-creador y su escritura, por medio de la cual el sujeto realiza un trabajo autorreflexivo y performativo de memoria y de duelo, en un entramado complejo de representaciones performativas del trauma histórico. Estos aspectos son tratados, basándose en los trabajos de Dominick LaCapra y Diana Taylor, entre otros, por Milena Grass, en su tesis de Magister en Estudios latinoamericanos de la Universidad de Chile (2010), titulado “*Imagen Latente y Los Rubios: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano*”. Por otra parte, cabe mencionar también, a nivel narrativo y sonoro del film, los elementos melodramáticos de la trama en la cual se desarrolla la historia de la búsqueda realizada por Pedro, recurrentes en otros films de la misma temática (como *La historia oficial*).
- 48 Cfr. en este contexto el trabajo de Iván Pinto y Luis Horta, “Vías no realizadas en el cine político chileno. Parodia, extrañamiento y reflexividad”, en el Dossier “Cine chileno y política”, *Aisthesis* N° 47, 2010.

sus ambigüedades y espectralidades, sí lo es. El film de Perelman es un impactante archivo de imágenes en su movimiento agónico, desesperado, necesario y paradójico de la memoria y de la justicia, un archivo que oscila entre la imagen latente y la imagen justa.

IV Ecos (otros restos)

El palacio de la risa (1995): La búsqueda de las imágenes justas nos lleva de nuevo al escritor Germán Marín.⁴⁹ Su novela corta amplía de forma bizarra el archivo de las imágenes latentes del film de Perelman. El “Palacio de la Risa” es el nombre cínico que los militares y torturadores le dieron a la Villa Grimaldi cuando la transformaron en centro de detención en 1973. El sujeto-narrador del texto es un exiliado retornado a principios de los 90 que visita el terreno devastado de la propiedad, una mañana de diciembre, en busca de dilucidar un enigma. El gobierno militar se había apresurado en borrar las huellas del centro y dinamitó las edificaciones; en 1987 vendió la finca a una empresa constructora, propiedad de un familiar del militar a cargo de la CNI (ex-DINA). Ese “borrar el pasado” (97), como dice el narrador al comienzo, es una característica del país al que volvió y en donde “no se deseaba sacar a la luz por completo los oscuros y graves episodios sucedidos.” (98) Estamos frente al mismo objetivo que encontramos al comienzo del film de Perelman: aquí es la escritura que llevaría el material latente del archivo a la superficie. Desde el lugar imaginario en ruinas, sentado al pleno sol, en la orilla de una fuente de piedra junto a la piscina –dos obras que sobrevivieron el derrumbe– el narrador inicia su viaje mental de recuerdos sobre el lugar en el que se encuentra.⁵⁰

En la compleja construcción de la novela se pueden identificar varias capas temporales que se superponen en el relato. La infancia del protagonista transcurre en la casona aristocrática donde vivía su amigo Antonio al que visitaba con frecuencia. Se trata de una época idílica, llena de recuerdos agradables, asociada

49 Jean-Louis Comolli, en un taller que dictó en la Alianza francesa de Buenos Aires, entre el 18 y 19 de octubre de 2010, señaló que los espectros de la literatura son invisibles, mientras que los del cine son visibles.

50 El tono de la narración recuerda en algunos pasajes la escritura de W.G. Sebald, escritor alemán que en varios de sus libros, escritos durante los años noventa y llenos de imágenes-objetos de índole diversa (dibujos, fotografías, stills filmicos, recortes de prensa, boletas, notas escritas a mano) que dialogan con los textos, pone en escena los relatos de narradores durante sus viajes y visitas a lugares siniestros y desolados, en ruinas.

al patrimonio artístico e intelectual que albergaba la casa de la familia Arrieta. La segunda capa se sitúa en la época de la Unidad Popular que comparte con su amante Mónica, que lo acompaña, en una noche de 1971, en su regreso a la casona, convertida en una discoteca llamada *Paraíso*, destinada a una juventud adinerada y antimarxista (este paraíso, descrito con algún espanto premonitorio, termina en el infierno unos años más tarde). Otra capa temporal es el exilio del narrador en Barcelona a partir de 1973, durante el que pierde de vista a Mónica y empieza a averiguar sobre ella. De forma paralela, transcurren las torturas en Villa Grimaldi durante la dictadura en Chile. El retorno es posterior a 1990 y la recapitulación de recuerdos en las ruinas pertenece a otra capa temporal. Y, finalmente, en un presente de la narración, es posible la realización de una especie de segundo recuento de forma ordenada y coherente. Marín despliega, en este sentido, una memoria escritural en varios estratos que oscila entre lo personal y lo colectivo, tal como lo hará *Lazos de familia*, cinco años más tarde, dialogando con imágenes-objeto de diversa índole.

Aquí, el narrador cuenta una prehistoria de la casa y la reviste, con sus vivencias y experiencias en el lugar, de una memoria otra que la traumática antes de que se convirtiera en una topografía del terror.⁵¹ Pero mientras avanza el relato, Mónica se revela como elemento clave que da sentido a la nueva visita del narrador a esta casa: “En diversos instantes del exilio, bajo una oscura confusión llena de imágenes, había pensado en el momento de ese reencuentro, en que la nostalgia que a veces me sobrevenía, al recordar las visitas cuando niño al lugar, era barrida por el espanto de tener conciencia de lo que allí había sucedido. Desde luego, al imaginar aquel día lejano, que ahora era el presente que fluía, se me aparecía también Mónica.” (Marín 1995: 175) El motivo de esta vuelta a Peñalolén es finalmente la búsqueda de ella, personaje enigmático y, según algunos testimonios consultados por el narrador y documentos encontrados en diversos archivos, colaboradora del régimen en esa misma Villa Grimaldi, después de haber sido torturada en otro centro de detención. Sobre todo María del Carmen Posada, una mujer que había pasado por la misma experiencia que Mónica, con la que el narrador mantiene una relación de curiosa amistad, le confirma lo sospechado.⁵² Pero esta resolución

51 Cfr. el análisis del texto en Lazzara 2007.

52 Las experiencias de María del Carmen y Mónica se reflejan también en los textos publicados por Luz Arce y Marcia Merino en 1993 y 1994, respectivamente, y que Nelly Richard analiza en un capítulo de *Residuos y metáforas*. Se trata de dos militantes de izquierda, detenidas y torturadas por la DINA, y deladoras-colaboradoras del régimen durante diez años, convertidas al catolicismo antes de publicar sus testimonios. Cfr. Richard 2001: 51–73.

del enigma que moviliza la trama de la novela, además de ser mencionada en varias ocasiones por el mismo narrador, se da en base a un testimonio incompleto, inconsistente por un personaje frágil, culpable, alcohólico y poco creíble: “María del Carmen era en gran parte una ficción de su propia vida.” (191) No es difícil ver en esto un cuestionamiento del discurso del sobreviviente y concluir que lo que dice se basa esencialmente en emocionalidades y rumores. Por otra parte, la obsesión del narrador por entender qué pasó con Mónica en Villa Grimaldi puede traducirse también en una búsqueda del narrador por entender un destino que perfectamente, bajo otras circunstancias, pudo haber sido el suyo: la tortura, la desaparición o la colaboración. De tal forma, se podría hablar de una purgación o reparación que se extiende desde un sujeto que realiza un trabajo de duelo en un espacio que, por su parte, evidencia un trauma reciente y profundo al encontrarse completamente devastado y despojado del esplendor que hacía tiempo poseía. El texto despliega en su conjunto, manifestando gestos escépticos y melancólicos, la inevitabilidad de las coincidencias y figuraciones del terror que marca el presente como espejo del pasado y del futuro. Como en *Imagen latente*, y ahora en tiempos postdictatoriales, se trata de un espejo trizado:

Qué cantidades de errores justos provoca la nostalgia. Jamás pude imaginar en el extranjero que algún día regresaría al lugar donde antes se levantaba el parque y que, en su reemplazo, encontraría el vacío de un terreno desolado cubierto de cardos. Al observar las malezas que brotaban entre los escombros, comprendí esa mañana de pleno verano que había ocurrido una profunda desgracia entre esos murallones de adobe, intactos aún, como si quisieran ocultar, llenos de vergüenza, el secreto de lo sucedido en el interior. De mi parte, debo admitir, me sentía un poco culpable de estar vivo [...] Me asediaba en la casa, embriagado por mis invenciones, la sombra de la presencia de Mónica, pues en los sueños todas las edades se convierten en una, como dice James Joyce [...] Me pregunté mientras recorría aquello con la mirada a qué país había llegado hacía tres meses, pues, aunque lo deseara, éste ya no parecía ser el mío luego de pasar por la verdad de esa mañana. (Marín 1995: 129–130)

Los rubios (2003): Desde su aparición, el film de Carri ha generado una abundante crítica.⁵³ Significa un quiebre fulminante en la estética del cine hecho por

53 El film –que sigue siendo el más radical y desconcertante en una serie de films sobre el tema de los desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina, realizados en los últimos diez años, entre ellos *Garage Olimpo* (Bechis, 1999), *Figlio/Hijos* (Bechis, 2002), *Kamchatka* (Piñeyro, 2002), *Papá Iván* (Roqué, 2004), *Nietos. Identidad y memoria* (Ávila, 2004), *Cautiva* (Biraben, 2005), *Crónica de una fuga* (Caetano, 2006), *M* (Prividera, 2007)– ha ganado varios premios y ha provocado innumerables y polémicas intervenciones en los medios. La crítica más tajante y minuciosa es de Kohan 2004, a la cual reaccionaron, entre otros, Aguilar 2006 y Noriega 2009. Es llamativo, en nues-

los hijos de los desaparecidos sobre la desaparición de sus padres, y demuestra por qué, en el sentido de Rancière, estética y política son inseparables y dividen a través de obras artísticas disensuales el orden de lo sensible. La película de Carri es abismal en muchos niveles y sentidos, es un emocionante testimonio sobre las paradojas de la representación mediatizada de la desaparición, “un doloroso cuestionamiento de la naturaleza de los recuerdos” que “pone en escena la imposibilidad de reconstruir lo irreparable” (Noriega 2009: 17 y 19). Algunas de sus estrategias de puesta en abismo entre un polo ficcional y otro documental son el desdoblamiento del personaje central en actriz, directora e hija de padres desaparecidos; la no inclusión de fotografías en edad adulta de sus padres; la aparente desconsideración de las entrevistas testimoniales de los compañeros militantes de sus padres como fuente histórica de la verdad; la inserción de las entrevistas con los antiguos vecinos de Ana María Caruso y Roberto Carri que producen efectos siniestros precisamente por su “sinceridad” delatora y su revelación inventada de lo ocurrido –de allí también el título del film–; la inserción de carteles de relieve que nombran los sucesos históricos o citan pensamientos de Carri; los *stop motion* con los Playmobiles que “juegan” o imitan varias escenas de la vida de la joven Albertina y el secuestro de sus padres; la discusión del equipo de filmación sobre el fax recibido del INCAA que pide modificar el guión de la película para financiarla; las pelucas que en su “falsedad” re-presentan una nueva identidad, siempre precaria: las pelucas que todos los integrantes del equipo tienen puestas al final del film cuando caminan por el campo –con la música de Charly García en la banda sonora– pueden significar que “los padres de Albertina Carri, inalcanzables, distantes, son reemplazados metafóricamente por la familia que se formó al calor del trabajo en las jornadas de filmación.” (Noriega 2009: 44) La filiación sanguínea de la familia natural es reemplazada por una afiliación irónica de pelucas rubias, la nueva familia cinematográfica.⁵⁴ Gonzalo Aguilar, en su

tro contexto, que también se lo haya relacionado con las estrategias iconofóbicas de Lanzmann.

- 54 En *M* (2007), Nicolás Prividera da una respuesta filmica y política a *Los rubios* al aplicar estrategias considerablemente distintas: durante su investigación sobre su madre desaparecida en el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), aplica un intransigente método de interrogación a amigos, colegas y otros testigos (comparable, con reservas, al método de Lanzmann); filma con una estética deliberadamente “coja” en la construcción de las imágenes que contrasta con otras imágenes “puestas en escena”; muestra constantemente fotos y fragmentos de films donde aparece su madre hasta que en una secuencia, su sombra se proyecta sobre estas imágenes; y transfiere su trabajo individual de memoria, duelo y búsqueda a un plano colectivo, histórico.

análisis de varios films de los hijos de desaparecidos que ejercen un trabajo de duelo en y con el cine, señala que Carri es la única que logra salir de ese duelo, porque *Los rubios*, con su frivolidad irónica, muestra precisamente el fracaso de la representación del duelo, tanto visual como oral-auditiva, de forma irreverente e incondicional. El film se mueve entre ausencias y latencias en las mediaciones que intenten transmitir sensaciones puras, y al mismo tiempo transmite estas mismas sensaciones de dolor, frustración y desesperación, en un cine espectral: “Frente a la apuesta por la militancia política de sus padres, Albertina Carri responde con una apuesta por la estética, como el territorio en el que vale la pena vivir o dar la vida.” (Aguilar 2006: 180)

Los rubios, que pone en escena la insostenible e injusta ausencia de los desaparecidos y la imposibilidad de hablar –correctamente– de esa obsesión espectral de re-presentarlos, le permitirá a Carri hacer otro cine: *Géminis* (2005) y *La rabia* (2008) exponen, en su máxima crudeza, las violencias y transgresiones de diferentes entramados sociales e históricos (el incesto, la locura, la violación, el parricidio), relacionados entre ellos por finos y crueles vasos comunicantes.⁵⁵ Estas otras figuras, tan radicales como las de *Los rubios*, de igual manera abren y amplían un archivo cinematográfico que sustenta aquel proceso estético-político de redistribución de las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2005), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-textos (1999).
- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2008), “Gilles Deleuze o la armonía del cine”, en: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 7, Buenos Aires, 37–54.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- Barthes, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós (1975).
- (2003), *La Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós (1979).

Cfr. las observaciones sobre los dos films realizadas por Noriega: <http://www.elamante.com/index.php?option=content&task=view&id=1254>

55 Cfr. Modarelli 2009.

- Baudry, Jean-Louis (1986), "The Apparatus. Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema." en: Philip Rosen (Ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York, 299–318 (1975).
- Bazin, André (2006), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp (1975).
- Bonitzer, Pascal (2007), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires: Santiago Arcos (1982).
- Burch, Noël (2006), *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico), Madrid: Cátedra (1987).
- Carri, Albertina (2007), *Los rubios, Cartografía de una película*, Buenos Aires: Bafici.
- Cavallo, Ascanio/ Díaz, Carolina (2007), *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Santiago: Uqbar.
- Cavallo/Douzet/Rodríguez (2007), *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990–1999*.
- Cherchi Usai, Paolo (2005), *La muerte del cine. Historia y memoria cultural en el medioevo digital*, Barcelona: Laertes.
- Corro/Larraín/Alberdi/Van Diest (2007), *Teorías del cine documental chileno, 1957–1973*, Santiago: Instituto de Estética, UC
- Da Costa, Cláudio (2000), *Cinema Brasileiro (anos 60–70). Dissimetria, oscilação e simulacro*, Rio de Janeiro: 7Letras.
- Daney, Serge (2004), *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Deleuze, Gilles (2005), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós (1985).
- Déotte, Jean-Louis (1998), *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Santiago: Cuarto Propio (1994).
- Derrida, Jacques (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos (1967).
- (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta (1995).
- (1998), *Los espectros de Marx. El trabajo de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Madrid: Trotta (1993).
- /Stiegler, Bernard (1998), *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Buenos Aires: Eudeba (1996).
- (2001), "El cine y sus fantasmas", entrevista con Antoine de Baecque y Thierry Jousse, trad. por Fernando La Valle, publicado en *Cahiers du cinéma*, N° 556, abril 2001, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm> (acceso 20 de octubre de 2013).
- Ernst, Wolfgang (2002), *Das Rumoren der Archive* (El ruido de los archivos), Berlin: Merve.

- Flusser, Vilém (1994), *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Madrid: Herder (1991).
- Friedländer, Saul (Comp.) (2007), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes (1992).
- González Echevarría, Roberto (1998), *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*, Durham/London: Duke University Press (1990).
- Grass, Milena (2010), *Imagen Latente y Los Rubios: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano*, Tesis de Magister en Estudios Iationamericanos, Universidad de Chile.
- Didi-Huberman, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- (2009), *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada (2002).
- Kohan, Martín (2004), “La apariencia celebrada”, en *Punto de Vista* N° 78/2004.
- Kracauer, Siegfried (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós (1947).
- La Ferla, Jorge (2009), *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires: Manantial.
- Lazzara, Michael (2007), *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, Santiago: Cuarto Propio.
- Link, Daniel (2009), *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Manovich, Lev (2006), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Buenos Aires: Paidós (2001).
- Marín, Germán (1995), *El palacio de la risa*, Santiago: Planeta.
- (2001), *Lazos de familia. Relatos con imágenes*, Santiago: Sudamericana.
- Martins, Laura (2001), “Cine argentino de los noventa: memoria y/o mercado (sobre Piñeyro, Stantic y Filippelli)”, en: *E.I.A.L. (Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe)*, vol XII, N° 2, julio-diciembre de 2001.
- Metz, Christian (2001), *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós (1977).
- Modarelli, Alejandro (2009), “Lo que *La rabia* nos obliga a ver”, en: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 8, Buenos Aires, 72–183.
- Morin, Edgar (2001), *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós (1956).
- Mouesca, Jacqueline/ Orellana, Carlos (2010), *Breve historia del cine chileno*, Santiago: LOM.

- Nancy, Jean-Luc (2006), *La representación prohibida*, Buenos Aires: Amorrortu (2003).
- Noriega, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre “Los rubios”*, Buenos Aires: Picnic
- Paranaguá, Pablo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Pinto, Iván (2009), “Chilean Film: A Brief Chronicle”, en: *ReVista. Harvard Review of Latin America*, Fall 2009/ Winter 2010, 52–54.
- y Horta, Luis (2010), “Vías no realizadas en el cine político chileno. Parodia, extrañamiento y reflexividad”, en: *Aisthesis* N° 47, 128–141.
- Rancière, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d’Art Contemporani.
- Richard, Nelly (Ed.) (2000), *Políticas y Estéticas de la memoria*, Santiago: Cuarto Propio.
- (2001), *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago: Cuarto Propio.
- Salinas, Claudio/ Stange, Hans (2008), *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957–1973*, Santiago: Uqbar.
- Spieker, Sven (2008), *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge/Mass.: MIT Press.
- Spiller, Roland et al. (Eds.) (2004), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Frankfurt: Vervuert.
- Vezzetti, Hugo (2003), *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Archivo, memoria y écfrasis en la poesía de Gonzalo Millán¹

La escritura ya no reside en ningún lado, está absolutamente de más. ¿No será en este límite extremo donde comienza de forma real «el arte», «el texto», todo lo que el hombre hace «para nada», su perversión, su dispendio?

Roland Barthes, *Cy Twombly* (1979)

I

Una visita al estudio, *Virus*

Todos tus títulos son nombres
de cuadros. Hay cantidades
de traiciones discretamente
dispuestas contra las paredes.
Otros desafíos en los atriles
esperan aún a medio terminar.
Creo en tus lienzos en blanco.

Según Grínor Rojo, “(d)os líneas parece haber seguido la producción poética de Gonzalo Millán hasta la fecha: una línea objetivista u ‘objetalista’, como dijo alguna vez Jaime Concha, y otra personal y casi, al menos en ocasiones, se diría que confesional.” (Rojo, 2005) Estas dos líneas confluyen en el archivo Zonaglo, proyecto constituido por alrededor de 15.000 fichas de todo tipo, artefactos indefinidos entre palabra, imagen y objeto, reunidos y montados durante veinte años, entre 1986 y 2006, el año de la muerte de Millán.² En la presentación del film que hicieron Pinorra y Diego Aguirre con las fichas de Millán, en 2008, Alejandro

1 Una primera versión del texto: “Entre el sistema iconográfico y el proyecto-archivo de Gonzalo Millán”, en: Honorato, Paula/Lange, Francisca/Risco, Ana María (Comp.), *Notas visuales*, Santiago: Metales pesados, 2010, 193–214.

2 El año de inicio de la búsqueda y el armado de las fichas del archivo coincide con una suerte de primera “clausura” de los trabajos poéticos entre los años sesenta y ochenta –*Relación personal* (1968), *La ciudad* (1979), *Dragón que se muerde la cola* (1984), *Seudónimos de la Muerte* (1984), *Vida* (1984)– y que se materializa finalmente con *Virus* (1987), su libro más autorreflexivo y dialéctico respecto de la representabilidad artística en general, y de la función del lenguaje poético. Este libro se mueve en un intersticio entre la escritura y su visualidad, entre palabra y expresión figurativa, una zona en la que nace otro proyecto poético de Millán, la trilogía sobre la compleja

Zambra señala: “El archivo consta de bocetos o montajes en que aparecen fotografías coloreadas, avisos de prensa, números de teléfono, versos sueltos, referencias bibliográficas, homenajes, cuestionarios, chistes privados, recordatorios, direcciones, planos, etiquetas de yerba mate.” (Zambra, 2008) El archivo Zonaglo es, entre otras cosas, la materialización en serie de una vida con estos objetos, cotidianos y extraordinarios, y un “registro de la búsqueda de un lenguaje gráfico-visual que se inventa a sí mismo a medida que se expresa (...), su característica central reside en la repetición y variación de signos e imágenes que transcurren en el tiempo.” (Leal, 2001: 114) Zambra menciona el doble estatus de estas *cosas a medias*: “Las fichas, en un sentido, constituyen el reverso de la poesía de Millán, pero esta afirmación es, desde luego, engañosa. El poema no es una ficha pasada en limpio, ni mucho menos. Son facetas distintas y sólo a veces antagónicas de un desarrollo mayor.” Archivo y poesía van de la mano, están siempre *a medias*, entre la palabra y la imagen, entre el boceto y el poema: “alternar la poesía visual con la poesía tradicional era como escribir con ambas manos. Pero no es la mano izquierda la de las fichas y la derecha la de los poemas; verlo así sería falso, pues la idea era, más bien, que una mano confundiera a la otra, que las palabras dibujaran y los dibujos escribieran. Lo que ambos aspectos de la obra de Millán tienen en común es, fundamentalmente, el temblor, la huella de lo intraducible.” (Zambra, 2008) Esta huella está inscrita en el archivo como “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (Foucault, 2001: 221) o, si ampliamos la definición epistemológica de Foucault hacia la dimensión ética que le da Agamben: el “sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho”, tomando en cuenta la función del enunciador: “El archivo es, pues, la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso signifiante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra. Entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce sólo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo.” (Agamben, 2005: 151)³ Millán, en su búsqueda constante de dar cuenta de

relación entre poesía y pintura, del cual alcanzaron a publicarse dos libros, *Clarooscuro* (2002) y *Autorretrato de memoria* (2005).

- 3 Ciertamente, las observaciones de Agamben se mueven en un contexto que relaciona la noción del archivo con la del testimonio, el “sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir” (Agamben, 2005: 151–152), cuya figura central en el libro es el *musulmán* de los cam-

su vida como sujeto real, como exiliado chileno y pensador antitotalitario, como poeta y artista autorreflexivo y, por ende, político, abre con el archivo Zonaglo un territorio de enunciados pre- o “proto”-semánticos de lo decible que permiten realizar enunciados múltiples, procesados en configuraciones insospechadas y novedosas entre escritura y visualidad.

Por otro lado y desde su título, los poemarios *Claroescuro* (2002) y *Autorretrato de memoria* (2005) se inscriben decididamente en una zona intermedial: una intersección entre una calidad espacial y una calidad visual, entre técnicas pictóricas y mecanismos representacionales que nacen en el Renacimiento (Leonardo, Tizian, Tintoretto) y que encuentran su perfección en la iconografía barroca (Caravaggio, Rembrandt, Zurbarán). El tenebrismo pone en escena el juego entre el primer plano y el fondo, entre la luz y la sombra, la claridad y la oscuridad (día/noche, vida/muerte). Es una operación representacional que luego se desplaza de la pintura a la fotografía en blanco y negro, y se refleja también en la estética cinematográfica del expresionismo y del cine negro. Pero hay otro plano en *Clar-o-scuro*: la “o” es final y comienzo de la palabra, separa y conjuga en forma circular, sin fin. Es un anillo simbólico-mitológico-mágico que, desde su lugar intersticial, une palabras, imágenes, ideas, tiempos y espacios.⁴ Refleja,

pos de concentración nazis que se convierte precisamente, siendo “testigo integral” (Primo Levi) de lo imposible, en “resto” paradójico de la función enunciativa que responde a la pregunta “¿Cómo puede un sujeto dar cuenta de su propia disolución?” (151), en circunstancias (Auschwitz) que pretenden eliminar el sujeto y su potencia enunciativa. Derrida, por su parte, señala desde otra perspectiva el carácter paradójico, ambiguo, inseguro e interminable del archivo que además no existe sin un “afuera”, sin un lugar de consignación o de tecnologías de repetición, y apunta a otra dimensión del fenómeno en su forma de *acontecimiento* entre pasado y futuro, justicia y espectralidad (Derrida, 1996).

- 4 El anillo –además de ser la “o” también el grafema del cero, con lo cual se abre otra dimensión simbólica– es tanto a nivel semántico como a nivel iconográfico y material una contrafigura de la cruz (o/†). Aunque el anillo también tiene su lugar simbólico dentro del cristianismo para significar, entre otras cosas, la unión entre Dios y ser humano, durante mucho tiempo era símbolo de creencias paganas. Estas dimensiones semánticas subyacen en *Claroescuro*, ya que aquí, la escritura entra en diálogo con representaciones iconográficas del catolicismo en los cuadros de Zurbarán y Caravaggio. Por otra parte, el juego con la letra “O” es un leitmotif de la obra de Millán, vinculado a la identificación subjetiva, que ya está en *Dragón que se muerde la cola* (“Mantengo entre los dedos/ pulgar e índice/ una esférula negra,/ la O de un monosílabo/ como la de Yo o No;/ cochinilla de humedad,/ minúsculo armadillo/ que en sí mismo se cierra.”), y vuelve en dos poemas de *Virus*: “Mote” (Cuando encuentras/ demasiado poco/ decidir tu nombre,/ es tu seudónimo/ mínimo, la O de Yo,/ de Noche, de Orbe...”.) y “Puntura”

en este sentido, el trabajo poético de Millán en poner en tensión la palabra visible, signifiante, y la imagen invisible, en una figura retórica: la écfrasis. Por otra parte, el autorretrato del artista, otra invención del Renacimiento y una variante ecfrástica sobre la persona del poeta, es llevado a la desfiguración en la poesía de Millán. En lo que sigue, me propongo inscribir estas formas de la écfrasis como estrategia poética y paradójica en el archivo Zonaglo, esa interzona de creación e imaginación entre arte, vida y política.

II

En *Picture theory* (1994), W.J.T. Mitchell elabora el concepto “imagetext” como una figura teórica de la heterogeneidad de la representación y el discurso, y parte del marco conceptual del giro pictórico (“pictorial turn”) que intenta dar cuenta de los regímenes de espectáculo, vigilancia y control ejercidos a través del cine, la televisión y el ciberespacio en la construcción de nuestros mundos y realidades.⁵ Las relaciones iconológicas e interdiscursivas corresponden, en este sentido, a una contextualización cultural y epistemológica de figuras heterogéneas entre imagen y texto, de suturas entre lo imaginario y lo simbólico. Se trata en todo caso de un espacio de tensión y transformación dialéctica en el que se pueden discernir tres variantes de contacto e interacción entre el plano verbal y el plano visual: “imagentexto” (obras compuestas o sintéticas como la poesía visual, la obra de William Blake, el cine sonoro); “imagen-texto” (diversas relaciones entre lo visual y lo verbal: ilustración, explicación, sustitución, complementación, multimedia- lidad); “imagen/texto” (ruptura entre los dos planos en figuras de contradicción, oposición, escisión, separación, deconstrucción, por ejemplo en obras de Andy Warhol, Cy Twombly, Bill Viola o Gary Hill –en el contexto chileno podemos mencionar a Eugenio Dittborn o Alejandro Jodorowsky– o en el cine moderno y experimental de Duras, Godard, Marker, Straub o Snow). Mitchell sostiene que casi siempre se dan todas estas variantes de interacción, pero en muchos casos

(Sostienes con la pinza/ del pulgar y el índice/ la O de un monosílabo/ que a punto se cierra/ en sí misma/ como un esfínter/ de hormiga. ¡Ohyo mínimo!“).

- 5 Respecto del videoarte, pero tomando en cuenta todo tipo de trabajo artístico visual, Raymond Bellour apunta a un espacio virtual de los pasajes *entre imágenes*, un lugar “físico y mental, múltiple”, que, al mismo tiempo “muy visible y secretamente inmerso en las obras que remodelan nuestro cuerpo interior para prescribirle nuevas posiciones, opera entre las imágenes, en el sentido muy general y siempre singular del término.” (Bellour, 2009: 14)

prevalece uno de ellos.⁶ Según Mitchell, y en sintonía con Deleuze, la oposición palabra-imagen es una *a priori* histórico que hace imposible la unificación o la estabilización del campo de la representación bajo un código dominante en estructuras miméticas o semióticas, en categorías como la escritura, la estructura, el discurso o la comunicación.⁷

La écfrasis es, según una definición general que retoma Mitchell (1994: 152), “la representación verbal de una representación visual”, y, con esto, principalmente una forma de la relación “imagen-texto”: el texto presente representa la imagen ausente. No obstante, esta aparente simplicidad implica ciertas dificultades que nacen precisamente con el estatus insoslayable de la figura discursiva presente/ausente. Para el crítico norteamericano Murray Krieger, la écfrasis es, por lo tanto, un “acertijo teórico escurridizo y burlón”, por su función compleja de reproducir una realidad ausente. Krieger destaca varias formas evolutivas de la figura clásica entre palabra y representación: el *epigrama* de la tradición griega antigua que originalmente describe o reescribe con pocas palabras un objeto, un regalo, o una obra de arte cuya primacía era evidente; la écfrasis como forma de equivalencia entre el lenguaje y el objeto (ausente); y, por último, el *emblema* renacentista como forma absoluta del principio ecfrástico que corresponde al neoplatonismo reinante de la época, siendo una “analogía superior y menos mundana que las desdeñables artes del signo natural” (Murray, 2000: 154) que provoca la interacción de lo visual y lo verbal en productos extrañamente híbridos. Considerando el vasto contexto de la lánguida disputa sobre la fórmula horaciana *ut pictura poesis* –con sus orígenes en unas frases de Simónides, y en la que Lessing y su *Laocoonte* (1766) juegan un papel central (Markiewicz 2000)– el “poema como emblema, bajo el principio ecfrástico, busca crearse a sí mismo como su propio objeto intrínseco” (Murray, 2000: 159), y por lo tanto es un “juego verbal que

6 En un libro más reciente, Mitchell (2005) analiza la compleja relación entre imagen, objeto y medio entendiendo este último como praxis material y social en la que las imágenes operan como ensamblajes complejos de elementos virtuales, materiales y simbólicos.

7 Es interesante en nuestro contexto la observación de Deleuze que “los ejemplos más completos de la disyunción entre hablar y ver se encuentran en el cine” (Deleuze, 1987: 93), ya que aquí, entre los planos verbales y visuales, se establecen múltiples relaciones entre las imágenes, las palabras, y el espectador/oyente (¿quién habla? ¿quién escucha?, ¿quién ve?), sobre todo respecto de la relación campo/ fuera de campo y respecto de los diferentes tipos de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo en el cine (Deleuze, 2005), que no permiten, ni hacen necesario un orden jerárquico entre palabra e imagen.

defiende y que reconoce la incompatibilidad del tiempo y el espacio, reuniéndolos al mismo tiempo en la ilusión de un objeto marcado por su propia ausencia sensible.” (Murray, 2000: 160).

Esta condición paradójica de la ilusión ecrástica es retomada por Michael Riffaterre en un ensayo en el que considera la écfrasis un tropo sinónimo de la *hipotiposis*: una descripción tan llamativa y sugestiva que uno se creería en presencia del objeto mismo. La figura corresponde al mecanismo del *trompe l’oeil* en pintura, prefigurado en la anécdota de la competición entre los pintores griegos Zeuxis y Parrasio en su creación de efectos de realidad en sus cuadros, relatada por Plinius el Viejo en su *Naturalis Historiæ 1, capítulo XXXV* (siglo I DC), y perfeccionado en la arquitectura y la pintura barrocas. Ahora bien, Riffaterre le da otra vuelta al estatus de la figura y señala que la “mímesis doble” de la écfrasis está más cerca de la ilusión referencial del lenguaje que de la auténtica reproducción del objeto. De ahí, la écfrasis adquiere varias formas textuales; como crítica histórica es un análisis formal de una obra existente, mientras la écfrasis literaria inicia un juego con la ausencia del objeto descrito, suponiendo una obra real o ficticia. “(L)a écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye” (Riffaterre, 2000: 164) y se nutre, según el esquema desarrollado por el crítico en *Semiotics of Poetry* (Riffaterre, 1978), de estrategias retóricas, sistemas descriptivos, y derivaciones hipogramáticas. La “sustitución de la descripción por el discurso hermenéutico” –aquí le sirve de ejemplo la poesía de Paul Claudel– apunta a una intención oculta de la obra, tomando en cuenta la existencia del autor, artista o creador para “salirse del marco”. Otro recurso sería la abstracción en grandes imágenes de enorme simplicidad –como en *Los faros* de Charles Baudelaire– para llegar a una derivación tautológica; o se emplea la ilustración como derivación del texto literario en *exemplum*. Riffaterre insiste en que los sistemas descriptivos desviados de toda representación objetiva, transformados en códigos discursivos, traducen las interpretaciones preconcebidas o dictadas por un *a priori*, un *telos* genético de la escritura ecrástica por las exigencias del género:

lo que determina la representación no es la obra representada, la cual, en realidad, no es tanto el objeto como el pretexto de aquella. (...) en modo alguno se puede definir la écfrasis literaria como una lectura, pues lo que descifra en primer lugar no es el cuadro sino su espectador. Es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción, y no a la inversa. En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor –o más bien del texto escrito sobre el texto visual. No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor. (...) como toda literatura, el objeto ilusorio que aquella nos presenta –objeto de una inversión en el sentido psicoanalítico– reproduce el estado de ánimo del sujeto que mira. (Riffaterre 2000: 174)

Para ejemplificar su noción de écfrasis Riffaterre comenta las aproximaciones literarias a la *Venus con organista* de Tiziano en un texto de Claudel, que destaca la espiritualidad católica del cuadro, y de Philippe Sollers, quien habla del erotismo, de la paráfrasis de la intriga, y la prefiguración del desenlace narrativo en la obra pictórica. Riffaterre señala un equilibrio inestable: el cuadro no gana, y el texto no pierde. La écfrasis, finalmente, sustituye el cuadro por un texto en lugar de traducir la pintura en palabras: “las representaciones pictóricas permiten infinitas asociaciones de ideas, pero, a menos que traduzcan historias, mitos ya presentes en el sociolecto, les falta la reversibilidad y la semiosis ilimitada de los signos verbales.” (Riffaterre 2000: 182)

Mitchell, a su vez, destaca tres momentos ideológicos de la écfrasis: la indiferencia ecfástica en la convicción de la imposibilidad de una écfrasis literaria; la esperanza ecfástica en la idea de que la literatura “nos hace ver”, derivada de la discusión sobre la fórmula *ut pictura poesis*; y, por último, el miedo de écfrasis (miedo de castración) en la resistencia a la promiscuidad peligrosa que lleva al imperativo de la diferencia y los límites absolutos entre los medios visuales y verbales, tal como lo ejerce programáticamente Lessing en su *Laocoonte*. Mitchell contextualiza la écfrasis en los ideogramas de lo otro y de la alteridad en oposiciones semióticas –representación simbólica e icónica, signos convencionales y naturales, modalidades temporales y espaciales, medios visuales y auditivos– para clasificar éstas como alegorías de poder y mecanismos de valorización, disfrazadas de metalenguaje neutral. Para el crítico, no existen características textuales específicas que puedan ser asignadas a la écfrasis, no habría diferencia entre la descripción de cuadros o estatuas y la descripción de otros objetos. Las distinciones entre descripción y narración, entre la representación de objetos y de acciones, entre objetos visuales y representaciones visuales, se establecerían únicamente a nivel semántico: la écfrasis y la iconicidad verbal son características independientes; desde un punto de vista semántico, no habría diferencias esenciales entre textos e imágenes, sino más bien entre los medios visuales y verbales a nivel de los tipos de signos, formas y materiales de representación usados según las tradiciones institucionales. Desde esta perspectiva, la écfrasis se convierte finalmente en el principio literario que tematiza lo visual como lo otro del lenguaje, y que pone en escena la relación del sujeto que ve y habla con lo “otro” en el objeto visto. Es una interarticulación de alteridades en la relación entre el sujeto hablante/vidente y los destinatarios de la écfrasis. Se crea una circulación receptiva de la descripción ecfástica en las relaciones yo/otro, texto/imagen. Para Mitchell, el intercambio ecfástico alcanza el estatus antropológico de una praxis social. A través de la lectura de varias versiones ecfásticas de la *Medusa* de Leonardo Da

Vinci⁸ (Wallace Stevens, William Carlos Williams, Shelley), Mitchell identifica esta figura en el contexto histórico de la Revolución francesa en su doble faz: emblemática para los agentes revolucionarios, fantasmática para la reacción y el conservadurismo; y, siendo una representación original de la poesía ecfástica como escena monstruosa, petrificante y castrante (según la lectura freudiana), es una paradoja representacional de una cabeza que después de haber sido cortada se convierte en escudo protector de Atenea, la égida.⁹ Con todo, la écfasis, en la lectura de Mitchell es la clave de la diferencia dentro del lenguaje ordinario y literario al enfocar la interarticulación de contradicciones perceptivas, semióticas y sociales en representaciones verbales.¹⁰

Agudelo (2011) sintetiza las teorías de Mitchell y Riffaterre, y comenta varios abordajes de la écfasis en el contexto contemporáneo de la crítica literaria. Concluye identificando tres tipos de écfasis: la “*ecfasis mimética*”, la cual se puede definir como una traducción real del objeto descriptivo, pues hay en ella una especie de suplantación o reproducción de la cosa. La segunda es la *ecfasis interpretativa*, una traducción en la que el observador-descriptor pone en juego su carácter crítico y, por tanto, ofrece una interpretación. Esta es la que, según nuestro parecer, dado su carácter atributivo, sería la más empleada en la crítica de arte, aunque los críticos no sean conscientes de ello. Finalmente, la *ecfasis recreativa* es la que podríamos llamar, sin atisbos de duda, la écfasis propiamente literaria.” (90) Esta última variante de la écfasis es, sin duda, una forma más asociativa, abierta, “intertextual y transtextual” que permite “hablar *a partir de* la cosa” (ibd.). Sin embargo, en esta clasificación se omite el peso ideológico que Mitchell le

8 Es una obra desaparecida, ya que el cuadro de la Galleria degli Uffizi es erróneamente atribuido a Leonardo y probablemente una obra de un copista de la Escuela flamenca de entre 1600 y 1620. Nuestro contexto nos obliga a anotar que Caravaggio pinta la versión tal vez más famosa de la *Medusa* en 1597. Volveremos sobre la cuestión.

9 Hay una prefiguración de la écfasis en la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliade*: aquí ya se subvierten las oposiciones de movimiento y *stasis*, de la acción narrativa y la escena descriptiva, la identificación entre mensaje y medio como fantasía de esperanza y miedo ecfástico. La imagen de la Medusa ha adquerido múltiples formas desde la antigüedad hasta la actualidad, incluidas las discusiones sobre las estéticas postmodernas y las versiones feministas. Es seguramente una de las imágenes más ambiguas y paradójicas (ver algo que no se puede ver) de la historia de la representación en Occidente. Para una visión abarcadora del fenómeno discursivo e iconológico, desde sus inicios en Homero hasta nuestra era, cfr. Garber/Vickers, 2003.

10 La écfasis sutura, en este sentido, los estereotipos dominantes de género en estructuras semióticas del “*imagetext*” (imagen vista = femenina, sujeto hablante/vidente del texto = masculino).

confiere a la écfrasis como intervención perturbadora en el propio lenguaje. Por tanto, me parece relevante subrayar su estatus como figura intermedial y fuerza de resistencia a las clasificaciones tradicionales entre las artes y disciplinas, y, a partir de ahí, destacar el giro epistemológico y la crítica al régimen representacional que provoca. En este sentido, Mariniello (2009) identifica la intermedialidad como paradigma conceptual de una nueva *literacy*. Al comentar un texto de James Cisneros sobre las implicancias políticas de la écfrasis como sistema figurativo y la intermedialidad como nueva práctica discursiva, Mariniello dice: “Como la *ékphrasis*, la intermedialidad habita una temporalidad compleja donde muchos medios están copresentes de manera anacrónica y el sujeto ya no es soberano, la intermedialidad se convierte, entre otras, en el lugar a partir del cual se miran las ruinas del universo moderno.” (67) Millán es un artista y poeta cuyo trabajo poético opera en el intersticio entre palabra, imagen y objeto para crear figuras intermediales como la écfrasis.¹¹

III

Transparencia de la Santa Mariposa (3)

La transparencia está fija en la pantalla
como una alucinación sumisa
o dócil espejismo.
La santa salta de la luz a las tinieblas
una y otra vez avanza y retrocede
de las tinieblas a la luz gira
en el carrusel de la luz a las tinieblas.
Va y viene de la máquina de la sala
del claustro de los Bojes al Museo Fabre,
del simulacro a la blanca y vacía pantalla.
Permanece allí quieta por un rato
desplegándose temblorosa.
El manto púrpura que la envuelve
con sus sangrientos lazos
le da alas de dañada mariposa.
(Millán 2002: 15)

Desde el título, este tercer poema de *Claroscuro* se inscribe en la paradoja representacional de la écfrasis. La transparencia es en primer lugar una calidad visual ambigua, correspondiendo a la diafanía como cierta invisibilidad del objeto: di-

11 Cfr. el trabajo de Alberdi (2016) que conceptualiza la écfrasis como paradigma de una figuración intermedial.

fumina la luz y produce imágenes borrosas e imprecisas, con el fin de ver *otra cosa* a través del objeto representado. La transparencia remite al mismo tiempo e inevitablemente a una cualidad técnica, reproductiva, la diapositiva, que ya aparece en el título de esta primera parte del libro: “Zurbarán: Diapositivas de Santa Águeda”.¹² En el poema, Millán remite a la situación receptiva y reproductiva de la imagen en la pantalla de la pared blanca e inicia desde el primer verso un juego vertiginoso de sustituciones fantasmáticas. La misma metamorfosis de la Santa Águeda –patrona de las nodrizas y auxiliadora de la lactancia en la Iglesia Católica– en Santa Mariposa, iniciada en el título, es otro elemento del mismo juego, ya que sólo a través del mecanismo del proyector, “la santa salta de la luz a las tinieblas”, “avanza y retrocede”, “gira/ en el carrusel de la luz a las tinieblas.” En el centro del poema leemos por fin: “Va y viene de la máquina de la sala/ del claustro de los Bojes al Museo Fabres,/ del simulacro a la blanca y vacía pantalla.” La Santa reproducida salta, vuela y posa de esta manera entre los dos lugares de ubicación del cuadro original: por un lado el claustro de los Bojes del antiguo convento cartujano de la Merced Calzada –hoy día el Museo de Bellas Artes de Sevilla– para el que fue probablemente pintado por el maestro Francisco de Zurbarán (1598–1664), y en donde se proyecta la imagen de la Santa en una sala; y, por otro lado, el lugar de exposición permanente del cuadro en la actualidad, el Museo Fabre de Montpellier. Por lo tanto, Millán construye en su poema una situación de contemplación paradójica: mira el cuadro en su lugar de origen, pero reproducido como diapositiva en una pantalla blanca, situación que provoca desplazamientos continuos y transformaciones perceptivas entre sus apariciones y desapariciones giratorias en el carrusel de la máquina: “Permanece allí quieta por un rato/ desplegándose temblorosa./ El manto púrpura que la envuelve/ con sus sangrientos lazos/ le da alas de dañada mariposa.” El mecanismo representacional del cuadro tenebrista, su juego entre luz y sombra que enfatiza los rasgos caritativos y de mártir de la Santa, se desdoblan –como las alas de la mariposa– poéticamente en la secuencia serial de la reproducción entre luz y tinieblas, entre texto e imagen, entre tiempos y espacios diferentes que provoca el simulacro de un movimiento de temblor del manto púrpura, de las alas de mariposa. Dice Francisco Leal en su ensayo “Clarooscuro de Gonzalo Millán (Primera lectura)” acerca del poemario: “la radicalidad del libro de Millán reside, en parte en que incorpora la figura [de éfrasis] a la vez que la traspasa: es una mirada que se instala desde la

12 Los dos primeros poemas, “Primera visión” y “Forma del lienzo”, son muy breves e imitan una descripción “real” y “objetiva” del tema del cuadro y su factura, para convertirse en meros preludios de la éfrasis alucinatoria del tercer texto.

reproducción de un cuadro, pero se traslada a diferentes y plurales escenas.” (Leal, 2006) Siguiendo a las consideraciones de María Inés Zaldívar sobre la écfrasis y la relación de la mirada con la escritura en la poesía de Gonzalo Millán (Zaldívar, 1998), Leal apunta a la mirada “deleitándose en el detalle” y las secretas relaciones entre el contenido y su forma, entre el tema y su soporte. *Clarooscuro* es un libro de “apuntes o croquis en torno a estas representaciones visuales”, en los que el “gesto de situar este libro en un espacio de compleja intersección donde se cruzan distintos y a veces irreconciliables códigos habla de la precariedad misma del acto de escribir.” En este sentido, y aquí cito un pasaje más extenso del análisis de Leal,

lo que hace Millán es analogar la diapositiva y su proyección con el acto mismo de la escritura ecfástica: la pantalla en blanco o la superficie donde se proyecta es la página, el deseo de la escritura ecfástica. Pero la analogía también implica la precariedad de la escritura: la mirada como momento se fija “como una alucinación sumisa o un dócil espejismo”, y desde ese punto de fijación sucede el titubeo: el deseo de la mirada es proyectar sobre la hoja la imagen de un cuadro, hacer del poema un cuadro. Pero la lucidez de Millán está precisamente en situar la mirada en el centelleo de la diapositiva, en ese aparecer y desaparecer donde la imagen sólo “permanece allí quieta por un rato desplegándose temblorosa”. Como todo espejismo, la imagen se desvanece y sólo queda su rastro como fracaso: la pantalla donde se proyecta la diapositiva quedará en blanco como quedará en blanco también el acto de hacer del poema un cuadro. Sin embargo, pese a que la imagen desaparece, quedan las huellas o sus resonancias: las marcas del fracaso de alcanzar esa imagen. A partir de esa imposibilidad de retener una imagen pictórica con palabras *Clarooscuro* empieza a escenificar no sólo las imágenes sino también las impresiones e imprecisiones que estas imágenes van provocando. (Leal, 2006)

Con todo, Millán escribe metapoesía, mueve al centro de su reflexión poética el acto de escribir y su relación con la imagen. Cuando Riffaterre dice que “en lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor –o más bien del texto escrito sobre el texto visual”, Millán es muy consciente de esto y pone en escena la ilusión ecfástica, esta relación paradójica de proyecciones mutuas entre texto e imagen. Recordando el concepto de écfrasis elaborado por Mitchell, la figura funciona como clave de la diferencia dentro del lenguaje y enfoca la interarticulación de contradicciones perceptivas y semióticas. Sin embargo, Millán aquí lo hace *poéticamente*, o sea, aplica mecanismos literarios que permiten VER en la Santa mártir una mariposa dolida que, sin embargo, traspasa los límites temporales, espaciales y figurales ENTRE texto e imagen.

Los diez poemas que le siguen a “Transparencia de la Santa Mariposa” en la primera parte del poemario son, en consecuencia metapoética, divagaciones y reflexiones sobre la figura de la Águeda y su representación, varios de ellos bre-

ves versos desconcertantes sobre la génesis del cuadro, dudas planteadas desde una escritura incierta. Sobre todo “Preguntas y notas” pone en escena esta duda persistente que se despliega incontrolablemente: “-¿Es acaso Santa Águeda una margarita de la cartuja?/ -Olvidar el pecho es un ejemplo difícil de seguir/ hasta para un monje mercedario./ -¿Tentarán a alguien todavía estos dolorosos pechos?/ -¿Conviven en un mismo pecho crueldad y dulzura?/ -Un solo pecho es un círculo vicioso./ Dos pechos, una infinita lemniscata./ Una cinta rosa en forma de ocho/ y los dos pezones como dos ejes.” (Millán, 2002: 18) Como dice Leal, la “voz del poema trazada en ese *después* (de la mirada) suspende la posibilidad efrástica y se instala en sus necesarias preguntas, en sus condiciones de posibilidad.” El poema, como praxis crítica y social, se convierte aquí en “lugar donde el arte empieza a hablar y a interrogar, empieza a *atravesar con preguntas nuestra experiencia*.” (Leal, 2006) Con ello, se distancia del principio efrástico, lo deconstruye y lo disuelve.¹³

IV

En la segunda parte del poemario, Millán entabla un diálogo poético con varios cuadros del maestro mayor del claroscuro. Pero tampoco aquí se trata de obras originales, sino de “Postales de Caravaggio”,¹⁴ Los trece poemas cortos que se dedican a la *Santa Magdalena en éxtasis* (1606) y los nueve que se circunscriben al *Baco* (1598) generan sorprendentes miradas metafóricas y entramados biográfico-artísticos, pero no alcanzan la densidad metapoética de la “Transparencia de la Santa Mariposa”, ni la complejidad de la serie de los poemas sobre el *Narciso del Palacio Corsini* que les sigue.¹⁵ Aquí, Millán vuelve a una estrategia metapoética

13 El último texto del ciclo relacionado al cuadro de la *Santa Águeda* de Zurbarán es una curiosa versión del mismo Millán de “Un cuento sobre el cuerpo de Robert Hass”, una transposición narrativa del destino de la Santa al propio campo de la producción artística, que se establece como “contrapunto estético” en el “deseo de apertura reflexiva” (Leal, 2006) del libro.

14 El gesto de usar explícitamente estas postales como material para escribir poesía remite de nuevo a un mecanismo reproductivo de la cultura popular y a la vez realiza una imprecisión representacional de la obra artística en el quehacer poético que no precisa de la representación pictórica original para crear sus ilusiones referenciales.

15 La última figura de Caravaggio con la que Millán dialoga en una serie de 19 poemas es *San Jerónimo*, una versión “en meditación”, y otras dos “escribiendo”. Con la elección de estos motivos, meditación y escritura –junto a la traducción como tema explícito en algunos poemas– vuelven al primer plano y se desdobl原因 poéticamente en varias constelaciones efrásticas como mecanismo de “salirse del marco”. Aquí, sólo quiero destacar el poema 9, “Cave”, en el que el santo advierte al león, según la leyenda su fiel

que pone en jaque el mismo principio efrástico. En el primer poema, “La letra inicial”, es decir antes de entrar en la compleja trama simbólico-semántica del mito en otros poemas, Millán describe “una cifra simétrica/ compuesta por dos cuerpos desdoblados” que conforma “una mayúscula letra D/ un arco corporal cerrado como una hebilla, el lazo de una ilusión alegórica” (Millán 2002: 51). En este “imagen-texto” se entrelazan los dos planos, el verbal y el visual, por un desplazamiento de la escena original –Narciso y su reflejo en el agua– al material de la escritura, en otras palabras: el cuerpo de Narciso se transforma en cuerpo alfabético, la letra D, desdoblada, reflejada en el espejo entre imagen y texto; sin embargo, siempre e irremediadamente es una “ilusión alegórica”. En los 16 poemas que componen esta serie, el reflejo quebrado y el fracaso representacional son las figuras centrales, llevadas a cabo en una escritura a tiento, consciente de su paradójica reescritura del mito a la que se aproxima Millán a partir del segundo poema, “El Reflejo”: “Yo soy la imagen que jamás se borra,/ soy el reflejo sobre las eternas aguas,/ soy el rostro de todos y de nadie/ flotando en las ondas,/ soy aquel semblante inmóvil,/ a pesar del movimiento.” (Millán 2002: 52)

¿Quién es este “yo”? ¿El poema? ¿El poeta? ¿Narciso? ¿La escritura? ¿La imagen? ¿El reflejo? El reflejo *como* poema, el reflejo *como* imagen, desplazado y diferido a través de la interzona de lo decible y no dicho del archivo. Leal señala que el “mito de Narciso, como lo escribe Millán, mostraría estas dos caras: la imposibilidad de la representación como identificación y la dificultad de que el objeto artístico se manifieste como originalidad o suceso identitario.” (Leal, 2006) El Narciso de Millán es otra figura metapoética¹⁶ que constantemente pone en escena el deseo y el fracaso efrástico.¹⁷ En el tercer poema, “Las Aguas”, leemos: “La letra muere como un lagarto/ escondido entre las frutas/ y sin embargo

acompañante, de lo mentirosas que son las palabras. Termina así: “‘Cuidado con las palabras,/ arameo, griego, latín,/ cuando busques falsedad y olvido/ las palabras serán implacables y precisas’.” (Millán, 2002: 83) Queda claro que estamos de nuevo frente a un doble y vertiginoso juego literario de Millán, porque pone estas mismas palabras en boca de San Jerónimo, traductor de la Biblia, que las dice a un animal desprovisto de la lengua: ¿Quién escucha? ¿Quién escribe?

16 Considerando la temática de la mirada imposible, el *Narciso* es también la contrafigura y el reverso de la *Medusa* de Caravaggio (ver lo que no se puede ver: lo irrepresentable/ el yo). De este modo, la dupla *Medusa/Narciso* es una figura -un quiasmo- que atraviesa invisiblemente, espectralmente, los poemas de *Clarooscuro*.

17 La correspondencia en temáticas y gestos autorreflexivos con la poesía de Enrique Lihn no es casual y se refleja en el trabajo poético con la misma figura del Narciso y la imposibilidad de reconocimiento en el espejo roto. Cfr. “La vejez del Narciso”, en: Lihn, Enrique, *Poemas de este tiempo y de otro*, Santiago: Ediciones Renovación, 1955.

volvemos al cuadro/ buscando siempre nuestro reflejo/ como si la pintura fuera la sombra/ fascinante de un ojo de agua.” Y el penúltimo poema de esta serie, “La firma”, habla del Narciso como “cifra compuesta para cegarse/ con la propia admiración:/ ‘el rostro que miro es mi propia firma en el agua’./ Mi firma nada/ como un pez en la sangre del bautista.” Estos versos encuentran inmediatamente su eco en el último texto de la serie, “Caravaggio ante un espejo”: “Es mi propio rostro/ la firma que miro en el agua./ Es mi propia firma/ el rostro que miro en el agua./ No sé si estoy iluminado o ciego./ Ya no veo otra cosa que no sea yo mismo.” La identificación total entre “imagen” (rostro), “yo” (firma) y el medio representacional (agua), hace imposible la distinción entre enunciador y enunciado. Es un acto puro de enunciación poética que nace en y con el archivo Zonaglo: “(...) cada representación es la sombra o la ejecución de un *temblor* que no claudica en decisión ni se silencia en duda. De ahí la necesidad intransable de que el trabajo plástico de Millán se presente en *series*: una sucesión de trabajos similares y distintos, donde una ficha remite (de ‘remitente’, como si entablaran un diálogo secreto) a otra, a la anterior, a la siguiente, a la subsiguiente, anulando –a lo menos ensombreciendo– cualquier intento de unidad, sustancia o identidad”. (Leal, 2001: 112) De esta manera, las imágenes de Zurbarán y Caravaggio, el sistema efrástico de *Claroscuro*, forman parte del Archivo. La serialidad de los objetos e imágenes del *Archivo Zonaglo* es el reverso de la firma personal que desaparece en el ojo de agua del yo, y hace que la función enunciativa de una subjetividad poética se despliegue en múltiples constelaciones de formas, combinaciones y espacios nuevos, puestas en marcha, por ejemplo, en deslumbrante una versión audiovisual de Pinorra y Diego Aguirre.¹⁸

V

La articulación entre texto e imagen y entre archivo y memoria en la figura paradójica de la éfrasis me llevan, para concluir, a reflexionar sobre dos relaciones presentes en la última obra que Millán publica en vida: *Autorretrato de memoria* (2005), segundo libro, después de *Claroscuro*, que se propone tensionar poesía y pintura, escritura y visualidad. La primera es la relación entre autorretrato e imagen, y la segunda entre imagen y memoria. No apunto a una lectura que

18 El film es un ensamblaje de imágenes animadas que trabaja con unas 7000 mil fichas, presentadas en series de figuras distintas de movimiento, ritmo y velocidad entre efectos visuales y acústicos inauditos.

ponga el acento en el sujeto hablante¹⁹ y prefiero hablar desde el archivo como esa materialización en serie de una vida en 15000 fichas, un archivo del cual forman parte, en cierto sentido, las obras de Caravaggio y Zurbarán, como los autorretratos de Durero y Francis Bacon. Archivo y poesía, como dice Zambra, siempre van de la mano, están siempre *a medias* entre palabra e imagen, entre boceto y poema. En este sentido, me propongo dejar afuera la *Relación personal* del sujeto-poeta Millán.

La relación entre autorretrato e imagen se impone ya desde la portada del libro donde figura la palabra “autorretrato” del título del poemario, acompañado por una fotografía que representa al poeta Gonzalo Millán –serio, pensativo, entrecejo fruncido, con mirada inquisitiva dirigida al infinito– al estilo de un autorretrato tradicional. El autorretrato, entonces, podría entenderse, por un lado, como sinécdoque de toda imagen: es una figura clásica de la representación, ejemplificada cabalmente en esta portada. Por otro lado, se trata de una imagen específica de la pintura y la fotografía occidental cuya historia comienza con la Edad Moderna y con la invención de la subjetividad: es un autoanálisis artístico en el que el artista ya no solo retrata por encargo a los demás sino en el que pasa a retratarse a sí mismo como artista, como sujeto moderno, orgulloso de su profesión y autoconsciente de su propio valor; los autorretratos de Durero –en secreta sintonía con lo que vemos en la portada del libro de Millán– son el ejemplo emblemático. Como señala Fernando Pérez en su análisis del poemario, “auto” es “signo de una coincidencia entre ejecutante y objeto representado”. (Pérez 2010)

Sin embargo, si pensamos en la complejidad del trabajo poético de Millán, este montaje del autorretrato es, al menos, sospechoso: ¿no es demasiado tentador relacionar el autorretrato imaginado y presentado aquí con la cultura renacentista, subjetivista, inocente? Los primeros versos del libro parecen confirmar la sospecha: “Disimula una lucidez dudosa/Bajo los lentes ahumados”. Se produce un quiebre lógico, una deformación inicial en estas primeras palabras que también nos remiten a la figura del Narciso de *Claroscuro*, el “Caravaggio ante un espejo”, en el que imagen, firma y representación se vuelven indiscernibles en su enunciación. La portada de *Autorretrato de memoria* es una trampa, es la puesta en escena de un autorretrato dudoso que ya no será posible en la escritura de Millán, pues es ella la que desenmascara la escenificación narcisista de la portada. En este

19 Hay varios y estimulantes estudios y comentarios sobre *Autorretrato de memoria* –Felipe Cussen (2006), Biviana Hernández (2008), Fernando Pérez (2010), Grinor Rojo (2005)– que precisamente ponen en el centro de su atención el sujeto fragmentado o melancólico que habla en estos versos, a través de miradas inquietantes, reconstruyendo el ojo de la adolescencia de Millán.

sentido, estamos mucho más cerca de los autorretratos de Francis Bacon que de los de Durero. Todo el poemario es un acto de desfiguración del autorretrato. Estos textos y figuras practican el autoanálisis de un artista moderno, inaugurado tal vez con *A Portrait of the Artist as a Young Man*, publicado primero como serie en la revista *The Egoist* durante 1914 y 1915, antes de aparecer en forma de libro en 1916. La desfiguración escrita del retrato del artista de James Joyce es llevado al extremo en el trabajo visual de Francis Bacon durante los años cincuenta y sesenta, y los dos encuentran sus ecos en Millán.

En este contexto cabe señalar otra característica del autorretrato: no necesariamente es una representación visual. Es, más bien, un análisis discursivo que puede hacerse en pintura, fotografía, literatura, o en historia. Y en este punto volvemos a la écfrasis como figura paradójica de una representación imposible de lo visual en lo verbal, y se articula con la figura de la prosopografía, la descripción de un personaje en los textos históricos y literarios. Para destacar la puesta en escena del autorretrato desfigurado en la modernidad –en contraste con la toma de consciencia del artista en la Edad Moderna– cabe recurrir al análisis retórico que realiza Paul de Man en su ensayo “La autobiografía como desfiguración” (1979): *Prospōn poiein* significa conferir una máscara o un rostro. La prosopopeya, según de Man, es el tropo de la autobiografía como la escritura de un yo siempre desfigurado: “La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada.” (115) Esto es lo que sucede, a nivel metarreflexivo, con la portada de *Autorretrato de memoria*: es el doble juego de figuración y desfiguración, más acentuada todavía por la fotografía analógica (y no digital), porque el “haber-estado-allí” (Barthes) es precisamente el *noema* de esta forma de representación en vías de extinción (esto, porque la digitalización contemporánea de las artes y de la vida hace posible construir y conferir máscaras de todo tipo a partir de procesos numéricos). Lo que leemos dentro del libro, entonces, es la contra-cara, la contra-escritura, la contra-figura, la deconstrucción de la portada: “Detrás de la luna oval tengo/La visión parcial de una cámara fija./Veo pasar a mis primeros padres/Como cortados fragmentos de una tira/Cómica dentro del mueble catedralicio.” (17) Otro ejemplo: “Mi corazón como una cámara ardiente./Yo el timonel de una barca podrida/Que se hunde apaciblemente en la niebla.” (28). Y quizás el siguiente verso es la imagen poética más potente en su función de destruir la ilusión inaugural de la portada: “La imagen que se desvanece con los años/Va regresando a su negativa.” (29)

Los poemas autoconscientes y autorreflexivos de Millán son máscaras desfiguradas de autorretratos, un autoanálisis artístico riguroso de la propia desaparición. Las écfrasis de memoria en varios recuerdos espaciotemporales de Santiago –Avenida Perú, La Chimba, El paradero, Cine Recoleta– y en escenas domésticas son iniciadas, en varias ocasiones, con expresiones deícticas como “aquí estoy”, “aquí yace”, “aparece”, lo cual subraya el efecto de la ilusión referencial (Riffaterre). Estos objetos extraídos del archivo Zonaglo funcionan aquí, entre otras cosas, como una máquina de memoria.

Esto me lleva brevemente al segundo punto, la relación de la imagen con la memoria. Y en este contexto quisiera traer a colación una cita de Bernard Stiegler (1998): “*La imagen en general* no existe. Lo que se llama imagen mental y lo que yo denominaré aquí imagen-objeto, siempre inscrita en una *historia*, una *historia técnica*, son dos caras de un único fenómeno (...) la imagen mental siempre es el *retorno* de alguna imagen-objeto, su *remanencia* –como persistencia reteniana lo mismo que como aparición alucinatoria del fantasma–, efecto de su permanencia. Más: no hay ni imagen ni imaginación sin memoria, ni memoria que no sea originariamente objetiva.” (181/182) Cuando el título del poemario de Millán nos indica que el autorretrato es “de memoria”, resalta la ambigüedad de esta expresión: la memoria, ¿es instrumento u objeto del autorretrato? Comenta Fernando Pérez al respecto que “en todo dibujo ejecutado de memoria lo que retratamos no es un objeto o una persona sino nuestro recuerdo de ellos, pues nunca coinciden del todo el mirar y el trazar en la tela” (Pérez 2010). La figura retratada siempre indica su propia ausencia, efecto más radical en fotografía que en pintura que por su materialidad y factura parece ser más construida y disímil de su modelo que una foto. En el poemario, imágenes mentales e imágenes-objetos se superponen en una memoria “objetiva” que encuentra sus materiales en el archivo Zonaglo: objetos, fotos, dibujos, recuerdos. Estos materiales indistintos, para conjugar algo que podemos llamar “poema”, son transformados en figuras retóricas, metarreflexivas y autoanalíticas: la écfrasis y la prosopografía, en su doble juego entre palabra, imagen, memoria y muerte.

Iconografía



Francisco de Zurbarán
Santa Águeda (1660–63)



Michelangelo Caravaggio
El Narciso del Palacio Corsini (1600)

Referencias

- Agamben, Giorgio (2005), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-textos (1999).
- Aguirre, Pinorra y Diego (2008), DVD *Archivo Zonaglo*, Santiago.
- Agudelo, Pedro Antonio (2011), “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de Écfrasis, de la Retórica antigua a la crítica literaria”, *Lingüística y Literatura*, N° 60, 2011, 75–92.
- Alberdi, Begoña (2016), “Escribir la imagen. La literatura a través de la écfrasis”, *Literatura y lingüística*, Universidad Católica Silva Henríquez, N° 33.
- Barthes, Roland (1986), “Cy Twombly o Non multa sed multum”, en: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós (1982). Archivo Millán, <http://www.letras.s5.com/archivomillan.htm> (1 de marzo de 2015).
- Bellour, Raymond (2009), *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, Buenos Aires: Colihue (2002).
- Cussen, Felipe, “Identidades fragmentadas y reconstruidas, Gonzalo Millán: Autorretrato de memoria”, *Revista Universitaria*, N° 89, Diciembre – Marzo 2006.

- Deleuze, Gilles (2005), *Estudios sobre cine 1 y 2, La imagen-movimiento, La imagen-tiempo*, Buenos Aires: Paidós (1983/1985).
- (1987), *Foucault*, Barcelona: Paidós (1986).
- De Man, Paul (1991), “La autobiografía como desfiguración”, *Suplemento Anthropos*, N° 29, 113–118 (1979).
- Derrida, Jacques (1996), *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid: Trotta (1995).
- Foxley, Carmen/ Cuneo, Ana María (1991), *Seis poetas de los sesenta*, Santiago: Universitaria.
- Foucault, Michel (2001), *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI (1969).
- Garber, Marjorie/ Vickers, Nancy (Comp.) (2003), *The Medusa Reader*, New York: Routledge.
- Hernández, Biviana (2008), “Gonzalo Millán y la subjetividad fragmentada del autorretrato”, *Estudios filológicos* N° 43/2008, 115–130.
- Krieger, Murray (2000), “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria)”, en: Monegal, op. cit., 139–160 (1992).
- Leal, Francisco (2001), “Las fichas de Gonzalo Millán. Notas al margen”, en: *ÆREA*, Número 4, Año IV, 2001, 111–124.
- (2006), “Claroscuro de Gonzalo Millán (Primera lectura)”, [http:// www.letras.s5.com/gm270406.htm](http://www.letras.s5.com/gm270406.htm) (22 de febrero de 2010).
- Mariniello, Silvestra (2009), “Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial”, *Acta Poética* N. 30–2, 2009, 59–85.
- Markiewicz, Henryk (2000), “*Ut pictura poesis*: historia del topos y del problema”, en: Monegal, op. cit., 51–88.
- Mitchell, W.J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.
- (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Millán, Gonzalo (1997), *Trece lunas*, Santiago: Fondo de cultura Económica.
- (2002), *Claroscuro*, Santiago: RIL.
- (2005), *Autorretrato de memoria*, Santiago: UDP.
- Monegal, Antonio (Comp.) (2000), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco libros.
- Pérez, Fernando (2010), “Imágenes de una memoria melancólica”, <http://www.letrasenlinea.cl/?p=328>, consultado 5 de junio de 2014.
- Riffaterre, Michael (1978), *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press.
- (2000), “La ilusión de la écfrasis”, en: Monegal, op. cit., 161–186.

- Rojo, Grinor (2005), “Un ojo reconstruido, *Autorretrato de Memoria* de Gonzalo Millán”, Artes y Letras de *El Mercurio*, 18 de septiembre de 2005.
- Stiegler, Bernard (1998), “La imagen discreta”, en: Derrida/Stiegler, *Ecografías de la televisión, Entrevistas filmadas*, Buenos Aires: Eudeba (1996).
- Zaldívar, María Inés (1998), *La mirada erótica en algunos poemas de Ana Rossetti y Gonzalo Millán*, Santiago: RIL.
- (2011), “Algunas ideas a propósito de la écfrasis”, en: Herrera González/ Zaldívar (Ed.), *Arte escrito. Antología de poemas ecfrásticos chilenos*, Santiago: Borde Libre Ediciones, 155–175.

Estrategias intermediales y antimemoria en libros de Enrique Lihn¹

I

El Arte de la Palabra (1980) de Enrique Lihn (1929–1988) puede leerse como una respuesta, una continuación con otros medios, o un comentario literario a la *Lección inaugural* (1977) de Roland Barthes y su programa de escritura presentado en el College de France², y a la vez es un texto profundamente latinoamericano y chileno.³ Uno de los temas de esta novela –algo atípica en la producción literaria de Lihn y de Chile en esa época, además de ser poco leída y comentada en la crítica chilena e internacional– es la aporía del trabajo intelectual frente al fascismo latente y las estructuras de poder en todo discurso político. Por lo tanto, Lihn es un autor que desde sus textos pone en jaque y problematiza las diferenciaciones entre discursos llamados pre-, post- o antidictatoriales en la literatura⁴, focalizan-

-
- 1 La primera versión del texto: “Arqueología de una escritura pre/post/anti-dictatorial y estrategias intermediales de (anti)memoria en libros de Enrique Lihn”, en: Reinstädler, Janett (Comp.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa y América Latina*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012, 249–272.
 - 2 Es llamativo que Barthes pronuncie su discurso –que ve una de las funciones significativas de la escritura literaria en el “trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua” (Barthes 2003: 123) apuntando a una apertura de todo discurso cerrado y unívoco– en un país de un gobierno democrático y en una institución intelectualmente prestigiosa, pero “fuera del poder” en la visión del mismo Barthes, mientras Lihn, aplicando estrategias análogas a las diseñadas por Barthes, vive en un país donde ejerce el poder un régimen militar.
 - 3 Junto a Nicanor Parra, José Donoso, Jorge Edwards, Gonzalo Rojas –autores chilenos cuyos nombres tal vez circulen con más frecuencia en Europa– Enrique Lihn escribe y publica principalmente entre los años 60 y 80 en Chile, años marcados en este país por el ascenso del gobierno socialista de Salvador Allende en 1970, el golpe militar de 1973, y la dictadura pinochetista a partir de ese momento hasta 1989.
 - 4 En un contexto histórico, geográfico y epistemológico más amplio, podría decirse que esta novela de Lihn es posdictatorial en Portugal y España (donde se publica), antidictatorial en Chile y Argentina (donde prácticamente nadie la lee en esa época, sino mucho después, en tiempos posdictatoriales), pero también en Cuba, si uno quiere respetar el contexto de la creación de la novela; y también puede considerarse predictatorial, tanto en un sentido manifiesto si pensamos en algunos países africanos, como en un sentido latente en todas partes del mundo, porque el texto señala una amenaza

do en su escritura más bien el *double bind* de estos discursos, su esquizofrenia en la imposición de sus denuncias y reclamos. Con todo, el discurso literario de Lihn podría clasificarse como escritura de resistencia a todo tipo de mecanismos totalitarios que operan en el lenguaje, independientemente del sistema político en que se inserten, no excluyendo, por supuesto, los sistemas democráticos⁵.

Por otro lado, en los años sesenta Lihn escribe y lucha por un Chile socialista, pero luego se vuelve crítico con la ortodoxia marxista que teme que se instale en el gobierno de Salvador Allende por la influencia que ejerce Fidel Castro desde Cuba. Después del golpe de 1973 vive en un exilio interior y viaja afuera en algunas ocasiones. Por esta razón, *El Arte de la Palabra* también es una novela (auto) reflexiva en el contexto chileno, una ficcionalización de las experiencias vividas por Lihn en esa época, reconocibles en muchos de los pasajes de la novela, y complementadas por los paratextos críticos de Lihn que se publican en revistas, periódicos y libros de la época. En lo que sigue, quisiera proponer una lectura de esta novela y de *El Paseo Ahumada* (1983), un poemario abiertamente antidictatorial, estrechamente vinculado al contexto chileno en ese momento; una lectura que entiende la escritura de Lihn como la formación de un discurso crítico y autoreflexivo de antimemoria⁶, prefigurando la escritura “posdictatorial” en textos de autores chilenos tan diferentes como Diamela Eltit, Germán Marín, Alberto Fuguet o Pedro Lemebel.⁷

permanente de la imposición de discursos y prácticas autoritarios o totalitarios en todo sistema político. Estas circunstancias muestran la fragilidad de la diferenciación temporal entre pre/anti/post-dictadura, que sin embargo, como veremos en el análisis de *El paseo Ahumada*, no carece de sentido.

5 Lo importante aquí es la latencia de las estructuras fascistas y totalitarias en el lenguaje y en todo discurso de poder, como señala Barthes; estructuras que se relacionan con y se manifiestan en estructuras políticas, como ocurrió en varios países del mundo durante el siglo XX, bajo gobiernos dictatoriales o regímenes militares. Por tanto, la diferencia que hace Hannah Arendt, entre el totalitarismo (nacionalsocialismo y estalinismo) y el autoritarismo (dictaduras), corresponde a un contexto distinto y se inserta en un análisis sociológico y politológico sobre el origen del totalitarismo y el terror como su esencia (cfr. Arendt 2006).

6 Cfr. Trigo 2011.

7 En el contexto de la productividad de una “poética del fracaso”, *El Arte de la Palabra* también puede considerarse precursora de las novelas de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2002). Cfr. Sánchez/Spiller 2008. Para Idelber Avelar, que opera con el concepto de alegoría en Benjamin y de Man, memoria, duelo y alegoría se interrelacionan en varios autores latinoamericanos del *postboom*. En este sentido, la

Lihn incorpora en varios de sus libros otros formatos y medios, dibujos, fotos, comics, happenings, registros cinematográficos, y realiza con estas estrategias un trabajo de memoria que no se reduce al medio discursivo de la escritura, sino que abre toda una dimensión intermedial de su ars memoria⁸, comparable a las propuestas intermediales de Claude Simon o Michel Butor, W.G. Sebald, Peter Handke o Alexander Kluge, Jorge Semprún o Thomas Pynchon.⁹

En *El abuso de la memoria*, cuya versión original en francés se publica en 1995, en pleno desarrollo de la era tildada de “post-histórica”, “posmoderna”, “poscolonial” y “posdictatorial”, Todorov (2000) se dedica a criticar las prácticas contemporáneas de memoria. Señala que en un pasado en el que “las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad [y] se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad” (12) con la ayuda de un monstruoso aparato de control de la circulación de las informaciones, la lucha antiautoritaria en la política opositora, en el arte y en la literatura consiste en rescatar los retazos de las memorias individuales y colectivas amenazados por la extinción. Todorov, junto a otros críticos de la cultura posmoderna, opina que en tiempos de las democracias liberales y consumistas, el proceso se ha invertido para llegar, no obstante, al mismo resultado. Asistimos, dice, a una sobreabundancia de información que también aniquila la memoria, hecho que acercaría las sociedades contemporáneas a las que vivieron o viven bajo un régimen autoritario respecto de su *modus memorandi*. En sintonía con el epígrafe de Le Goff que abre el libro y enfrentándose al culto a la memoria y al “delirio conmemorativo” (50) de un pasado común, uniforme y homogéneo de las clases medias en las sociedades (pos)modernas, Todorov sostiene que el mecanismo de la memoria entre la supresión o represión y la conservación o recuperación de experiencias y datos del pasado debe responder a la utilización

función de la ficción latinoamericana de postdictadura se asociaría a la tarea de realizar el duelo alegórico. Cfr. Avelar 1999.

- 8 Un hecho prácticamente ignorado por la crítica hasta la actualidad, y que además dificulta la clasificación de varias de sus publicaciones, que figuran bajo el título de “otras obras” en distintos lugares, p.e. en el portal electrónico memoriachilena.cl, donde se encuentran reediciones de libros de poesía y prosa de los años 70 y 80, de poca circulación, de autores como Nicanor Parra, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Enrique Lihn.
- 9 En el contexto chileno, *La nueva novela* (1977/1985) de Juan Luis Martínez es un extraordinario ejemplo de una estética intermedial cuyo eje son los efectos de la (des) aparición y el desplazamiento de objetos, palabras y personas (entre ellos Napoleón, Hitler, Tardieu, Pound, Magritte, Deleuze, Morgenstern) a través de una escritura proliferante. Lihn comenta las operaciones poéticas de Martínez en varias ocasiones. Cfr. Lihn/Marín 1997: 177–180 y 197–201.

del pasado para el presente, y de la memoria al servicio de la justicia en lecturas ejemplares del pasado como modelo liberador de memoria que se convierte en “principio de acción para el presente” (31); una fórmula optimista, a pesar de todo, que Enrique Lihn no compartiría tan rotundamente.

Andreas Huyssen (2001), otro analista de la cultura y la memoria en tiempos posmodernos, hace un análisis de la “búsqueda del futuro perdido” que acompaña el cambio del milenio, y señala también la obsesión acerca de la memoria en la actualidad, el “marketing masivo de la nostalgia” y del pasado que vende mejor que el futuro en todos los medios masivos, y el afán historicista de una “musealización del mundo”. Huyssen explica estos fenómenos con el “impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por la creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos.” (24) Destaca los recuerdos terroríficos de las grandes guerras y los regímenes totalitarios y militares que nos deparó el siglo XX, y habla de la “globalización del discurso del Holocausto” como “tropos universal del trauma histórico” (16/17), de genocidios y catástrofes causadas por la violación de los derechos humanos durante la segunda mitad del siglo XX en cualquier parte del mundo. Por el otro lado apunta a la “necesidad fundamental de las sociedades [pos]modernas de vivir en formas extensas de temporalidad para asegurarse un espacio desde el cual hablar y actuar[.]” (34) Siguiendo la línea benjaminiana del análisis de los medios masivos del siglo XX, y en oposición al puro rechazo de la industria cultural que realizaría Adorno, Huyssen reivindica dialécticamente una memoria global, pero vivida, activa, transitoria, humana y social en las prácticas locales y nacionales para garantizar un futuro –y no un pasado– con memoria, en réplica a los mitos del cibercapitalismo y de la globalización que tienden a negar las relaciones espaciotemporales y a eliminar un trabajo de memoria cultural.

Andreas Huyssen y Tzvetan Todorov coinciden en señalar que el fenómeno de la memoria, en el mundo globalizado y desde los años sesenta del siglo pasado en adelante, ha venido a ser cada vez más comercializado y espectacularizado, y que es cada vez más pertinente la distinción entre “pasados utilizables y datos descartables.” (Huyssen 2001: 23)¹⁰ En este contexto, las diferentes estrategias en la escritura de Lihn desconciertan con su doble sentido, sus juegos y sus aberraciones intermediales, en el contexto de la dictadura represiva en Chile, donde rige un enunciado único del Orden establecido, un relato unificador y prescrito de la obediencia, de la subordinación, de la memoria y del olvido.¹¹ De allí surgen las

10 Cfr. para el contexto chileno también Brunner 2002.

11 Cfr. p.e. Cánovas 1986; Brunner 1983; Richard 2004.

siguientes preguntas: ¿Cómo contrarrestar y describir los mecanismos discursivos y políticos de la represión y de las estructuras totalitarias desde la literatura? ¿Cuáles son, en el contexto del poder ejercido por un régimen militar, las estrategias literarias para generar formas heterogéneas e intermediales de memoria? “¿Cómo verbalizar un discurso que está prohibido?”¹²

Lihn estudia arte en la Universidad de Chile, escribe poesía y prosa, dibuja comics, monta obras de teatro, realiza performances y videos. Entre 1949 y 1988, publica varios libros de poesía, dos colecciones de cuentos, tres novelas y álbumes multimediales, además de sus ensayos y artículos de crítica literaria en revistas nacionales e internacionales. Llama la atención el hecho de que de las tres novelas, ninguna se haya publicado en Chile, sino las dos primeras, *Batman en Chile* (1973) y *Orquesta de cristal* (1976) en Buenos Aires, la última poco antes de que tuviera lugar el golpe militar, y la tercera, *El Arte de la Palabra* (1980), en Barcelona. Durante los años cincuenta y junto a Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky, Lihn es parte de la generación de renovación intelectual que se opone radicalmente al criollismo y lirismo reinantes en el Chile de esa época. Con ellos y otros artistas, Lihn, en 1952, diseña e instala en la zona peatonal de Santiago *Quebrantahuesos*, un diario mural tipo collage.



Es una broma surrealista con fuerte carga crítica a los medios de comunicación y las estructuras de poder de la época, una obra que contaba con una gran repercusión en el mundo artístico-cultural. Pero después, su producción más impactante es la poesía. *La pieza oscura* (1963), *Poesía de paso* (1966) y *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) lo ubican pronto entre los más destacados poetas modernos de habla española, vinculados en la crítica a una escritura excéntrica, existencialista, y a una estética neobarroca (Severo Sarduy).¹³ Lihn hace su primer viaje a París en 1965, gana el premio Casa de las Américas en 1966 por *Poesía de paso* y pasa un año en La Habana entre 1967 y 68, en pleno auge del boom, y cuando tienen lugar en Cuba varios encuentros de escritores latinoamericanos, especialmente el gran Congreso Cultural en 1967.

12 Lihn, Enrique, “Literatura y dictadura” (sobre el libro de Cánovas, Rodrigo, *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago: Ainavillo, 1986), en: Lihn/Marín 1997: 495.

13 Cfr. p.e. Foxley 1995.

De vuelta en Chile, Lihn edita la revista literaria-cultural *Cormorán* (1969 y 1970) y dirige un taller de poesía en la Universidad Católica de Chile.

II

Junto a un gran número de intelectuales latinoamericanos, Lihn contribuye durante los años 60 y 70, en sus textos publicados en varios diarios y revistas, a la formación de discursos políticos y estéticos que giran alrededor del compromiso intelectual y sus implicaciones políticas, con énfasis en la polémica sobre Cuba, y especialmente el caso Padilla. Lihn destaca el gran valor cultural que significa la institución de la Casa de las Américas en todos esos años, pero, desilusionado, critica las estructuras autoritarias que se están consolidando en la política de Fidel Castro, con miras preocupadas a lo que sucede en Chile en ese momento clave para la construcción de un nuevo gobierno socialista. Lihn se perfila como militante intelectual en el trabajo de la Unidad Popular, pero defiende ante la política procubana de Allende el “carácter pluralista de la sociedad chilena, diseñando el amplio contorno a que debe extenderse la creación de una nueva cultura”.¹⁴ Es interesante en el contexto del análisis de *El Arte de la Palabra*, la manera en la que Lihn observa retrospectivamente, en un texto sobre el caso Padilla, los sucesos durante el Congreso de La Habana, en el que

proliferaban artistas e intelectuales transportados, en cantidades apreciables e indiscriminadamente, desde el Boulevard Montparnasse o la isla de San Luis, al hotel Habana Libre. Y fue conmovedor ver cómo estos invitados de inequívoco aspecto burgués y liberaloide, alzaban los puños al cierre del Congreso, con un gesto de Patria o Muerte, después de estampar su firma al pie de un documento ultrarrevolucionario.¹⁵

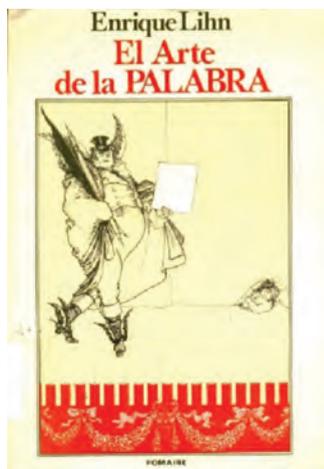
Esta descripción irónica de una escena del Congreso Cultural de Cuba, y experiencias similares en otros encuentros organizados en Chile durante 1969, son probablemente los disparadores del núcleo narrativo de la novela, en la cual se celebra un curioso Congreso de Escritores en la ficticia República Independiente de Miranda. Junto a los posicionamientos de los intelectuales frente al caso Padilla, en pro o en contra de la revolución cubana, los efectos del *boom* de la literatura latinoamericana de los años 60 en el mercado mundial y, simultáneamente, la recepción de las nuevas teorías literarias que desde Francia empiezan a circular por el mundo y que compiten con los conceptos del realismo mágico y lo real

14 Lihn, Enrique, “Política y cultura en una etapa de transición al socialismo”, en: Lihn/Marín 1997: 436–465, aquí 465.

15 Lihn, Enrique, “El caso Padilla”, en: Lihn/Marín 1997: 432–435, aquí 432.

maravilloso, de origen latinoamericano, generan un contexto discursivo complejo: la noción del intelectual comprometido y una literatura comprometida en todas sus variantes, se entremezclan y se superponen con las ideas sobre “la muerte del autor” y la productividad del texto y la lectura como praxis cultural en teorías de cuño estructuralista y postestructuralista. Desde 1972 y hasta su muerte en 1988, Lihn es profesor e investigador de literatura en el Centro de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, uno de los pocos lugares de trabajo académico y crítico en una casa de estudios intervenida por el gobierno militar. Es allí donde se dedica, entre otras cosas, a la lectura y a la enseñanza de textos de Foucault, Barthes, Lacan, Derrida. Las teorías del texto, el análisis discursivo y la semiología como nuevos paradigmas de conocimiento son para Lihn una suerte de camino de rescate intelectual, después de haber sido testigo inmediato de los fracasos latinoamericanos de revoluciones políticas y estéticas de la izquierda que terminaron por diferentes caminos en regímenes autoritarios. Durante los años 70, no obstante, Lihn realizó varios viajes a Europa y EEUU como profesor invitado, con becas concedidas por el gobierno de Francia en 1975 y de la Fundación Guggenheim en 1978.

El Arte de la Palabra



Tanto el título como la portada del libro remiten a la teatralidad como matriz de la escritura. La tapa muestra dos figuras sobre un escenario teatral: en el primer plano un personaje farsesco, circense, que parece anunciar la próxima escena con una hoja en la mano y cuya cara se parece bastante a la de Enrique Lihn, del cual vemos también una foto en la contratapa. En el segundo plano de la tapa hay un

niño que levanta el telón para mirar lo que sucede. Como señala Rodrigo Cánovas (1986) en su ensayo sobre esta novela, se trata de una ilustración hecha por Aubrey Beardsley (1872–1898), un dibujante, ilustrador, caricaturista y poeta inglés del fin del siglo XIX, conocido por las ilustraciones en *Salomé* de Oscar Wilde y sus trabajos en las revistas del esteticismo y decadentismo británico *The Yellow Book* (1894–97) y *The Savoy* (1896). Beardsley es, de alguna manera, un *alter ego*, una máscara tanto del mismo Lihn, que dibuja y escribe caricaturas y edita revistas de literatura y estética, como de Gerardo de Pompier, el personaje central de la novela, hijo del decadentismo pomposo europeo que brilla en los discursos, diarios y cartas insertados en el libro. Pompier aparece en forma constante en la revista *Cormorán* (1969–1970) y en otros textos que publica Lihn. En la novela anterior, *La orquesta de cristal*, es uno de los músicos que tocan instrumentos hechos de cristal, y que nunca llegan a realizar su concierto. Como “autor desconocido” de cartas y como autor falso de un libro titulado “El arte de nadar en el mar y en los ríos, aprendido sin maestro”, atribuido a otro autor inventado borgeanamente, llamado A.P. Dufлот, está presente en muchos de los ensayos de Lihn. También aparece en el “book action” *Lihn & Pompier*, de 1978, un álbum mutimedial que se basa en un happening realizado el 28 de diciembre de 1977. Lihn concibe este álbum junto al artista visual Eugenio Dittborn mientras escribe *El Arte de la Palabra*, y Pompier es el doble de Lihn, o al contrario: en esta documentación del happening, que se convierte en una curiosidad con estilo y lenguaje inéditos, el autor pasa a ser su creación, los dos manifiestan y muestran su ser “yosotros”, tanto en el texto como en las fotografías del libro. El happening/álbum, producto intermedial donde se cruzan y dialogan varios medios y formas de expresión como pintura, poesía, fotografía, cine, actuación y performance, es un importante intertexto de *El Arte de la Palabra*, porque aquí tiene lugar *in actu* la transformación entre varios sujetos del lenguaje que opera en el discurso de Lihn. Dice el autor en las conversaciones con Pedro Lastra: “Tendría que ver con una cierta descomposición sufrida por el sujeto poético, el cual, incapaz de mantener su unicidad, a través de un proceso de pluralización, se reconoce finalmente como máscara.” La máscara, como “personaje que arranca del lenguaje mismo” (Lastra 1990: 125) y pronuncia discursos aberrantes, es la modalidad narrativa central de la novelística de Lihn.¹⁶

Por todo lo dicho, la caricatura de la tapa de la novela abre un juego de heteronimias y desplazamientos de sentido que prefigura lo que les espera a los lectores en el interior del libro: “el arte de la palabra” es un arte de la palabra invertida y

16 Sobre el álbum y su relevancia para la compleja estética de Lihn cfr. Lange 2006a.

pervertida por discursos burlescos, serio-cómicos, satíricos-teatrales.¹⁷ La novela se compone de retazos textuales: una serie de cartas enviadas entre los personajes que escriben y raramente hablan entre ellos; fragmentos del diario de Gerardo de Pompier; poemas insertados y forzosamente malos; recortes de prensa ficticios; discursos políticos y conmemorativos; entrevistas inventadas; un prólogo-epílogo provisorio; varios capítulos donde habla un narrador-testigo-participante del Congreso de Escritores; y, finalmente, un extenso y absurdo suplemento del colofón que cierra la novela, y en el que habla el “autor” sobre el libro y el contexto de su creación. Estamos, pues, ante una novela sumamente autorreflexiva (o autotextual en la terminología de Genette) y anti-alegórica¹⁸, que pone en escena el propio acto de escritura en varios niveles. También es un texto en el que se nota permanentemente la presencia de intertextos europeos y americanos, tanto a nivel literario-artístico¹⁹ como a nivel teórico-crítico, especialmente en las referencias explícitas y alusiones implícitas al estructuralismo francés: están presentes literalmente los nombres de Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, y se habla de la teoría del *Nouveau Roman* y del grupo *Tel Quel*. A la novela le acompañan, junto al álbum *Lihn & Pompier*, varios paratextos del autor, en los que explica sus métodos y define sus posturas tanto estéticas como políticas, reunidos junto a muchos ensayos y artículos publicados entre 1950 y 1990 por el compañero de ruta, Germán Marín, en el volumen *El circo en llamas* (1997). *El arte de la palabra* es, finalmente, y más allá del libro publicado bajo este título, un amplio proyecto de escritura y de memoria, en otras palabras, un archivo.

Con todo, sería interesante considerar esta novela y sus configuraciones discursivas de los años 70 –dentro de los esquemas del “*postboom*”– como una nueva

17 En una de las entrevistas con Lastra sobre sus novelas, Lihn las ubica en la tradición picaresca. Véase Lastra 1990: 114 y 120.

18 Lo que significa también un cuestionamiento de lecturas de “duelos alegóricos” en el sentido de Avelar, cuya aplicación se complicaría en el caso de Lihn. Tal vez correspondería más a una “mnemotécnica artificial” que construye la literatura como un “modelo de paradigma para la comprensión cultural” (cfr. la introducción en Haverkamp/Lachmann 1991), llevado, eso sí, a su extremo en forma de antimemoria.

19 En un texto inédito (“Sobre *El arte de la palabra* y la paranoia de una modernidad tardía”), Francisca Lange (2007) señala la densa red intertextual de la novela y la (in)utilidad de desentrañarla: varios escritores invitados al congreso de Miranda, a través de sus nombres alusivos, hábitos exagerados o discursos pronunciados, han sido “identificados” en la crítica como personas reales, pertenecientes al ambiente intelectual chileno y latinoamericano de los años 70. Pero queda claro que aquí se despliega el mismo juego ambiguo de identidades que Lihn aplica a sí mismo, y en el que esa “realidad” forma parte de la máquina discursiva de la cháchara.

Rayuela (Julio Cortázar, 1963), liberada de la carga existencialista y del “romanticismo negativo”, que observa el mismo Lihn acerca de la obra de Cortázar en la “base o en la estructura novelística de *Rayuela*, que es la novela que mejor expresa el desarraigo del latinoamericano, la novela del destierro dentro y fuera de Latinoamérica.”²⁰ *El Arte de la Palabra* necesariamente plantea otras dudas sobre una posible novela latinoamericana y una posible memoria cultural después de los fracasos políticos y estéticos en la región, pero son llamativas las similitudes en la búsqueda de una nueva forma de escritura y un nuevo lenguaje: Cortázar escribe con y contra todo el bagaje metafísico y estético de Occidente (y por partes de Oriente), en un clima parisino marcado por las experiencias existencialistas, patafísicas y surrealistas de un latinoamericano “afrancesado”, por las discusiones entre los amigos del Club de la Serpiente sobre el destino del mundo después de la Segunda Guerra Mundial y ante las nuevas guerras y amenazas de destrucción mundial durante la Guerra Fría; Lihn se inscribe en una escritura deconstructivista, travestista, autoparódica, más allá de un proyecto “moderno” de literatura, sea cual fuere su estructura. Los dos comparten su predilección por un *alter ego* literario-crítico que aparece en la novela y en paratextos explicativos, en el caso de Cortázar es Morelli, personaje y teórico de la novela “prescindible” que quiere construir un discurso literario absolutamente nuevo; y en el caso de Lihn es Pompier, el anti-Morelli, un personaje farsante-excéntrico-carnavalesco, que no es capaz de ser otra cosa que el vociferador y el ejecutor cínico de la cháchara.²¹

Desde el primer capítulo titulado “A manera de sinopsis. Borrador de un prólogo o de un epílogo provisorio”, el libro se presenta como una colección de fragmentos con una estructura inconclusa. El narrador es participante de un Congreso de Cultura convocado por el Protector-dictador vitalicio de la República Independiente de Miranda –nombre escogido en homenaje al misterioso país latinoamericano cuyo embajador corrupto es vendedor de drogas en *El discreto encanto de la burguesía* (1972) de Luis Buñuel- y hace de la misma “inconclusión

20 Lihn, Enrique, “Rayuela y su personaje Oliveira”, en: Lihn/Marín 1997: 618–623, aquí 620.

21 Existen también vasos comunicantes entre la propuesta de una nueva escritura en *El Arte de la Palabra* y la desarrollada por Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980), sobre todo respecto de su actitud frente al lenguaje ficcional mezclado con un lenguaje crítico, y de la fiabilidad o autenticidad de lo narrado, con guiños a las estrategias borgeanas. Además, Hitler es personaje en los dos textos, y el nombre funciona claramente como un indicio de una estructura política que las dos novelas denuncian a través de estrategias como la parodia, el pastiche, la deformación textual, y una intertextualidad extrema que lleva a una reescritura historiográfica.

profunda” del libro, de su carácter provisorio e incoherente, su tema. Enumera, además, los “lugares no escritos de la novela” (AP, 9), de los cuales surgió el presente borrador de este prólogo-epílogo. A pesar de la autoparodia deconstructiva (o parodia autodeconstructiva) que se refleja en los pasajes de este capítulo, los lectores reciben varios datos importantes para entender la “trama” de la novela. Se conoce a don Gerardo de Pompier, en su calidad de presidente del Congreso de Escritores que tiene lugar en Miranda, en el Hotel-castillo Cosmos, antigua residencia de Encanta-Flor, “poeta puro y olvidado” de Miranda, quien

oculta en él, como si lo hiciera en el interior de sí mismo, los originales de *El Arte de la Palabra*, adelantándose a los agentes que han sido comisionados para destruirlos. Poco antes de su muerte -dice el siguiente párrafo- esos papeles rescatados del fuego de los Servicios de Seguridad, como si hubieran viajado por condensación convertidos en una nubecilla, llueven sobre la mesa del editor, o algo así. (AP, 10)

Parece que se trata de la historia del libro de Encanta-Flor, un escritor disidente y crítico de su país, que precisamente da la negativa a relatar la novela; se convierte más bien en libro-proyecto, un texto inconcluso, fragmentario, burlesco y satírico, la única forma posible de escritura, según Lihn. Poco después, se realiza una burla del tablero de dirección de *Rayuela* que adquiere más fuerza en todo el contexto antes desarrollado:

Los lectores (ahora y en este caso no se trata de bromas) pueden iniciar la lectura de *El Arte de la Palabra* por cualesquiera de sus capítulos o fragmentos de cualquier tipo superiores a la frase; entrar en la materia de este discurso por las miliuna puertas de entrada y/o de salida, pues es nada o casi nada lo que se les puede proponer como regla o lógica de continuidad. (AP, 11)

Esta escritura discontinua y autodestructiva toma la palabra para describir sus sentidos y desplazarla a otro lugar que nunca sería el propio sentido de la palabra enunciada.

Hacia el final del primer capítulo se menciona otra historia inconclusa de otro personaje, Roberto Albornoz, espeleólogo, paleontólogo y gran amigo de Pompier. Ese amigo bajará a una cueva para encontrar al Saurio Nuevo, pero “[d]esde el punto de vista del proyecto (de la novela), probablemente no serán saurios los que encuentre Albornoz, ni mucho menos saurios mutantes y progresivos, sino hombres regresivos, obligados por ciertas circunstancias a esconderse en las intimidades geológicas de Miranda, ese terrón paleozoico.” (AP, 12) Es obvia la analogía respecto de la situación del exilio interior o del encarcelamiento que sufren los escritores chilenos durante la dictadura y la censura, subrayado por la introducción en este contexto del personaje del Protector-dictador de Miranda, que consiente con el refugio en la cueva para evitar las “prisiones políticas”

(AP, 13) existentes en su país. En los últimos párrafos del prólogo-epílogo, y en la voz del prologoísta, el texto, una vez más, se cierne sobre si mismo diciendo que se trata de una novela que

peca de negligencia total en relación a los acontecimientos narrados, ninguno de los cuales parece haber sido conducido hasta alguna de sus posibles consecuencias. Considero, sin embargo, este descuido aparente como un signo que, si no nos introduce en la inconclusión profunda del texto, la traiciona superficialmente. (...) La parálisis del relato proviene de esas aludidas profundidades, que son también el hontanar de su incontinencia latente. (AP, 13)

La traición se transforma en método del discurso, en estrategia de supervivencia. Todo el texto de esta novela es esto: una traición de la palabra en la palabra vacía (Lacan), que en otro sentido es precisamente el arte de la palabra en tiempos de prohibición de la palabra disidente: “El yo escribiente de esta novela, en una perfecta homología con el mundo que describe, oscila entre el ser y el no ser, se tambalea como un borracho perdido.” (AP, 13) La escritura, entonces, se presenta como la resistencia al sentido de la palabra corrompida de la represión, abriendo un espacio textual de la antimemoria. Don Gerardo de Pompier es y aplica la palabra traidora y traicionada, y ya desde su nombre es un “meteco” monstruoso.²²

En otros textos, Lihn ofrece variantes de explicaciones sobre lo que significa Pompier para su producción literaria.²³ Aquí va una de ellas:

El nombre y el título de *don* que se le antepone, dan cuenta de una generalidad decimonónica (Gerardo es nombre que abunda en el folletín) y de una prosopopeya vacía. Don es título –sostiene el diccionario– ‘que ya no se niega a ninguna persona bien portada’. El personaje, en lugar de apellido, ostenta una panoplia de significados que aluden a sus atributos. Como adjetivo, Pompier es palabra francesa, sinónimo de lo banal y enfático, aplicado hasta el día de hoy a toda suerte de estilos retrógados (políticos, filosóficos y artísticos). El lenguaje que don Gerardo y aquél que lo habla y en que es escrito (también cuando habla, ciertamente) es la exposición y, de alguna manera, el análisis, la *deconstrucción* (...) de lo que voy a llamar aquí *la palabra establecida*, respecto de la cual quiero o pretendo hacer una suerte de teratología: estudio, en acto, de ciertas anomalías o monstruosidades del lenguaje. La cháchara –*la palabra vacía* de Lacan– combinada,

22 El metequismo es un “galicismo mental” que Lihn define en diversos textos y de distintas maneras; aquí una versión que contiene un núcleo que se repite en casi todas las definiciones: “ilusión del provinciano de integrarse en el mejor de los mundos compensatorios, que parece liberarlo de la opresión del provincianismo cultural.” En: Lastra, *Conversaciones*, op. cit., 117.

23 Cfr. los textos reunidos en el capítulo “Gerardo de Pompier”, Lihn/Marín 1997: 541–600.

como ocurre corrientemente, con ‘la afectación de gravedad y pompa’ y con tales o cuales propiedades del llamado *discurso obsesivo*. Palabra desplegada bajo la falsificación del signo del ‘Poder de las palabras’ o de las palabras del poder; estas son algunas modalidades (teratológicas) del lenguaje-Pompier.²⁴



La cita es una pequeña parte de los niveles de significación que puede adquirir la palabra “pompier” y que el texto citado despliega en varias páginas. Lihn presenta en este y otros paratextos una metodología de análisis del personaje Pompier, y en el mismo artículo comenta varios textos críticos dedicados a la novela poco después de su publicación. Pompier, un don nadie,

es, entonces, a la vez símbolo y antisímbolo de la cultura europea-francesa del fin del siglo y de la Belle Epoque, tan determinante para la formación del discurso de la *intelligentsia* burguesa en Chile y desacreditada después de los fracasos en las experiencias políticas del país; es a la vez metonimia y metáfora de una “forma de ser” chilena, entre una autenticidad inventada y una identidad cultural perversa entre Europa y Latinoamérica; es heterónimo del autor Lihn con todo el bagaje esquizofrénico que lleva el nombre y a la vez operación deconstructiva en el lenguaje pervertido.

Mientras la cháchara pomposa se pone en escena desenmascarándose y traicionándose en el mismo acto discursivo de Pompier, en el “Discurso nacional del Protector” (AP, 237–257) se celebra irónicamente, y con aplausos intercalados de una masa informe y callada, la palabra establecida, corrompida, mentirosa del dictador que se revela vacía de manera mucho más cruel, porque se *crea* poderosa. Un ejemplo: “Una mano de hierro protege en este país la democracia de los mejores, en nombre del bien común, y todo lo demás es silencio.” (AP, 243) Este dictador es la antifigura máxima en la novela, y su discurso es el de Mussolini, Hitler, Franco, Pinochet, Videla, Castro, y, tal vez con más trascendencia aún, el discurso desfigurado del gran dictador chapliniano en la película homónima de 1940.²⁵ En la novela hay un escritor invitado al Congreso con el nombre de Otto Federico Hitler, un personaje con bajo perfil hasta el último capítulo, “Metamorfosis de Otto Federico Hitler”, donde el narrador habla del suicidio del “andrógino

24 Lihn, Enrique, “Entretelones técnicos de mis novelas”, en: Lihn/Marín 1997, 569–584, aquí 573/574.

25 La actitud frente a la amenaza fascista que muestra esta película comparte parcialmente la de la novela de Lihn, aunque ésta manifiesta un cinismo más locuaz y determinante.

imperfecto” que “ha coagulado el proceso de su androginización divina en la fase de su transformación en mujer” (AP, 316). Se describe exhaustivamente el destino y la apariencia *post mortem* de Hitler, un travesti comparable al propio texto que lo describe. Poco antes de la expulsión definitiva de los participantes del Congreso por ser éste un acto subversivo y opositor, otro personaje, el escritor Juan Meka, desaparece del hotel Cosmos, es metido preso y asesinado por el régimen militar. Como nos cuenta el narrador, el Congreso se desarrolla en el Cosmos, antigua residencia del poeta disidente Encanta-Flor, “caserón indescriptible” (AP, 60), lugar siniestro, cuya planta tiene la forma de la swástica. Es un edificio de múltiples pasillos, torres y espacios donde suceden hechos inauditos en el transcurso de la narración, entre ellos las desapariciones que son explícitamente relacionadas con la política represiva del Protector y justificadas en los discursos del propio dictador y de sus funcionarios. Con estos sucesos a nivel narrativo, la novela denuncia la dictadura o cualquier régimen autoritario y la incapacidad de intervenir desde otro lugar de enunciación.

El espacio distópico de la isla, además del extraño hotel Cosmos, es otro elemento clave de la configuración espacial de la novela. Miranda tiene la ya mencionada afinidad surrealista con el nombre y la existencia apócrifa del país en la película de Buñuel, pero Pedro Lastra rastrea también las filiaciones del espacio imaginario de esta república desde el *Nostromo* (1904) de Conrad, pasando por el *Tirano Banderas* (1926) de Valle Inclán hasta llegar a *El señor presidente* (1946) de Asturias y *El recurso del método* (1974) de Carpentier.²⁶ Lihn, a su vez, señala que tenía en cuenta para la creación de la novela la Oceanía de Orwell en *1984* (1949), porque es un “espacio en el que se condensan países distintos y sistemas opuestos, lo que Alfred Jarry proponía como el principio patafísico de ‘la unión de los contrarios’”. Como en la Oceanía, también en la utopía negativa de Miranda el “triunfo constante del discurso vacío, de la cháchara torrencial, ha clausurado toda otra forma de hacer uso de la palabra.” (Lihn/Lastra 1990: 115). La diferencia, sin embargo, reside, según Lihn, en que en *1984* se mantiene la distinción entre palabra vacía y palabra de verdad, mientras en *El Arte de la Palabra* todo es vacío e irrisión. No obstante, como señala Lange en su ensayo sobre la paranoia de la modernidad tardía en Lihn, el simulacro de la República también apunta a la marginalidad fracasada de Latinoamérica, una marginalidad exhibida en los discursos sobre la modernización política-económica y la modernidad literaria que producen una “doble contradicción: no sólo el proyecto político de los estados nacionales resulta de

26 Cfr. Lastra 1990: 114/115.

una adquisición fallida de un proyecto fallido, el sueño de la razón, sino que su crítica 'literaria' se funda en la adquisición de un ideal de belleza apropiado a la velocidad de un rayo." (Lange 2007)

En el contexto de la colonización territorial, política y mental, la rivalidad y la guerra entre Miranda y Guanahani es otro elemento del discurso burlesco. Ese nombre indígena de la primera isla de Las Indias que pisó Colón en 1492, y que hasta hoy día no ha sido identificada geográficamente, en la novela es la tierra firme en el otro lado del río/mar Amauroto -a su vez nombre de ciudad en la *Utopía* de Thomas Morus- que aquí separa Miranda del resto del mundo. Por el otro lado, no es de extrañar que Miranda mantenga una relación explícitamente amistosa con el Tercer Reich. Su consejero cultural, el nazi Kurt Kersten, es asesinado, no obstante, durante el partido de fútbol entre Miranda y Guanahani, donde se desempeña como árbitro.

Vinculando lo desarrollado hasta aquí con la forma en la que *El Arte de la Palabra* presenta una estrategia de memoria cultural, es interesante recurrir a lo que el propio Lihn dice sobre su novela como

modelo de memorial, aunque de papeles heterogéneos, un 'file', como se diría en Estados Unidos: archivo, registro, carpeta, archivador, protocolo, (...) papeles que quedan como saldo de un cierto congreso cultural celebrado virtualmente, o como su propia frustración, en Miranda, y que se archivan en vez de ser arrojados al canasto o entregados al viento que los disperse (Lastra 1990: 116);

una memoria de palabras sueltas, entonces, que exhibe el propio proceso de formación de esa memoria en la escritura que nace en el archivo; una escritura, por ende, que se desplaza constantemente, atravesando un campo de palabras vacías, desviadas en sus atribuciones y significaciones corrompidas en los regímenes autoritarios y totalitarios que a su vez reclaman contradictoriamente basarse en la historia moderna de la humanidad. Esta memoria opera ciertamente como antimemoria que, en su gesto deconstructivo, alude a otro espacio, al propio mecanismo mnémico que en su forma desaforada, enloquecida y esquizofrénica podría señalar otros lugares de la memoria, heterotopías del propio mecanismo entre olvido y recuerdo.



Un lugar distinto de memoria y de resistencia en la escritura de Lihn es el poemario *El Paseo Ahumada* de 1983. Se publicó en Santiago de Chile, en plena dictadura, en formato de cuadernillo y sin paginación, con una foto en la tapa que muestra una escena del paseo peatonal mencionado en el título. Está impreso en papel de diario e imita una publicación periódica; en el interior se encuentran poemas, dibujos y fotos en blanco y negro, y varios títulos imitan y parodian los titulares de los medios masivos: “Noticias de un astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo”, “Sacerdote satánico no absuelve a cualquiera”, “Se apareció Cristo en el Paseo Ahumada está bueno de jodé”, “Ciegos instrumentales tocan como contratados en el Ahumada. Lo que puede el Japón”, “Nacionales: el desmemorizador: un aparato de primera necesidad”, “Nada nuevo en el encuentro de Cachagua entre el de Humboldt y los magallánicos”, “Abdica reina de los mendigos -no sabía que eran tantos- declara”. El propio Lihn, hasta que fuera detenido por las autoridades, hizo público los textos con un megáfono mediante una intervención callejera en el mismo Paseo Ahumada, la calle principal en el centro de Santiago y, en tiempos de dictadura, habitado por mendigos que forman parte integral de este “símbolo del programa económico de la Dictadura Militar” (Lange 2006b), como señala Lange en sus notas sobre este cuadernillo de poemas. *El Paseo Ahumada* es, entonces, un acto y un texto de resistencia y de memoria en muchos sentidos, y la mendicidad funciona como

eje temático y metafórico del texto: la mendicidad que produce el modelo, la mendicidad mental de quien lo impone y también la mendicidad con que muchos han buscado leerlo (mendicidad entendida en su sentido textual, como el que pide, pero también como la actitud humillante del que se somete a dicho acto.) (Lange 2006b)

Por un lado, el libro es una contribución original a la poesía urbana y callejera. Recuerda y cita desde su formato de *collage* el proyecto de *Quebrantahuesos*, el diario mural instalado en la misma zona hacía 30 años, y en un sentido más internacional, repite el gesto de varios artefactos y happenings de las neovanguardias -como el pop art y el situacionismo- de los años 60 y 70, al incorporar distintas tipografías, el juego irónico de un escrito a mano en la contratapa que es igualmente reproducido en serie, la integración de dibujos hechos por Germán Arestizábal, un habitante sobre ruedas del Paseo, y fotos de Paz Errázuriz y Marcelo Montecino, “gente del Paseo Ahumada”. Es un proyecto que reúne a varios actores de la calle y es un trabajo colectivo de prácticas de escritura y de memoria en la topografía urbana que de esta manera presenta un contramundo, el “Gran Teatro de la crueldad nacional y popular, donde se practican todos los oficios de la supervivencia”, como dice Lihn. El epílogo de la contratapa reivindica una nueva apropiación del espacio urbano, a través de una poesía radicalmente cruel en el sentido de Artaud. La otra razón para publicar en el formato de cuadernillo es más bien una necesidad: las publicaciones periódicas, al contrario de los libros, no pasaban por la censura, y a Lihn le interesaba llegar al mayor número posible de personas en la vía pública.

Pasando al nivel textual, son llamativas las estrategias discursivas que aplica Lihn frente a una censura abrumadora. Hay títulos con referencias explícitas a la situación del país y a la violencia ejercida por el régimen, por ejemplo “Cámara de tortura”, “¿Qué pecado tiene el pueblo para que lo castiguen tanto?”, o “Strip Tease de la recesión”. Los poemas operan con discursos heterogéneos provenientes del habla popular, de citas bíblicas, del hermetismo poético, del estilo directo y dialógico; y utilizan como recursos fundamentales la parodia y la ironía. La dislocación y la dispersión de los versos libres y, en su mayoría, desarticulados, son otras características centrales del discurso poético de Lihn. Como “vertiente poética” de la teoría de la cháchara y la palabra vacía en *El Arte de la Palabra*, Lange articula el poemario con la *poesía situada*, propuesta por el mismo autor en una de sus entrevistas:

Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva (...) Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación.²⁷

27 Diez, Luis, “Enrique Lihn: poeta esclarecedoramente autocrítico”, *Hispanic Journal* I,2, 1981, citado en: Lange 2006b.

Para demostrar las estrategias de memoria y de escritura situacionista en este poemario, quisiera entrar en la lectura del primer poema, SU LIMOSNA ES MI SUELDO DIOS SE LO PAGUE, que funciona como un programa que se despliega en varios poemas reunidos aquí. Desde el título está instalada la referencia a la mendicidad, tema central en muchos de los poemas y representada por El Pingüino, personaje-habitante del escenario del Paseo. Lo vemos en la tapa del cuadernillo, donde también encontramos parte del título del poema, escrito a mano sobre el cartoncito delante del Pingüino en acción y medio tapado por un señor vestido de traje y representante del capital chileno que apoya a la dictadura. El Pingüino se convierte desde varios niveles de comunicación en figura-símbolo del Paseo, pero también en contrafigura irónica del hablante-poeta, quien se dirige a él en varios poemas. Aquí va el texto:

Su limosna es mi sueldo Dios se lo pague

Un millón y medio de subempleados mendigos suscribirían el lema
 si los dejaran chillar como a éste y a otros tantos pocos en el Paseo Ahumada
 Se autoapoda El Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo
 Qué dislocado sentido del humor
 Toca que toca sin son ni ton zapateo
 de un epiléptico en tres de espectacularse
 el graznido de un palo
 Privilegiados él y otros mendigos de verdad a quienes les está permitido ir derecho al
 grano de limosna
 como en su caso, a veces, sin ningún mérito artístico
 Privilegiado el ciego que toca su flauta dulce a la vaciada luz de esta luna
 Privilegiado el sordo del acordeón, artista exclusivo de la Radio-Noche
 y el mudo que lisa y llanamente canta
 -el que quiere celeste que le cueste-
 En Huérfanos entre Ahumada y Estado las papas de la mendicidad se están quemando
 dulcemente
 Privilegiada la Volada, que estropajosa de niños forma con ellos un túmulo prefunerario
 porque de ella es el
reino de la Mendicidad
 Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de los casos omisos
 ¿eh, Pingüino? A ti nadie te toca un pelo
 Caso omiso hacen de ustedes esos robots que se mueven armados hasta los dientes
 Con sus lobos de mano y sus metralletas eléctricas.

El hiperbólico número del primer verso indica la pobreza reinante en Chile en esos momentos, provocada por el capitalismo salvaje adoptado por el régimen pinochetista y enfatizada aquí por el oxímoron irónico de “mendigos subempleados”. El segundo verso ya insinúa una práctica de censura, porque no todos

pueden hablar y pedir limosna. El que sí puede hacerlo es El Pingüino que aparece en el tercer verso, un ser excéntrico, dislocado, epiléptico, “privilegiado” por su situación desesperada, fuera de la ley, y “sin ningún mérito artístico”. Luego se enumeran otros privilegiados del Paseo Ahumada que pueden pedir limosna: el ciego, el sordo, el mudo, la Volada, todos habitantes del “reino de la Mendicidad”, enunciado que se desplaza constantemente al centro del poema y del libro. Después viene una explicación aludiendo al texto bíblico: son corderos inofensivos del rebaño de los “casos omisos”, pobres criaturas sin voluntad propia que no les interesan a los “robots armados hasta los dientes/Con sus lobos de mano y sus metrallitas eléctricas.” Antes de terminar el poema con estos versos, el poeta se dirige al mendigo: “¿eh, Pingüino? A ti nadie te toca un pelo.” En esta verbalización de una envidia absurda se expresa de manera más clara la estrategia de la confrontación paradójica en la relación poeta-mendigo. En el epílogo de la contratapa del cuadernillo se prolonga esta equiparación irónica: “el autor de estas páginas escritas con smog agradece al Decenio (de la dictadura) la oportunidad que le ha dado de escribir con las manos amarradas; proeza que quiere agregar a las que realizan, día a día, los subempleados y mendigos del Paseo, sus semejantes, sus hermanos.”

El poeta-mendigo -en su irónica cofraternización baudelairiana- abre un contraespacio de memoria individual, colectiva y poética que, al igual que la estética de la cháchara de don Gerardo de Pompier en *El Arte de la Palabra*, es una antimemoria que en este caso pone en escena una estrategia intermedial entre la palabra, el dibujo, el manuscrito, la imagen fotográfica, y la acción callejera para desenmascarar y contrariar los espacios del discurso oficial del régimen. El cuadernillo denuncia la grotesca simbiosis de los poderes político-económicos desplegada en el más significativo y emblemático espacio público y social de memoria urbana en el centro de Santiago.

VI

Los dos libros analizados representan dos polos de una escritura autorreflexiva y (auto)deconstructiva: *El Arte de la Palabra* exhibe y satiriza el lenguaje en su propia configuración fascista y siniestra, desmonta el discurso político y poético como artificio del poder en la construcción de una República Miranda distópica, y ofrece un espacio de palabras desplazadas y autocríticas que abren una textura literaria e intermedial de antimemoria; *El Paseo Ahumada*, en cambio, se dedica a la resistencia puntual, concreto y visible frente al “aniversario” de una situación insostenible en Chile, con todos los medios disponibles, y con un carácter con-

memorativo, transgresor.²⁸ El proyecto de escritura pre/post/anti/dictatorial de Lihn reúne incómodamente política y memoria, literatura e historia, y no deja margen para los cantos generales de todas las épocas:

No hacemos nada, no decimos nada
¿Con qué ropa subir ahora el Macchu Picchu
Y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia
Siendo que ella se nos está quemando en las manos? (“Canto general”)

Referencias

- Arendt, Hannah (2006), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Alianza (1955).
- Avelar, Idelber (1999), *The untimely present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Durham and London: Duke University Press.
- Barthes, Roland (2003), *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires: Siglo XXI (1978).
- Benjamin, Walter (2008), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Mexico: Itaca.
- Brunner, José Joaquín (2002), *Globalización cultural y posmodernidad*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- (1983), “La cultura política del autoritarismo” en: *Chile 1973–198?*, Santiago: Flacso.
- Cánovas, Rodrigo (1986), *Texto y censura: Lihn*, CENECA, N° 77.
- (1986), *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago: Ainavillo.
- Foxley, Carmen (1995), *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria.
- Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (eds.) (1991), *Gedächtniskunst, Raum – Bild – Schrift*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Huysen, Andreas (2001), “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”, en: *En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Fondo de Cultura económica de Argentina.

28 Es interesante el proyecto de reedición de poesía de los años 70 y 80, llevado a cabo por Ediciones Diego Portales. El nuevo *Paseo Ahumada* de 2003 es otro que el original de 1983, con una tapa que muestra una foto del poeta, con los textos ordenados y coherentes sobre un papel blanco y caro, sin dibujos y con fotos, de las que sólo unas pocas son originales. La colección responde al deseo de rescate de un patrimonio literario importante, y a la vez anula la actitud y la estética inconclusas de la primera edición que tuvo un tiraje muy limitado. Cfr. Lange 2006b.

- Lange, Francisca (2006a), *Teoría estética y crítica en dos textos de Enrique Lihn: "Lihn & Pompier" y "El Paseo Ahumada"*. TESIS (Magíster en Literatura). Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado.
- (2006b), "Algunas notas sobre *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn", www.letras.s5.com/el221006.htm, 30.5.2014.
- (2007), "Sobre *El arte de la palabra* y la paranoia de una modernidad tardía", inédito.
- Lastra, Pedro (1990), *Conversaciones con Enrique Lihn*, Santiago: Atelier (1980).
- Lihn, Enrique (1978), *Lihn & Pompier*, Santiago: Ediciones del Departamento de Estudios humanísticos.
- (1980), *El Arte de la Palabra*, Barcelona: Pomaire.
- (1983), *El Paseo Ahumada*, Santiago: Miga.
- /Marín, Germán (1997), *El circo en llamas*, Santiago: Lom.
- Richard, Nelly (ed.) (2004), *Utopía(s) 1973–2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.
- (1986), *Margins and institutions. Art in Chile since 1973.*, Melbourne: Art & Text.
- Sánchez, Yvette / Spiller, Roland (Edd.) (2008), *La poética del fracaso*, Tübingen: Narr/Francke.
- Spiller, Roland/Heydenreich, Titus/Hoefler, Walter/Vergara Alarcón, Sergio (edd.) (2004). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Iberoamericana-Vervuert: Frankfurt/M.
- Todorov, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires: Paidós (1995).
- Trigo, Abril (2011), "De memorias, desmemorias y antimemorias", *Taller de Letras* N° 49, 17–28.

Archivo, memoria y subversión. El cine chileno de postdictadura: *Archipiélago* y *Amnesia*¹

I Archivo, cine, memoria

El trabajo parte de dos premisas fundamentales: la primera identifica el archivo como espacio heteróclito y en movimiento entre lo enunciado y lo enunciable. Siguiendo en primera instancia a Michel Foucault (1997), el archivo es un sistema general, virtual y cultural de la “formación y de la transformación de los enunciados” (221), de la producción y represión de discursos, imágenes, saberes y sentidos, y, por ende, de memorias e imaginarios colectivos e individuales. Esto, tomando en cuenta, asimismo, la dimensión ética respecto de lo no dicho y lo indecible, tal como la desarrolla Giorgio Agamben en su libro sobre el archivo y el testimonio de Auschwitz.²

La segunda premisa trata de articular el archivo con la “archivabilidad” y su topografía; esto significa una expansión de la noción de archivo que me parece necesaria. Dice Jacques Derrida (1997): “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera.” (19) Y algo más adelante: “la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Ésta es también nuestra experiencia política de los medios llamados de información.” (24) Los archivos del siglo XX se caracterizan por la masificación de las nuevas tecnologías de registro de datos desarrolladas durante el siglo XIX –en primer lugar: la cámara fotográfica, el fonógrafo, el ordenador primitivo, el cinematógrafo– que precisamente, siguiendo la idea de

1 La primera versión del texto: “Archivo, memoria y subversión: el cine chileno de postdictadura, con apuntes de análisis sobre *Archipiélago* (1992) y *Amnesia* (1994)”, *Chasqui*, Special Issue N° 5, 2013, 245–256.

2 En *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (1990), Roberto González Echevarría parte de la noción del archivo de Foucault para construir su teoría sobre las enunciabilidades en la literatura latinoamericana en diálogo con tres archivos discursivos: el discurso jurídico del imperio español del siglo XVI; el discurso científico en los viajeros del siglo XIX; y el discurso antropológico de la primera mitad del siglo XX. En todo caso, sus análisis brillantes de relatos fundadores en estos tres ejes discursivos no salen nunca de la biblioteca, por así decirlo, tal como es el caso de la teoría de Foucault.

Derrida, determinan la doble y contradictoria estructura entre el archivo y su destrucción (el “anarchivo”), la creación y abolición de formas y contenidos. En estas circunstancias, las estructuras técnicas de archivación implementan visibilidades y enunciabilidades que, desde mediados del siglo XIX, producen un efecto de desligadura entre la experiencia vivencial del ser humano y lo archivable; se genera un archivo monstruoso, espectral, que prolifera vertiginosamente, que se vuelve infinito e inabarcable.³

Por otra parte, y considerando estas dos premisas, cabe señalar que la historia del siglo XX no es imaginable sin el cine y otros archivos audiovisuales como la televisión, medios que construyen una realidad propiamente mediática que regula, formatea y determina las estructuras comunicativas de la sociedad.⁴ Se produce, durante todo el siglo XX, una pugna entre los sistemas de registro, de comunicación y de documentación histórica. El inolvidable corto de Alain Resnais, *Toda la memoria del mundo*, de 1956, muestra muy bien la monstruosidad de dos archivos, el viejo de la Biblioteca y el nuevo que constituye el cine en este momento histórico: ironiza cinematográficamente el afán de la Biblioteca Nacional de Francia de almacenar todos los saberes disponibles en el mundo. El film señala el miedo de la humanidad frente al olvido que estaría en el origen de la construcción de esas fortalezas del conocimiento, pero a la vez expone su futilidad, el carácter paradójico de los saberes encerrados. En largos *travellings* por los sótanos y pasillos oscuros de la Biblioteca, acompañada por una música y una voz exasperantes, la cámara registra su propia angustia testimonial. Aquí se desmantela la fortaleza y con ella, la posibilidad de capturar y fijar datos y conocimientos para salvarlos del olvido, una empresa precaria y arbitraria que en primer lugar depende de los medios y formatos con los que opera y procesa el archivo. *Toda la memoria del mundo*, autoconsciente de su propia precariedad, pone en escena

3 En la introducción a sus estudios sobre el arte de vanguardia y el arte de postguerra europea que desestabilizan el archivo burocrático proliferante del siglo XX, Sven Spieker (2008) dice: “What the archive records (...) rarely coincides with what our consciousness is able to register. Archives do not record experience so much as its absence.” (3) Este hecho produce precisamente un efecto de lo ominoso (*unheimlich*), la vuelta inesperada de algo familiar que no estaba en nuestros archivos: “When files return to take their place in an archive we think of as being complete –with every record in its appointed place, fully indexed and accounted for– the modernist project of reality-founded rationality collapses: the archive becomes a haunted place. Archives do not simply reconnect us with what we have lost. Instead, they remind us like Warhol’s boxes of what we have never possessed in the first place” (3/4).

4 Hay numerosos diagnósticos de esta situación. Un aporte sugerente desde la teoría de los sistemas ofrece Luhmann 2000.

otro saber del archivo y apunta a las aperturas, transformaciones y clausuras de sus archivabilidades; procesos cuya viabilidad se vincula con las materialidades formadoras de los campos de fuerza que cambian las estructuras de significación y comunicación de una cultura.⁵ No es casual que Resnais sea el cineasta que un año antes visita y documenta con su cámara otros lugares de memoria, los campos de exterminio y los escasos registros fílmicos y fotográficos relacionados con esa tragedia irrepresentable del siglo XX. Al trabajar con materiales de archivo que demuestran el horror, *Noche y niebla* (1955) inaugura un discurso fílmico sobre la memoria de lo indecible que clama justicia frente a las atrocidades cometidas en esos campos.⁶ El cine de memoria de Resnais –un cine pensante que sabe de su propia condición de archivo archivante e históricamente precario– nos indica la fuerza y la necesidad de des- y re-contextualizaciones en los procesos entre recuerdo y olvido, y entre figuración y desfiguración de memorias, incluidas las traumáticas, en imágenes, textos, sujetos y culturas.⁷

-
- 5 Se trata de un proceso que los nuevos medios de información radicalizan: en las estructuras computacionales, todo dato es digitalizado y, por ende, archivable según el mismo sistema numérico. Asistimos actualmente a un cambio radical del sistema analógico al digital, cuyos efectos en todos los ámbitos culturales todavía son imprevisibles, cfr. Manovich 2006. Según Deleuze (2005), en el mundo moderno “la información reemplaza a la Naturaleza” (352) y el futuro del cine como archivo de imágenes y pensamientos depende de “su lucha interior con la informática” (359). Es en este contexto que las monumentales *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998) de Jean-Luc Godard cobran toda su vigencia: se vuelven, ellas mismas, un proyecto histórico de transformación de archivos al intervenir las imágenes cinematográficas desde otro archivo, el digital, y, de esta manera, las convierten en otra cosa, algo nunca visto o archivado que vuelve al archivo monstruoso y ominoso.
 - 6 Cabe señalar aquí la relevante distinción entre archivo y memoria: los archivos son complejos sistemas culturales y epistemológicos que dependen de las técnicas de archivación, mientras que las memorias son elaboraciones de segundo grado, un trabajo específico (social, personal) con los materiales disponibles desde el archivo.
 - 7 Se habla de una era “postcinematográfica” (Arlindo Machado, Jorge La Ferla, Eduardo Russo y otros teóricos del cine contemporáneo). Esta situación alberga nuevas y desconocidas posibilidades para el cine en sus formas expandidas. Los procesos digitales, numéricos y móviles del cine construyen memorias de su propio *ser-cine* a través del trabajo de “reciclaje” con metrajes encontrados en archivos personales e institucionales, o con la técnica de citas intertextuales que varían, parodian, transforman los géneros conocidos y producidos por el cine clásico; esto ocurre especialmente en los nuevos géneros televisivos. Con todo, el cine o lo que queda de él participa del flujo de imágenes en movimiento y forma parte de un archivo audiovisual que se caracteriza por múltiples y heterogéneas formas de producción, transmisión y recepción.

II Chile: Amnesia oficial y subversiones estéticas

El plebiscito de octubre de 1988 dio por resultado un 56 % por el No y un 44 % por el Sí. El general Augusto Pinochet entregó el gobierno y siguió en funciones como senador vitalicio y comandante en jefe de las Fuerzas Armadas. Al contrario de lo que ocurrió en Argentina, en Chile no se produjo un quiebre del discurso dictatorial-militar, y casi la mitad de la población chilena apoyó a Pinochet en el referéndum. Señala Andrea Pagni en su ensayo de 2004 sobre la “Memoria y el duelo en la narrativa chilena actual”, refiriéndose al libro de Tomás Moulian, *Chile actual. Anatomía de un mito* (1997): “En Chile no hubo una condena oficial y pública que exculpara a toda la sociedad chilena, lo que en virtud de las lealtades contrapuestas habría sido imposible, sino una ‘compulsión al olvido’, un ‘bloqueo de la memoria’ (Moulian 1997) y en definitiva, hasta los días en que cayó la impunidad de Pinochet, una perpetuación de la dictadura a través del cambio del Estado.” (19) Las películas *I love Pinochet* (2003, Marcela Said), y *La muerte de Pinochet* (2011, Perut/Osnovikoff) muestran el gran apoyo en la población del cual hasta hoy día goza el dictador chileno, detenido en Londres en 1998, trasladado a Santiago en 2000 y fallecido en diciembre de 2006. La política concertacionista durante los años 90 bajo los presidentes Patricio Aylwin y Eduardo Frei Ruiz-Tagle dependió de los decretos emitidos por Pinochet y se caracterizó por el consenso, la reconciliación, el silencio y la amnesia, junto a la continuación de las políticas neoliberales heredadas de la dictadura. Intelectuales como Nelly Richard, Tomás Moulian, Olga Grau, Raquel Olea, Marco Antonio de la Parra, Pablo Azócar o Gabriel Salazar, no se cansan de señalar el problema del olvido que marca la etapa de la transición en Chile y reivindican el trabajo de memoria.⁸

Imagen latente, el largometraje de Perelman, pertenece a las pocas excepciones subversivas en el escenario cinematográfico de los años 80, completamente mutilado en esos tiempos. No hubo nunca una legitimación oficial y masiva de un discurso de memoria que produjera películas comparables a *Historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) en Argentina.⁹

8 La opinión de Salazar sobre la “traición” de la Concertación durante sus largos años de gobierno (*El ciudadano*, 11 de noviembre de 2011), es una señal más del descontento con la política estancada en el país.

9 Los dos films –frente a otras producciones más experimentales y metarreflexivas ciertamente los más difundidos de la época– son ficciones que a un discurso oficial durante la transición democrática en Argentina. La primera, ganadora de un Óscar, pone en escena la toma de conciencia de la sociedad civil en clave melodramática. La protagonista femenina, profesora de historia, indaga, junto a su amiga exiliada, en la procedencia de su hija adoptada, dándose cuenta de que los padres biológicos de ella

Por lo tanto, en la producción cinematográfica chilena de los años 90, en escasas producciones la dictadura es tematizada explícitamente.¹⁰ En 1991, entre las tres películas estrenadas a nivel nacional, se encuentra *La frontera* (Ricardo Larraín), la historia de un relegado político a una isla del sur de Chile; en 1992 se estrenan también tres películas, entre ellas la por muchos años extraviada *Palomita blanca*, de Raúl Ruiz, film realizado en 1973, y *Archipiélago* de Pablo Perelman.¹¹ Entre los nueve estrenos de 1994 están *Amnesia* de Gonzalo Justiniano y *Los naufragos* (1994), de Miguel Littin, una película que pone en el centro de su diégesis el regreso del exiliado Arón, su difícil reencuentro con la familia y la búsqueda de Ur, su hermano detenido desaparecido. Es un film que transmite un ambiente mágico y mítico, con tintes grotescos, característicos del cine de Littin y acentuados aquí bajo la impresión del fracaso político y emocional.¹² En 1997, entre los cinco es-

fueron una pareja de desaparecidos, y que su esposo fue el responsable de esa trata. El año del estreno coincide, por lo demás, con el Juicio a las Juntas Militares, acto necesario de reconciliación entre el pueblo y el gobierno democrático. *La noche de los lápices*, también un éxito nacional e internacional con tintes melodramáticos, se estrena un año después y muestra –en escenas explícitas de tortura– la brutal represión de escolares secundarios que protestan por sus derechos en las calles de La Plata, en los primeros meses de la dictadura en 1976. Los dos films muestran que durante los años 80, el discurso dictatorial y militar se encuentra descalificado en un amplio sector de la sociedad argentina y se instala un consenso de repudio a la dictadura y de la masiva violación a los derechos humanos, la detención, las torturas y la desaparición de miles de personas, producido también por el desastre de la Guerra de Malvinas en 1982. Desde entonces, como es sabido, las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo y varias ONG representan una memoria colectiva y un discurso de denuncia ética y de derechos humanos ampliamente difundido, del cual participan numerosas películas hechas sobre el trabajo de memoria que se han realizado en los últimos 30 años. Hay un apabullante archivo de títulos de films en el sitio web de Memoria abierta, catalogado por varios índices de búsqueda y abarcando ficciones y documentales:<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine>.

- 10 Si bien *La luna en el espejo* (1990), de Silvio Caiozzi, es considerada la gran metáfora de los tiempos de dictadura, esta valoración se refiere a su ambiente de encierro, de vigilancia, y el carácter del padre autoritario que terroriza a su hijo. No hay referencias históricas directas.
- 11 En 1993 no cambia mucho la situación: se estrenan cuatro películas de ficción en el país, entre ellas la exitosa *Johnny Cien Pesos*, de Gustavo Graef-Marino.
- 12 El “fenómeno del des-exilio” (Cavallo 226) y sus problemas de diversa índole es tema de varias películas de la transición: *Gringuito* (Sergio Castilla, 1998), *No tan lejos de Andrómeda* (Juan Vicente Araya, 1999); y también es una de las matrices narrativas de *Cicatriz*.

trenos se encuentra *Cicatriz*, de Sebastián Alarcón, film en clave *thriller* que narra la historia del fallido atentado contra Pinochet en septiembre de 1986, ocurrido en el Cajón del Maipo y ejecutado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Entre las películas realizadas en el nuevo siglo que tocan el tema de la memoria en forma concreta, está la exitosa *Machuca* (2004, Andrés Wood) que ficcionaliza, por medio de la amistad entre dos chicos, Gonzalo Infante y Pedro Machuca, el último nacido en una población pobre, las resistencias que enfrentó el proyecto de la reforma escolar de la Unidad Popular en los primeros años de los 70.

En el género documental destaca, a fines de los años 90, *Chile: la memoria obstinada* (1997). El director Patricio Guzmán había filmado, en 1973, inscrita en la tradición del *cinéma vérité*, el documental *La Batalla de Chile*, el film monumental sobre el proyecto socialista de Salvador Allende y la Unidad Popular, interrumpido por el golpe militar en el mismo año de filmación. Montado y terminado por Guzmán y Pedro Chaskel durante su exilio en Cuba entre 1974 y 1979, con sus imágenes impactantes es uno de los documentales políticos más poderosos hechos en Latinoamérica. *Chile: La memoria obstinada* muestra las entrevistas que realizó Guzmán en 1996, en su vuelta a Chile después de tantos años, a los protagonistas sobrevivientes de *La Batalla de Chile*, mostrándoles fragmentos de aquel documental nunca estrenado en el país. Pero también conversa con jóvenes en colegios sobre esas imágenes e incita un debate entre los que justifican las acciones de la dictadura frente al marxismo internacional, y los que se oponen.¹³

Otro caso interesante constituye un documental realizado en 1998: *Fernando ha vuelto*, de Silvio Caiozzi, director consagrado con películas como *La luna en el espejo* (1990) y *Coronación* (2000), que trabajó en varias ocasiones con su amigo, el escritor José Donoso. *Fernando ha vuelto* es un film que retrata la entrega de los huesos del desaparecido Fernando Olivares Mori a su familia y a su viuda Ágave Díaz, amiga de Caiozzi, quien acompaña con su cámara las diferentes etapas del reencuentro con los restos de su ex-esposo hasta su entierro. El reencuentro permite a la viuda y a todos los familiares de Fernando despedirse de él y enterrarlo, y de esta manera superar la experiencia traumática de no poder terminar el trabajo de duelo, trauma emblemático que sufren los familiares de los desaparecidos. La cámara se instala como observadora de todas las instancias y muestra el reencuentro de la viuda con los huesos; parece fiel al registro de los acontecimientos, sin embargo, como destacan algunos críticos, contiene escenas montadas exclusivamente para la filmación (las velas en la calle al comienzo y

13 En 2001, Guzmán filma *El caso Pinochet*, en el que relata el contexto de la detención del dictador en Londres, su extradición y el juicio que le hace el juez Juan Guzmán.

al final, por ejemplo), y ocupa una matriz melodramática en la escenificación de varias secuencias, sobre todo la final (fuerte presencia de lágrimas y puesta en escena de la música como elemento dramático). Lo más notable, sin embargo, es el hecho de que ocho años después, en 2006, se supiera que los huesos identificados no fueran los de Fernando. A raíz de esto, Caiozzi reeditó la película, llamándola *Fernando ha vuelto a desaparecer*, y agregó una suerte de epílogo con dos entrevistas, una con él mismo y la otra con la viuda consternada que expresa en el diálogo que se siente defraudada y más traumatizada que antes del reencuentro con los huesos falsos de su esposo. Esta situación es otro ejemplo del efecto de lo ominoso del archivo monstruoso en un doble sentido. Los huesos identificados y archivados, devueltos al archivo colectivo de los detenidos desaparecidos, después de otras pruebas con otras tecnologías resultan ser “falsos” y fantasmáticos en la memoria de la viuda. Estos huesos se convierten, entonces, en algo sin nombre, algo que nunca ha sido poseído, pero que sin embargo pertenece al archivo y a la memoria del pueblo chileno. El otro efecto ominoso es lo fantasmático del mismo archivo cinematográfico en su desplazamiento temporal: registra la “verdad” de la identidad de los restos del desaparecido, del reencuentro y del ritual de despedida, para con esto dejar constancia, finalmente, de una “falsedad” primigenia del propio cine y su archivabilidad. En los últimos 15 años, se realizaron otros documentales notables que proponen indagaciones en la memoria del periodo dictatorial en Chile.¹⁴

III Archipiélago = archivo¹⁵

En tiempos de dictadura, el arquitecto y activista político de izquierda Tito recibe un balazo durante el allanamiento de una reunión clandestina en un edificio de viviendas sociales en Santiago que él mismo diseñó y construyó. La película abre con una imagen difusa del edificio a través de la ventanilla oval de un furgón policial que ha capturado a los activistas. A partir de ese momento, Tito emprende un viaje mítico, imaginario y a la vez real a Chiloé, al Archipiélago de los Chonos y a Tierra del Fuego, como “arquitecto misionero” y restaurador de la iglesia de

14 Cfr. los siguientes ensayos dedicados al cine chileno de postdictadura en este libro.

15 Me voy a referir principalmente a las siguientes secuencias del film: 1) min 2:30–5:20: las miradas, los ojos, el viaje al sur; 2) min 10:20–14:20: el allanamiento, los chonos, el archipiélago; 3) min 18:20–24:10: la visita museo, las fotografías y el cine, la mezcla de imágenes del allanamiento y de los chonos; 4) min 1:08:25–1:10:25: el círculo de muertos: chonos, militantes, la ventanilla del furgón; 5) min 1:12:45–1:14:20: puro mar, pura luz. Ver también la galería de fotogramas al final del texto.

madera en una estación misionera. Este viaje se convierte en traza mnémica inestable y multidimensional entre la vida y la muerte, entre la cultura de los indígenas chilotos, chonos y fueguinos, la cultura de los colonizadores y misioneros, y la actualidad dictatorial, entrelazadas en distintas capas temporales y espaciales, y entre diversos materiales cinematográficos que construyen una compleja trama de memoria individual y colectiva.

Por otra parte, la palabra “archipiélago”, que designa etimológicamente el principal o primer territorio marino con islas (en la antigüedad “pelagos” es sinónimo del mar Egeo), resuena, por su referencia a un origen, tanto en la palabra “arquitecto” –primer constructor de una obra (tectón)– como en la palabra “archivo”: un principio físico, histórico, ontológico, pero también nomológico, “*en ese lugar, desde el cual el orden es dado*” (9), como dice Derrida en *Mal de archivo*.¹⁶

La herida sangrante en la frente de Tito donde habría entrado la bala, es una marca de la existencia fantasmal del arquitecto durante su viaje. Resalta en varias secuencias y es, por lo tanto, también un efecto de la realidad fantasmática del cine deliberadamente puesto en escena. Vemos por primera vez la herida cuando el protagonista está sentado en el auto que lo lleva al sur, con un conductor que resulta ser el policía que le disparó la bala durante el allanamiento. Esta herida en la cara de Tito está casi siempre presente en el film, salvo en algunas secuencias en las que inexplicablemente desaparece. Al llegar a la misión, el arquitecto visita el museo: éste es un archivo de otra cultura extinta, la de los pescadores chonos. Se ven los instrumentos con los que ellos vivían y pescaban en esa región poco poblada de Chile. Pero también hay registros cinematográficos en blanco y negro que el arquitecto comienza a mirar a través del proyector instalado en el museo. Estas imágenes, manipuladas por Perelman, se mezclan, en el transcurso de la película, con imágenes en color de visiones o alucinaciones de encuentros con los nativos del sur de Chile durante los tiempos de la conquista. También hay imágenes en las que aparecen los nativos fueguinos mientras pintan sus cuerpos, cazan, se bañan desnudos o comen, en varias ocasiones en presencia de Tito que los observa.¹⁷ En principio, pueden identificarse cinco niveles espaciotemporales de memoria en la película:

16 Foucault (2002), probablemente pensando en la famosa obra de Solzhenitsyn que circula en Francia a partir de 1973, usa la metáfora del “archipiélago carcelario” (181) para explicar el sistema de microvigilancias sociales que hacen obsoletas las cárceles reales.

17 Las imágenes cinematográficas de Perelman se inspiran en las fotos que tomó el sacerdote y etnólogo austríaco Martin Gusinde (1886–1969), quien llega a Chile en 1912 y emprende cuatro viajes a Tierra del Fuego entre 1918 y 1924. En los años 30

- los sucesos en Santiago que llevan a la muerte del arquitecto en tiempos de dictadura;
- el viaje y la experiencia en la isla de la estación misionera donde están el museo y la iglesia en la que Tito realiza las tareas de restauración, financiadas por inversionistas japoneses que, por otro lado, están interesados en el pescado fresco de la zona;
- el tiempo cinematográfico de los registros en blanco y negro sobre los nativos de la región que se encuentran en el museo y datarían de los años 20 o 30. Estas imágenes, sin embargo, son completamente simuladas; pueden considerarse intervenciones en los archivos existentes hechos por Gusinde y el cura salesiano Agostini¹⁸, transformándolos desde otro momento histórico y desde otro archivo.
- un cronotopo irreal de tiempos de la conquista en donde el arquitecto misionero entra en contacto con los indígenas para defenderlos ante los conquistadores españoles; esta situación es analogizada con la contingencia dictatorial: los indígenas se convierten en los militantes de izquierda, reprimidos y asesinados por otro poder autoritario, la policía estatal pinochetista;¹⁹
- y, finalmente, el archipiélago de todas las imágenes de la película y la mezcla de los niveles espaciotemporales como memoria fragmentada y superpuesta de islas mnémicas que se disuelven en el “puro mar” y la “pura luz” de los que habla Tito en la última secuencia y en su última travesía por el mar.²⁰ En la secuencia anterior a ésta, se han fundido a través de dos imágenes superpuestas

publica varios tomos con ilustraciones sobre la cultura fueguina, un archivo único e impresionante sobre los pueblos extintos de esa región.

- 18 A partir de 1910, el padre italiano Alberto María de Agostini (1883–1960) vivió muchos años entre Tierra del Fuego y la Patagonia y realizó registros fotográficos y cinematográficos en esa región. A partir de 1924 publica varios libros y documentales sobre sus experiencias en esas tierras.
- 19 El crítico Cavallo califica el “paralelo entre la represión de los indígenas por parte de los españoles y la represión de la izquierda por parte del régimen militar” como “planteamiento enrevesado y discutible”. (93/94). Es cierto que se trata más de una analogía que de datos históricos verificables. Como todo el montaje de archivo que realiza Perelman demuestra, no se trata de la fidelidad histórica. El mismo director subraya más bien –en una entrevista a *El Mercurio* después del estreno en 1992– las coincidencias entre los indios chonos y los militantes cuyos personajes y destinos se asimilan cada vez más en el transcurso del film.
- 20 Dice Tito: “Hasta que ninguna isla se vislumbre en el horizonte, sólo el puro mar hasta que el mismo mar se disuelva y quede la pura luz...” Esta referencia a la pura luz puede entenderse también como metáfora cinematográfica, ya que es la luz, al menos en el

el círculo de los muertos encontrados bajo el piso de madera de la iglesia y la ventanilla oval del furgón policial, cuya puerta de pronto se abre para tirar a otro muerto al auto donde Tito está esperando su propia muerte. Esta imagen del edificio visto a través de la ventanilla del furgón remite a una circularidad formal que se repite a nivel diegético: es una imagen que aparece varias veces en el film, pero sobre todo abre y cierra el viaje de Tito por las capas de memorias chilenas, individuales y colectivas.

IV **Amnesia: la locura del olvido**²¹

Gonzalo Justiniano vivió en París entre 1976 y 1983 y tenía tres largometrajes realizados antes de filmar *Amnesia*, entre ellos el exitoso *Caluga o menta*, de 1990, film sobre unos jóvenes marginales de una población santiaguina durante los ochenta. En una entrevista, el director cuenta su motivación para hacer una película sobre la memoria y el olvido en Chile. Son afirmaciones que coinciden con los análisis de varios intelectuales que reclaman un real trabajo de memoria en el país:

Hubo una campaña tan agresiva para tratar de autoimponer el olvido, que llega a ser algo grotesco. Dentro del esquema que me había tocado vivir afuera pensé que con la vuelta de la democracia se iban a crear más medios de comunicación y se iba a discutir el pasado, la historia, pero eso no ocurrió. Noventa por ciento del poder comunicacional y económico nos decía que había que olvidar el pasado y pensar en el futuro. (...) De repente uno llega a pensar que todo eso no ocurrió, que me imaginé todo (...) que aquí hubo toque de queda, que las muertes, los asesinatos y la tortura, eran inventos del marxismo internacional. (...) Por eso que en *Amnesia*, más allá de una película testimonial, mi interés fue reivindicar la importancia de la memoria. El ser humano en la medida que esconde sus conflictos y sus atrocidades, lo único que hace es perpetuarlas. (Villarroel, 113/114)

Como señala Cavallo en su libro sobre el cine chileno de transición, *Amnesia* es la única película de los 90 que hace referencia explícita a los campos militares de

cine analógico, la sustancia que lo hace funcionar; sin descartar tampoco una alusión al himno nacional: “Puro Chile... puras brisas...”

- 21 Me voy a referir principalmente a las siguientes secuencias: 1) min 2:20–5:00: la búsqueda y el reconocimiento de Ramírez por Zúñiga en el mercado de Valparaíso; 2) min 11:50–16:30: el reencuentro entre Ramírez y Zúñiga en una calle de Valparaíso y el primer flashback; 3) min 27:40–29:20: la conversación entre los dos en el bar porteño, lugar de recuerdos; 4) min 49:00–52:30: humillación del prisionero (todos somos iguales) y montaje paralelo con saltos entre el bar y el desierto, diálogo sobre amnesia; 5) min 1:23:00–1:27:35: el juicio a Zúñiga, el perdón, la casa y el pescado degollado. Ver también la galería de fotogramas al final del texto.

detención en el desierto del Norte: hubo campos en Pisagua y Chacabuco durante los 70.²² La película, entonces, se estructura alrededor de dos ejes espaciotemporales y dos lugares de memoria bien diferenciados y distinguibles, entre los que saltan las secuencias del film: el pasado en el desierto por un lado, y el presente en el puerto de Valparaíso por el otro. Al contrario de la mezcla de niveles diegéticos, cronotópicos y mnémicos en *Archipiélago*, aquí las cosas se presentan de forma mucho más nítida. El soldado Ramírez vive en Valparaíso con su mujer, y está obsesionado con el reencuentro con su ex-sargento Zúñiga para vengarse de él y matarlo. Zúñiga fue la autoridad temible y odiada en un campamento donde le ordenó a Ramírez matar y maltratar a los prisioneros. La película, filmada principalmente desde el punto de vista del soldado, comienza con una secuencia en la que Ramírez identifica al sargento, camuflado con una venda en la cara, a través de la ventanilla de un bus en las calles de un Valparaíso oscuro, lluvioso y siniestro que presagia el ambiente enrarecido de la película en la que los militares enloquecen y los prisioneros mueren o huyen; en la que se produce la venganza fallida y el infierno del desierto contagia al infierno del presente que parece paralizado.

Ramírez ve a Zúñiga desde el bus, baja y lo persigue, lo pierde, lo busca de nuevo hasta finalmente dar con él en uno de los cerros. En largos *flashbacks*, Ramírez recuerda las vivencias en el desierto, mientras está sentado en un bar con su odiado ex-jefe. La escena crucial tiene lugar en ese bar de Valparaíso, en el que se abre una mirada sorprendente sobre el mundo de la red de los ex-oficiales sobrevivientes de la dictadura militar. Justiniano filma el diálogo entre el sargento Zúñiga y el soldado Ramírez con tonos amarillentos y lentes de gran ángulo para distorsionar las perspectivas y los rostros y aumentar la profundidad de campo. Zúñiga, desde la visión cínica del victimario, en sus recomendaciones al soldado repite la lógica del olvido y del silencio oficial de la época de los 90: “A mí me presentaron a una persona que me ayudó a que olvidara todo lo negativo y sólo recordara lo positivo. Es como una especie de amnesia controlada por ti mismo. Lo que te sirve, bien; lo que no te sirve, fuera, fuera. Aquí somos todos amigos, muchacho. Lo importante no es lo vivido, Ramírez, sino lo que uno recuerda de lo vivido, ¿entiendes? Igual, muchas veces he soñado con volver al desierto. A pesar de todo, esa sí que era vida.” Ramírez se queda callado primero, y después le cuenta al sargento que ha soñado con matarlo, frente a lo cual Zúñiga suelta una fuerte carcajada.

Los supuestos verdugos de Zúñiga, Ramírez y el ex-prisionero Carrasco, al cual Ramírez salvó la vida en el desierto y con el que planea el asesinato, finalmente

22 Campos del desierto a los que regresa Guzmán en *Nostalgia de la luz*.

no logran su objetivo: cuando lo atrapan e intentan matarlo, Zúñiga reacciona primero con sarcasmo y frialdad, y ofrece, una vez más, una variante del discurso oficial: “¿No ves que de nuevo todos se reconciliaron, y se terminó el problema? No serás tú el último de los enojados, ¿no es cierto, Ramírez?” Pero cuando están por ahorcarlo en un sitio abandonado de los cerros porteños y Ramírez lo apunta con su pistola, Zúñiga se descompone, expresa un susto terrible y pide perdón. Ramírez y Carrasco se miran con estupor y no pueden ejecutarlo. La escena final muestra a los verdugos frustrados en el comedor de la casa de Ramírez y su esposa. Zúñiga está sentado al fondo de la mesa, ensimismado y enloquecido. Todos, víctimas y victimarios, están paralizados ante la cabeza cortada y el ojo del pescado en la tabla sobre la mesa. Cavallo habla de una “doble derrota” (239) de los dos amigos que sufrieron en el desierto y que no son capaces de olvidar nada, pero tampoco son capaces, ahora, de actuar frente a la imposibilidad del olvido. No obstante, el final de la película levanta inesperadamente una pregunta ética: ¿cómo poder perdonar? El pescado degollado se convierte en símbolo de una interrogante social, política y emocional que caracteriza la época en la que se hizo el film. Ramírez y Carrasco, no siendo capaces de repetir la violencia que ejercía Zúñiga sobre ellos y muchos más, logran por lo menos incitar una reflexión en ellos y los espectadores sobre los complejos y necesarios procesos de memoria en la sociedad.

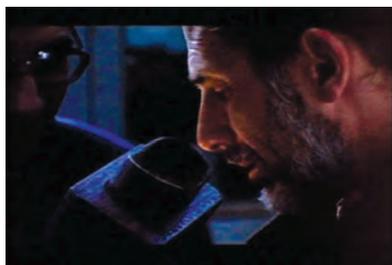
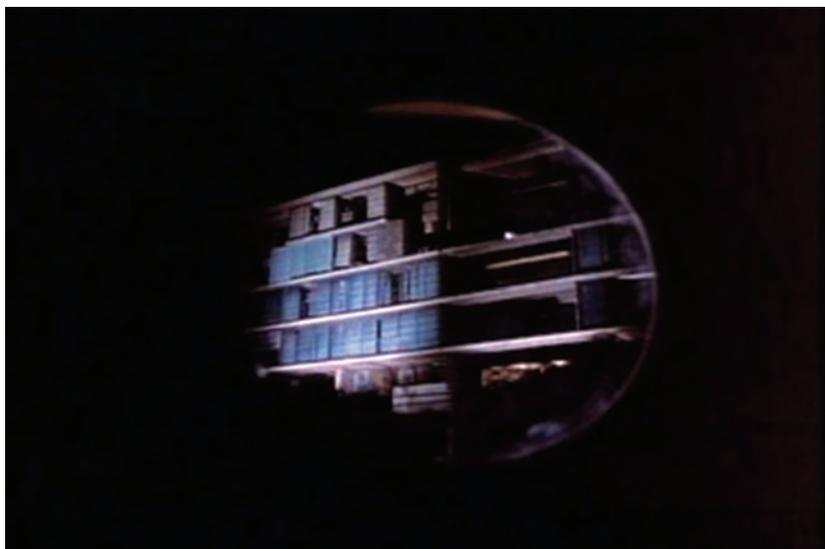
Archipiélago y *Amnesia* son films prácticamente olvidados que han circulado muy poco en Chile y fuera del país. Forman parte de un archivo subversivo y marginal cuyo rescate imperioso se ha tratado de iniciar en estas páginas con el propósito de comprender mejor el funcionamiento de una memoria postdictatorial ejercida desde la complejidad audiovisual del archivo cinematográfico y sus archivabilidades.

Referencias

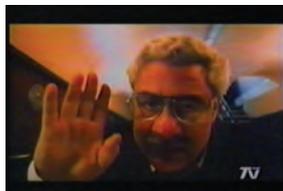
- Agamben, Giorgio (2005), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-textos,
- Aguilar, Gonzalo (2006/2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Alberdi, Maite (2007), “Documentales políticos. El pasado en primera persona”, diciembre 2007, <http://www.lafuga.cl/documentales-politicos/314>, consultado el 26 de octubre 2012.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*, Buenos Aires: Colihue.

- Bongers, Wolfgang (2011), “Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos”, en *Aisthesis. Revista Chilena De Investigaciones Estéticas*, N° 48, 2011, 66–89.
- Cavallo/Douzet/Rodríguez (2007), *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990–1999*, Santiago: Uqbar.
- Deleuze, Gilles (2005), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.
- Estévez, Antonella (2005), *Luz, cámara, transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003*, Santiago: LOM.
- Foucault, Michel (1997), *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2002), *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González Echevarría, Roberto (1990), *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*, Durham/London: Duke University Press.
- La Ferla, Jorge (2009), *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires: Manantial.
- Luhmann, Niklas (2000), *La realidad de los medios de masas*, Barcelona: Anthropos.
- Machado, Arlindo (2008), *Pré-cinemas & pós-cinemas*, Campinas: Papirus.
- Manovich, Lev (2006), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Buenos Aires: Paidós.
- Pagni, Andrea (2004), “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”, en: Spiller/ Heydenreich/ Hoefler/ Vergara (Eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Frankfurt: Vervuert Verlag, 9–26.
- Russo, Edgardo (2009), “Lo viejo y lo nuevo ¿qué es del cine en la era del post-cine?”, <http://maestriadicom.org/articulos/lo-viejo-y-lo-nuevo-%C2%BFque-es-del-cine-en-la-era-del-post-cine/>, consulta: 25 octubre de 2014
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Spieker, Sven (2008), *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge/Mass.: MIT Press.
- Villarroel, Mónica (2005), *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Santiago: Cuarto Propio.

Fotogramas Archipiélago 1992



Fotogramas *Amnesia* 1994



Las enunciabilidades del cine posdictatorial y la estética del (an) archivo en los films de Pablo Larraín¹

No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarquiza.

Jacques Derrida

I

La primera secuencia de *Post mortem* de Pablo Larraín, film estrenado en 2010, pone en escena algunos elementos que nos interesa analizar en este trabajo: una cámara está instalada debajo de una tanqueta que avanza con un ruido metálico infernal sobre una calle de Santiago. Esta posición de la cámara impide a los espectadores una visión más allá de la parte inferior del vehículo y del asfalto lleno de restos desparramados de papel, piedras y otros objetos que indican que ha ocurrido un desastre. Se trata de un punto de vista imposible, un plano inconfesible a un sujeto. Como dice Pablo Corro (2012) en su análisis de esta imagen: “La incertidumbre de este plano en movimiento es exactamente su carácter inhumano, su condición inatribuible, la certeza de que nadie puede ver desde esa posición, que nadie asaltó la ciudad de Santiago el 11 de septiembre de 1973 aferrado al vientre de un carro militar” (s/n). La mirada del sujeto, podríamos agregar, está aplastada por el propio golpe de estado que provoca una ceguera universal –un “no ver” humano– e introduce miradas maquínicas, destructivas. El campo ciego de esta imagen, entonces, se prolonga a lo largo de todo el film: después de esta toma brutal vemos un plano medio, geométrico y plástico, estirado horizontalmente, que nos muestra al protagonista Mario Cornejo (Alfredo Castro) detrás de la ventana de su casa, unos días antes de que se produjera el golpe —imagen acompañada por un ruido maquínico lejano. Podemos decir que el montaje de estas primeras secuencias presenta, retóricamente, un anacoluto o un “corte

1 Las primeras versiones sobre el tema: “No y las enunciabilidades del cine postdictatorial chileno”, en Mónica Villarroel (coord.), *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, Santiago: LOM y Centro Cultural Palacio de La Moneda, 2014, 197–206; “La estética del (an)archivo en el cine de Pablo Larraín”, *A contracorriente*, Vol 12, N° 1, 2014, 191–212.

irracional” en la terminología de Gilles Deleuze (2007b), y a la vez, las primeras tomas son un epígrafe, imágenes-síntoma de la experiencia del golpe que, en la lógica temporal del relato, siempre habrá tenido lugar, es decir, está presente en todo lo que (no) se ve y (no) se escucha durante la dictadura y la postdictadura, entre 1973 y 2015.

Este inicio del film también indica la existencia y el trabajo paradójico del anarchivo en toda su fuerza –destruktiva– de los archivos posibles, circunstancia a la que apunta Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1997). En el contexto de una revisión del archivo del psicoanálisis dice que la pulsión de muerte (de destrucción, de agresión) atraviesa el mismo psicoanálisis freudiano y produce una *anarchivística* en el propio archivo como efecto de su porvenir. El archivo, aquí, es un fenómeno inestable entre técnicas de registro, de consignación y de repetición que indican, siempre, un afuera estructural, una exterioridad al propio archivo; no se trata, por lo tanto, de una archivística positiva de documentos y materiales que permitan un trabajo consistente de la memoria; es, más bien, un acontecimiento *hypomnémico*, un suplemento mnemotécnico capaz de borrar o aniquilar, precisamente, el trabajo de la memoria como *mnéme* o *anámnesis* (Derrida, 19).²

En este sentido, lo que está en juego en la primera secuencia de *Post mortem* es, también, la archivabilidad y la enunciabilidad del golpe mismo, el golpe como efecto de anarchivo en la memoria cultural de Chile (y otros países en los que se instalaron los autoritarismos y dictaduras durante el siglo XX), acontecimiento radical y destructor de los archivos. De ahí las preguntas sobre el cine de Larraín: ¿Cómo contar o mostrar la experiencia del golpe entre archivo y memoria? ¿Qué dialéctica opera en las películas entre archivo y anarchivo?

Antes de discutir varios conceptos relevantes y ensayar algunas respuestas a estas inquietudes, quisiera mencionar dos secuencias que dialogan con la primera toma de la tanqueta. Cronológicamente ubicada antes del golpe, en una vemos a los dos protagonistas Mario y Nancy en el auto. Durante el viaje a su casa se cruzan con una manifestación de la Unidad Popular en la calle en los últimos días del gobierno de Allende. Es un acontecimiento que, por un lado, se convierte en obstáculo e impide el avance del auto por la calle –una situación contraria a la

2 En la antigüedad, los *hypomnema* –en contraste a diarios íntimos o informes personales– eran cuadernos en los que un sujeto anotaba impresiones, citas, reflexiones propias y ajenas, aforismos, testimonios, otros tipos de observaciones. Funcionaba como una memoria materializada, una temprana forma exteriorizada de “archivo de memoria cultural”, situada entre sujeto y mundo, que daba cuenta de lo vivido y servía de apoyo mnemotécnico, de instrumento de auto conocimiento o de meditación por parte de otros lectores.

que produce la tanqueta que aplasta todo lo que se le mete en el camino–, y que, por otro lado, lleva a Nancy a bajarse del auto y a acompañar a un compañero que ha reconocido entre los manifestantes, mientras que Mario, una vez más, se queda solo. Otra secuencia nos muestra a Mario manejando el auto de sus vecinos cuando se detiene delante del famoso cabaret Bim Bam Bum en el centro de Santiago en busca de Nancy, después del allanamiento de la casa de los vecinos donde vive ella, o sea, después de que tuvo lugar el golpe. Aquí vemos finalmente lo que podría haber originado la tanqueta –como sinécdoque del golpe de estado– de la primera toma: el pavimento lleno de restos, los coches destrozados, las calles desiertas. Y Mario es la única persona visible en medio de la destrucción. El golpe se muestra elípticamente a través de los restos y la destrucción que ha producido y sigue produciendo en la dinámica misma del archivo.

II

En la relación entre archivos y memorias de la posdictadura, hay dos momentos que me gustaría articular con el cine contemporáneo: la archivabilidad y la enunciabilidad.

Respecto de la archivabilidad, recuerdo aquí, en primer lugar, lo planteado por Derrida cuando señala que no existen archivos sin lugar de consignación y exterioridad, sin soportes y técnicas archivantes que determinan los contenidos archivables y la constitución y la estructura de los materiales archivados: “La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Ésta es también nuestra experiencia política de los medios llamados de información.” (24) En este contexto, es de suma importancia pensar en cómo el testimonio posible de una época guarda relación con los medios que se usan para registrarlo. ¿Qué pasa, por ejemplo, cuando los archivos culturales predominantemente textuales ceden paso a los archivos audiovisuales? A partir de comienzos del siglo XX, Historia y Memoria de una época o de un país se configuran, ante todo, desde archivos audiovisuales y, a partir de los años ochenta, digitales: cine, televisión, internet. Este proceso se ha intensificado en las últimas décadas, caracterizadas por la transformación de todos los procesos de información en códigos numéricos. Larraín es un cineasta consciente de este hecho; en su cine usa tecnologías audiovisuales anacrónicas y las pone en tensión productiva con los formatos digitales contemporáneos. Podríamos decir que sus películas demuestran la relación estrecha entre técnica e historia como historia doble: por un lado, la historia de una técnica opacada por la función instrumental de transmitir contenidos y mensajes; y, por otro lado, la historia de los procesos de la propia archivación como momento histórico y como

acontecimiento.³ Los medios y aparatos técnicos forman parte de dispositivos de registro y archivos, responsables de producir, retener, desechar, articular y desarticular acontecimientos históricos y las memorias culturales generadas por ellos. El cine de Larraín produce efectos performativos de estos mismos procesos, tomando en cuenta la fuerza del anarchivo, la violencia inherente del acto de constituir un archivo.

Esto me lleva al segundo aspecto que me interesa, la enunciabilidad. Podemos preguntar, desde una dimensión discursiva y ética, por las posibilidades e imposibilidades de enunciación entre lo dicho y lo no dicho, entre lo decible y lo indecible (Agamben 2005), en relación, por un lado, con las experiencias vividas y narradas en situaciones extremas y traumáticas, como en el caso de las dictaduras; y, por otro lado, en relación con los archivos (des)clasificados: ¿cómo se articula la experiencia del ser humano con lo archivable y lo enunciable? Precisamente esta pregunta es central en el cine de Larraín. Aquí vemos imágenes de situaciones e intensidades ópticas y sonoras, características, según Deleuze (2007b), de una imagen autónoma y mental, la “imagen-tiempo” del cine moderno. Siguiendo esta lógica, es la performance de los cuerpos humanos y de las distintas tecnologías audiovisuales la característica más destacada de la estética cinematográfica de Larraín, y la expone a un juego de diversas rearticulaciones entre experiencia, memoria, historia y (an) archivo.

III

El realizador y productor audiovisual Pablo Larraín nació en 1976 en Santiago y estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (Uniac) durante los años noventa. Sus películas constituyen un caso singular en la historia reciente del cine postdictatorial en Chile. Tanto los debates y críticas que provocan sus films en la sociedad chilena, como el impacto que producen internacionalmente, por ejemplo en los festivales de Nueva York, Venecia y Cannes, son síntomas de un complejo momento epistemológico en Chile que repercute en otras regiones latinoamericanas: cuarenta años después del golpe, se visibilizan con más intensidad las tensiones, divisiones y fisuras profundas en las evaluaciones ideológicas de lo que pasó a comienzos de los años setenta, durante la dictadura, y en la postdictadura.⁴ Elizabeth Jelin (2012), en su

3 Destacan, en este campo de análisis de la relación entre historia, técnica, archivo y memoria cultural, los trabajos de pensadores como Bernard Stiegler (2002; 2004), Jean Louis Déotte (2012), y Friedrich Kittler (1999).

4 Estas tensiones y divisiones parecen haberse agudizado y diversificado en el contexto de las actividades alrededor de los 40 años del golpe de estado que se realizaron durante

nuevo prólogo a la reedición de su libro *Los trabajos de la memoria*, insiste en la “no linealidad temporal de las memorias”: “La ineluctable renovación generacional involucra a nuevos sujetos, que se acercan a su realidad sociopolítica en circunstancias diferentes y plantean preguntas y dilemas que llevan a reinterpretaciones y resignificaciones” (5). En la trilogía sobre la dictadura –*Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) y *No* (2012)– Larraín presenta miradas inéditas e implacables sobre el pasado reciente de Chile que toca sensibilidades diversas en la mayoría de los espectadores. Las (sub)versiones que ofrecen los films sobre los tiempos de dictadura, el golpe del 73 y el plebiscito de 1988, convierten a Larraín en un provocador incómodo e inclasificable entre las ideologías tradicionales, que desordena las memorias colectivas e individuales y rearticula los archivos audiovisuales en el país.

En todo caso, la trilogía sobre la dictadura es una serie inesperada después de que Larraín estrenó, en 2006, su primer largometraje, *Fuga*. Se trata en este caso de una megaproducción con un elenco de estrellas, centrada en la locura y la genialidad de un músico, un film con numerosas escenas efectistas insertadas en una inverosímil estética publicitaria.⁵ *Fuga* es una producción que no sintoniza

2013 a lo largo de todo el país. Los diversos congresos, discusiones, publicaciones académicas y producciones audiovisuales, son indicadores de una reconfiguración epistemológica que permitirá y exigirá nuevas lecturas sobre los acontecimientos de la historia reciente. A modo de ejemplo, menciono dos programas de televisión que retoman temas conflictivos y muestran imágenes nunca vistas durante un largo tiempo: por un lado, está la miniserie “Ecos del desierto”, producida y emitida por Chilevisión a toda Latinoamérica entre el 9 y el 11 de septiembre de 2013, dirigida por el cineasta Andrés Wood. La serie se centra en la historia de la reconocida abogada Carmen Hertz que perdió a su marido Carlos Berger en la “Caravana de la muerte” en 1973, y que a partir de 1985, defiende los derechos humanos en Chile en la Vicaría de la Solidaridad. Esta serie, en una expansión de la memoria cultural sobre el exterminio en el desierto durante la dictadura, puede asociarse, en varios niveles, con la novela de Carlos Franz, *El desierto* (2005), y con el documental *Mi vida con Carlos* (2009), realizado por el hijo de Carlos Berger y Carmen Hertz, Germán Berger-Hertz. Otra miniserie, también producida y transmitida por Chilevisión durante agosto y septiembre de 2013, es “Chile, las imágenes prohibidas. 40 años después”. En este programa, se ve material audiovisual filmado entre 1973 y 1990 por corresponsales extranjeros en distintos formatos (VHS, Betacam, Hi8 y cine) y transformado a digital. El actor Benjamín Vicuña conduce el programa y alterna la visión del material con la realización de entrevistas a diversos personajes y testigos de la historia. El programa generó muchas controversias entre la población chilena.

5 Eliseo Montalbán (Benjamín Vicuña) es perseguido por otro músico, Ricardo Coppa (Gastón Pauls) en busca de unas partituras extraordinarias. La historia descansa sobre

en casi nada con los films contemporáneos de un movimiento que se ha dado en llamar “novísimo cine chileno”, y que vio su arranque en 2005, con películas como *Play*, de Alicia Scherson; *La sagrada familia*, de Sebastián Lelio; *En la cama*, de Matías Bize; y *Se arrienda*, de Alberto Fuguet, todas presentadas en el festival de cine de Valdivia en el año 2005.⁶ Se trata, a partir de esos años, de una producción de films novedosos y originales en relación a la producción de los noventas, con miradas sorprendentes, intimistas y subjetivas, que se apartan considerablemente de los esquemas clásicos de la industria cinematográfica: un cine de intervalos entre el documental y la ficción, de desnarrativizaciones antihegemónicas y autorreflexivas, de nuevas cartografías y sensibilidades entre lo político y lo estético, todos elementos que definen un “cine centrífugo” que propone la crítica Carolina Urrutia (2013) en su libro sobre las poéticas del cine chileno contemporáneo.

Las circunstancias familiares de Larraín –es hijo de la ex ministra UDI del gabinete de Sebastián Piñera (presidente de Chile entre 2010 y 2014), Magdalena Matte, y del senador UDI, Hernán Larraín– y su primera producción cinematográfica le costaron la etiqueta de “cineasta oficial de la derecha chilena” que hicieron circular algunos críticos. Tanto más sorprende el giro que emprende el director al realizar *Tony Manero* en 2008, film que por su mirada sobre la dictadura, inicia una reflexión sobre esos años que resulta ser desconocida hasta el momento; también porque en el nuevo siglo, y a diferencia de lo que sucede en el género documental⁷, hay pocas ficciones chilenas que se hacen cargo de la dictadura.⁸

la relación archiconocida entre arte, genio, locura y muerte que acompaña a ambas figuras protagonistas. No obstante, hay varias secuencias filmadas en el manicomio, con la participación del actor Alfredo Castro en el papel de una “loca comunista” que coquetea con Montalbán y planea con él la otra fuga, es decir, la escapatoria del manicomio; estas escenas merecen ser destacadas por indicar otros caminos de hacer cine y de transitar entre saludables indeterminaciones a nivel narrativo.

6 El libro *El novísimo cine chileno* (2011) da cuenta del trabajo de varios cineastas que realizan sus primeros trabajos alrededor de 2005 y que ya cuentan con una filmografía importante, entre ellos José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola, José Luis Torres Leiva, Cristián Jiménez, Che Sandoval, Nayra Ilic, Elisa Eliash.

7 Se realizaron varios documentales notables que proponen indagaciones en la memoria del periodo dictatorial en Chile en sus más diversas aristas. Cfr. el ensayo en este libro sobre los tres documentales *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), de Lorena Giachino; *El eco de las canciones* (2010), de Antonia Rossi; *Sibila* (2012), de Teresa Arredondo.

8 Además de la trilogía de Larraín, hay cuatro films en los que la dictadura sirve, en mayor o menor medida, de trasfondo: *Machuca* (2004), de Andrés Wood, se centra en un caso singular del proyecto de la reforma educacional de la UP: en 1973, en un colegio

IV

Tony Manero sí fue considerado, por Urrutia y otros críticos, en el marco de las propuestas del novísimo cine, por introducir estéticas inéditas y un nuevo discurso –irrespetuoso, ambiguo, indeciso– sobre lo político.⁹ El film está ambientado en plena dictadura a fines de los años setenta y presenta miradas perturbadoras sobre la figura de Raúl Peralta (Alfredo Castro), admirador e imitador del personaje que encarna John Travolta en *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977). Peralta se convierte en asesino sicópata con el motivo de ganar un concurso televisivo en el programa “El festival de la una” ya que dicho programa organiza un show para elegir, entre el público asistente, al Tony Manero chileno. Larraín filma esta historia con una estética neovanguardista –cámara en mano, movilidad extrema, imágenes borrosas y fragmentadas, puntos de vista no atribuibles– y a la vez retorna, citando y parodiándolas, a matrices del cine norteamericano de los setentas.¹⁰ *Post Mortem* y *No* continúan el proyecto de crear imágenes chocantes y complejas sobre el pasado reciente de Chile, articulándose de esta manera con un “cine de memoria” reflexivo que se centra en experiencias traumáticas, corriente iniciada en la Europa de la posguerra por los directores franceses Alain Resnais, Chris Marker y Claude Lanzmann, y que, en el caso de las posdictaduras en el Cono Sur, generó una serie de films a partir de los años ochenta que contribuyen al difícil trabajo de las memorias en la región. Es un cine que levanta preguntas sobre su propio estatus en relación al campo de la memoria cultural y la producción de imágenes, vinculadas con la inquietud que enuncia Gilles Deleuze (2007a) respecto del cine moderno al final de *La imagen-movimiento*: “¿Qué cosa es una imagen

privado religioso, conviven niños del barrio alto y de un poblado pobre, situación que produce tensiones y nuevas amistades, interrumpidas repentinamente por el golpe; en *El baño* (2005), de Gregory Cohen, una cámara fija escondida en un baño registra los cambios culturales, sociales y domésticos acaecidos entre 1968 y 1988 a través de la observación de personajes y situaciones que se dan cita allí; *Matar a todos* (2007), de Esteban Schroeder, cuenta la historia de un falso secuestro de un químico chileno, colaborador de la DINA, protegido por los militares uruguayos; *Dawson Isla 10* (2009), de Miguel Littin, muestra las circunstancias de vida de los ministros y colaboradores del derrocado Presidente Allende en el campo de concentración ubicado en la Isla Dawson, al sur de Chile.

9 Urrutia articula las películas de Larraín con el cine de Cristián Sánchez, realizado en dictadura, y las identifica como “negativo de las películas de Sánchez” (77) en sus continuidades estéticas del tratamiento de los espacios, la configuración de los planos, y la estrategia de la elipsis.

10 Cfr. el artículo de Cristián Ramírez (2011) sobre Larraín.

que no sería un tópico? ¿Dónde termina el tópico y dónde empieza la imagen?” (298). En este sentido, se percibe también en los films de Larraín, la necesidad de desarticular, descomponer y reconfigurar la relación entre memoria y política en Latinoamérica, “cuestión candente que llama a la labor de intelectuales críticos” (Jelin 2012: 14).

Retomando una idea del comienzo del ensayo, en toda la trilogía de Larraín la dictadura funciona principalmente como un fuera de campo fantasmático¹¹, y a la vez un campo ciego dentro de la pantalla. Dice Pascal Bonitzer (2007) respecto a este concepto: “En el cine, el campo visual se duplica, entonces, en un campo ciego. La pantalla es un *cache*, una visión parcial” (68). Siempre hay un campo ausente de fantasmas que las imágenes indican, producen y evocan de forma indirecta. Asimismo, en una entrevista en los *Cahiers du cinéma* en 2001, Jacques Derrida señala, comentando el film *Shoa* (1985), de Claude Lanzmann, que:

la imagen en tanto que imagen, es trabajada materialmente por la invisibilidad. No forzosamente la invisibilidad sonora de las palabras, sino otra distinta, y creo que el anacoluto, la elipsis, la interrupción, forman quizás aquello que el film guarda en sí. Lo que se ve en el film tiene sin duda menos importancia que lo no-dicho, lo invisible que es lanzado como un tiro de dados, relevado o no (esto es asunto del destinatario) por otros textos, otros films (s/n).

Me parece pertinente relacionar estos principios retóricos –el anacoluto, la elipsis, la interrupción– con algunas secuencias de los films de Larraín, y especialmente en *Post Mortem*, a pesar de que la factura de esta obra es completamente distinta a la de *Shoa*. El film iconoclasta de Lanzmann, estrenada en 1985 y con diez horas de duración, es el montaje de testimonios, en primera persona, de víctimas, victimarios y testigos del Holocausto y de las experiencias con y en los campos de concentración y exterminio. *Post Mortem* es una ficción ambientada en los días alrededor del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile, y se centra en el personaje de Mario Cornejo (Alfredo Castro), escribano de la morgue en el Instituto Médico Legal de Chile. Mario vive solo y tiene poco contacto social; está enamorado de su vecina, Nancy Puelma (Antonia Zegers), bailarina del Bim Bam Bum, un teatro famoso de revistas en el centro de Santiago, abierto en los años cincuenta y cerrado poco después del golpe. Mientras que trata de acercarse a ella, Mario se ve involucrado casualmente en acontecimientos relacionados con el golpe: una manifestación callejera pregolpe de la UP; el allanamiento, el mismo 11 de septiembre, de la casa de Nancy, porque su padre es militante de izquierda;

11 Urrutia, en su capítulo sobre Larraín, remite al concepto de fuera de campo en Deleuze: una presencia inquietante que insiste y subsiste en la imagen-tiempo.

la llegada de cientos de cadáveres al Instituto Médico Legal en esos días, entre ellos el cuerpo de Salvador Allende, cuya autopsia debe protocolar Mario junto a los médicos y militares presentes en la sala –seguramente la escena más comentada y espectacular del film.

Sin embargo, lo notable es que en casi todo momento, Mario parece impasible. Es un sujeto callado con aires de autista; ejecuta su trabajo y asiste a los almuerzos y reuniones, pero nunca muestra emociones o pronuncia convicciones. El único sentimiento que parece tener y por el que realmente lucha es su amor por Nancy, un amor que se convierte en obsesión trágica. Al final, cuando se da cuenta de que Nancy lo traiciona y que solo abusa de su amor, Mario la encierra junto a su amante en la bodega de la casa donde se esconden ante la amenaza de ser detenidos por los militares. Es un acto de desolación total, filmado en una toma fija interminable (seis minutos) que revela, elípticamente, un estado mental corrompido, síntoma de una vida desinflada, en una sociedad post golpe y post mortem. Mario, en las últimas escenas, se convierte en prefiguración y doble de Raúl Peralta, alias Tony Manero: los dos son figuras distorsionadas y perversas, incomunicadas socialmente, productos de los tiempos que corren en Chile en los años setenta. En la dictadura, el régimen se transforma en agente criminal, cuyos ejecutores matan y hacen desaparecer a personas, actos que Mario testimonia en cuerpo vivo en la morgue donde trabaja, sin ser víctima directa. A la vez, la administración pinochetista introduce el mercado neoliberal en el país con todas sus consecuencias. Con esto, crea y comete otras injusticias sociales que se prolongan hasta la actualidad. En este contexto se ubica el caso de Peralta-Manero, que no solo es producto del régimen criminal, sino también de la ansiedad consumista pervertida, de la ideología mercantil individualista, que considera al otro un obstáculo para el éxito personal.

V

La sensación de fracaso y desolación es subrayada por la estética de los films: luminosidades menguadas y fantasmales; deformaciones hacia los bordes y planos cortados; filmaciones con lentes anamórficas marca Lomo, fabricadas, como señala Ramírez, en los setentas y que recuerdan films del cine ruso de esos años. El crítico también indica la composición en formato *scope* (2.35:1) que genera geometrías extraordinarias, deudoras del cine de Godard. Se percibe, sobre todo en *Post mortem*, un estancamiento deliberado de acciones y tiempos; una viscosidad insoportable que culmina en la secuencia final. Por último, el juego entre largas tomas inmóviles y los recurrentes planos desestructurados y cortados manifiestan una fragmentación incierta, experimentada por los personajes y los espectadores.

En la escena del allanamiento, nos encontramos con otra elipsis del golpe en un montaje sonóptico extraordinario. Lo que vemos, en planos medios y primeros planos, es a Mario en la ducha. Escuchamos el agua y el cepillo con el que se lava los dientes, sonidos que amortiguan otros ruidos, gritos y disparos que escuchamos en un segundo plano sonoro, y que después, cuando Mario cruza la calle y entra en la casa allanada y destrozada, asociamos a la agresión de los militares.¹²

La lógica de los cuerpos dolientes entre la vida y la muerte que aparecen por todas partes –en contraste con la inexistencia de caracteres “vivos y bien caracterizados”– se manifiesta, una vez más, como inscripción de un anarchivo, en correspondencia con los escenarios desolados o destruidos, en ruinas, del film. Una escena extrema se da durante la primera visita de Nancy a la casa de Mario, todavía antes del golpe. Después de una lánguida conversación durante la que Mario habla muy poco, los dos se sientan a comer unos huevos fritos con arroz preparados por Mario a la rápida. Apenas intercambian palabras. De repente, ella estalla en un llanto terrible y, un rato después, Mario también empieza a llorar desoladamente, como si esto fuera la única forma auténtica de comunicación. Estas imágenes pueden leerse como signos sonópticos puros de una tristeza estremeceadora de estos personajes acorralados por las circunstancias de su vida. Después de un corte irracional o un anacoluto que puede entenderse como interrupción de esa lógica, vemos y escuchamos una escena inesperada de sexo, en la cual solo aparecen fragmentos del cuerpo de Nancy que se mueven en convulsiones extáticas y ambiguas entre placer y dolor.

Otro caso interesante es el archivo imaginario del cuerpo de Allende que pone en escena Larraín en imágenes desconcertantes entre lo *gore* y lo documental, en la secuencia de la autopsia. Ante un fantasmal público de generales y otros militares en la morgue, los actores principales fracasan en su tarea: el médico es incapaz de abrir el cuerpo con el cuchillo, y Mario, reemplazado por un escribano militar, es incapaz de transcribir el relato sobre los detalles del fallecimiento de Allende que el otro enuncia al examinar minuciosamente los restos del presidente. Las imágenes del cráneo abierto y destrozado, que teatralizan la mutilación del cuerpo, dialogan extrañamente con la imagen conservada de Allende muerto en el documental *La guerra de los momios* (1974), de Gerhard Scheumann y Walter Heynowski, dos documentalistas oficiales del régimen comunista de la RDA, que registraron el golpe de 1973 en Santiago y montaron con todo el material filmado varias películas reveladoras sobre la Unidad Popular y los acontecimientos previos

12 Urrutia habla de una “poética evasiva y alusiva” (79) en el cine de Larraín que organiza los cuadros que casi siempre tienen cualidades plásticas.

y posteriores al golpe. En *La guerra de los momios* vemos la furgoneta que transporta el cuerpo de Allende de la Moneda al Instituto Médico Legal, donde tiene lugar la autopsia que nos muestra Larraín en modo de ficción. Después, según nos dice la voz en off en el documental, vemos una última foto, encontrada en el archivo, del rostro destrozado e irreconocible de Allende, un negativo “real” de la imagen fabricada que vemos en el film de Larraín.

Finalmente, las imágenes de los cuerpos inertes de los muertos en la morgue, *per se* un espacio de anarchivo destinado a la destrucción, al ocultamiento y a la borradura de huellas, son la forma más radical de la destrucción de la vida que produce la dictadura: cuerpos subterráneos, destinados a la desaparición, primero como números en la morgue, después en fosas comunes, en el río o en el mar. Los cuerpos desaparecidos, por naturaleza, no son “archivables”, y la dictadura trata de borrar todo rastro de ellos. No obstante, todos ellos son enunciables, sus nombres aparecen en distintos archivos para generar procesos de memoria, en testimonios, fotografías, ficciones. Con esto, se generan huellas, objetos, recuerdos que forman otro archivo cultural. Mario Cornejo, en una de las secuencias más estremecedoras de *Post Mortem*, se funde con los cadáveres que debe transportar del camión militar al interior de la morgue. Este cuadro oscuro muestra la fusión entre vida y muerte en una imagen plástica impactante que subraya el desastre ocurrido ese mismo día.

VI

En *No*, Larraín continúa su trabajo performativo con los archivos, tecnologías y aparatos audiovisuales. Retoma procedimientos similares a los utilizados en *Tony Manero* y *Post mortem*, e introduce otros nuevos. En la tercera película de la trilogía reaparecen los cuerpos y los medios audiovisuales de distintas épocas como lugares y técnicas de consignación de archivos diferentes de memoria, en un nuevo contexto histórico: el plebiscito de 1988 y las campañas políticas del “Sí” y del “No”, contextualizadas, esta vez, en una sociedad chilena espectacularizada y televisada de cabo a rabo. Con esto, *No* vuelve a una idea ya presente en *Tony Manero*: la televisión como medio masivo de comunicación y agente de la opinión pública, generadora de deseos neoliberales y consumistas entre los espectadores, mezclados con la defensa del apoyo incondicional a la figura del dictador. Pero aquí ya no es el solitario Raúl Peralta, sujeto sicópata, producto desastroso de sus tiempos; ahora es toda la sociedad chilena cuyo destino político se juega en las campañas televisivas. Asistimos, por un lado, a la puesta en escena de las estrategias de borradura (“Sí”) y de revelación (“No”) de realidades y crímenes atroces, ocultados por el régimen. Esto es lo que muestra Larraín, pero es solo una parte

de la historia. Escandalosamente, esta última película sobre la dictadura también nos muestra cómo el anarchivo opera en otro nivel: es la fuerza del mercado omnipresente que nivela los archivos culturales y borra las diferencias ideológicas. La inteligencia publicista de la campaña del “No” –a saber, las estrategias de venta del producto “democracia”– garantiza la victoria de una constelación política no menos consumista y neoliberal que la misma dictadura que había introducido los parámetros del mercado neocapitalista en el país. Por otra parte, y desde un punto de vista ético, esa victoria (televisiva) inició un proceso –no terminado aún– de recuperación de libertades y enunciabilidades personales y colectivas suprimidas y aniquiladas durante los años de dictadura: la garantía de los derechos humanos, la libertad de expresión, una memoria cultural heterogénea y diversificada, la justicia social, y la persecución de los delincuentes del régimen militar.

Lo que desde el principio llama la atención es la poca nitidez y los desencuadres de las imágenes. Larraín filma con cámaras Ikegami de 1983 en U-matic 3:4, formato que se introduce en 1969 en Estados Unidos, y que durante los años 70 y 80 se convierte en el formato de la televisión de información por excelencia porque permite, por primera vez, la grabación de reportajes de forma independiente y al aire libre con una cámara en el hombro, conectada a un magnetoscopio portable, lo cual da una libertad de movimiento desconocida hasta ese momento.¹³ Con el gesto de trabajar en este formato, Larraín, en la era de las imágenes digitales y digitalizadas, opta por un anacronismo voluntario a través del cual confunde y mezcla las temporalidades históricas del cine, de la televisión y del video; sus propias imágenes existen, por así decirlo, en el mismo nivel cualitativo que las del archivo filmico con el que trabaja. Esto conduce a efectos perturbadores, por ejemplo en la secuencia en la que se ve la doble imagen de Patricio Aylwin. La película muestra y registra, en un nivel autorreflexivo, los saludos entre el ex-presidente y el equipo de filmación en 2012. Esta situación provoca que Aylwin se transforme en un personaje del film que se posiciona frente a la cámara de Larraín; después, sin embargo, vemos cómo la cámara gira del rostro de Aylwin 2012 a la imagen televisiva del futuro presidente Aylwin 1988 que con su voz del pasado se dirige al público de entonces –y a nosotros, espectadores de 2012– con un discurso a favor del “No”.

Lo que aquí sucede son principalmente dos cosas: la estrategia de trabajar con el formato U-matic permite una equivalencia material de las imágenes que solo se diferencian a través del cambio del aspecto físico del famoso personaje

13 Las cintas U-matic eran grandes y de una duración de 22 minutos. Otras cintas de hasta 75 minutos permitían la edición en el estudio.

político, y no por sus distintas materialidades audiovisuales. En la superposición de estas capas temporales, este proceso paradójico lleva a que el mismo cuerpo físico de Aylwin se convierta en único archivo diferenciable: las imágenes logran engañar la diferencia temporal, las huellas del cuerpo no. Este efecto de realidad del cuerpo se opone, entonces, al efecto visual generado en el trabajo con el archivo televisivo de la época. Encontramos el mismo procedimiento respecto del presentador Patricio Bañados, rostro popular de la campaña televisiva del “No”. También aparece primero en la actualidad de 2012 y luego en el *spot* de la franja, por un instante en pantalla completa, y después en el marco del televisor. A lo largo de la película aparecen Motuda, Carlos Cabezas y otros músicos, actores e intelectuales que lucharon por el derrocamiento de Pinochet, y se mezclan una y otra vez los niveles temporales entre 1988 y 2012.

Sin embargo –y me parece importante destacar este punto– todo esto ocurre en otro plano de las mismas imágenes del film, es un efecto estético. Retomando algunas ideas del célebre texto de Roland Barthes sobre el efecto de realidad en la narración realista o clásica, podríamos decir que aquí, al contrario de este tipo de narración, no se simula la similitud entre las imágenes de distintas épocas para producir efectos de una “ilusión referencial”, sino que se juega autoconscientemente con las distintas realidades creadas por las imágenes como artefactos o simulacros, dentro de un universo audiovisual al cual la misma película pertenece, y en el que lo único que se diferencia a nivel temporal, es el cuerpo puesto en escena.

Por otra parte, hay efectos de visibilidad que sí podrían entenderse como “ilusión referencial” en el sentido de Barthes¹⁴, o sea, nunca como la realidad misma que siempre se aleja en la brecha de la representación o, en el caso del cine, en el “campo ciego” de lo visto (Bonitzer), sino como índices de verosimilitud introducidos al relato que no tienen otra función que enunciar: “Lo que se cuenta es la realidad”. En la película, la luminosidad defectuosa del formato U-matic, excesivamente puesta en escena en algunas secuencias, es uno de estos índices que a nivel material de la producción de imágenes nos quiere decir: “Estos son los años 80”. Podemos entender y percibir estos efectos como juegos estéticos, articulados al nivel “retro” o nostálgico del film en el cual identificamos también varios vestigios de los años 80: cuando René viaja en skateboard por la ciudad o le muestra a su ex esposa el funcionamiento de un flamante microondas para el que produce una publicidad; o cuando su hijo ve programas de la época en un

14 “La verdad de esta ilusión es esta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo «real» retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo” (Barthes, 2002: 186).

televisor de los años ochenta; o cuando en varias situaciones aparecen juguetes de niños, especialmente los trenes con los que juega René. Por otra parte, si no aceptamos esta lógica estética del film, que Carolina Urrutia (2012) llama “estética vintage”, tendríamos que considerar los efectos de sobreexposición como un recurso sobredeterminado que recuerda las descripciones excesivas de la “realidad”, no funcionales a la narración, en textos de Balzac o Flaubert para darles más credibilidad al realismo literario, y en el caso de *No*, al realismo ochentero.

En todo caso, los efectos y procedimientos descritos hasta aquí tienen una gran trascendencia para todo el film y pueden considerarse fundamentales de su estética. *No*, la película, vive precisamente de las puestas en escena de varios niveles temporales y materiales de las imágenes como transportadoras de efectos de realidad producidos por las imágenes mediáticas.¹⁵ Larraín recurre al material audiovisual de archivo de las campañas políticas de 1988 y de los *spots* publicitarios hechos en la misma época, y al intervenir estos archivos, hace una selección de este material para destacar los elementos más publicitarios de la campaña, y lo mezcla con sus propios registros. Se trata de un trabajo de intervención muy relevante que divide el enorme material de las campañas del “Sí” y del “No” –que se presenta durante un mes, 15 minutos cada una todas las noches– en dos categorías: lo utilizable y lo desechable. Es un acto performativo que determina la visión y la enunciabilidad de toda la película.¹⁶ La narración sobre la campaña, escrita por el guionista Pedro Peirano e inspirado en dos textos de Antonio Skármeta, la obra

15 A diferencia, por ejemplo, de la serie televisiva *Los 80* que recurre a las imágenes de archivo ochenteras, pero las pasa al formato televisivo actual; mientras que la serie *Los archivos del cardenal* directamente renuncia a trabajar filmicamente con material encontrado y reconstruye todo desde la actualidad mediática, omitiendo precisamente, algunos archivos audiovisuales existentes de escenas claves; cfr Palacios (2012).

16 Larraín deja afuera numerosos elementos de la campaña del “No” que transmitían valores culturales o sociales, entre ellos intervenciones del pianista Claudio Arrau; de un médico que habla de la deficiente salud pública; de abogados e ingenieros que señalan las deficiencias en muchas áreas sociales y la necesidad de integración y participación; de varios habitantes de poblaciones de muy bajos ingresos; de políticos de la oposición como Tomás Hirsch (Partido Humanista de Chile) que presenta un discurso relativamente extenso sobre la no-violencia activa, o Andrés Zaldívar y Ricardo Lagos que hablan sobre la injusticia reinante en el país; de varios personajes de la vida cultural nacional e internacional, como Anita González (la Desideria), Enrique d’Etigny, ex vicerrector de la Universidad de Chile, y el cantante Sting que se dirige al pueblo chileno en español. La misma estrategia de intervención opera en la utilización de las imágenes de la campaña del “Sí”. Aquí, Larraín remarca el paso de una publicidad militar, grandiosa, hacia una publicidad desesperada que recurre a la parodia del “No”.

teatral inédita *El plebiscito* y la novela *Los días del arcoíris* (2011), contiene también reconstrucciones de situaciones históricas, por ejemplo las manifestaciones, los conciertos y los disturbios violentos en la calle.¹⁷ Se confunden los niveles temporales en la pantalla y los espectadores no saben si ven imágenes de la película de 2012 o del archivo de 1988, salvo en las escenas –que son numerosas– en las que aparece explícitamente Gael García Bernal, quien, siendo un actor mexicano famoso y reconocible, funciona como indicador de ficcionalidad.¹⁸ Otras veces se ven los programas emitidos en 1988 en el marco del televisor que los transmite, por lo que se desdobl原因 una vez más los niveles intramediales. En otras ocasiones, las imágenes del film nos muestran –en un nivel metafictional– la misma producción, filmada en 2012, de las imágenes de 1988. Estos momentos destemporalizan nuestra percepción de las intramedialidades del formato, porque son, desde una lógica temporal lineal, inverosímiles.¹⁹

El trabajo con la banda sonora procede de una forma similar. En muchos momentos escuchamos, acompañando las imágenes, los temas cantados y *slogans* enunciados durante la campaña. El film también nos muestra, a nivel ficcional, la grabación de algunas piezas musicales de los *spots* de la campaña del “No” en 1988, con los mismos músicos de aquel año, presentes en la grabación de 2012.

17 Es interesante en el film, la puesta en escena de lo privado y lo público, relacionada con las espacialidades en su dicotomía interior/exterior: los estudios, las oficinas, la calle; el “Sí” y el “No” en una misma agencia de publicidad.

18 En este sentido, el desplazamiento del actor protagonista en el cine de Larraín es notable: en las dos películas anteriores –*Tony Manero* (2008) y *Post mortem* (2010)– Alfredo Castro es protagonista único, casi siempre visible. En *No*, en cambio, representa a Lucho Guzmán, un publicista oportunista, jefe de la agencia de publicidad, y como ideólogo de la campaña del “Sí” rival directo de García Bernal alias René que, no obstante, trabaja en la agencia de Guzmán donde realizan proyectos en conjunto. Reuniendo a estos dos protagonistas, Larraín logra desplegar la gran ambivalencia en estos personajes: el exiliado repatriado es tan buen publicista –imitando en partes a los cerebros reales del “No”, Eugenio García, que aparece en el film como cameo de la franja del “Sí”, y José Manuel Salcedo (ver <http://www.caras.cl/cultura-espectaculos-y-tv/2012/08/eugenio-garcia-el-cerebro-del-no/>)- que Guzmán no quiere renunciar al trabajo de él, aunque se desempeña como ideólogo de la campaña de la banda política opuesta. A pesar de las amenazas y permanentes ataques verbales, viajan juntos y participan en reuniones defendiendo la misma filosofía publicitaria, antes y después del plebiscito.

19 Todos estos efectos son un punto de partida de la fuerte crítica de la película que pronunció Nelly Richard en la conferencia “A 25 años del Sí y del No” en la Universidad de Santiago de Chile, el 9 de octubre de 2013, en la que la crítica cultural compara la situación histórica del plebiscito con la conmemoración de los cuarenta años del golpe de estado en la actualidad.

Pero también hay otro nivel sonoro: la música extraña y compuesta especialmente para el film produce un efecto de contraste y distanciamiento con los otros sonidos y con las imágenes del film.

VII

Como hemos visto, cada intervención en el archivo produce significados e interpretaciones que no pueden ser confundidos con un plano de reconstrucción fidedigna sobre cómo sucedieron las cosas.²⁰ La intervención interpretativa de Larraín en el archivo de 1988 provocó un escándalo sobre la producción de memoria cultural en Chile. Tomando en cuenta el complejo trabajo entre temporalizaciones y destemporalizaciones que despliega el film con el material de archivo, podemos acercarnos al escándalo (del griego *skandalon* = trampa, obstáculo, molestia) con el que Larraín inaugura –en continuación directa de sus dos películas anteriores– un nuevo discurso postdictatorial en el cine chileno. Es un discurso inédito que podemos asociar a un “cine centrífugo”, tal como lo propone Carolina Urrutia (2013). Se trata de un cine que precisamente crea tensiones sobre la idea de lo político desde una incomodidad respecto del mundo de la política, dominado por el espectáculo y los medios de comunicación. La “apuesta formal que extrema sus recursos en pos de la construcción plástica de una atmósfera” (86), detectada por Urrutia en las dos películas anteriores de Larraín, se repite en *No*, aunque ciertamente con variantes originadas en el uso del material de archivo y los “actores-fantasmas” en sus apariciones destemporalizadas.

Para diferenciar nítidamente el cine de Larraín de otras propuestas, es útil recordar *Imagen latente*, película filmada por Pablo Perelman en 1987, todavía en dictadura y un año antes de realizarse el plebiscito, o sea, en una época muy

20 Es la razón por la cual una crítica que reclama una mayor veracidad en cuanto a los hechos relatados en la película, y que denuncia la tergiversación o traición de los ideales políticos detrás de la campaña del “No”, apunta al vacío y no se adecua a la complejidad que exhibe la cinta; cfr. la crítica de Garretón (2012) por ser quizás la más dura. En todo caso, la crítica más contundente en este sentido, adelantándose a todo lo que vendrá después del estreno de *No*, la enuncia un personaje del film que, después de haber visto la propuesta de René en el comité político, se levanta para irse y alega que el *spot* es una gran mierda, que silencia todo el horror de la dictadura y que él no quiere ser cómplice de aquello. Otra cosa es, por supuesto, no estar de acuerdo con el gesto cínico del film que se acerca, en cierta medida, a una posición situacionista: como Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, trabaja con los mismos mecanismos y medios cuyos procesamientos trata de poner en evidencia. Es un gesto paradójico en medio del espectáculo omnipresente y omnipotente que nos rodea.

cercana a la producción de las imágenes recuperadas por Larraín. *Imagen latente* es el primer largometraje de ficción que toca el tema de los detenidos-desaparecidos en el país; fue censurado y prohibido en Chile, y finalmente estrenado en 1990. Narrado desde la perspectiva de un fotógrafo en busca de su hermano preso y asesinado en Villa Grimaldi, Perelman también realiza, sobre todo al comienzo del film, un intenso trabajo con su archivo de fotografías y registros documentales que él mismo había realizado durante el último año de la Unidad Popular. En las dos películas, se oponen dos tipos de archivos: el archivo personal de Perelman, nacido en 1948 y militante político a comienzos de los setentas, y el archivo público-televisivo que interviene Larraín, nacido en 1976, hijo de la larga dictadura pinochetista y de la sociedad del espectáculo. Esto también diferencia la emotividad de Perelman, afectado directamente por las violaciones a los derechos humanos en dictadura, del escepticismo cínico de Larraín. La búsqueda en *Imagen latente* resulta ser, ella misma, fantasmagórica, y tanto los recuerdos fotográficos del hermano como las imágenes de 1973 al comienzo del film son testimonios de una utopía perdida, de un fracaso universal que se refleja en la resignación absoluta del protagonista.²¹

En cambio, el cine de Larraín ocupa un lugar de enunciación frío, imparable, y con ello ideológicamente ambiguo. Por un lado, no pretende documentar una “verdad” más allá de las imágenes, aunque sea utópica. No acepta valores políticos distintivos que sepan diferenciarse claramente del nivel publicitario de las campañas del “Sí” y del “No”, siendo los dos meros productos mediáticos financiados por la CIA, como insinúa René Saavedra en un diálogo con su jefe Guzmán. Es precisamente la forma publicitaria que distingue a los productos: mientras que el “Sí” genera, en palabras de la ex esposa de René, solo copias de la copia, el “No” produce mezclas inéditas, originales. Aquí se expone una actitud que podríamos llamar cínica, frente al espectáculo presente en todos los niveles sociales y políticos de la cultura (chilena). La campaña misma, como se ha dicho en numerosas críticas, es parte del espectáculo televisivo. El “No”, finalmente, no gana, según el film, por sus contenidos y valores, sino por su inteligencia publicitaria que representan René y su amigo Costa. Eligen la alegría como valor universal y no rechazable –y no el dolor o la justicia como valores que no venden– con el fin de dejar atrás tanto los sufrimientos y las experiencias traumáticas experimentadas en los centros de

21 Muchas películas chilenas, tanto ficcionales como documentales, funcionan sobre la matriz del brutal término del proyecto socialista y la utopía política perdida durante la dictadura. Esta esencia trasluce en todo el trabajo de Patricio Guzmán como afectado directo, pero también se encuentra en documentales como *Mi vida con Carlos* (2009), de Germán Berger-Hertz.

detención y tortura por tantos compañeros militantes de izquierda, como el miedo y la censura asociados con Pinochet en los mismos *spots*. La batalla contra una dictadura militar que se atreve a comerse la democracia como valor propio a nivel ideológico del plebiscito, solo se gana en el ámbito publicitario con un lenguaje moderno de un *marketing* neoliberal y consumista, promovida, paradójicamente, por la misma dictadura militar.²²

Esto deja en claro dos cosas que transmite el film de Larraín: primero, el gran error cometido por los autocomplacientes y despreocupados ideólogos de la campaña del “Sí” que, seguros de su victoria, trabajan con valores poco atractivos para la población joven, como el orden, la seguridad ciudadana y la disciplina, y subestiman la fuerza subversiva en el corazón del neoliberalismo consumista, introducido por ellos mismos; y, segundo, confirma los análisis contemporáneos, iniciados en los años sesenta por los pioneros del análisis de los medios (Marshall McLuhan, Guy Debord), que identifican el espectáculo y los medios masivos de comunicación con una suerte de cuarto poder que decide sobre las esferas más importantes de la convivencia humana. Está claro que *No*, la película, solo puede escandalizar y desilusionar a los ideólogos políticos y sus creencias, de la derecha y de la izquierda, como demuestra, por ejemplo, la crítica desde una postura histórica.²³ Pero también los otros espectadores, menos ideologizados, sentirán el escándalo que este cine provoca. Larraín explora y reconfigura los archivos históricos y los exhibe de manera irreverente para cuestionar cualquier construcción de memoria en tiempos del espectáculo globalizado. Es el gran desafío cinematográfico de *No*: nos muestra la imposibilidad de construir memorias colectivas desde el archivo audiovisual sin recurrir a la espectacularización, en la cual se inscribe la misma producción del film.²⁴

22 Es interesante la relación que establece Iván Pinto (2014) entre *No* y el documental *Propaganda* (2014), realizado por el colectivo MAFI, que muestra algunas escenas *backstage* de las campañas electorales del 2013. A pesar de ser proyectos estéticamente diferentes, los dos films son reflexiones sobre el espacio político en nuestros tiempos hipermediatizados.

23 Aquí una cita que ejemplifica la postura de Raquel Olea (2012): “Centrada en la producción de la Campaña del No como estrategia publicitaria realizada para revertir un pronóstico -el del triunfo del Sí-, Larraín construye la per-versión de una verdad histórica, en la omisión del peso de la lucha de un pueblo afectado en sus más profundas raíces por la peor dictadura militar -con complicidad civil-, que Chile haya tenido a lo largo de su historia” (s/n).

24 En esta lógica, no puede sorprender el gran éxito del film en festivales internacionales, y tampoco su nominación al Óscar a la mejor película extranjera 2013.

En el sentido moral del Antiguo Testamento, el escándalo aleja de dios. En esta película, el escándalo, dándole otros significados adquiridos a lo largo de la historia (“Asombro, pasmo, admiración”, según el diccionario de la RAE), se produce fuera de toda moral y aleja de cualquier ideología que pretende ser independiente de las imágenes fabricadas por la publicidad y los medios masivos de comunicación. Como repite René en tres campañas publicitarias diferentes: “hoy, Chile piensa en su futuro”, una fórmula intercambiable para cualquier producto –bebidas refrescantes, una telenovela, la democracia– y en cualquier momento histórico después de que el espectáculo, sus archivos y sus enunciabilidades hubieran invadido prácticamente todos los territorios de la vida. Todo esto lo muestra la película; tal vez lo más escandaloso –lo más seductor, perturbador y asombroso– es que no nos diga si esto es bueno o malo.

VIII

La intervención performática que Larraín realiza en los archivos audiovisuales de las últimas décadas, como también el uso de diferentes tecnologías de registro en los films, apuntan a la dialéctica entre archivo y anarchivo, al trabajo de destrucción que cruza todo archivo en contextos históricos, mediáticos y culturales diferentes. En este sentido, las tres películas, recurriendo principalmente a las figuras retóricas de la elipsis, el anacoluto y la interrupción (*Tony Manero*, *Post mortem*), y al juego de temporalidades en la intervención de los archivos (*No*) presentan, desde el campo ciego de la pantalla del cine, lo archivable y enunciable de la dictadura y de la posdictadura en la sociedad chilena actual.

El club (2015), ganadora del Oso del Plata y del Gran Premio del Jurado en el Festival de Berlín, recorre otros caminos estéticos y narrativos sin dejar de incursionar en los recovecos de las memorias del Chile actual. Escrito junto al dramaturgo Guillermo Calderón, el film retrata la convivencia de sacerdotes perversos en una casa de retiro de un pueblo costero, en tiempos posdictatoriales. Todos cometieron algún pecado durante sus oficios y, desde hace años, viven juntos en el club, bajo un régimen estricto de penitencia y arrepentimiento, vigilados por una monja. La llegada de un nuevo habitante trastorna la vida de esta comunidad extraña. Es un cura abusador de un joven, ahora un adicto que aparece en el pueblo y comienza a asediar la casa. El suicidio del nuevo sacerdote provoca la visita de un cura reformista, enviado por la iglesia, que emprende una investigación del caso y realiza entrevistas con todos los habitantes para dilucidar los acontecimientos. Se trata de un film oscuro y claustrofóbico –los lentes anamórficos rusos repiten los efectos visuales de *Post mortem*– que con sarcasmo y sin denuncias morales explícitas, acusa una realidad triste en este país católico: la impunidad

de criminales de instituciones religiosas y el proteccionismo que lleva a cabo la Iglesia, tema también tratado en *El bosque* (2014), de Matías Lira, que se hace cargo del caso del sacerdote y abusador de niños Fernando Karadima. La puesta en escena musical y la intensidad en las actuaciones contribuyen a que *El club* sea otra película exitosa del novísimo cine chileno a nivel internacional, a pesar de no alcanzar la fuerza escandalosa de la trilogía sobre la dictadura.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2005), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-textos.
- Barthes, Roland (2002), “El efecto de realidad”, en Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 179–187 (1984).
- Bogolasky, Galia (2015), “La mejor fórmula”, <http://www.escribiendocine.com/criticas/la-mejor-formula>, consultado 8 de julio de 2015.
- Bongers, Wolfgang (2011), “Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos”, en *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, N° 48, 2011, 66–89.
- (2013), “Archivo, memoria y subversión: el cine chileno de postdictadura, con apuntes de análisis sobre *Archipiélago* (1992) y *Amnesia* (1994)”, en *Archivo y Memoria. Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana. Latinoamérica 1970–2010*, Blanco, Fernando, Bongers, Wolfgang, de Toro, Alfonso, Gatzemeier, Claudia (Editores), *Revista Chasqui*, Special Issue N° 5, junio 2013, 245–254.
- Bonitzer, Pascal (2007), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires: Santiago Arcos (1982).
- Cavallo, Ascanio y Gonzalo Maza (Eds.) (2011), *El novísimo cine chileno*, Santiago: Uqbar.
- Cinechile Especial de *No* de Pablo Larraín (2012), <http://www.cinechile.cl/crit&estud-269>.
- Corro, Pablo (2013), “Post mortem, La muerte de Pinochet y Violeta se fue a los cielos. Sujetos monumentales y representación anómala en el cine chileno actual”, www.lafuga.cl, edición enero 2012, consultado 15 de febrero de 2014.
- Chermin, Andrew (2013), “Entendiendo a Pablo Larraín”, *La Tercera*, 20 de enero de 2013, <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/01/1453-504671-9-entendiendo-a-pablo-larrain.shtml>, consultado 12 de enero de 2014.
- Debord, Guy (2002), *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-textos (1967).
- Deleuze, Gilles (2007a), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós.

- (2007b), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós.
- Déotte, Jean Louis (2012), *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago: Metales pesados.
- Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.
- (2001), “El cine y sus fantasmas”, entrevista con Antoine de Baecque y Thierry Jousse, trad. por Fernando La Valle, publicado en *Cahiers du cinéma*, N° 556, abril 2001, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm>, consultado 20 de diciembre de 2013.
- Fernández-Santos, Elsa (2013), “La victoria que encerraba una derrota”, *El País*, 8 de febrero de 2013, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/07/actualidad/1360268090_950870.html, consultado 12 de diciembre de 2013.
- Foucault, Michel (1997), *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI (1969).
- Garretón, Manuel A. (2012), “Es la basura ideológica más grande que he visto”, <http://www.emol.com/noticias/magazine/2012/08/23/557085/manuel-antonio-garreton-contra-la-pelicula-no>, consultado 10 de marzo de 2014.
- Jelin, Elizabeth (2012), *Los trabajos de la memoria*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kittler, Friedrich (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford.
- La Ferla, Jorge y Reynal, Safía (Comp.) (2012), *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Larraín, Pablo (2012), “El vértigo de la historia”, <http://www.cinechile.cl/crit&estud-223>, consultado 20 diciembre de 2013
- Morales C., Marcelo (2012). “Post mortem, de Pablo Larraín”, <http://www.cinechile.cl/crit&estud-143>, consultado 12 diciembre de 2013.
- Olea, Raquel (2013), “No – La pervisión de la verdad en la película”, <http://www.radiotierra.cl/node/4741>, consultado 5 de abril de 2014.
- Palacios, José Miguel (2012), “Archivos sin archivo. Sobre el acontecimiento histórico y la imagen de lo real en Los archivos del Cardenal”, <http://www.lafuga.cl/archivos-sin-archivo/574>, edición agosto 2012, consultado 10 de octubre de 2013.
- Pinto, Iván (2014), “Propaganda (Colectivo MAFI)”, <https://elagentecine.wordpress.com/2014/04/03/propaganda-colectivo-mafi-2014/>, consultado 5 de agosto de 2015.
- Ramírez, Christian (2011), “Pablo Larraín. Una habitación cerrada”, en Cavallo, Ascanio y Maza, Gonzalo (Compiladores), *El novísimo cine chileno*, Santiago: Uqbar, 73–83.

Stiegler, Bernard (2002). *La técnica y el tiempo II: la desorientación*, Hondarribia: Hiru.

— (2002), *La técnica y el tiempo III: El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Hondarribia: Hiru.

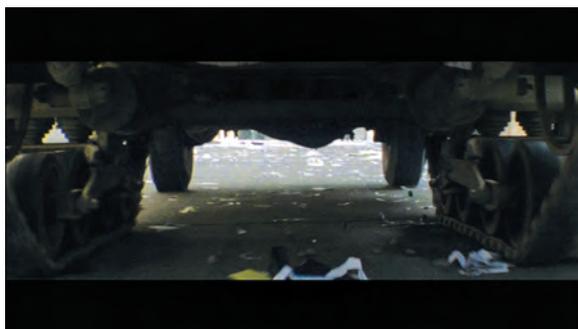
Urrutia, Carolina (2013), “Campo contro campo. El cine de Cristián Sánchez y Pablo Larraín”, <http://www.lafuga.cl/campo-contra-campo/636>, edición septiembre 2013, consultado 20 de noviembre de 2013.

— (2012), “No, la película. Más alegre que la alegría”, <http://www.lafuga.cl/no-la-pelicula/573>, edición agosto 2012, consultado 18 de noviembre de 2013.

— (2013), *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005–2010*, Santiago: Cuarto Propio.

Varet Pascual, Alberto (2012), “No – La película”, <http://www.eldestiladorcultural.es/cine/critica/no-pablo-larrain/>, consultado 5 de noviembre de 2013.

Fotogramas *Post mortem* 2010





Las memorias desplazadas. Estrategias de hacer memoria en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, *El eco de las canciones*, *Sibila*¹

I Contexto

Entiendo el documental como herramienta de exploración y búsqueda de una voz y de una articulación personal y política con la memoria cultural. En este sentido, me interesa el trabajo y el enfrentamiento con el archivo; los cruces entre los materiales encontrados, la indagación en archivos públicos y privados, y la construcción de imágenes densas, complejas, poéticas. En relación con esto, una metarreflexión inspirada en *Mal de archivo* (1997) de Jacques Derrida, guía mi investigación: ¿Cómo archivar el archivo? ¿Cómo pensar la archivabilidad? El archivo es el fantasma del presente, ineludible, incommensurable. Por otra parte, los medios y técnicas del proceso de archivación cambian en el transcurso de los tiempos y generan, ellos mismos, nuevos archivos, y, por ende, nuevas memorias culturales.

El Nuevo Cine Documental que trata temas de memoria, es un fenómeno contemporáneo a una renovación del cine latinoamericano, y especialmente argentino, alrededor de 2000. Junto a la ficción *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis, *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, y *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, marcaron hitos en el contexto de hacer memoria de los horrores, desapariciones y traumas ocurridos durante la dictadura militar entre 1976 y 1983. Mientras el film de Bechis, con montajes notables entre las bandas de imagen y sonido, explora la zona gris en un centro clandestino de detención en Buenos Aires y cuenta la historia de un romance entre dos personajes, una detenida y un torturador, los dos documentales inician un discurso complejo y reflexivo enunciado por los hijos de los desaparecidos. La propuesta más extrema es *Los rubios*. El film oscila constantemente entre elementos ficcionales y documentales, y es radicalmente autorreflexivo respecto de los criterios de producción y construcción del film. Esto se muestra, por ejemplo, en la famosa escena de la discusión del equipo de filmación sobre un fax del INCAA que pide modificaciones del plan original del

1 Las primeras versiones de los textos sobre *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* y *Sibila* aparecieron en las actas de los congresos ASAECA, Argentina, 2012 y 2014.

film. Además, despliega una gran sensibilidad respecto de la puesta en escena de los materiales de archivo y los medios de memoria: se mezclan diferentes voces en entrevistas y grabaciones, están presentes fotos y videos, cámaras, monitores y pantallas de televisión, utilizados desde un iconoclasmo crítico. También se ponen a prueba varios registros y formatos audiovisuales, entre ellos la técnica del *stop-motion* de los muñecos de Playmobil que introducen otra capa, otra escena y otro trabajo de memoria; una memoria que por lo demás es exhibida y procesada por el film como un proceso complejo y lleno de trampas. Como dice Maite Alberdi en un texto sobre *La ciudad de los fotógrafos, M y Reinalda del carmen, mi mamá y yo*, respecto de la fuerza paradigmática del film de Carri: “*Los Rubios* deja de ser una película sobre los padres asesinados de la directora y se transforma en un documental que habla de la memoria, convirtiéndose en un referente obligado de los relatos que trabajan estos temas y entregando un código para leer documentales como los aquí mencionados” (Alberdi, 2007).

En los más de diez años que han transcurrido desde el estreno del film en Bafici 2003, hubo comentarios críticos –las más prominentes quizás la nota acusadora de Martín Kohan (2004) en *Punto de vista* y el análisis no mucho más favorable de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2005)– y elogiosos, por ejemplo los análisis en los libros de Gonzalo Aguilar (2010), Gustavo Noriega (2009) y Ana Amado (2009). Pero también hubo respuestas cinematográficas, entre ellas *M* (2007), de Nicolás Prividera, otro hijo de desaparecidos que propone una memoria viva e insistente, individual y colectiva, muy distinta al cine metarreflexivo e iconoclasta de Carri. En todo caso, todas estas películas, y especialmente *Los rubios*, generaron perspectivas y giros muy productivos en el cine latinoamericano contemporáneo.

Podríamos hablar de un “giro subjetivo” (Alberdi, Bello, Sarlo) en el documental de memoria en Latinoamérica, citando parte del título del libro de Beatriz Sarlo sin adoptar su crítica implícita al concepto.² Se trata de una apertura y una

2 El aporte de Sarlo es muy valioso para una revisión de algunos conceptos. Comparto, por ejemplo, sus dudas respecto de la necesidad de la noción de posmemoria (a partir del trabajo de Marianne Hirsch) en los estudios actuales de la memoria, ya que cada acto de memoria activa, como ella señala, es una reconstrucción mediada por múltiples factores, personales y culturales –agregaríamos: tecnológicos y mediáticos– y la diferencia entre experiencia directa e indirecta es solo uno de ellos. Hay un énfasis innecesario en la diferencia temporal de los procesos de memoria: la memoria colectiva de una comunidad –imaginada o no– es un mecanismo y una práctica cultural que se compone siempre de elementos del pasado, del presente y del futuro. De esta memoria participan todas las generaciones, y la transformación de los elementos recordados y olvidados es una operación necesaria de cualquier acto de memoria. Por otro lado, no

transformación del archivo que genera un desplazamiento ético y político de una memoria histórica centrada en versiones oficiales, a la primera persona: el espacio axiográfico –en términos de Bill Nichols (1997)– del director o de la directora/a y la puesta en escena de su experiencia y su trabajo de memoria que dialoga, a través de los testimonios de víctimas y victimarios, con experiencias traumáticas colectivas. Este “giro subjetivo” oscila, tomando en cuenta las clasificaciones ofrecidas por Nichols y Stella Bruzzi (2000), entre lo participativo, lo performativo y lo reflexivo. El comienzo del fenómeno puede asociarse en Argentina con las películas de Andrés Di Tella³, y alcanza, con *Los rubios* (2003) y *Papá Iván* (2004), un notable grado de complejidad. En el caso de *Sibila*, por ejemplo, participan varios actores de la memoria puesta en escena en el film, desde la propia víctima hasta su sobrina, realizadora del film. Se trata de un trabajo de memoria de los hijos y otros familiares de las víctimas y/o victimarios de la represión, la tortura, la violencia y la desaparición, ejercidas durante los periodos de las dictaduras militares y guerras civiles en la región.

En lo que va del nuevo milenio, se han multiplicado y diversificado los trabajos de memoria en la cinematografía chilena. Hay films interesantes que desde fines de los años ochenta visualizan la problemática de los detenidos desaparecidos y la violencia dictatorial: en ficción están *Imagen latente* (1987) y *Archipiélago* (1992), de Pablo Perelman; *La frontera* (1991), de Ricardo Larraín; y *Amnesia* (1994), de Gonzalo Justiniano; y a partir de 2000 en adelante, destacaron *Machuca* (2004), de Andrés Wood, y la trilogía de Pablo Larraín (*Tony Manero* 2008, *Post mortem* 2010, *No* 2012), como también *El club* (2015), su último film.⁴ En el documental, género que en Chile ha experimentado un gran despliegue de nuevas propuestas, destacan en los años noventa *Chile: la memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán (un epílogo de la monumental *Batalla de Chile* 1973–79),

coincido con la lectura del film de Albertina Carri que presenta Sarlo. Me parece que subestima el potencial político y liberador que provoca precisamente la perspectiva subjetiva de *Los rubios*; un potencial que sí destacan, por ejemplo, Aguilar y Amado.

3 *Montoneros, una historia* (1995) y sus documentales “autoficcionales” que le siguieron en los años 2000, elaboran estrategias reflexivas y puestas en escena que hacen del documental un medio de exploración del propio cine y sus potenciales de elaborar nuevas visiones sobre el mundo, la historia, la cultura, la memoria. Los documentales mencionados y analizados aquí se inscriben en ese orden de las cosas y contribuyen a que el documental ya no sea la hermana menor del cine de ficción, sino que se diversifique su discurso y que tenga cada vez más repercusión y presencia en los festivales y entre un público más amplio. Cfr. sobre el documental en América Latina Paranguá 2003, que también contiene un capítulo sobre Di Tella.

4 Cfr. los textos dedicados al análisis de algunos de estos films en el presente libro.

y *Fernando ha vuelto* (1998), de Silvio Caiozzi. Marcela Said abre otro discurso –un *cinéma vérité* moderno y provocador– con *I love Pinochet* (2003), film que muestra, con una cámara casi siempre en movimiento, el gran apoyo que tiene el general en la población después de su vuelta de Londres –donde fue detenido en 1998– a Santiago en 2000. Por otra parte, *La muerte de Pinochet* (2011), de Betina Perut e Iván Osnovikoff, pone en escena –con primeros planos estilizados y de efectos grotescos– la persistencia de la fuerte escisión social que sigue en pie después de la muerte de Pinochet en diciembre de 2006. *Estadio Nacional* (2001), de Carmen Luz Parot; *En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona; *La ciudad de los fotógrafos* (2006), de Sebastián Moreno; *Calle Santa Fé* (2007), de Carmen Castillo; *Mi vida con Carlos* (2009), de Germán Berger-Hertz; *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló y Susana Foxley; *El mocito* (2011), de Marcela Said; *Nostalgia de la luz* (2011), de Patricio Guzmán; las *Cartas visuales* (2005/2008/2012) de Tiziana Panizza, y los tres films que me propongo analizar aquí, son parte de la diversificación y complejización del cine contemporáneo chileno. En lo que sigue, quiero señalar algunos aspectos de las estrategias de memoria en tres documentales emblemáticos del “giro subjetivo”: *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), *El eco de las canciones* (2010) y *Sibila* (2012).

II *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*

El film de Lorena Giachino es una producción sintomática del cine contemporáneo en la forma de hacer memoria y de acercarse al tema del trauma, la violencia y la desaparición de personas durante la dictadura militar en Chile (1973–1989). Al comienzo del film, la misma directora conversa con su madre Jacqueline y le comenta que tiene el plan de hacer un film sobre ella y su amiga Reinalda del Carmen. El propósito es ayudarle a su mamá a recuperar la memoria después de padecer un coma diabético que provocó, entre otras cosas, un estado de amnesia parcial que, según Daniel Noemi, representa también la “tragedia que aún pervive y persigue a la sociedad chilena” (Noemi 2011: 175) en relación al trabajo colectivo de memoria. Efectivamente, a lo largo del film, este plan inicial se desplaza a otras memorias, tanto personales como colectivas, y se convierte en la búsqueda obsesiva de las huellas de la amiga Reinalda del Carmen, militante política del Partido Comunista de Chile y desaparecida en 1976, y la necesidad de hacer memoria por parte de la directora que no es hija directa de desaparecidos, sino cineasta independiente de una generación de hijos de la dictadura. Se trata de un proceso gradual de una toma de conciencia, con una progresiva “desaparición” de la madre al segundo plano y un énfasis en la historia de Reinalda del Carmen que a la vez refleja la reciente historia violenta del país.

Durante los primeros 22 minutos, sin embargo, la vida y la presencia de la madre están en el centro de la atención. La segunda secuencia muestra la visita a un memorial con fotos de desaparecidos, donde la madre reconoce a su amiga, acompañada por su hija que aparece en pantalla. Giachino, en las próximas secuencias, alterna su presencia activa en el film conversando con su mamá, su abuela, la cuidadora-enfermera de la madre y otras personas que juegan un papel importante en la vida de Jacqueline, con su propia voz en off que cuenta partes de la historia de su mamá, su familia y su amistad con Reinalda del Carmen. Madre e hija visitan varios “lugares de memoria”: la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile donde estudiaban Jacqueline y Carmen, y el Hospital Sótero del Río donde las dos trabajaban. Esta historia y las conversaciones van acompañadas por material fotográfico de archivo que muestran a la madre, a Carmen, escenas con integrantes de la familia y amigos, o escenas de la vida universitaria; también se escucha un registro sonoro de la época de algunas revueltas estudiantiles en la Facultad.

En el minuto 23, se produce un primero y leve desplazamiento: la directora empieza a contar la historia de la desaparición de Reinalda del Carmen Pereira sin relacionarla directamente con la madre: la primera detención días después del golpe en el 73; su paso a la actividad clandestina; su embarazo en ese tiempo; su detención definitiva y su desaparición en 1976. En la conversación que mantiene la directora con una testigo del destino de Carmen, la madre la acompaña, pero se queda callada. Poco después, madre, hija y abuela conversan sobre el día del golpe y sobre lo que pasó con Carmen, qué hizo ella y por qué perdió el contacto con su amiga. Pero después de un rato, la madre comienza a sentirse incómoda y quiere salir de esta situación, dice que no se acuerda y se levanta. El film la muestra caminando sola por una calle, y después la cámara pasa a filmar el follaje de unos árboles cercanos y se pierde en el juego de sus movimientos. Es, en cierto sentido, la despedida de la madre como protagonista de la historia.

En la próxima secuencia, Giachino vuelve sola al Hospital donde trabajaban Carmen y su madre, y allí encuentra a María Rosa que lleva mucho tiempo allí y que conocía a las dos mujeres. Con ella conversa largamente y se entera de que la amistad entre las dos jóvenes desvaneció con el golpe, y que, de alguna manera, las dos empezaron a desaparecer: cuando se fue Carmen, Jacqueline se tomaba muchas licencias sufriendo depresiones por la pérdida de su amiga. Después, Giachino vuelve a unirse con su madre para visitar otro memorial de desaparecidos y dejar un ramo de flores allí. En la próxima escena, van juntas al estudio de un abogado de derechos humanos, Nelson Caucoto. En esa visita, el abogado habla abiertamente del destino probable de Carmen después de su detención en

1976: reclusión en un recinto clandestino, muerte violenta, entierro en una mina, desentierro de sus huesos que finalmente habrán sido tirados al mar. La madre no dice mucho y asiente con pocas palabras; no muestra reacciones emocionales, pero la hija se preocupa por ella y le expresa la inquietud sobre su estado de ánimo que pueda provocar la investigación.

Acto seguido, Giachino busca testigos del secuestro de Reinalda del Carmen y se da cuenta, en este proceso, de que sigue vigente la cultura de miedo que impuso la dictadura en Chile. Cuando se ven las imágenes del viaje de la directora a Concepción, donde se encuentra con uno de los testigos del caso, la voz en off habla de su confusión entre el deseo de recuperar la memoria de la madre y el deseo de saber qué pasó con Carmen. Carmen es el nombre que usa la madre, y, paulatinamente, a través de las otras voces que hablan, pasa a ser Reinalda y adquiere una identidad distinta, asicada a otra búsqueda, la de la hija. En el mercado de Concepción, el testigo Max expresa su miedo y se opone a cualquier conversación con la directora. La cámara filma, en una escena violenta, ese desencuentro que termina con la presencia de la policía y la vuelta de Giachino a Santiago. En el minuto 43, la hija pregunta a la madre por sus sentimientos que ha producido la filmación hasta ese momento –es la mitad del film. La madre dice que está bien y que no se acordaba de la Carmen como desaparecida embarazada. También dice que quiere continuar y visitar los lugares por los que pasó Carmen, excepto la Cuesta Barriga, una vieja mina donde enterraron probablemente sus restos según lo que decía el abogado. Aquí se produce una escisión, dramatizada en la película, entre madre e hija: sobre un primer plano de la directora, ella misma anuncia con su voz en off la visita a la Cuesta Barriga: “Necesito estar allí. Aún sin tener certezas”, porque es un lugar emblemático para la memoria y la reconciliación de los chilenos: el único dato concreto sobre la morada de los restos de los detenidos desaparecidos que dejaron los militares en las mesas de diálogo. Lorena Giachino, directora de cine e hija de una mujer que era amiga de una desaparecida, asume su papel de “intelectual mediático” (Varela) para hacer un trabajo de memoria colectiva.

Pero primero, madre e hija visitan juntas la esquina Rodrigo de Araya con Exequiel Fernández, lugar del secuestro de Reinalda del Carmen, y hablan con algunos vecinos que dan su testimonio. Después de un corte brusco, se ven imágenes filmadas desde un auto; es el auto que las lleva, junta a la forense Patricia Hernández del Servicio Médico Legal, a la Cuesta Barriga en los alrededores de Santiago. Finalmente, la madre se decidió por acompañar a su hija, señal de que también ella asume el papel de mediadora de memoria para la colectividad. La escena de la visita a este lugar de memoria es intensa, también en el plano fílmico:

hay más agitación en los movimientos de la cámara que en escenas anteriores, más primeros planos, más nerviosismo óptico. Hernández explica con detalles su trabajo de búsqueda, excavación y análisis de los restos de los desaparecidos cuyos huesos fueron enterrados allí, y cree que un par de huesos más finos pertenecían a Reinalda del Carmen y el feto que llevaba en su cuerpo. El final de esta secuencia pone en escena un acto voluntario de conmemoración: la madre le alcanza un ramo de flores a la hija que lo deposita, con la ayuda de Hernández, en la entrada de la mina de la Cuesta. Después de esta secuencia, aparece un primer plano de la cara de la directora fumando, y su voz en off cuenta que la madre sufrió una recaída y que los médicos le pidieron que no siguiera “revolviendo los recuerdos” de ella.

Es el momento de un segundo desplazamiento: desde la madre, ya incapaz o inhabilitada de recordar, a la hija cineasta que siente el deber de seguir adelante con la búsqueda de los datos en los archivos y con los testimonios de los testigos. Empieza una fase de investigación personal, una pesquisa que se traduce en imágenes de Giachino trabajando en los centros y archivos, rodeada de pilas de papel, recortes de prensa, monitores y documentos microfilmados, hablando por teléfono y conversando con los forenses del Servicio Médico Legal y el juez Carlos Cerda, quien estuvo a cargo de este y otros casos en los años ochenta, sometándose a enormes riesgos durante la dictadura. La cineasta en acción se convierte, ahora, en protagonista, buscadora de la verdad sobre Reinalda del Carmen. Mientras tanto, la relación con su madre, manifestada en el film por un llamado telefónico no contestado, pasa a segundo plano.

Finalmente, Giachino encuentra otro lugar de memoria: un centro de documentación, en los años setenta y ochenta centro clandestino de detención que poseía también una clínica, donde la directora habla con Silvia, una mujer que registra las fichas de documentación y que cree probable que Carmen estuviera allí. A recorrer el lugar, las dos entran en habitaciones oscuras y siniestras, llenas de vestigios no identificables y polvo, un archivo monstruoso en su forma materializado. Dice la directora que, al encontrarse con otras personas luchando por la memoria, “comenzaba a liberarse de la culpa de sus primeras contradicciones”. El abogado Nelson Caucoto, una de las personas que vive excavando la memoria histórica de su país, cree en la posibilidad de encontrar un testimonio de un victimario que dé un dato sobre el destino de Reinalda. También Carlos Cerda se convierte en compañero de ruta de la cineasta en busca de memoria y justicia, compartiendo recuerdos de Reinalda con ella. En las últimas secuencias, Giachino también vuelve a Cuesta Barriga con Antonia, hija de otro desaparecido del mismo grupo de detenidos al cual pertenecía Reinalda del Carmen. Ella expresa

una “certeza de intuición”, más que una “certeza judicial”, sobre la presencia de Reinalda en ese lugar, junto a su padre. También con ella comparte fotos y recuerdos de los desaparecidos que miran en el mismo lugar de memoria. Es evidente que Giachino ya se considera, al menos simbólicamente, hija de desaparecidos, de desaparecidos de su país que es Chile. Su filmación, partiendo de una preocupación más personal, se convierte en un acto de hacer memoria y justicia social. El film termina con imágenes de madre e hija caminando en las orillas del mar, con estas últimas palabras: “el mar, que todos los días nos dice lo mismo”.

El film opera en distintos niveles de reconstrucción de memoria e historia, y, con esto, como dice Noemi en su análisis, “es esta resignificación de la historia la que está siendo desplegada en el documental. (...) *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* niega el congelamiento del pasado y rechaza su comercialización en el ‘nuevo Chile’. Lucha por mantener viva la memoria del traumático pasado en un olvidadizo presente” (Noemi 2011: 175). El título, en este sentido, es elocuente: se trata de tres personas, afectadas en distintas maneras por el olvido y por la memoria. La primera es la causante, la desaparecida, cuya memoria e historia son reconstruidas en el film; pero este plan no tendría lugar sin la madre amnésica, ella es el nexo imprescindible entre Reinalda y la cineasta, es la que debe recuperar su memoria y, con esto, simboliza al pueblo chileno, también amnésico respecto de su propia historia reciente, según lo analizan Nelly Richard, Tomás Moulian y otros críticos. Al final está el “yo” indeterminado, que se refleja en cualquier espectador del film, y naturalmente en la cineasta que toma, cámara en mano, conciencia de los hechos y relatos sobre Reinalda del Carmen y su madre para construir una memoria incesante y procesarla en un cine subjetivo, político y necesario.

III *El eco de las canciones*

Con el film de Antonia Rossi, nos enfrentamos a otra estrategia de puesta en escena de la memoria subjetiva y colectiva y de activar, para producirla, el trabajo del archivo. El film de la directora chilena construye un propio archivo que mezcla materiales audiovisuales muy diversos: *found footage* de películas de ficción, registros audios del golpe de estado del 11 de septiembre, registros televisivos y familiares de escenas diversas, mezcladas con dibujos y animaciones creados por la directora. Es un archivo de una memoria desquiciada, errática que corresponde a la idea de un desplazamiento del archivo como parte de sistemas complejos de memorias culturales en sus des- y re-contextualizaciones. Se acentúa el proceso que opera en el archivo entre recuerdo y olvido, entre figuración y desfiguración de memorias individuales o colectivas en un entorno mediático.

Los primeros minutos introducen y ejemplifican la estrategia (0:50–6:30). Después de pasar los créditos sobre una imagen borrosa de un edificio, se ve una pantalla negra durante casi dos minutos y se escuchan las voces de los generales pinochetistas que se comunican por radio durante el bombardeo de La Moneda en el día del golpe de estado del 11 de septiembre, entre ellas la del mismo Augusto Pinochet. Comentan la muerte de Allende, el retiro de los generales allendistas de La Moneda al Ministerio de Defensa y la rendición de los carabineros. Después de estos audios habla la voz en off de una narradora, siempre sobre el fondo negro. Su discurso comienza así: “Despierto sin abrir los ojos”, y habla de la noche y el sueño. El archivo del audio del golpe -que se presenta con la claridad de esas voces en toda su banalidad- se opone al tono poético y melancólico de la voz femenina que habla de sus experiencias personales. No hay intenciones alegóricas ni nostálgicas en *El eco de las canciones*, aunque el film tampoco se cierra a una lectura desde los afectos subjetivos producidos por el desastre del golpe y sus consecuencias en la memoria cultural del país. Hay un gesto político radical en la intervención y reconfiguración del archivo, una apropiación que transforma los materiales inconexos en operantes de constelaciones nuevas, con pocos ejes fijos que permitan establecer continuidades, pero sin renunciar nunca al lugar de enunciación subjetiva del desarraigo y la experiencia del exilio que activa Rossi. A pesar de la errancia de la memoria que pone en escena el film, hay una insistencia isotópica en ciertas imágenes y estructuras. Hay acontecimientos históricos de los años ochenta en Chile y el mundo que constituyen una suerte de hilo conductor: el atentado contra Pinochet en 1986, o la catástrofe nuclear de Chernobyl en la misma época, que coinciden con la vuelta de Rossi a Chile. Hay registros de noticieros chilenos e italianos, discursos de manifestantes contra el régimen; discursos de Pinochet y su esposa transmitidos por la televisión, en el contexto del atentado o el referéndum de 1988; y hay registros de la muerte de Pinochet en 2006. A estos datos duros, Rossi opone la lógica de un nomadismo poético de las imágenes, recuerdos y personas: el viaje, la errancia y el exilio como formas de vida, provocada por el golpe. Con esta forma de vida se articula la recurrencia de imágenes de la película de animación de los viajes de Gulliver que atraviesan la película, o la búsqueda de pequeñas ocurrencias al margen de los sucesos políticos dominantes, o la poesía de los dibujos animados y de las imágenes encontradas. Rossi, desde su estado de ausencia, crea un archivo imaginario y colecciona pistas para volver a un país que es suyo y que (ya) no es suyo y debe ser recuperado, reconstruido, reinventado. Y el cine es el medio perfecto para jugar con estas temporalidades y experiencias paradójicas. Los ecos se convierten en formas estéticas generadas

por el archivo de un cine metarreflexivo y performático; un archivo que, desde una poética de memoria, crea urgencias éticas y políticas.

IV *Sibila*

Sibila es realizada por Teresa Arredondo, en 2012. Podríamos decir, primero, que el film también parte de la perspectiva subjetiva de una realizadora, familiar de una víctima: Teresa es sobrina de Sibila Arredondo, viuda del escritor peruano José María Arguedas, detenida dos veces en los años ochenta por fuerzas estatales y, durante el gobierno de Fujimori, encarcelada en 1990 por casi 15 años en Chorrillos, prisión de alta seguridad cerca de Lima. Los cargos principales en contra de ella fueron el haber cometido actos terroristas y estar vinculada a Sendero luminoso. Como se ve, aunque se trate de un documental subjetivo de memoria, este trabajo produce un viraje importante respecto de lo que está en juego: Sibila Arredondo es un personaje ambiguo, conflictivo, con una trayectoria política difusa, y está viva.

Ahora bien, hay un interés personal de Teresa en esclarecer una historia familiar, de comprender lo que pasó con Sibila, tía con la que había mantenido una relación muy afectiva cuando niña, a finales de los setentas, principios de los ochentas, cuando la familia de Teresa vivía en el exilio en Perú. Esta motivación la conduce a la exploración cinematográfica del caso y, en primer lugar, a entrevistarse con sus propios padres y otros familiares cercanos a Sibila que viven en Perú. Se construye, de esta manera, la imagen de dos familias escindidas y traumatizadas por varios episodios censurados hasta la actualidad en torno a la figura de Sibila. El film es, por un lado, un drama familiar, una indagación intimista que nace de una necesidad personal. El cine y su técnica le ofrecen a Teresa la posibilidad de hacer memoria, documentar su trabajo de búsqueda y, además, encontrar una forma estética de presentarlo. Por otro lado, hay un trasfondo cultural y político del film que lleva los acontecimientos a un segundo escenario, más allá de la situación singular de Teresa y su familia. Aquí se evidencia el trabajo del archivo, muy presente en el film. En lo que sigue, quiero destacar algunos aspectos de ese trabajo en la película, para aproximarme a la forma cinematográfica en la que, atravesando el archivo, algunas secuencias mezclan los dos planos –el familiar y el político-cultural– de una manera bastante singular.

Durante los créditos del comienzo, la directora elige presentar fragmentos de archivo; son imágenes televisivas, borrosas y movedizas, emitidas en su momento por un noticiero peruano: Sibila Arredondo, a los 66 años de edad y acompañada por su hija, es puesta en libertad en diciembre de 2002. El comentario en voz over de una periodista resume brevemente la historia oficial: en 1990, la ciudadana

chilena y viuda de Arguedas fue condenada ante un tribunal sin rostro a 14 años de cárcel por cometer actos terroristas y por tener vínculos con Sendero luminoso. Después de mostrar estas escenas de la esfera pública del “caso Arredondo de Arguedas”, las imágenes cambian: vemos muebles de jardín, sillas vacías, y después otras imágenes, esta vez del archivo familiar de los Arredondo, con la voz over de la misma realizadora. Teresa habla de su difícil experiencia de vida en Lima, acompañada por escenas de su infancia. El contrapunto entre las dos voces –la voz personal de Teresa frente a la voz pública y televisiva de los periodistas políticos– y los tipos de archivo –uno de dominio público y masivo y el otro intimista y familiar– es una figura que se repite en varios momentos del film, y cuyo entrelazamiento no se disuelve nunca.

Uno de los archivos recurrentes del film es el fotográfico. Durante la primera conversación entre Teresa y su madre sobre Sibila, vemos fotos en las que aparecen las dos, Sibila y su nieta; en varias ocasiones se muestran fotos de miembros de la familia dividida entre Chile y Perú por las contingencias políticas de la época y las decisiones tomadas por el padre de Teresa –exiliarse en Perú con su familia tras el golpe de estado del 73– y Sibila: seguir viviendo en Perú después de la muerte de Arguedas en 1969. Esta historia breve del amor entre Sibila y Arguedas también es narrada con fotografías de la época, complementada por filmaciones del entierro de Arguedas en las que vemos a Sibila.

Cuando aparecen otras imágenes televisivas –una presentación de los terroristas capturados en 1985– la voz de Teresa dice que a partir de ese momento, nadie habló más de su tía en la familia y que se convirtió en una desaparecida, idea que inmediatamente lleva a asociar el caso con las prácticas violentas durante las dictaduras, a pesar de ser muy distinta la historia de Sibila. También dice Teresa que la única memoria que existía de Sibila era, para ella, la transmitida por las imágenes públicas de la prensa y la televisión, en las que, no obstante, no logra reconocerla. Aquí se expresa, una vez más, la motivación de Teresa: reescribir la memoria de Sibila y reconstruir su vida para comprenderla.

Para cumplir con la tarea de interrogación al pasado y construir un futuro, la realizadora visita una y otra vez los archivos, tanto públicos y oficiales –prensa, televisión, expedientes jurídicos– como privados: colección familiar de fotografías, fragmentos filmicos, cartas. Además, se encuentra y conversa con otros familiares cercanos, entre ellos su abuela Matilde que está con síntomas de una amnesia avanzada y que escribió dos libros sobre su hija Sibila; los dos hijos de Sibila, Carolina e Inti; una sobrina que no quiere ser identificada; y el tío Jaime, politólogo peruano.

En el minuto 49, justo en la mitad de la película, aparece el personaje sobre el que versa la indagación del documental, en imágenes que no proceden de un archivo, sino de la cámara de Teresa. Vemos a Sibila en la penumbra, distante, rodeada de verde, poco visible. Con su cabellera blanca y una larga trenza parece mayor que en las fotos y filmaciones que hemos visto hasta ahora. Pero el film, después de estas breves tomas de Sibila, retoma su estrategia de la deriva y del rodeo, vuelve a otros personajes, y siguen las conversaciones entre Teresa y los familiares.

Después de poco más de una hora, volvemos a las imágenes televisivas del comienzo: la puesta en libertad de Sibila. Y a continuación, en la lógica del contrapunto, vemos imágenes de la llegada de Sibila a Chile y el reencuentro con su familia. Poco después, viaja a Francia para instalarse en un pequeño pueblo. Es allí donde se produce el enfrentamiento directo entre Sibila, ahora de 75 años, y Teresa, en 2012. Pero antes de ver juntas algunas fotos familiares que son el punto de partida de la conversación, Teresa, con su cámara, muestra imágenes del entorno en el que vive Sibila, la casa, el pueblo, la lluvia, el bosque en la niebla. Son imágenes poéticas, pacíficas, un contrapunto al discurso difícil y lleno de tensiones al cual se someterán las dos mujeres.

Al comienzo, Teresa le pregunta a su tía si conoce el motivo para hacer el documental sobre ella, y Sibila conjetura que será por saber la verdad, y tal vez porque quiere que ella pida perdón. Entre los minutos 1:16:00 y 1:19:00, Sibila es confrontada por Teresa con registros de archivo en un DVD que observa en el computador. La cámara filma esta situación y la secuencia es intensa y emocionante. Sibila comenta o desmiente lo visto y escuchado, apunta con el dedo a la pantalla, interactúa con lo que ella ve de su historia, emergido de los archivos: los argumentos oficiales de su detención, presentados por un vocero político en la televisión; imágenes de la cárcel y su celda; fotos de su hija. A veces y desde el off, Teresa para la reproducción, dice o pregunta algo para, con esto, producir interferencias en el archivo, confrontarlo con otra realidad. El diálogo que sigue al visionado de este material es estremecedor por su sinceridad y por no evitar la palpable incomodidad que se produce entre las dos mujeres. En estas últimas secuencias, la película sorprende, muestra e invita a una duda profunda. Iván Pinto (2013), al final de sus observaciones sobre la película, dice que “es la mirada introspectiva de una realizadora que se interroga por los límites desdibujados entre memoria personal y social, entre lo ético y lo político, lo individual y lo colectivo, para intentar poner esto en perspectiva. Su incertidumbre al respecto es aquello que nos cautiva (s/p).” Teresa no termina de convencerse de la posición de Sibila respecto de las consecuencias que sus decisiones y acciones generaron en

su familia, y se lo dice; Sibila, con su dignidad de militante político de izquierda, se enreda en justificaciones poco verosímiles de los actos de violencia cometidos por Sendero, y yo, como otro espectador cautivado, siento que ella sabe de su terquedad, pero que no sabe cómo combatirla y superarla. Al confrontarla con los archivos en la película, pienso yo, Teresa le da una oportunidad única para pedir perdón o corregir su visión del mundo, ante su sobrina y también, a través del cine, públicamente, ante el mundo de espectadores desconcertados por las imágenes y palabras contradictorias que ven y escuchan en esa suerte de representación desdoblada que es el cine documental reflexivo; pero Sibila no quiere o no puede. Al final, Teresa pregunta si algún día podrá entender mejor lo que están hablando en ese momento, y Sibila contesta: “depende de lo que te toque vivir”. Mira a la cámara y nos lo está diciendo a todos los espectadores.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Alberdi, Maite (2007), “Documentales políticos. El pasado en primera persona”, <http://www.lafuga.cl/documentales-politicos/314> consultado: 20 de diciembre de 2013.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- Bello, María José (2011), “Documental contemporáneo y memoria chilena”, <http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>, consulta: 20 de marzo de 2014.
- Bongers, Wolfgang (2011), “Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos”, en: *Aisthesis* N° 48/2011, 66–89.
- Bruzzi, Stella (2000), *New documentary: A critical introduction*, New York: Routledge.
- Cavallo/Douzet/Rodríguez (2007), *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990–1999*, Santiago: Uqbar
- Estévez, Antonella (2005), *Luz, cámara, transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003*, Santiago: LOM.
- Grass, Milena (2010), *Imagen Latente y Los Rubios: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano*, Tesis de Magister en Estudios Iationamericanos, Universidad de Chile.
- Kohan, Martín (2004), “La apariencia celebrada”, en *Punto de Vista* N° 78/2004.

- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Noriega, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre “Los rubios”*, Buenos Aires: Picnic.
- Olea, Raquel y Grau, Olga (Eds.) (2001), *Volver a la memoria*, Santiago: LOM
- Orosz, Demian (2013), “Sibila, una revolución familiar”, <http://vos.lavoz.com.ar/cine/sibila-revolucion-familiar>, consultado: 20.1.2014.
- Pagni, Andrea (2004), “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”, en: Spiller/ Heydenreich/ Hoefler/ Vergara (Eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Frankfurt: Vervuert Verlag, 9–26.
- Paranaguá, Paolo (Ed.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.
- Pinto, Iván (2013), “Sibila. Claroscuros de la militancia”, <http://www.lafuga.cl/sibila/637>, septiembre 2013, consultado 20 de abril de 2014.
- Richard, Nelly (Ed.) (2000), *Políticas y Estéticas de la memoria*, Santiago: Cuarto Propio.
- (2001), *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago: Cuarto Propio.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Valenzuela, Valeria (2011), “Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara”, <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>, abril 2011, consultado 20 de enero de 2014.
- Varela, Mirta (2010), “Intelectuales y medios de comunicación”, en Altamirano, Carlos (Ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, Buenos Aires: Katz, 759–781.
- Villarroel, Mónica (2005), *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Santiago: Cuarto propio.

Las coordenadas de un nuevo cine argentino: accidente y voluntarismo en las estéticas de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso¹

I

El nuevo cine argentino, desde su irrupción a mediados de los años 90², cuenta con propuestas cinematográficas heterogéneas que tienen en común la distancia estética establecida con los films de cineastas argentinos consagrados de las décadas anteriores, y también con el cine joven y más comercial de un Daniel Burman (*El abrazo partido* 2003, *Derecho de familia* 2005) o Fabián Bielinsky (*Nueve reinas* 2000, *El aura* 2005). El número de publicaciones que se dedican al fenómeno del NCA ha crecido exponencialmente³, y muchos críticos ven en estas películas la expresión de un cambio profundo que se está produciendo a nivel cultural, social, económico y político en el mundo, teniendo en cuenta los fenómenos ligados a varios momentos de crisis en Argentina, como la violenta implementación del modelo neoliberal durante el menemismo en los 90, la debacle de la Alianza entre

-
- 1 Una primera versión del texto: “Lo accidental y lo voluntario en el cine argentino: las coordenadas topográficas en *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel y *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso”, en: „Quo vadis, Romania?“ *Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik*, No 34/2009: Filmsprachen in der Romania, Institut für Romanistik, Universität Wien, 64–81.
 - 2 Término divulgado desde la aparición de *Historias breves* (1995), una serie de cortometrajes realizados por cineastas jóvenes egresados de la Universidad de cine (FUC), proyecto que ya cuenta con varias ediciones; e institucionalizado desde el éxito de *Rapado* (1992, estreno 1996), de Martín Rejtman, y *Mundo grúa* de Pablo Trapero, en 1999, año que coincide con la primera edición del Festival de cine independiente de Buenos Aires (Bafici). En 2001, Argentina presenta *La ciénaga* y *La libertad* en Cannes, después de 13 años de ausencia; en 2008 llega a cinco el número de las películas argentinas aceptadas en este festival, indicio de que el cine argentino ocupa un lugar importante en la producción cinematográfica a escala mundial en lo que va del nuevo milenio. Sobre las circunstancias económicas y artísticas del NCA véase las colaboraciones en Pena 2009.
 - 3 Entre las publicaciones se encuentra la “Colección Nuevo Cine Argentino” que se edita desde 2007 en la Editorial Picnic, Buenos Aires, y que contiene varios análisis de películas importantes de los últimos años, de críticos de renombre, incluyendo entrevistas con los directores y una bibliografía representativa.

1999 y 2001, la crisis económica entre 2001 y 2003, y las nuevas configuraciones sociopolíticas desde 2004:

Con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente y es por eso que puede recurrirse a las películas para responder a la pregunta sobre por qué, pese a que los mundos se están evaporando, algo persevera. (Aguilar 2006: 8)⁴

Los films del NCA comparten, desde diferentes lugares de enunciación, una reflexión siempre presente sobre el inestable e inseguro límite entre la documentación y la ficción en el cine y sobre la cuestión del “realismo” en el estatus de la imagen cinematográfica entre la autenticidad y el artificio. El cine es zona de exploración y experimentación de realidades contemporáneas que se expresa, de forma destacada, en un énfasis en el trabajo con la banda sonora (sonidos, ruidos, lenguajes) y sus juegos de combinación con la imagen.

En este escenario, Lisandro Alonso y Lucrecia Martel representan posiciones extremas del NCA, con dos estéticas desconcertantes, acaso opuestas, que sin embargo coinciden en la elección de topografías extraordinarias. La mayoría de los films del nuevo cine se centra en el Gran Buenos Aires y la ciudad como escenario de formas descompuestas y segregadas de convivencia urbana en los desencuentros de los personajes que, no obstante, generan nuevas situaciones y constelaciones sociales. También las transformaciones del mundo del trabajo y la expansión de la hostilidad, la delincuencia y la xenofobia entre la población urbana son, sin evidenciar denuncias políticas o morales al estilo de un cine político de corte tradicional, temas recurrentes de muchos films. En cambio, Alonso y Martel eligen “espacios otros” para su cine: la cámara de Alonso se adentra en el monte de La Pampa y de Corrientes, o emprende un viaje a Tierra del Fuego para acompañar a personajes taciturnos; Martel filma en hoteles, casas o mansiones venidos a menos en el noroeste de Argentina.⁵ En lo que sigue me propongo indagar en algunas claves del lenguaje cinematográfico de estas obras representativas que marcan las coordenadas topográficas y estéticas del nuevo cine argentino del primer momento.

4 En su aproximación sociológica, Aguilar se propone “utilizar el cine -sus películas pero también la institución, los festivales, su vínculo con el poder y con el dinero- para pensar los cambios que se sucedieron en la década de los noventa.” (ibid., 9)

5 Otro caso de “salida” de Buenos Aires capital son los films *Balnearios* (2002) e *Historias extraordinarias* (2008) de Mariano Llinás. Cfr. Bongers (2012) y Porta Fouz (2009).

II

Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux.

Robert Bresson

Lucrecia Martel (Salta, 1966) se ha convertido en voz imprescindible del cine argentino de la primera década del siglo XXI, en la que ha realizado tres largometrajes: *La ciénaga* (2001), *La Niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008). Desde 2006 integra el jurado de varios festivales importantes, entre ellos Cannes, Berlín y el Bafici de Buenos Aires. La argentina Lita Stantic produjo el primer film, el segundo en coproducción con *El Deseo*, de los hermanos Agustín y Pedro Almodóvar, y el tercero lo produjo la misma Martel en coproducción con *El Deseo*.

Las tres películas se desarrollan en la provincia de Salta, lugar de nacimiento de Martel. La diferencia “campo” (aislamiento, naturaleza, encierro) / “ciudad” (movimiento, vida urbana, multitud) varía en todas las películas. *La ciénaga* es, entre muchas otras cosas a nivel imaginario y simbólico de la película, el pueblo más cercano a La Mandrágora (otro significante ambiguo y diseminador), la mansión de la familia de Mecha (Graciela Borges) que habita ese recinto ominoso en plena selva, con sus cuatro hijos y su marido. En el pueblo vive Tali (Mercedes Morán), la prima de Mecha, con su familia, y en su casa ocurre la muerte de su hijo Luciano, la catástrofe final del film. En *La Niña Santa* hay una pequeña ciudad a 15 minutos del aislado hotel termal -Rosario de la Fuente- en el que tiene lugar el encuentro de médicos al cual asiste el doctor Jano (Carlos Bellosi). Mientras la joven Amalia (María Alche), alumna de catequesis, escucha en la calle al músico que produce sonidos inmatrimales con su thereminvox –un instrumento que no se “toca”– el doctor Jano se le acerca, levanta su saco y la toca frotando su pene contra el trasero de la muchacha, suceso que Amalia interpreta como señal divina. *La mujer sin cabeza* (María Onetto) tiene el accidente que provoca sus trastornos de memoria en el camino del canal, en pleno campo, mientras su vida como odontóloga, recuperada extrañamente después del suceso inaudito al principio del film, se desarrolla en la capital de la provincia.

El desarrollo asimétrico de la diferencia campo/ciudad no es el único elemento que tienen en común los films de esta trilogía; funcionan como vasos comunicantes, siendo variaciones de los mismos temas y acciones cuyos ejes son la desintegración, la inestabilidad y la transgresión a varios niveles semánticos y formales. En todos los films encontramos los siguientes núcleos temáticos: las relaciones conflictivas y ambiguas entre las parejas, entre los hermanos, y entre padres e hijos; las interferencias de comunicación entre todos los personajes, un

“ruido” semántico que provoca malentendidos o interpretaciones erróneas, y sin embargo productivas a nivel diegético; la presencia de animales –en su mayoría muertos o agonizantes– en diferentes contextos significativos para el conjunto de los films; los accidentes virtuales y reales, decisivos para el desarrollo de las historias. En un sentido más integral de la palabra, la *accidentalidad* se muestra como estructura genérica de los films, mientras la pileta y la cama son los dos topoi más recurrentes en distintas constelaciones y de gran valor significativo. El lenguaje cinematográfico de Martel se caracteriza, a su vez, por los encuadres fragmentarios y los espacios virtuales y táctiles con una “cualidad-potencia expuesta en un espacio-tiempo cualquiera” de imágenes-afección que Deleuze analiza, por ejemplo, en el cine de Robert Bresson:

Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto de que los raccords pueden obtenerse de infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. Lo que manifiestan, en efecto, la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de un espacio semejante, es una riqueza en potenciales o singularidades que son como las condiciones previas a toda actualización, a toda determinación. (Deleuze 2005: 160/161)

En Martel, esta construcción de imágenes detiene la acción y apunta a un tiempo accidental que domina los acontecimientos. Los juegos permanentes con el fuera de campo y entre la visibilidad y la invisibilidad complementan la atmósfera desconcertante. La banda sonora, muy acentuada en las tres películas, funciona como contrapunto compositivo a la visualidad de la imagen.⁶ Otro elemento es la integración de imágenes televisivas o de video como recurso autorreflexivo e intermedial.

Veamos, en lo que sigue, más detalladamente esta configuración del imaginario cinematográfico y los procedimientos semánticos y formales de Martel en *La ciénaga*, un film extraordinario que inaugura la trayectoria y el éxito internacional de la cineasta.

¿Qué es lo que (no) se ve y lo que (no) se escucha en esta película? Las imágenes (o sea, el conjunto visual y sonoro) del principio, lejos de ser explicativas, muestran un potencial de terror que amenaza con estallar en cualquier momento: “Ésa parece ser la ley de la ciénaga: quien desee salir de ella se hunde todavía más hondo y chapalea del modo más patético.” (Aguilar 2006: 51) Tal vez por eso hay muchos accidentes virtuales en esta película, generados por las propias imágenes,

6 En este recurso hay otra coincidencia con el cine de Bresson, en el que los sonidos participan en gran parte de la construcción de los espacios.

y de los que se actualizan sólo unos pocos, pero decisivos: Mecha se cae con los vasos vacíos al lado de la pileta, y este suceso coagula un núcleo narrativo de la película, un orden accidental de las escenas que se ven y que se escuchan. Más allá del accidente, no hay motivación diegética, no hay acción entre los personajes inertes y borrachos, zombies cinematográficos sin instinto vital que rodean la pileta asquerosa y llena de agua estancada.⁷ La primera toma: un cielo medio cubierto, una luz difusa, las puntas de árboles grandes, truenos lejanos que anuncian la lluvia y la caída de Mecha y que dominan las próximas escenas en las que se mezclan con los disparos en la selva. Luego se ven unos pimientos rojos sobre una baranda en primer plano y ante un fragmento de selva, un cuadro cuyo enigma sólo se resuelve más tarde durante la cena en la que Mecha habla de la venta de las verduras como recurso económico de la familia. La mano de Mecha realiza el primer movimiento del film: en un primer plano, entre vasos y botellas, vierte un vino tinto, transparente y artificial, de una botella en una copa, toma hielo de un recipiente, lo pone en la copa y mueve la mano hacia arriba. El sonido del hielo en el líquido, batido contra el cristal, se mezcla con los truenos del fondo, la atmósfera se vuelve bizarra y amenazante, a la espera de algún acontecimiento, no se divisa nada coherente, ningún plano situacional. Sólo se ven fragmentos de personas en sus reposeras, copas y cigarrillos en la mano, que de repente y con mucho ruido mueven sus sillas y reposeras. Todos estos planos son interrumpidos por los créditos de la película y funcionan como prólogo desconcertante. Después se ve una pintura naturalista con un paisaje invernal -una contra-imagen al paisaje del film- y la sombra de unas cortinas atraviesa el cuadro. La cámara muestra dos camas en una habitación, en una de ellas dos chicas que duermen la siesta. Una de las chicas se inclina sobre la otra -la cámara cambia a primer plano- y empieza a rezar en voz baja. La cámara pasa al otro escenario, la pileta, y siempre se escuchan truenos. Mecha pregunta por su hijo Joaquín y con quién está en el cerro, y la cámara, pasando por una panorámica de la selva, la montaña, nubes oscuras y neblina, muestra perros y muchachos con escopetas corriendo por la selva. Se mezclan voces, truenos, ladridos. La cámara se mueve entre los personajes como si fuera uno más, un ojo fantasma. Se escucha el grito de una vaca atrapada en una ciénaga del monte, se ven los movimientos inútiles de ella en la próxima

7 Escribe Aguilar: “La insuficiencia del ordenamiento familiar es la clave, y justamente una de las características inquietantes de *La ciénaga* reside en la falta de definición de los vínculos parentales a lo largo de los primeros minutos del film. Durante estos momentos iniciales, el espectador funciona, del mismo modo que los personajes, como un *zombie* que se desliza entre la vida y la muerte sin marcos de referencia para interpretar su propia situación.” (Aguilar 2006: 46)

escena, después la cara de uno de los muchachos en primer plano: el ojo derecho está dañado, tiene rasguños en la parte izquierda de la cara. La cámara vuelve a la otra pileta-ciénaga con imágenes cortadas de los personajes. Luego se ve otra habitación de la casa: una chica duerme en la cama, mientras una de las chicas del otro cuarto se le acerca. Se sienta en el borde de la cama, se acuesta al lado y la otra la rechaza al principio, porque se siente molestada en su sueño. Es una escena ambigua, llena de una sexualidad complicada, incestuosa, que se repetirá entre todos los hermanos a lo largo de la película. Las chicas conversan sobre la desaparición de las sábanas y las toallas. Al lado de la pileta, Mecha recoge los vasos de los invitados, tambaleando, seguida por una cámara tambaleante, con movimientos imprecisos e indecisos que llevan, inevitablemente, a la caída de Mecha que finalmente queda tirada sobre el piso. No obstante, este suceso no provoca reacción alguna en los que están cerca, menos las palabras dirigidas a Mecha con la intención de que se levante porque viene la lluvia. Acto seguido, los dos espacios, cama y pileta, se unen: las chicas se levantan y corren hacia Mecha que está sangrando, con cortes graves y añicos de cristal en el pecho, una escena horripilante que podría ser extraída de una película de zombies.

Esto ha sido, a modo de ejemplo, una descripción analítica de lo que se ve y se escucha en los primeros seis minutos y medio. Como se ha visto, la cámara se entromete en la historia como agente que provoca los accidentes, uno no sabe nunca qué perspectiva tomará y qué mostrará, en palabras de David Oubiña, “no hay *establishing shots*; hay, en todo caso, una cadena audiovisual discontinua e inestable” (Oubiña 2007: 17) en la organización fragmentaria del material fílmico. La cámara es una máquina de deseo y de terror, en pocas ocasiones registra lo que está pasando, su papel es más bien provocar, generar los acontecimientos. Los accidentes son momentos decisivos en el orden cinematográfico, sin embargo, en la vida de los personajes parecen mantenerse en una circularidad estancada, en analogía al agua de la pileta que nadie se empeña por cambiar o limpiar, “el deseo nunca llega a ser tan poderoso como para sacar a los personajes de su abulia” (Aguilar 2006: 50). El final de la película es, en este sentido, emblemático: Tali está en un dormitorio de su casa con todos sus hijos y es advertida por una de sus hijas de una canción que se escucha desde lejos y por la cual Tali se siente atraída. Se levanta, pide silencio y escucha ensimismada, mientras que el pequeño Luciano se escapa con su triciclo. Moviéndose por las habitaciones, se siente atraído por el ladrido del perro (invisible) del vecino y sube la escalera en el patio de la casa, que ya se había visto peligrosamente inclinada contra la pared en varias ocasiones anteriores. Arriba se mueve demasiado, se cae y muere al instante, una muerte anunciada simbólicamente en varias imágenes del film en las que Luciano está

encerrado en un auto, juega a dejar de respirar, o es asesinado por sus hermanas con armas de juguete justo al lado de la escalera del patio. Sólo se escucha el golpe de la caída, porque la cámara no le sigue al cuerpo. Lo que se ve, en cambio, son las habitaciones vacías de la casa, por las que solía caminar y jugar el chico, las únicas imágenes casi silenciosas –y tal vez demasiado simbólicas– del film, en las que se escucha un jadeo lejano del perro de al lado, como antes Tali escuchaba la canción lejana. Al final de esta secuencia la cámara muestra, desde lejos, al chico tumbado al pie de las escaleras. El film termina sin resolver nada, la tragedia queda suspendida, porque la escena, en toda su crudeza, no produce efectos palpables. Las últimas tomas muestran a las dos hijas de Mecha, Momi y Vero, al lado de la pileta, a espaldas, igual que sus padres al principio del film. Momi arrastra una silla, se sienta y dice que fue al lugar donde apareció la virgen, pero que no vio nada. De esta aparición de la virgen, los espectadores se enteran por las imágenes televisivas de un programa local que se transmiten en varios pasajes del film, y hasta ocupan la pantalla entera en mala resolución. De esta manera, sustituyen o borran por instantes el film de Martel y muestran una autorreflexividad mediática que a la vez juega con los registros de la realidad visible e invisible, entre imaginación y alucinación, creencia y escepticismo, registros que trabaja Martel en toda su obra. Las últimas imágenes son una variación de la primera y ponen en escena un mundo cíclico, estancado, sin cambios esenciales. Allí están el monte, la selva, el cielo cubierto, los truenos (¿los disparos?). Y la última escena corresponde una vez más a la banda sonora: se escucha llegar un auto (¿Isabel?), luego suena “Amor divino” de Julio Tolaba y Nolasco Arapa, interpretado por los varoniles lirios salteños.

Gonzalo Aguilar, en su ensayo sobre el nuevo cine argentino, no coincide con la percepción de la mayoría de los críticos, entre ellos David Oubiña en su estudio sobre *La Ciénaga*. Aguilar sostiene que más que de un círculo en la configuración de la historia, se trata de una espiral, y basa su argumento en que con la última frase *No vi nada* que enuncia Momi, ella se opondría a la “psicosis colectiva” de las imágenes televisivas, provocada por la aparición de la virgen, “visible” sólo en algunas manchas de un tanque de agua; y de esta manera separaría “el mundo del deseo del mundo visual”:

hacia el final se produce un pequeño salto o desplazamiento que de ninguna manera puede interpretarse como un retorno a la primera escena. (...) La frase de una de las hijas es, por el contrario, la huella más fuerte que queda de la muerte de Luciano: cierta racionalidad asoma en las palabras de alguien que puede cuestionar la existencia de Dios o la fe, después de la inexplicable muerte del niño. Una pequeña iluminación negativa que anuncia que las creencias deberán reconstruirse desde cero con los restos de lo que queda (Aguilar 2006: 51).

Hay argumentos que juegan en contra de esta interpretación deseante de un final no tan pantanoso y un futuro (re)construible. La posible motivación de Momi para ir a ver a la virgen, por ejemplo, podría ser su deseo de que vuelva Isabel, la sirvienta de La Mandrágora, de la cuál se había enamorado y que se fue de la casa por su embarazo.⁸ *No vi nada* (pero sé escuchar...), entonces, cumple con la diseminación de sentidos que opera en toda la película, y se refiere tanto a la aparición de la virgen y las manchas en el tanque, a la desilusión de Momi respecto de sus deseos (se escuchará la canción “Amor divino” durante los créditos finales), y a la muerte de Luciano, que efectivamente no vio ni Momi ni nadie de la familia, sólo la cámara-fantasma y los espectadores del film. Se trata de un hecho que apunta a otro elemento relevante del cine de Martel: el voyeurismo de la cámara, de los personajes, y de los espectadores, contrarrestado siempre por la audición y la banda sonora. Queda suspendida cualquier conclusión coherente, y las salidas imprevistas y siempre ambiguas de las estructuras discursivas y del deseo se transmiten en otra lógica del film: es la música de Jorge Cafrune, Luis y sus colombianos, y los varoniles lirios salteños que permite a los personajes y a los espectadores, por momentos-ráfagas, sonreír y vivir en otro mundo.

Variando los efectos de una sonoridad intrínseca y significativa, *La niña santa*, el segundo largometraje, se organiza alrededor de una continua disputa entre visualidad y audibilidad (lo visual y lo sonoro, y en otro nivel lo táctil), y llama la atención que el protagonista de este film tenga un nombre extraído de una canción que cantan las hijas de Tali en *La ciénaga*: “Doctor Jano/No se vaya a enamorar” (esta frase se convierte obviamente en un tema central del film, lo cual demuestra una vez más la comunicación interna de la obra de Martel, y lo inadecuado que sería relacionar el nombre únicamente con la matriz mitológica). No sorprende, por lo tanto, el comienzo del film: la imagen de un grupo de niñas que escucha una canción, interpretada por la maestra de catequesis con extrema emoción (ironizada a escondidas por Josefina, alumna en la clase y prima de Amalia). El thereminvox del músico callejero, por otra parte, es un instrumento que no se toca y que exige movimientos en el aire que producen el sonido. En cambio, la joven

8 El embarazo de Isabel es, a pesar de ser una señal de vida y creación en medio del ambiente lúgubre de La Mandrágora, una fertilidad ambigua, porque El Perro, novio y futuro padre, representa una estructura empantanada de poderes que circula en todos los niveles sociales en el film; pero la salida de Isabel sí es un indicador de otro mundo posible que se basa en cierta independencia de la sirvienta. Ella es el “objeto de deseo” de una gran parte de la familia, a nivel sexual (Momi, José) y social (Mecha), y es Mecha que le reta históricamente cuando se entera de que quiere irse, porque pierde una instancia en la que puede ejercer su poder en la casa.

Amalia cree en lo que ve, lo que oye y lo que siente, y se convierte en instrumento de Dios al ser tocada por el Dr. Jano en un acto de acoso sexual, acto interpretado por ella como llamado divino (tema recurrente de las clases de catequesis) que le provoca deseos ambiguos de acercarse y hasta perseguirlo al médico para “salvarlo”. La representación teatral entre médico y paciente como acto final del congreso de médicos (donde también el músico del thereminvox es invitado para hacer una demostración) no se verá en el film, porque termina detrás del telón, antes de que se dé la “obra”, que se basa en un problema de audición que tiene Helena (Mercedes Morán), la extrovertida dueña del hotel, madre de Amalia y el primer objeto de deseo de Jano cuando entra en el hotel: la ve con la espalda desnuda a través de espejos y ventanas, mientras Amalia siempre se esconde durante su persecución de Jano, dándole sólo señales auditivas y táctiles, contramundos al espectáculo visual en el que vive Helena. Aguilar analiza los dos regímenes de poder, el visual y el auditivo, que operan en el film, y vincula el último con la “acusmática” que en cine “designa un sonido sin fuente visual reconocible” (Aguilar 2006: 102).

Volviendo a *La ciénaga*, entre los dos accidentes de Mecha y de Luciano no ocurre nada notable a nivel diegético –“no me interesa contar historias”, dice Martel en una entrevista– y la ciénaga parece funcionar simbólicamente también a este nivel: el film es estancamiento, implosión, inercia, no-evolución de los personajes y de la trama: “¿cómo disponer una progresión sin avanzar?” (Oubiña 2007: 24). Todo se concentra en la repetición potencial de lo único que es capaz de coagular por unos instantes el flujo de la historia banal y la imagen en movimiento: el accidente. Es fácil e insuficiente ver la película en clave alegórica, como advierte Joanna Page en su lectura metapolítica del cine de Martel. Page señala que los films “aluden principalmente, no a referentes externos, sino al proceso mismo de interpretación de manera reflexiva” (Page 2007: 163). La interpretación alegórica de los sucesos tiende a fallar, tanto en el caso de los personajes como en el de los espectadores, si estos últimos desean vincular la decadencia de esta familia salteña con el derrumbe de la Argentina neoliberal(izada) del gobierno de Carlos Menem, por ejemplo. Sin embargo, es posible hacerlo⁹, como es posible ver cierto existencialismo desgarrador, un tono nihilista en este lenguaje radical de la

9 David Oubiña lo hace insistiendo en un cine comprometido y crítico de Martel: “La ciénaga deja en evidencia ciertos roles tradicionales y ciertas actitudes sociales que han sido internalizadas por la decadente clase media como una fatalidad o una naturaleza. Hay allí una hermenéutica visual que testimonia en imágenes un cierto estado de cosas y, en el mismo movimiento, hace su crítica: el desmontaje despiadado de un neoliberalismo omnipresente que, como una *microfísica*, atraviesa (y produce) los hábitos y los comportamientos.” (Oubiña 2007: 52).

ausencia. Todas estas lecturas no se agotan porque lo que rige más que otra cosa en este film de Martel es el principio de incertidumbre, llevado a sus extremas consecuencias y provocado por la invisibilidad que se ve y que se escucha. David Oubiña habla del “realismo insidioso” en el “cine quirúrgico” (2007: 9 y 51) de Martel para conceptualizar lo que no tiene nombre en una cinematografía que permanentemente pone en escena imágenes potenciales, inestables, ambiguas.

De todas maneras, los films de Martel permiten identificar una matriz de deseo que se elabora en varias constelaciones, entre las que la transgresión es una figura importante: la continua alusión al incesto, al adulterio, al engaño, pero también a la ternura inesperada, la cercanía espontánea e inesperada entre los personajes. En *La ciénaga*, la estructura del deseo se hace muy patente en la secuencia de la fiesta de carnaval en el pueblo (el carnaval está presente en muchos momentos y funciona casi como una estructura genérica del desarrollo de la diégesis), en la que José, el hijo de Mecha que viene de Buenos Aires para ver a su madre accidentada, quiere cortejar a Isabel, la sirvienta, sin tomárselo demasiado en serio, tal vez para reemplazar los deseos que siente su hermana Momi por Isabel. Cuando se acerca para bailar con ella, el novio de Isabel, El Perro (en la cadena de significantes, el nombre indica otra transgresión, la entre hombre y animal), le da una paliza violenta e inesperada, y las estructuras de poder se invierten. Las leyes “oficiales” de las casas de la clase media aquí no tienen valor. Pero la inversión carnavalesca –demasiado obvia, por cierto– tiene su contra-escena anterior en una tienda de ropa, cuando El Perro se desnuda parcialmente para probar una camiseta a pedido de Momi y Verónica que quieren hacerle un regalo a su hermano José. Aquí, la violencia es un gesto simple de desdén: después de haberse sacado la remera, Verónica la huele indignada. ¿Cuál es el objeto de deseo en estas escenas? Se diluye y se desplaza continuamente en un tramado de deseos insondables. Lo que queda es un ambiente de crueldades incompensables, malentendidos, desencuentros. Mecha desprecia a su marido que se tiñe el pelo y lo manda a dormir a otro cuarto, porque ensucia las sábanas con el color. José está de novio con Mercedes, la ex de su padre, con la que habla varias veces por teléfono sin poder explicarle por qué quiere quedarse más días en Salta, y más tarde celebra con su hermana Vero que Mercedes no realiza su propio plan de visitar La Mandrágora.

En todo caso, las camas se perfilan como lugares de intercambios personales, pero tampoco pasa nada entre Mecha y José, José y Vero, Momi e Isabel: “Se podría decir que *La ciénaga* es una película sobre camas. Todos se meten entre las sábanas de otros” (Oubiña 2007: 38). La disposición topográfica de los “espacios otros” en la provincia de Salta se reproduce aquí: cama y pileta se convierten también en estos otros espacios, en los cuales y desde los cuales los personajes

se comunican, se tocan, se miran, se hablan por teléfono, miran la tele o hacen telecompras. En una contribución al libro *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999–2008* se lee acerca del cine de Martel:

Si hay puntos de encuentro –lugares y a la vez motivos visuales concretos, recurrentes, significativos– para las tres películas de Lucrecia Martel y para varios de los personajes que las habitan, ellos son los de la pileta de natación y la cama de dos plazas como ámbitos de suspensión y letargo, sitios en los que la muerte macera los cuerpos y en donde sedimenta la insatisfacción. (Vieytes 2009: 132)

Y Gonzalo Aguilar radicaliza estas observaciones en una fusión de los dos espacios a través del estilo del naturalismo que, según el crítico, opera en *La ciénaga*: en estas imágenes se crea un mundo originario, descrito por Deleuze como “conjunto que lo reúne todo, no en una organización, sino que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras o en una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte” (Deleuze 2005: 180; citado en Aguilar 2006: 50).¹⁰ Aguilar señala, entonces, que “lo informe de la ciénaga se infiltra en los medios civilizados de la pileta y de la cama de Mecha, creando un ambiente acuático en el que intentan moverse los personajes y que no deja de opacarse todo el tiempo” (Aguilar 2006: 50/51).

Este “ambiente acuático” y pantanoso en todos los niveles es definitivamente la marca más llamativa del film. Hay otros aspectos y elementos que atraviesan las imágenes de *La ciénaga* y que me limito a mencionar: el amontonamiento de cuerpos y acciones en un solo plano; el trabajo con el lenguaje regional y los idelectos (sobre todo el cinismo de Mecha para con su entorno familiar) como característica en el desarrollo de los personajes; el plan siempre postergado del viaje a Bolivia que tienen Tali y Mecha bajo el pretexto inicial de la compra de los útiles de colegio para los hijos, pero que en realidad es un proyecto de fuga, de independización y de liberación para las dos mujeres, y que finalmente se descarta porque en un momento dado, el marido de Tali compra, sin avisar, las cosas y destruye el motivo del viaje; y por último, cabe señalar la insistencia de la trama televisiva sobre la aparición de la virgen y sus vínculos intermediales a varios niveles significativos con el film de Martel.

Antes de abandonar el universo de las imágenes de Martel para dedicarnos a otro imaginario cinematográfico, quisiera brevemente incursionar en algunas correspondencias con el tercer largometraje de Martel, *La mujer sin cabeza*. Una vez

10 Cabe agregar que el naturalismo, según Deleuze, encuentra su máxima expresión en los films de Stroheim y Buñuel; y que las ambientaciones “surrealistas” del último son referentes inevitables del cine de Martel.

más, la trama se organiza en torno a la duda sobre lo que (no) se ve y lo que (no) se escucha o se siente. En la escena central del principio, Verónica maneja el auto cuando empieza a sonar el celular; busca el aparato, se distrae y choca contra algo (en las primeras tomas del film se veían unos chicos y un pastor alemán jugando y corriendo en la carretera). Verónica se queda parada unos segundos, después arranca el motor y se va. En un plano frontal, la cámara muestra el auto que avanza, y a cierta distancia, los espectadores ven un perro muerto en la carretera por unos instantes. Algo más adelante, Verónica para de nuevo, se baja y camina bajo la lluvia que recién comienza. No se sabe lo que le ha pasado, pero se nota una alteración cuyos efectos son más perceptibles durante los planos siguientes en el hospital, en la cama del hotel adonde va a alojarse, en su consulta odontológica y en su casa. Otra vez parece ser el espectador el único testigo de lo acontecido, pero nada queda claro, y Martel lleva hasta el último extremo el juego con lo imaginario, tanto en la cabeza de Verónica como en la del espectador. Verónica le dice luego a su marido y al hermano de él –con el que mantiene una relación amorosa– que ha matado a una persona, versión que hacia el final del film parece confirmarse por el hallazgo tenebroso que se hace en el canal unos días después, pero Martel tampoco muestra ningún indicio seguro, sólo muestra los trabajos de excavación. Al final, todo parece haber sido un sueño pesado (¿para quién? ¿Ella? ¿El espectador?): en el mismo hotel donde Verónica se alojó en la noche del accidente, no tienen registro de su estadía, todas sus huellas están borradas. Ella queda consternada por unos momentos, después se sumerge entre la gente del coctel que se hace en el salón del hotel, conversa y brinda entre amigos y su familia. La cámara desdibuja la escena filmándola desde afuera y a través del vidrio de las puertas, y se escucha *Mamy blue* de Hubert Giraud y Phil Trim, cantado por Demis Roussos, seguido por *Penas que queman el alma*, de Tolaba y Arapa, cantado por Los Lirios salteños durante los créditos finales. *La mujer sin cabeza* es tal vez la película más desconcertante entre los tres largometrajes, porque la omnipresente incertidumbre es su gran protagonista, en conjunción con el clima bochorno y latentemente corrupto que transmite el film.

III

Voluntas est motor in toto regno animae
Duns Scotus

Misael Saavedra, un hachero en el monte de La Pampa, es un personaje “real” que se convierte en protagonista de *La libertad*, el primer largometraje de Lisandro Alonso (Buenos Aires, 1975). El film fue presentado en la sección “Un certain regard” en Cannes, en el mismo año en que *La ciénaga* compitió en la otra sección

oficial. La ópera prima de Alonso fue seguida por *Los muertos* (2004), *Fantasma* (2006), *Liverpool* (2008) y *Jauja* (2014), y estos films fueron producidos bajo circunstancias financieras mucho más precarias que en el caso de Martel. Alonso hace un cine deliberadamente situado fuera de los circuitos de la comercialidad, en el que destaca una estética asombrosamente naturalista que pone en escena paisajes naturales extraordinarios (el monte, la pampa, Tierra del Fuego) y que se dedica apasionadamente a la observación de personajes solitarios y taciturnos que viven y se mueven en estos paisajes, y cuya escasa comunicación con otros seres humanos es notoria.

Alonso vio a Misael en uno de sus viajes al interior del país y le propuso hacer un film con él. La cámara no sólo registra un día de su vida; lo observa, lo acompaña, lo filma con mucha tranquilidad cuando hace su faena en los bosques, cuando caga en medio de la naturaleza, cuando caza una mulita y prende un fogón para preparar y comerla, cuando escucha la radio frente a su tienda, cuando vende los troncos o hace compras en el pueblo. El lenguaje cinematográfico de Alonso –que insiste en filmar sus películas en 35 mm– desconcierta por ser tan escueto y minimalista (opuesto al lenguaje de Martel). Las primeras imágenes, después de los créditos, inauguran la estética del film: en un plano medio se ve la parte superior del cuerpo de Misael desnudo e iluminado por el fogón (es de noche), cortando y comiendo con su cuchillo algo que luego resulta ser la mulita cazada por él, ya que la secuencia se repite al final del film. En el trasfondo, unos relámpagos anuncian una tormenta. Después de esta toma llega el título del film. Hay pocos planos generales o primeros planos (sólo en escasas tomas poéticas, *naturae mortae* cinematográficas); el plano medio, largo y contemplativo, es el preferido por Alonso. Es un plano que está cerca, pero no demasiado (como en el cine de Martel, donde las tomas son mucho más directas y se entrometen en lo que muestran); existen incluso escenas en las que no se ven bien las cosas, en las que la cámara ejerce una distancia voluntaria. Hay un procedimiento que se repite en los poco más de 70 minutos: la cámara encuadra un fragmento de la vegetación cruda en la que se mueve Misael: árboles, arbustos, ramas, pasto, tierra seca; después entra Misael en escena y la cámara toma su ritmo y lo acompaña. Sin embargo, algunas tomas significativas dejan en claro que a pesar de su función de registrar y observar la vida de Misael, la cámara tiene su propia vida: se desliza, se desplaza, elige motivos distintos, por ejemplo el perro majestuoso en la superficie de carga del auto en el que viaja Misael. El animal se convierte por momentos en protagonista de una fuerza y belleza insuperables, perfilado ante el cielo azul, mientras Misael ya se había bajado del auto. De vez en cuando, muestra también imágenes de

una naturaleza sobrecogedora que no se centran en Misael o en las que sólo es una pequeña parte. Y el ejemplo más claro es cuando Misael duerme la siesta: la cámara parece escapar de su función de observarlo y vigilarlo, se aleja de la cara del protagonista y se adentra en el monte (¿o en la memoria o el sueño de Misael?), presenta de repente planos desquiciados y borrosos sin ningún corte y en diferentes velocidades y direcciones que provocan vértigo. A pesar de la identificación de las imágenes del bosque, de las puntas de los árboles y del cielo, acompañadas por los ruidos del monte, todo el paisaje se vuelve extraño, amenazante. Finalmente, encuentra un campo de maíz (¿la civilización?), enfoca la carretera y espera hasta que entra en la imagen un auto que se acerca (sí, la civilización). Después de aproximadamente dos minutos hay un corte y la cámara vuelve a su motivo principal y observa cómo Misael se levanta, sale de su carpa, se lava y va a encontrarse con el dueño del auto que había pasado.

Un juego destacado y puesto en escena por Alonso es el entre lo documental y lo ficcional. Está claro que no se trata de un film etnográfico, del retrato de un lugareño de la zona de La Pampa que vive de la venta de madera. Desde los primeros momentos, y tomando en cuenta la banda sonora original de música electrónica (Juan Montecchia) que se escucha al principio y al final, el film se concentra en mostrar, con una simplicidad y dentro de un recobrado tiempo cinematográfico que desarma, la gran voluntad de Misael que estriba en haber tomado la decisión de vivir de esta forma. Lo que transmite el film es la energía de esa voluntad que atraviesa todas las escenas y ocurrencias. Pero, ¿qué ocurre en *La libertad*? La “idea de narración en un sentido clásico se desvanece” (Aguilar 2006: 67) en el cine de Alonso como en el de Martel: aquí no interesa tampoco contar historias. Las palabras que se escuchan durante la película –las primeras después de más de 30 minutos– son un corto diálogo con el campesino que le compra la madera por un precio ridículo. Después la cámara filma un lacónico llamado telefónico que realiza Misael con su familia; y luego el breve intercambio de palabras durante la compra de gasolina para la sierra y de unas cosas en un quiosco del pueblo cercano. Aparte de estos diálogos, que por su escasez y singularidad se vuelven tan extraños en este film, se escuchan múltiples sonidos del monte, pájaros, insectos, el viento, los truenos, y siempre los ruidos producidos por el trabajo de Misael: el hacha, la sierra electrónica, el movimiento de los troncos, el prendido del fogón. El film trata, en palabras de Aguilar, de “develar el misterio de tanta sabiduría. (...) Misael es el nómade que huye de las ciudades para encontrar su hogar en la naturaleza y su sustento en los árboles” (67). La búsqueda de personajes fuera de los circuitos del consumo neoliberal o globalizado es un rasgo común en varios films importantes del nuevo cine

argentino: trabajadores (Pablo Trapero, *Mundo Grúa*), delincuentes (Adrián Caetano, *Pizza, birra, faso*), y punks (Diego Lerman, *Tan de repente*) muestran con sus formas de convivencia que existen alternativas y valores distintos. Misael Saavedra, y luego Argentino Vargas en *Los muertos* y Farrell en *Liverpool* son, sin embargo, los extremistas entre estos personajes. Cabe citar, una vez más, a Aguilar en su análisis del film: “La libertad de Misael es, en realidad, una libertad negativa, de repliegue, de soledad, y su mayor sabiduría consiste en haber convertido la necesidad en libertad aunque para eso deba renunciar a la sociedad humana.” (Aguilar 2006: 71). Esta difícil y compleja libertad de Misael es una cuestión de elección voluntaria y contagia el mismo proyecto del cineasta Alonso y la percepción del público para poner de manifiesto “el carácter enigmático de esa historia sin historia” (Quintín 2009: 143). No obstante, ese carácter trascendente de la libertad está también en el mismo lenguaje del film, en la cámara que decide quedarse un día entero con este hachero cuyo doble “real” hace todos los días lo mismo que el personaje del film, indiferente a lo que pasa en ese otro mundo al cual ha renunciado.

En *Los muertos*, el segundo largometraje aclamado en varios festivales, las características del lenguaje de Alonso se reiteran y lo confirman como cineasta singular. Esta vez, el escenario es la selva de Corrientes. Y esta vez, como luego también en *Liverpool*, hay algo más de historia: después de haber cometido un crimen siniestro y enigmático hace más de veinte años (sobre el cual casi nada se sabe), Argentino Vargas sale de la cárcel (donde comienza la historia) y va en busca de su hija en las aguas y bosques de Corrientes hasta encontrar el hijo y la casa de ella. Cuando llega a ese lugar, finaliza el film, sin que se vea el reencuentro, una necesaria consecuencia de la estética de Alonso.

La primera secuencia permite indagar en algunas cuestiones relevantes sobre la memoria del cine en cuanto al estatus de sus imágenes espectrales (Derrida) en tiempos tildados de “post-cinematográficos”. Actúan, de este modo, varias memorias en el film: en la primera secuencia se pone en escena una memoria obsesiva, fantasmal, imposible (*Vértigo*) que trastorna las relaciones entre pasado, presente y futuro, basándose en un eje mítico del fantasma cultural. Por otro lado, en el transcurso del film, se da una memoria intuitiva y vegetativa de sobrevivencia en las acciones del protagonista Argentino Vargas en la selva de Corrientes que la cámara observa detalladamente. Vargas emprende la búsqueda de su hija, pero el film subvierte la lógica narrativa del viaje para mostrar imágenes-tiempo que remiten a la muerte del propio cine como una pesadilla de otros tiempos en un cine “obstinado” de resistencia.

En los primeros tres minutos y cuarenta segundos, nos damos cuenta de que el cine siempre podría haber sido otra cosa de lo que fue.¹¹ De todos modos, el cine, tal como lo conocíamos, está en una fase agonizante: las tecnologías analógicas, el material cinematográfico, el dispositivo de la sala de exhibición con la proyección en la pantalla grande, la sala oscura, los espectadores inmovilizados en sus asientos y en estado de hipnosis (cfr. Baudry, Barthes), los géneros clásicos desarrollados durante los años treinta (cfr. Bazin, “Los lenguajes del cine”), las estructuras simbólicas generadas por la industria del *star system* y otros factores, todo esto ha sido modificado o reemplazado en los últimos veinte años por los procesos de digitalización en todos los niveles de producción, distribución y recepción de los artefactos cinematográficos (cfr. Manovich). El cine y la cinemática, como fenómeno de las imágenes en movimiento, eso sí, evolucionan hacia otras formas y otros formatos, y teóricos como Jorge La Ferla señalan la utilidad de nociones como el “cine expandido” para conceptualizar esta situación.

Ahora bien, Alonso es un caso único, incluso dentro del fenómeno del Nuevo Cine Argentino que introduce, durante los años noventa y el primer decenio del siglo XXI, una renovación total de lenguajes y contenidos del cine contemporáneo con un impacto notable a nivel internacional (cfr. Pena, Aguilar). Frente a la situación descrita, Alonso insiste en hacer un cine de aficionado, filma en 35 milímetros y trabaja con tomas largas, insistentes, llenas de momentos poéticos, viscerales y silenciosos, con planos medios correspondientes a estrategias del documental y voluntariamente distanciados de las acciones. Sin lugar a dudas, es un cine destinado a un circuito de festivales y a un público aficionado, que se sustrae, como los films de otros representantes del nuevo cine, a cualquier voluntad de contar historias estructuradas, coherentes, cerradas en las fórmulas del Modo de Representación Institucionalizada (cfr. Burch) o, en general, en estructuras y moldes del cine narrativo y ficcional.¹²

11 “El cine, ya cuando nace a fines del siglo XIX, quedó como atrapado por la tradición occidental y aristotélica de las artes de ficción y de representación, de la *diégesis* y de la *mímesis*, tradición para la que ya estaban preparados los espectadores –preparados mental, pero también pulsionalmente– por la experiencia de la novela, del teatro y de la pintura figurativa, tradición por consiguiente la más rentable para la industria del cine. Aún hoy, la mayoría de películas rodadas participan, a uno u otro nivel, de la forma ficcional.” (Metz 2002:54)

12 Podrían mencionarse, entre los intentos de buscar nuevos lenguajes y estrategias del cine, también los films y directores pertenecientes al Dogma 95, en los que destacan el uso de la *steady-cam*, los desenfoques y puntos de vista inclasificables. Los films de Lars von Trier representan una radicalidad inusual de esta tendencia.

En nuestros tiempos, el título *Los muertos* inevitablemente remite a la muerte del cine y a *todos los muertos* que ha producido el cine en los últimos 115 años. En esta lógica, la primera secuencia del film es una escena primordial (“Urszene”) del cine: las imágenes son delirantes, llenas de espectros cinematográficos. La espectralidad del cine, en su relación con figuras como el doble, el espejo, la sombra y el fantasma, es un fenómeno del que habían hablado paradigmáticamente Edgar Morin, en su libro *El cine o el hombre imaginario*, y Christian Metz, en *El significativo imaginario*, donde este autor se dedica a la relación inevitable y explícita entre cine y psicoanálisis. Es una relación que tempranamente señala Walter Benjamin en su insoslayable ensayo sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, de 1936, en el que inventa el concepto del inconsciente óptico:

Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. (...) Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un curso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional. (Benjamin, 1973: 48)

Jacques Derrida, en una entrevista con los *Cahiers du cinéma*, en 2000, retoma esta idea para relacionarla en forma directa con la espectralidad:

La experiencia cinematográfica pertenece de cabo a cabo a la espectralidad (...) Todo espectador, durante una función, se pone en contacto con un trabajo del inconsciente que, por definición, puede ser asimilado al trabajo de la obsesión [*hantise*] según Freud. Él llama a esto experiencia de lo que es «extrañamente familiar» [*unheimlich*]. (...) Psicoanálisis y cinematografía, son en verdad contemporáneos; numerosos fenómenos ligados con la proyección, con el espectáculo, con la percepción de ese espectáculo, poseen equivalentes psicoanalíticos. (Derrida, 2001)

El cine pertenece, en su estructura fenomenológica, a lo ominoso, lo “unheimlich”, fantasmático. Forma parte de una “hantologie” (fantología), como dirá Derrida en *Los espectros de Marx* (1995) porque lo que se ve y se escucha siempre se sitúa entre las visibilidades e invisibilidades, entre registros visuales y auditivos, entre campo audiovisual y fuera de campo, entre presencias y ausencias, entre pasado y futuro, entre vida y muerte:

El espectro, como su nombre indica, es la *frecuencia* de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible. Y la visibilidad, por esencia, no se ve, por eso permanece *epekeina tes ousias*, más allá del fenómeno o del ente. El espectro también es, entre otras cosas,

aquello que uno imagina, aquello que uno cree ver y que proyecta: en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver. Ni siquiera la pantalla, a veces; y una pantalla siempre tiene, en el fondo, en el fondo que ella es, una estructura de aparición desapareciente. (Derrida, 1995: 117)

Hay momentos cinematográficos en los que se condensan estos efectos “hantológicos-fantológicos”, en los que está puesta en escena la frecuencia de la visibilidad de lo invisible, en la inversión de la perspectiva que señala el texto de Derrida: “fantasma o (re)aparecido, sensible insensible, visible invisible, el espectro primero *nos ve*.” (Derrida, 1995: 117)

Tomando en cuenta esta configuración espectral del cine, ¿qué sucede, pues, cuando vemos los primeros minutos de *Los muertos*, cuando estos fantasmas nos ven desde la pantalla? Podríamos llamar esta situación un delirio escenificado por una cámara cinematográfica que, más que registrar y mostrar, busca y crea las imágenes de un acontecimiento presumiblemente atroz, pero sin punto de vista localizable si no queremos atribuirle la mirada al cineasta, una solución poco interesante. Entonces, ¿quién mira aquí? ¿Desde donde llegan estas imágenes a la pantalla cinematográfica e imaginaria? La virtud de la cámara nos presenta un inconsciente óptico, que aquí se transforma en una búsqueda de las imágenes de los cuerpos asesinados y del asesino que apenas vemos caminando descalzo con su arma mortal en la mano izquierda. Si vinculamos la secuencia inicial con los datos que se extraen a lo largo del resto del film, podríamos hablar de una escena primordial de toda la historia de la humanidad: Alonso nos presentaría una variación de la figura mítica, bíblica e imaginaria del primer hombre y del primer asesino nacido fuera del paraíso, hijo de Adán y Eva, que asesina a su hermano por motivos oscuros, celos probablemente, por ser su hermano Abel el elegido por Dios. En este sentido, sería una escena fantasmática por varias razones, siendo una de ellas la recurrencia del asesinato como compulsión de repetición (“Wiederholungszwang”) anclada en la cultura y la historia de la humanidad, inscrita en el origen de las estructuras mitológicas y religiosas de la convivencia humana en la Génesis bíblica: el pecado original, la expulsión del paraíso, la práctica del sacrificio, el fratricidio, y, si quisiéramos seguir los análisis especulativos de Freud en *El malestar en la cultura* (1929) y otros textos, el parricidio como acto fundacional de la cultura. Argentino Vargas sería, en este sentido, la reencarnación de un Caín de la selva de Corrientes, sin que conozcamos nunca los motivos de su crimen. Encarna el fantasma de la destrucción y la autodestrucción que yace en el seno de cualquier cultura. Dice Deleuze acerca de las imágenes-tiempo que juegan con las diferentes capas de memoria, individual y colectiva: “no son la imagen-recuerdo o el reconocimiento atento los que nos dan el justo correlato de

la imagen óptica-sonora, sino más bien los trastornos de la memoria y los fracasos del reconocimiento.” (Deleuze, 2005: 80)

Pero este espectro, en su forma de reaparición de un mitologema, de una narración sobre el fantasma del fratricidio, es sólo uno de los que nos miran y nos visitan en la pantalla de la primera secuencia de *Los muertos*. Al ver las imágenes, asistimos en primer lugar al vértigo de una memoria del cine que no se conformará con la atribución del delirio a un sueño del protagonista Argentino Vargas. Es cierto, después de unos segundos de pantalla completamente verde -como señala Gonzalo Aguilar en su análisis de *Los muertos*, el verde funciona como índice de muerte y rememoración desde *Vértigo* (1956, *De entre los muertos*) de Hitchcock en adelante- es Vargas que aparece en la pantalla después del corte y la toma lo muestra durmiendo, por última vez, en su cama de la cárcel. Allí, entonces, lo visitan los fantasmas de su crimen, las imágenes lejanas, entre borrosas y nítidas de los hermanos muertos que antes hemos visto los espectadores. Pero esta serie de causalidades reales y oníricas sería, a pesar del espesor semántico que ella configura y que indica cierta insistencia a lo largo del film, sólo una vertiente de la lógica espectral.

Las imágenes fantasmáticas, por ende, son parte del imaginario de toda una comunidad cinematográfica. La cámara que filma esas imágenes es el único testigo de lo ocurrido en ese otro territorio fuera del paraíso, sus artefactos son los fantasmas que *nos* miran a través de la pantalla. Se pierde en la vegetación de la selva, desenfoca filmando las ramas y hojas de los árboles enormes. Pero cuando se trata de los cuerpos del crimen, los *corpus delicti* precisamente, que en otro giro cinematográfico son fantasmas en segundo grado, muertos reaparecidos cinematográficamente, que la cámara de repente descubre en el suelo, que husmea con interés detectivesco, con asombro y triunfo implacable frente al hallazgo que realiza, en estos momentos, las imágenes adquieren un carácter táctil, y la cámara se convierte en registro palpable de estos muertos. En todo caso, la inquietud por la procedencia de estas imágenes se mantiene en suspenso todo el tiempo, “lo que hace de este prólogo”, como dice Aguilar, “un núcleo primigenio a partir del cual se define toda su poética.” (Aguilar, 2006: 82)

Después del delirio de las imágenes espectrales del comienzo, la cámara acompaña y observa a Argentino Vargas en su camino de la cárcel a la selva. La matriz narrativa es el viaje y la búsqueda, pero el film de Alonso plantea no pocas inquietudes respecto de esta matriz, la lleva *ad absurdum*, como señala Aguilar: “Todos estos hechos -las peripecias típicas del relato novelesco de viaje- se dan, sin embargo, como ecos apagados de una experiencia que no se presenta jamás.” (Aguilar, 2006: 76) Tampoco hay respuestas sobre el motivo del asesinato, y sólo

se dan algunos pocos indicios sobre la vida de Vargas antes del crimen. Lo que hará después de reencontrarse con su hija, no está en el foco de interés de la cámara. Cuando llega a la casa de ella, sólo encuentra al hijo, su nieto, con quien habla escuetamente antes de que el film llegue a su fin. Como contrapunto a ese vaciamiento semántico de la experiencia del viaje y la búsqueda, lo que la cámara muestra mientras acompaña a Vargas es su maestría admirable de sobrevivencia en la búsqueda de comida: la apertura del panal, la recolección de frutos, la matanza de un cabrito, que a la vez es una posible analogía visual de lo no relatado al comienzo: el matar. En las imágenes-tiempo de la selva de Corrientes y sus efectos sonópticos, se exploya otra forma de memoria, una memoria intuitiva y vegetativa, despojada de cualquier bagaje cultural, que el personaje alcanza y ejerce con una perfección perturbadora.

En todo caso, en el tercer largometraje de Alonso se reitera y se confirma la lógica espectral. *Fantasma* pone en escena en varios niveles autorreflexivos -cine y ciudad, cine en el cine, cine comercial y cine independiente en el contexto de la industria cinematográfica- una experiencia muy distinta de los personajes de los dos primeros films: Argentino Vargas y Misael Saavedra, protagonista de *La libertad*, buscan la sala de cine Leopoldo Lugones en el Teatro San Martín de Buenos Aires, porque están invitados al estreno de *Los Muertos* que se realiza en 2004 en este lugar, donde también se había estrenado *La libertad* en 2001. Pero los dos nunca se cruzan, mientras se pierden entre los pasillos, escaleras, ascensores, pisos, baños, talleres, cocinas y otros rincones desconocidos del edificio laberíntico, mundo tan extraño a su entorno natural y tal vez sinécdoque de la gran ciudad anónima que sólo se divisa a través de los vidrios de la entrada al edificio. En algún momento, Vargas es encontrado y llevado por un representante del teatro para ver su proyección en el último piso. Se sienta frente a su propio espectro en la pantalla, en una sala completamente vacía, salvo dos funcionarios del San Martín que entran después de un rato.

Alonso no sólo subvierte las fórmulas del cine narrativo y tradicional, estrategia que se confirma de forma radical en *Liverpool* (2008): aquí la cámara observa y sigue los pasos de Farrell en su búsqueda oscura de su familia y sus orígenes en un pueblo de Tierra del Fuego, pero al final, cuando Farrell se aleja en la nieve, la cámara no lo acompaña más y se queda con la gente rara y curiosa de esas tierras lejanas. Pues, este cine no sólo rompe con viejos moldes, sino, mostrando la sala Leopoldo Lugones vacía que, en forma de sinécdoque, da cuenta de la insignificancia del cine independiente, sin público, también instala un discurso autocrítico, ciertamente irónico. ¿Qué hacer frente a la situación *post mortem* en

la que se encuentra el cine?¹³ La gran industria cinematográfica, sin cambiar significativamente los esquemas narrativos, busca respuestas en los nuevos formatos que el cine digital ofrece, o pasa directamente a la disidencia, como lo demuestra el cine de un David Lynch. Alonso opta por un “cine obstinado” de resistencia, busca imágenes desquiciadas, espectrales, poéticas y logra hacer memoria y antimemoria de un cine en constante busca de sí mismo.

En *Liverpool*, el cuarto largometraje, Farrell, otro representante del personaje solitario en busca de su familia, baja en Ushuaia del buque en el que trabaja, para caminar por el frío y la nieve de Tierra del Fuego hasta llegar al pequeño pueblo que había dejado hace tiempo. En imágenes con una carga extraordinariamente poética, en largos planos medios, la cámara filma el camino de Farrell y el reencuentro con los lugareños y con los miembros de su familia que está lleno de desencuentros entre los personajes, de conflictos no solucionados, insinuados en imágenes densas, por ejemplo cuando Farrell contempla algunas fotografías antes de tratar de comunicarse con su madre, sentado al lado de su cama. Hasta que, en un momento, Farrell se despide del pasado, y de la chica enigmática que con cierta probabilidad es su hija, dejándole un llavero que dice “Liverpool”, y se va. Pero lo insólito del film es que la cámara, desde lejos, lo observe alejándose por la nieve, sin acompañarlo y seguirle esta vez. En cambio, en un acto extrañamente voluntario, se queda allí, en este lugar inhóspito, y sigue observando y filmando la gente rara y curiosa que vive en esas tierras lejanas. Para evitar un relato demasiado obvio, dramático y melancólico, Alonso realiza otra ruptura con las estructuras del cine:

Mientras Alonso devuelve a Farrell a la sociedad y al cine construido en base a peripecias dramáticas, él decide quedarse en ese mundo marginal, en el que la narración no parece siquiera posible, como indicando que se ha desprendido de un lastre para avanzar hacia lo desconocido, hacia lo intolerable, hacia aquello que su protagonista –y junto con él el aparato de la industria cinematográfica– no puede soportar durante un tiempo prolongado. Hacia la libertad, en suma, hacia *La libertad*. (Quintín 2009: 48)

La libertad de Alonso, sinécdoque de toda su obra, entabla, de esta manera, un notable juego de relaciones semánticas con *La ciénaga* de Martel, igualmente

13 En *Hurllement en faveur de Sade* (1952), la voz de Guy Debord declara la muerte del cine desde una pantalla en blanco, con secuencias en negro. Peter Greenaway, Jean-Luc Godard y Gilles Deleuze son otros representantes que lo hacen a su manera. Paolo Cherchi Usai (2005), en este contexto, presenta una visión original de la muerte del cine relacionada a la inevitable destrucción masiva de las imágenes en movimiento a lo largo de la historia del cine que sólo rescata una minúscula parte en el proceso de digitalización.

sinécdoque de su obra. Por un lado, las dos palabras adquieren la calidad de un sentido que se disemina en varios niveles discursivos y topográficos de los films. Por otro lado, el sentido se traslada a la significación de la misma producción cinematográfica: entre dos polos muy marcados en el contexto del nuevo cine argentino, *La libertad* es una respuesta a *La ciénaga* en su consecuente renuncia a la accidentalidad y la indeterminación como mecanismos culturales e indicadores de una situación insostenible. Junto a Misael Saavedra, Alonso se decide por un voluntarismo admirable e imposible.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Barthes, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós (1982).
- Baudry, Jean-Louis (1975), “Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité”, en: *Communications* 1975/ N° 23.
- Bazin, André (2006), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp (1975).
- Benjamin, Walter (1973), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en: *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus (1936).
- Bongers, Wolfgang (2012), “Si esto fuera un film de verdad”: lo contemporáneo en las *Historias extraordinarias* de Marianao Llinás, en: Bongers, Wolfgang (Ed.), *Prismas del cine latinoamericano*, Santiago: Cuarto propio, 303–332.
- Burch, Noël (2006), *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico), Madrid: Cátedra (1987).
- Cherchi Usai, Paolo (2005), *La muerte del cine*, Barcelona: Laertes.
- Deleuze, Gilles (2005), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós (1983).
- (2005), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós (1985).
- Derrida, Jacques (1995), *Los espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Valladolid: Trotta.
- (2001), “El cine y sus fantasmas”, entrevistado por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, trad. Fernando La Valle, publicado en *Cahiers du cinéma*, N° 556, abril 2001, www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm.
- La Ferla, Jorge (2009), *Cine (y) digital*, Buenos Aires: Manantial.
- Manovich, Lev (2006), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona: Paidós (2001).
- Metz, Christian (2002), *El significante imaginario*, Barcelona: Paidós (1977).

- Morin, Edgar (2001), *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós (1956).
- Oubiña, David (2007), *Estudio crítico sobre La Ciénaga*, Colección Nuevo Cine Argentino, Buenos Aires: Picnic.
- (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires: Manantial.
- Page, Joanna (2007), “Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel”, en: Rangil, op. cit., 157–168.
- Pena, Jaime (2009), (Ed.), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999–2008*, Madrid: T&B Editores.
- Porta Fouz, Javier (2009), “Algunas cosas que nos gusta suponer que sabemos sobre el cine de Llinás”, en: Pena, op.cit., 151–160.
- Quintín (2009), “Hacia el fin del mundo: el cine de Lisandro Alonso”, en Pena, op. cit., 142–152.
- Rancière, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d’Art Contemporani.
- Rangil, Viviana (2007) (Ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos.
- Vieytes, Marcos (2009), “Lucrecia Martel: La mujer del cuadro”, en: Pena, op. cit., 129–138.

Internet

- http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/36/lisandro_alonso.html
- <http://cinerastas.com/2009/01/17/el-tiempo-de-lisandro-alonso/>
- <http://www.cineismo.com/criticas/libertad-la.htm>
- http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=174

Fotogramas *La ciénaga* 2001



Fotogramas *La libertad* 2001



Miradas incómodas. Las propuestas cinematográficas de Albertina Carri y Anahí Berneri¹

I Distinciones

El cine está considerado aquí, pues, como un espacio de falsas apariencias, un *trompe-l'oeil* de múltiples aspectos. La ceguera del público a los resortes secretos de la maquinaria se convierte en el pretexto de un juego, no sólo con la perspectiva, como puede haber sido el caso en pintura, sino con todo el espacio del cine, incluido el espacio sonoro, incluido el espacio *off*, el fuera de campo donde arraigan todos los equívocos, todas las inquietudes, todos los deseos que el cine alienta.

(Bonitzer 2007: 79)

Albertina Carri y Anahí Berneri son dos cineastas argentinas convertidas en referencias obligadas del cine independiente del primer decenio del nuevo siglo, con trayectorias consolidadas y tres o cuatro largometrajes realizados. Antes de centrarme en el análisis de sus films, quisiera comenzar con algunas distinciones respecto de la mirada en el cine, ese arte impuro en muchos sentidos que siempre pone en escena y hace coincidir, en el mismo acto de proyectar un film, varias miradas distintas; miradas que pueden converger, diferir, subvertir, superponerse y producir efectos diversos. Aquí quiero tomar en cuenta la dialéctica –inaugurada por Sartre y Lacan– en la experiencia de la mirada del otro que genera la otra mirada sobre un yo-sujeto imaginario. Esta dialéctica de la mirada, en Lacan se desplaza hacia una función psíquica: la pulsión escópica. La mirada es una de las pulsiones parciales, como la voz, el pecho y las heces, que se dirige a ver el objeto en tanto ausencia, el famoso “objeto pequeño a” en la terminología lacaniana. Cito una frase de su clase del Seminario 11 sobre “La pulsión parcial y su circuito”: “Lo que se mira es lo que no se puede ver” (Lacan 1995: 149)². La escopofilia y

1 La primera versión de este ensayo: “Miradas incómodas. Las estéticas cinematográficas de Albertina Carri y Anahí Berneri (Argentina)”, en Feenstra/ Ugalde/ Sartinigen (Eds), *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*, Berna, New York, Viena: Peter Lang, 2014, 413–433.

2 La frase dialoga con la famosa fórmula del Rey Edipo: “Me quito los ojos, porque cuando no debieron haber visto lo hicieron”. En “El estadio del espejo como formador

el *voyeurismo* son fenómenos que, por un lado, están muy ligados al cine como lugar específico que pone en escena la mirada; y, por otro lado, juegan un papel más que significativo en las estéticas cinematográficas de Carri y Berneri. Quisiera proponer, por lo tanto, una pequeña tipología de las miradas del cine, tomando en cuenta los trabajos de Pascal Bonitzer (1982), Noël Burch (1970), Christian Metz (1977 y 1994) y Laura Mulvey (1975), entre otros.

La “mirada” de la o del cineasta en un sentido metafórico es la propuesta cinematográfica traducida en imágenes en movimiento. Esto implica, en los procesos de filmación y *découpage*, una selección de ángulos, secuencias, planos, colores y varias decisiones más; aquí, la mirada corresponde a una visión, un punto de vista, una voz específica o una idea que se plasma en el proceso de materialización y creación artística. De todas formas, estas imágenes se convierten en otras que ya no pertenecerán a esa primera mirada-idea, sino que se transformarán en artefacto artístico, expuesto precisamente a las miradas de los otros.

Estas otras miradas son las del público que se convierte, durante la proyección del film, en una multitud de espectadoras y espectadores anónimos en la sala oscura (o delante de otras pantallas y en otras circunstancias)³. Durante el tiempo de la proyección, todos entran en el juego de compaginar las propias experiencias con lo visto en el film, que es imposible que sea percibido como mera sucesión de imágenes en movimiento. Siempre se transforma en objeto estético –introduciendo un complejo entramado de imágenes mentales, recuerdos, patrones culturales– y provoca el deseo de ver algo distinto que las puras imágenes-objeto. Lo que me importa aquí es subrayar esa relación del deseo, pensado desde Lacan como proceso de sutura entre lo imaginario, lo simbólico y lo real, un proceso complejo que vivimos en cada momento de la vida, pero que en el cine adquiere una especial relevancia: en la “situación cine” –como dice Metz en su temprano ensayo “Sobre la impresión de realidad en el cine” de 1964 (Metz 2002)– participan varias capas perceptivas y afectivas que hacen del cine precisamente un “sig-

de la función del yo (fonction du Je)” (Lacan 2008), escrito durante los años treinta e inspirado en los estudios del psicólogo Henri Wallon, Lacan señala que en el momento en que el sujeto se mira (y no se ve) por primera vez en la vida, se configura y se concibe como tal. Por otra parte, Antonio Machado, cuya escritura nace en la época del primer cine, comienza una de las entregas de sus *Proverbios y cantares*, publicados por primera vez en 1923, con el siguiente verso: “El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas:/ es ojo porque te ve” (2001).

- 3 En *La pantalla global* (2007), Gilles Lipovetsky analiza la lógica del “hipercine”, la “pantallasfera” y la “cinemania general” de nuestros tiempos, que generan miradas completamente diferentes de las producidas en las salas oscuras del cine tradicional.

nificante imaginario”⁴; sin asociar aquí, no obstante, los fundamentos del deseo escópico al trauma original del complejo de castración tal como lo hace Mulvey (1975) en su análisis del cine hollywoodense, y otros críticos influenciados por el psicoanálisis de corte freudiano, como el mismo Metz.

Otras miradas son las que intercambian los personajes a nivel diegético del film: miradas de complicidad, de incompreensión, o de estupor y terror ante lo visto, que no necesariamente coinciden con las de los espectadores; aquí se abre otra dialéctica entre las distintas miradas y un juego de identificación entre espectadores y personajes, basado en las miradas que inauguran formas de comunicación alternativas al diálogo verbal.⁵

Por último, quisiera poner énfasis en la mirada incalculable de la cámara, muy distinta a la del director/la directora, que en su estructura tecnológica registra una “segunda naturaleza”, porque no ve lo mismo que ven los ojos humanos; genera ese “inconsciente óptico” (Benjamin 1973) en analogía al inconsciente psíquico, que se refiere a los efectos que produce el proceso de registrar, proyectar y percibir la sucesión y construcción de las imágenes en movimiento. Cito este pasaje del ensayo de Benjamin, escrito en 1936, que dialoga con las teorías cinematográficas de la vanguardia rusa, especialmente con el “Cine-ojo” de Dziga Vertov:

Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. (...) Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y rezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional. (Benjamin 1973: 48)

Benjamin destaca el inconsciente óptico como rasgo distintivo del cine que lo diferencia de las otras artes, como el teatro y la literatura, los grandes moldes

4 “La posición típica del cine depende de esta doble característica de su significante: riqueza perceptiva inhabitual, pero aquejada de irrealidad a un grado inhabitual de profundidad, desde su mismo principio. Más que las demás artes, o de manera más singular, el cine nos introduce en lo imaginario: suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente” (Metz 2001: 59).

5 Cabe mencionar, en este contexto, el intento narratológico de Gaudreault y Jost (1995) de asociar las miradas de los personajes a diferentes estados de ocularización y auricularización entre el ver, el escuchar y el saber, en conjunción con las miradas y escuchas de los espectadores. Sin embargo, me siento más cercano a las propuestas de Bonitzer y Deleuze que se verán en lo que sigue.

en los que se forma el discurso cinematográfico en sus primeras décadas. Podemos articular esa cualidad del cine con las observaciones de Deleuze (2005) sobre el “estilo indirecto libre” como un recurso en literatura y cine que corresponde a la expresión de una semisubjetividad, un estado ambiguo entre estilo directo (monólogo, diálogo) e indirecto (narrador). Inspirado en las reflexiones de Pasolini sobre el cine como “lengua escrita de la realidad”, Deleuze define una forma de imagen-percepción en su carácter de “subjetiva indirecta libre”, como expresión de un “*Mitsein* propiamente cinematográfico” (111). La “imagen-percepción subjetiva” equivaldría a un discurso directo, la “imagen-percepción objetiva” al discurso indirecto, y la “subjetiva indirecta libre” sería la “enunciación tomada en un enunciado que depende de otra enunciación” (111), lo cual provoca un desdoblamiento o una diferenciación del sujeto en el lenguaje. El cine de poesía de PPP expresa, según Deleuze, la “Forma pura” del cogito cinematográfico, una conciencia autónoma que apunta a “hacer sentir la cámara” (113) al espectador. Encontramos estas formas de imagen-percepción en los films de Carri, Berneri y otros cineastas conscientes de la puesta en escena de la mirada-cine.

A esta mirada cinematográfica, se suman también las nociones de “fuera de campo” y de “campo ciego” a las que Noël Burch (2008) y Pascal Bonitzer (2007a) apuntan en sus reflexiones sobre el tema. Estos conceptos son decisivos para entender el proceso de sutura que siempre tiene lugar en el acto perceptivo y afectivo durante la proyección de cualquier película que vemos: “En el cine, el campo visual se duplica, entonces, en un campo ciego. La pantalla es un *cache*, una visión parcial” (Bonitzer 2007a: 68). Y esta visión parcial genera miradas que llegan desde un campo ausente, invisible. Ahora bien, en sus formas no convencionales, es decir, en el cine que no respeta el Modo de Representación Institucionalizado –en la terminología de Burch (2008)– ese proceso se convierte en generador voluntario del inconsciente óptico. Esto, precisamente porque no pretende ocultar en estructuras y formas narrativas cerradas y coherentes las dialécticas de la mirada. Al contrario, ponen a disposición “agenciamientos” y mecanismos que proponen o suscitan nuevas relaciones entre los sujetos-espectadores, sus cuerpos, miradas y mentes, y las imágenes, fantasmas y objetos que pasan por la pantalla: “¿Qué es lo que vuelve, qué es lo que regresa a través de esos ‘agujeros’ del realismo técnico aprovechando la desuturación del espacio fílmico? Fantasmas: los fantasmas

de la mirada y de la voz que acosan y ofuscan los bordes de la imagen” (Bonitzer 2007a: 76)⁶.

Desde esta perspectiva, es poco productivo discernir una específica “mirada femenina” o “escritura femenina” en términos de Luce Irigaray (2007), ya que en todo caso, una mirada determinada en el cine siempre es un resultado del complejo proceso de percepción audiovisual; por otro lado, es una construcción cultural como la misma distinción genérica entre masculino y femenino, si queremos seguir a Judith Butler (2002, 2007) y otros posfeministas. Estas construcciones simbólicas se dan como relaciones de poder entre, por ejemplo, un sujeto de la mirada masculina sobre la mujer como objeto de deseo y de placer masculino, tal como lo analiza Laura Mulvey en su clásico ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) para el cine institucionalizado de Hollywood. Esta visión, más allá de ser políticamente necesaria en determinados contextos históricos, es estéticamente dudosa, porque su búsqueda de “pre-existing patterns of fascination already at work within the individual subject and the social formations that have moulded him” (Mulvey 1975: 6), lleva a una lectura psicoanalítica y feminista que subestima la diversidad de miradas y los campos ciegos en cualquier imagen cinematográfica y, por ende, las múltiples posibilidades de subversión en el juego y entrelazamiento de los tipos de mirada esbozados más arriba.

Por lo tanto, las “miradas” femeninas y masculinas sin duda existen en y fuera del cine, pero corresponden a universos simbólicos, no dependen del género del cineasta ni son uniformes.⁷ Una opinión de Albertina Carri, cineasta abiertamente lesbiana, enunciada en una entrevista con Elena López Riera, ejemplifica la incomodidad que generan estos términos: “[...] es un poco medieval esta división de lo femenino y de lo masculino, lo que pertenece al hombre o a la mujer porque lo femenino no es, necesariamente, patrimonio de la mujer y lo masculino no es, necesariamente, patrimonio del hombre. La gente se hace una gran ensalada con

6 Cfr. también Bonitzer (2007b) sobre la relación entre cine y pintura, donde desarrolla el concepto del desencuadre en el cine moderno (Godard) como estrategia para generar nuevas miradas: “El desencuadre es una perversión, que pone un punto de ironía sobre la función del cine, la pintura e incluso la fotografía, como formas de ejercicio de un derecho de mirada” (Bonitzer 2007b: 55).

7 Lo cual no excluye que ciertos rasgos predominen en el cine hecho por directoras, por ejemplo respecto de la mayor frecuencia, en relación al cine de hombres, de reacciones intradiegticas frente a la violencia representada. Cfr. Arranz et al. 2008.

esto.” (López Riera 2009: 188)⁸. A nivel formal pueden manifestarse, sin embargo, miradas construidas a través de la focalización/ocularización en la percepción y construcción de la realidad de un personaje-mujer; y a nivel temático puede presentarse una mirada sobre el tratamiento de la injusticia o la violencia física, cultural o social ejercidas sobre las mujeres. A este “cine de mujeres” que no necesariamente es realizado por directoras, prefiero darle el estatus de una categoría del cine político. Se trata de la necesidad y de la sensibilidad de mostrar y criticar gestos y actitudes, de cuestionar y circular temas generados por circunstancias históricas, políticas y sociales, en contextos específicos de distintas regiones del mundo. El cine de las argentinas Carri y Berneri, como también el de Lucrecia Martel y Celina Murga, en este sentido es político, porque cuestiona desde la construcción de sus imágenes las relaciones establecidas de poder, las relaciones entre los géneros y entre las generaciones.

Otro tema aquí, por cierto, es la distribución de trabajo entre mujeres y hombres en el cine: como señala el libro de Arranz (2008) para el caso de España, hasta los años 80 del siglo XX, el “oficio” de la dirección de cine estaba casi exclusivamente reservado a los hombres (como un sinnúmero de otros oficios), con sus debidas excepciones desde los inicios del cine si pensamos en Germaine Dulac en Francia, Leni Riefenstahl en Alemania, Rosario Pi en España, María Padín en Argentina o Gabriela Busenius en Chile, por mencionar algunas cineastas pioneras en Iberoamérica. En los últimos 25 años, sin embargo, la situación se ha diversificado, y la situación en Argentina, no tan diferente de la de España hasta mediados de los años noventa, es tal vez emblemática para los cambios de época que estamos viviendo: Lita Stantic, Andrea Poliak, Lucrecia Martel, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Verónica Chan, Anahí Berneri, Albertina Carri, Celina Murga, Gabriela David, son algunas de las cineastas reconocidas en los circuitos del Nuevo Cine Argentino, al menos a nivel independiente y no comercial.⁹ El cine argentino hecho por mujeres, entonces, ya no es tan excepcional como hace veinte años atrás y, por ende, identificar y visibilizar este tipo de cine, aunque

8 Es un tópico que se repite en las visiones de cineastas españolas, entre ellas el provocador “cine con tetas” de Icíar Bollaín. Cfr. las entrevistas en Camí-Vela 2005; y Arranz et al. 2008 sobre la situación de los géneros en el cine español.

9 Cfr. Porta Fouz 2010. Es una situación que actualmente difiere de la de España, según los datos presentados por Núñez Domínguez 2010. Hay que insistir, de todas formas, en que “no será hasta la llegada del NCA, según una amplia mayoría de los críticos, cuando se puede hablar de la mujer cineasta no sólo como un ejemplo aislado” (López Riera 2009: 31).

ya no presente una necesidad explícitamente política, demuestra una evolución ejemplar y envidiosa para muchos países europeos y latinoamericanos.¹⁰

II Contextos

Lo que sigue es una breve contextualización de la obra de las dos cineastas que me interesan aquí, en el marco de lo que suele llamarse Nuevo Cine Argentino (NCA). Tanto Carri como Berneri trabajaron de asistentes en películas de Martín Rejtman y otros cineastas antes de rodar sus propios proyectos. Rejtman estudió cine en Nueva York y filmó su primer largometraje en Buenos Aires en 1991, *Rapado*, no estrenado hasta 1996. Junto con una serie de cortometrajes titulada *Historias breves*, en la que participan varias y varios cineastas jóvenes egresados de la Fundación Universidad de Cine (FUC) en Buenos Aires, *Rapado* inicia una visión renovada sobre el mundo y la sociedad desde el cine. Otros hitos tempranos, ya míticos, son sin duda *Pizza, birra, faso* (1997), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, y *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero. Con esta película, Trapero gana el premio al mejor director en la primera edición del Bafici en 1999, el festival de cine independiente de Buenos Aires, uno de los más importantes de América Latina que se ha convertido, a lo largo de los años, en vocero del cine independiente internacional.

A diferencia del primer “Nuevo cine argentino” de los sesenta y setenta -que introduce estrategias del cine moderno y es representado, en sus diversas aristas, por Manuel Antín, Leonardo Favio, Alberto Fischerman, Rodolfo Kuhn, Hugo Santiago, entre otros- el NCA de los noventa se distancia claramente, por un lado, de un cine elocuente “de autor”, y, por otro lado, de un cine comprometido que utiliza el medio como instrumento y arma política o como denuncia social, como sucede en el Cine de liberación de Pino Solanas y Octavio Getino, o en el Cine de la base de Raymundo Gleyzer. Son producciones modestas con estéticas minimalistas en las que se mezclan elementos documentales y ficcionales. Se renuncia a mensajes explícitamente políticos en un sentido tradicional, pero muchos films son políticos en

10 Para el caso argentino, entonces, el énfasis crítico estaría no tanto en la “visibilización” del cine de mujeres, sino en el trabajo con las distintas “escenificaciones” de las estéticas cinematográficas elaboradas por las directoras. Sería interesante, en este contexto, un análisis de la evolución de las miradas del cine hacia una indeterminación y diversificación de la mirada femenina como rasgo distintivo de género, y hacia otras distinciones –sin caer en los esencialismos y manteniendo la dialéctica de las miradas que nos interesa aquí– como la mirada lesbiana/homosexual frente a la mirada heterosexual; o la mirada de los niños frente a las de los adultos.

su intento de escenificar miradas distintas, incómodas y críticas. Los films del nuevo cine, a pesar de las notables diferencias entre ellos, comparten una visión común del quehacer cinematográfico que confluye en la reflexión sobre el inestable e inseguro límite entre la documentación y la ficción, y en el cuestionamiento del “realismo” en el estatus de la imagen cinematográfica entre la autenticidad y el artificio. Se alejan, de igual modo, de la creación de personajes con atributos nítidos que se prestarían a una identificación simple, y entienden el cine como campo de experimentación de realidades contemporáneas, idea que se manifiesta, por ejemplo, en el tratamiento especial de la banda sonora (sonidos, ruidos, lenguajes) y sus juegos de combinación con la imagen en muchas películas. Son, en primera instancia, exploraciones cinematográficas en todos los niveles. Las dos directoras que aquí me interesan se perfilan en el marco de ese cine y escenifican miradas inusitadas y atípicas sobre la sociedad contemporánea argentina. Tocan temas difíciles de asir y compartir, tabúes sociales del capitalismo consumista, narcisista e hipermoderno: el incesto, la violencia familiar, el SIDA, el travestismo, la vejez.

III Albertina Carri: la banalidad siniestra

El cine de Carri se inscribe en una historia incómoda de la violencia, el daño y la destrucción. Especialmente *La rabia* (2008) pone en escena una “cultura humana basada en el miedo, en la matanza, en la fantasía masculina de poder, en las fantasías de los niños y las mujeres, en la mirada que es testigo de algo que la excede, aterroriza o no puede ver” (Aguilar 2010: 254). Carri busca esta historia, por un lado, en las consecuencias de la dictadura militar que irrumpe en su propia vida cuando tiene tres años, y que marca su juventud siendo hija de los desaparecidos Ana María Caruso y Roberto Carri. En *Los rubios* (2003) muestra la estructura fantasmática, individual y colectiva, de la memoria de los que desaparecieron sin rastros. *Géminis* (2005) y *La rabia* son, entre otras cosas, versiones sobre conocidos mitos y tragedias del mundo occidental: el incesto y el parricidio.

Los intertextos de Carri, sin embargo, pertenecen a un acervo cultural transversal, de cuentos y leyendas populares, del habla coloquial, y también de los mitos y sus (re)interpretaciones. A la vez, desenmascara las circunstancias violentas, las fisuras que se manifiestan en la estructura social de la Argentina contemporánea, y lo hace desde una postura radical. El sexo, en sus películas, aparece como acto transgresor, animal, sadomasoquista, desenfrenado, puesto en escena en un mundo extraño, desde el corto *Barbie también puede eSTAR triste* (2001) hasta *La rabia*. En todo esto el punto de vista de los niños juega un papel fundamental, especialmente en *La rabia*: ellos son los observadores y miran todo lo que no se puede ver; son los que actúan con más decisión durante el film, son los que

matan. Sus gestos y sus miradas son, por lo tanto, incalculables y siniestros. Por otro lado, la integración de dibujos animados y el diálogo con la animación como proceso de creación de mundos íntimos y ficcionales, la técnica de *stop motion*, o las alusiones al cine porno, son estrategias inter- e intramediales que forman parte de las miradas incisivas, crudas e inauditas del cine de Carri.

En *La rabia* hay vasos comunicantes que la relacionan con las dos películas anteriores, ya desde el título: no es difícil descifrar el juego anagramático con *Los rubios*, la cinta polémica que irrumpe en el cine argentino e internacional con su desconcertante estética entre documental y ficción. Este película pone en escena la búsqueda de la memoria de los desaparecidos durante la dictadura militar por parte de sus hijos¹¹. *La rabia*, como *Los rubios*, remite al doble sentido que adquieren las palabras: mientras que los rubios son los “falsos” desaparecidos en la visión de los vecinos que hablan sobre las actividades extrañas de esos “extranjeros” del barrio, *La rabia*, por otro lado, es un lugar físico, una taberna del campo, pero a la vez es la furia que reina en el film, y también es la enfermedad que transmiten los animales del campo.

En todo caso, la pampa y el campo de la Provincia de Buenos Aires, une también en otro plano a esos tres largometrajes: en *Los rubios* aparece como el “campito”, un refugio ambiguo donde Albertina vive cuando ya no tiene padres, y que luego es su punto de fuga y de liberación para una nueva identidad cinematográfica junto a su equipo “rubio” de filmación. En *Géminis*, la segunda película de Carri, la casa y la estancia de una familia de clase alta son, junto a lugares públicos, los escenarios de la historia del incesto entre Meme y Jeremías, figuras con rasgos andróginos. La estancia de la familia está en el campo cerca del caserío de *La rabia* y Lucía, la poderosa y omnipresente madre –frente a un padre impotente e inadvertido– al mirar por la ventana de la estancia hacia afuera (sin que nosotros sepamos lo que ve), llama a su peón Poldo que aparece finalmente en el último film de Carri. En varios sentidos, estos dos films pueden ser considerados anverso y reverso de una estructura asimétrica (López Riera 2009: 70). En *Géminis* actúan los patrones, en *La rabia* ocurren las cosas entre los peones que viven en el campo y que trabajan para esos mismos patrones de la estancia. Pero mientras los movimientos de los personajes y de la cámara en *Géminis* oscilan entre el mundo urbano de un barrio alto de Buenos Aires y la estancia del campo, *La Rabia* parece estar fuera del alcance de referentes al mundo “civilizado”: no vemos ni escuchamos celulares o televisores,

11 La película marca un hito en el “cine de memoria” en Argentina y causó mucho estupor y polémica entre los espectadores y críticos. Cfr., por ejemplo, el ensayo crítico “La apariencia celebrada”, de Martín Kohan, en *Punto de Vista* N°78/2004, el *Estudio crítico sobre “Los rubios”* (Buenos Aires: Picnic, 2009), de Gustavo Noriega, y los análisis de la película en Amado 2009 y Aguilar 2010.

y el film construye un espacio mítico, arcaico y atemporal, donde se repiten de manera similar y fatal las estructuras que ya encontramos en *Géminis*. Dicho de otro modo, Carri muestra en las dos películas gemelas estas estructuras que atraviesan todas las clases sociales. Lucía, al hablar de la familia de sus peones en *Géminis*, detecta el incesto y la animalidad allí, al otro lado del campo, donde el marido de su mucama aparentemente viola a su propia hija; cuando luego se convierte en testigo del incesto de sus propios hijos, se enloquece porque ve lo real que la acecha en su propia estructura de clase. Por eso, Alejandro Modarelli ve en las dos películas un conflicto trágico en que se debate la conciencia de la burguesía nacional. El de resignarse a ser reina tuerta en un país de ciegos, o verse a sí misma como una presunta modernidad urbana asediada siempre por la barbarie de la llanura. La miseria y el incesto forman entonces, para las clases privilegiadas, una sola figura monstruosa, extranjera, ilegal, campesina, 'villera', en cuya conflictiva proximidad, el burgués decide cerrar los ojos frente al escándalo que se esconde bajo sus propias sábanas (Modarelli 2009: 173).

En *La rabia*, según mi lectura, destacan los siguientes aspectos: primero, los gritos incesantes producidos por seres humanos y animales en circunstancias diversas; segundo, el efecto intermedial en la combinación de imágenes entre el cine y la animación; y tercero, la composición de imágenes opuestas y radicales: la cruda brutalidad y violencia frente a las imágenes poéticas del paisaje y de la naturaleza. Estos tres aspectos influyen en la construcción de miradas extrapoladas sobre la realidad, cercanas al mundo infantil de Nati y Ladeado, los dos niños protagonistas. En el análisis que sigue, quiero vincular estos aspectos con una específica actitud de hacer del cine un método de exploración de realidades.

Fotogramas 1-2: La rabia 2008, 00:32:42, 00:59:40





Los gritos

La presencia de los gritos, aullidos, silbidos, sonidos extraños y disparos llama mucho la atención en este film y es parte de lo que López Riera en su estudio sobre el cine de Carri califica un “trabajo de sonido como materia signifiicante” (López Riera 2009: 71).¹² En *La rabia*, los gritos acompañan a las imágenes más intensas: los chillidos de Nati cuando se pelean los padres o cuando se asusta; los gritos extraños de los pájaros que sobrevuelan el campo iluminado por la tenue luz del crepúsculo; o los aullidos de alimañas varias que habitan el campo. El grito desesperado del cerdo antes de morir en el ritual de su matanza causa, tal vez, la mayor estupefacción, porque es un animal que muere durante la filmación (en su hábitat natural, como dicen los créditos al comienzo del film). Cuando finalmente muere el animal, lo descuartizan, le sacan las entrañas, lo limpian, y lo preparan para el asado.¹³ Todos estos gritos de los animales se complementan con los gritos de placer y dolor, no siempre distinguibles, de Alejandra y Pichón durante sus actos sexuales, muchos de corte sadomasoquista.

¿Qué función tiene esta puesta en escena exagerada de los gritos? En primer lugar, valora una conjunción nueva entre la banda sonora y la imagen visual. Nati no quiere hablar, ella se expresa a través de sus dibujos –que Carri pone en movimiento en las partes animadas– y reacciona con gritos cuando suceden cosas que ella no tolera. El grito es de desesperación frente a una incomunicación reinante

12 Este rasgo no es exclusivo del cine de Carri: una llamativa puesta en escena del sonido lo podemos encontrar también en el cine de Lucrecia Martel, Diego Lerman, Lisandro Alonso, Paula Hernández y Mariano Llinás.

13 En estas escenas, que juegan con el registro documental, Carri lleva al extremo la provocación: Alejandra, al mostrarle a Nati cómo se trabaja con el animal muerto, tiene puesta una camiseta del WWF reclamando la protección de los pandas.

en la familia, y hay una correspondencia con los gritos de placer y dolor de la pareja. Aquí los gritos también remiten a otra forma de comunicación, más allá de las palabras; palabras que sigue usando Poldo, el marido, en forma autoritaria para imponer su poder machista, para insultar y atacar, o para narrar historias horribles de dudosa moralidad para evitar que Nati se saque su ropa, una costumbre de la niña. La palabra y el diálogo no valen mucho en *La rabia*, son sustituidos por el grito, por la mirada cruda en silencio, y por el acto de matar.

Carri muestra sin reparos la imagen del cerdo en el momento de su muerte. Lo siniestro de estas imágenes –que en otro contexto podrían llegar a ser parte de un film sobre la vida campestre con sus costumbres arcaicas– es que en el conjunto del film sirven como imagen sinécdoque de las otras dos muertes –reales y simbólicas– de los padres que ocurren en la oscuridad e invisibilidad. Durante toda la película queda la sensación de una imagen latente de la muerte cruda y real: ¿por qué no mostrar la muerte del padre delante de la cámara? Esta morbosidad absoluta e imposible atraviesa *La rabia* y amenaza con manifestarse en cualquier momento desde el campo ciego al cual hace referencia Bonitzer (2007a). El grito es, en este sentido, la expresión del otro radical de la vida humana, la bestialidad que viven los personajes al insertarse en ese mundo salvaje que los rodea. Las imágenes parecen mostrarnos sin ningún reclamo moral que, en el fondo, también nosotros somos esto: una cultura que se esconde detrás de sus estructuras simbólicas en las cuales trasluce y de vez en cuando irrumpe la brutalidad animal. Se trata de una banalización de la violencia, y aquí reside todo lo siniestro de la película. Después de la muerte de los dos padres, provocada y ejercida por Ladeado –que en este sentido repite un gesto cultural–, los que quedan al final son los niños y Alejandra, la madre de Nati. Ladeado se va por otro lado, y ellas caminan por un campo baldío, vaciado del poder masculino, y desaparecen en la oscuridad de la pantalla negra.

Los efectos intermediales

La combinación entre las imágenes y sonidos con carácter documental y los dibujos puestos en movimiento, acompañados por una marcada banda sonora o por las imágenes generadas por la técnica del *stop motion*, generan un efecto de distanciamiento e irrupción, de otredad entre los distintos registros, materialidades, soportes y formatos. En *Barbie también puede estar triste* son los replicantes de los conocidos muñecos quienes representan un mundo ajeno al entorno feliz con que normalmente son asociados. Realizan actos siniestros, violentos y sexuales que no les corresponden en su “vida normal”, y esto produce, junto a una música melosa en la que resuena el género porno, el efecto de extrañeza. En *Los rubios*

son los Playmobiles los que reconstruyen en forma lúdica y en *stop motion* el secuestro imaginario e imaginado de los padres de Albertina: a la vez remiten a los juegos de su entorno feliz de la infancia, a su mirada infantil y su capacidad expresiva en el momento histórico de la desaparición de su familia, capacidad muy similar a la de Nati.

En *La rabia*, los dibujos e imaginarios de la niña se basan en ilustraciones coloridas en tinta puestas en movimiento. Presentan una versión paralela, enigmática, monstruosa y oscura a los acontecimientos que tienen lugar durante la película, y son acompañados por una música extraña, ruidosa, compuesta por Edgardo Rudnitzky (López Riera 2009: 73). En su factura entre figurativa y abstracta, expresan y muestran un mundo inconcebible con palabras, un magma de sensaciones, figuras y pensamientos cambiantes, inasibles. En este sentido, los efectos intermediales –el cine como intersticio entre la imagen documental y real, entre planos fijos y secuenciales, entre el dibujo, la animación, el cómic, el sonido– provocan la sensación de un mundo real, irrepresentable en imágenes cinematográficas con pretensión realista que apuntan a un valor indicial dominante. Los dibujos animados de Nati abren un inmenso campo ciego del mismo film y dentro de sus estructuras de narración elíptica. Son escenas y mundos alcanzables sólo por momentos, y de esta manera establecen un contacto entre las visiones y miradas de Nati y las del espectador; suturan, por instantes, los imaginarios de esas instancias de comunicación para desaparecer y dar lugar a la inevitabilidad de las estructuras simbólicas y míticas en las que se desarrolla la vida humana.

Imágenes poéticas, imágenes crueles

En el mismo sentido funciona la oposición de las imágenes crueles, por un lado, y las poéticas, por otro. La brutalidad y la violencia de los actos y palabras contrastan con las largas tomas de paisajes en crepúsculo, de la naturaleza no intervenida por el hombre, el campo puro, por así decirlo. Esta poesía visual es otro contramundo, entonces, y llama la atención que en las primeras escenas sea Nati quien, con su existencia silenciosa y casi animal, forme parte de ese entorno poético, orinando en el pasto; y que el segundo personaje que vemos sea su amigo Ladeado, que en un primer momento confundimos con ella, porque el plano lo muestra muy lejos entre los zuncos. Son los dos niños, pues, quienes se insertan de manera no violenta y casi imperceptible en el mundo de esa naturaleza pura. Sin embargo, es Ladeado quien lleva en un saco una comadreja que, por orden de su padre, va a matar ahogándola en un estanque. Es la primera imagen de la muerte, provocada por el niño, que anuncia el asesinato de su propio padre.

En definitiva, tanto la naturaleza como el mundo de los niños, no aparecen como un mundo feliz frente a la sociedad perversa y corrupta de los mayores; no tienen una fuerza utópica opuesta al miedo, a la amenaza, a la violencia, a lo siniestro. Todo esto es parte de ese hábitat de lo real en el que los animales y los niños, con sus fantasías, sus gritos, sus gestos y sus juegos, acaso se mueven con más naturalidad.

IV Anahí Berneri: la crueldad sutil

A diferencia de las películas de Albertina Carri, el cine de Anahí Berneri se presenta menos ruidoso y no ha causado tanto furor entre el público, aunque sí recibe premios y es comentado y elogiado por la prensa y en los sitios web especializados. También ofrece miradas incómodas; sin embargo, son más sutiles y reconciliadoras que las de Carri. Berneri se acerca con mucha sensibilidad táctil a los cuerpos de sus films y luego los exhibe en una materialidad filmica que oscila entre una artificialidad exagerada y una naturalidad asombrosa. Es una puesta en escena detallista que elige personajes marcados por sus destinos: en *Un año sin amor* (2004), film basado en la novela-diario de Pablo Pérez de 1995, es un escritor enfermo de SIDA; en *Encarnación* (2007) es una ex vedette del cine y de la televisión; en *Por tu culpa* (2010) es una joven madre de familia bajo sospecha de maltratar a sus dos hijos; en *Aire libre* (2014) se retrata de cerca la desintegración de una pareja. Berneri cuenta momentos intensos de la vida de estos personajes sin apuntar a la necesidad de una solución de conflictos, típica de un cine catártico.

El SIDA forma parte de la vida de Pablo en el primer largometraje de Berneri. El film rastrea y registra las estrategias del personaje para enfrentar su enfermedad y cómo la ignora primero, para finalmente incorporarla en su cotidianidad. Ernie, la protagonista de *Encarnación*, no acepta su envejecimiento y lo intenta tapar con intervenciones de todo tipo –cirugías estéticas, operaciones de ojo, bronceados, gimnasia– para seguir siendo atractiva y bella, pero sus miradas desvelan su autoconciencia. Lo interesante del film es la contraposición de estas miradas con la de la cámara, que muestra implacablemente el deterioro del cuerpo, sobre todo de la piel de la cara, en algunos primeros planos de las arrugas, pero también en la puesta en escena del encuentro de Ernie con su sobrina Ana. Ella celebra sus 15 años en San Andrés de Giles, un pueblo de la Pampa húmeda a 100 kilómetros de Buenos Aires, el lugar de nacimiento de Ernie. Después de tantos años en la capital, se siente alienada del espacio que la rodea y de su familia que rechaza su forma de vida. Piensan que es puta y hacen negocios con una parte de la propiedad de la tierra que le corresponde a Ernie. En este lugar hostil, Ana es el único punto de referencia para Ernie, su rescate emocional, y es precisamente con ella

con la que, después de unos episodios felices en la piscina del hotel, entra en conflicto amoroso por el joven gerente del hotel del cual se enamora Ana, pero quien prefiere las curvas espectaculares de Ernie. Es un conflicto que se resuelve al final: Ernie pone las cosas en orden entre ella y su sobrina, y entre su sobrina y el gerente. Después se va sin acudir a la fiesta de la quinceañera y regresa a su rutina porteña revalorada después de su experiencia en el campo.

En *Por tu culpa*, toda estructura social y familiar está bajo sospecha, pero también el cine como actor social. Las primeras imágenes muestran una violencia inesperada y cotidiana a la vez: Julieta está en casa con sus dos hijos, de dos y de ocho años; los vemos en una pelea medio seria, medio en broma. Durante veinte minutos, asistimos al primer capítulo del drama intimista: ella necesita concentrarse en un trabajo que debe entregar al día siguiente, pero los chicos no paran de hacer ruido, de pelearse, de romper cosas o ensuciar el piso; la molestan constantemente y no la dejan trabajar en paz. En estas secuencias, la cámara es parte de las acciones, acompaña muy de cerca a Julieta cuando se mueve por la casa, cuando intenta, sin éxito, controlar la situación, calmar a sus hijos y a sí misma para poder trabajar: “Berneri decide acercarse a sus personajes con no pocos planos cerrados, a veces asfixiantes, sobre todo en esta nueva película. Berneri trata de ver de cerca, de estar encima de las acciones de sus personajes, de escrutarlos” (Porta Fouz 2010).

Fotogramas 3-5: Por tu culpa 2010, 00:01:47, 00:14:56 y 00:32:50



En otra pelea entre los tres, se produce el accidente inevitable: el hijo menor se cae de un juguete, se lastima un brazo y Julieta decide llevarlo a la clínica. Es allí donde de pronto el médico de turno, al examinar al chico, identifica algunos moretones en el cuerpo y empieza a recelar, a sospechar de una agresión ejercida por parte de la madre. Esta sospecha se manifiesta en el film, primero, en las miradas escépticas de dos médicos, y luego durante el examen adicional del hermano mayor que también presenta algunas heridas. Julieta, al principio, no se da cuenta de lo que pasa, y cuando empieza a dudar y preguntar, no se queja de las acusaciones. Los médicos representan a la autoridad moral de la sociedad, deciden retener a la familia en el hospital y denunciar a la madre. Guillermo, ex-pareja y padre de los

hijos, llega al hospital y protesta. Reprocha a Julieta de haber causado esta situación, luego los dos tienen que someterse a los interrogatorios en una comisaría, y cuando el padre asume por escrito la responsabilidad por sus hijos, pueden volver a la clínica y llevarlos a casa. La película, inquietante y ambigua, termina aquí, con la familia de vuelta en casa. Provoca incomodidad, porque no se aclara el punto de vista, la posición de una “mirada” descifrable, no hay indicios marcados de una denuncia o una voz crítica¹⁴. En todo caso, hay un recelo general, entre la madre y los hijos, entre madre y padre, entre Julieta y los médicos, entre la pareja y la institución legal (policía, clínica). La violencia corporal, involuntaria, del comienzo –transmitida por planos veloces, fragmentarios, cerrados y rítmicos– se desplaza, a lo largo del film, a una violencia psíquica en forma de miradas de sospecha generalizada sobre Julieta. La crueldad de la convivencia parece marcar la vida en su transcurso cotidiano.

Este *continuum* del trastorno, de la crueldad y de la violencia latente atraviesa también la convivencia de la familia que Berneri observa en *Aire libre*, otro drama intimista. Los primeros 15 minutos muestran el potencial de agresividad en varias situaciones cotidianas: la planificación de la mudanza y del diseño de la nueva casa en el jardín; la visita en la casa de unos amigos; un intento frustrado de sexo en la cama; el desarme de artefactos a la hora del desayuno. Todas estas escenas, filmadas en planos medios y con un ritmo perfecto, respiran ese aire poco libre, lleno de partículas contaminantes de relaciones envenenadas, un aire que ventila y densifica muchas otras situaciones que componen un ambiente asfixiante. El resto es el relato, tal vez demasiado conocido y previsible, del distanciamiento de la pareja, de las formas, a veces irresponsables, de confrontar el hijo de siete años con la situación, de las posibles causas de la crisis en las herencias sociales y familiares, de la búsqueda de nuevos impulsos eróticos por parte de los protagonistas del drama. El proyecto de la nueva casa –que simboliza evidentemente el rescate del matrimonio– se vuelve cada vez más intolerable; Lucía (Celeste Cid) y Manuel (Leonardo Sbaraglia) lo ejecutan por pura inercia y falta de coraje de tomar la decisión de separarse definitivamente, y no sorprende demasiado que es en esa casa donde en una noche de peleas se olvidan de llevarse a su hijo que se queda solo allá. Hacia el final, las situaciones se tornan más crueles y culminan en la inevitable separación. En todo el relato, Berneri se limita a observar y registrar los acontecimientos con una naturalidad asombrosa. Como en los films anteriores,

14 Debido a la falta de indicios claros es posible hacer una lectura misógina del film o, al contrario, una lectura que apunte al valor ético y acusador de la situación social.

no hay un punto de vista que determine una posición clara, todo ese malestar es exhibido como un flujo de continuidades que forman parte de la vida cotidiana.

Dice Mex Faliero (2014) en su crítica que el film “tiene una extraña dualidad: por un lado los tiempos del cine nacional de autor y por el otro la apariencia de un drama *mainstream* con apoyo del *star-system*. Es una especie de cine neo-industrial nacional que encuentra sus orígenes en las experiencias de Pablo Trapero con Ricardo Darín.” (s/n) Esta observación se condice con la percepción de una era post-NCA, en el que se dispersa la misma noción y permite pensar nuevas constelaciones entre un cine anómalo y centrífugo y un cine más tradicional, clásico e industrial.¹⁵ El cine de Berneri, como el de Santiago Mitre o Celina Murga, se mueve en estas aguas intermedias.

V

Las miradas puestas en escena por las estéticas cinematográficas de Carri y Berneri, ¿para quienes y por qué son incómodas? Recordemos los dos films paradigmáticos: *La rabia* muestra imágenes de una violencia no juzgada y mítica, en un mundo cuyos personajes parecen actuar bajo las leyes de un ritual inmutable. Las miradas de los niños, al atravesar ese “espacio de falsas apariencias”, del cual habla Bonitzer (2007a), parecen romper con la propia ceguera frente a lo que no pueden ver, y, con esto, con la “ceguera del público”, un público de espectadores cuyas miradas son expuestas a la dialéctica de una incomodidad excitante de un cine inusual y sin concesiones. *Por tu culpa* impacta, en cambio, por la invisibilidad de una violencia microfísica. Las miradas del médico, de los niños, del ex marido, de la misma protagonista, no se resuelven en puntos de vista definidos, al contrario, se prolongan en un vacío de información que es otro juego con la ceguera y que genera sospechas y agonías no expresadas, tanto en los personajes como en los espectadores.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*. Buenos Aires: Colihue.

15 Cfr. el siguiente ensayo en este libro.

- Arranz, Fátima et al. (2008), *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudios sociológico y legislativo*. Madrid: Universidad Complutense.
- Bazin, André (2006), *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp (1975).
- Benjamin, Walter (1973), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus (1936).
- Bonitzer, Pascal (2007a), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos (1982).
- (2007b), *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos (1987).
- Burch, Noël (2008), *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos (1970).
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*, Buenos Aires: Paidós (1993).
- (2007), *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós (1990).
- Camí-Vela, María (2005), *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990–2004*. Madrid: Ocho y Medio.
- Deleuze, Gilles (2005), *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*, Buenos Aires: Paidós (1985).
- Faliero, Mex (2014), “Aquello que intentamos construir”, www.fancinema.com.ar/2014/05/aire-libre/, consultado 6 de agosto de 2015.
- Gaudreault, André; Jost, François (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós.
- Irigaray, Luce (2007), *Espéculo de la otra mujer*, Madrid: Akal.
- Lacan, Jacques (1995), *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, “Clase 14. La pulsión parcial y su circuito” (13 de Mayo de 1964). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2008), “El estadio del espejo como formador de la función del yo”, en *Escritos I*. Buenos Aires, Siglo XXI (1966).
- Lipovetsky, Gilles (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama (2007).
- López Riera, Elena (2009), *Albertina Carri: El cine y la furia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Machado, Antonio (2001), *Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe.
- Metz, Christian (2001), *El significante imaginario*, Barcelona: Paidós (1977).
- (2002), *Ensayos sobre la significación en el cine*, 2 volúmenes. Barcelona: Paidós (1994).
- Mitchell, William (2009), *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal (1994).

- Modarelli, Alejandro (2009), “Lo que *La rabia* obliga a ver”, en: *Kilómetro 111*, N° 8, Buenos Aires, Diciembre 2009, 172–183.
- Morin, Edgar (2001), *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós (1956).
- Mulvey, Laura (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en: *Screen* 16.3 Autumn 1975, 6–18.
- Núñez Domínguez, Trinidad (2010), “Mujeres Directoras de cine: un reto, una esperanza”, en: *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, n° 37, Julio-Diciembre 2010, 121–133.
- Pena, Jaime (ed.) (2009), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999–2008*. Madrid: T&B Editores.
- Porta Fouz, Javier (2010), “Noche aciaga” (sobre *Por tu culpa*, de Anahí Berneri), <http://hipercritico.com/content/view/2690/38> (acceso 30 de julio de 2013)

Internet

- <http://www.elamante.com>
<http://www.kilometro111cine.com.ar/>
<http://hipercritico.com>

Entre ficción, documental y política: los films de Santiago Loza, Celina Murga, Santiago Mitre¹

I Fuerzas centrífugas

En el marco de la compleja relación de la imagen contemporánea con las esferas de la política, la estética y la ética, el presente ensayo se dedica a presentar las propuestas cinematográficas de Santiago Loza, Celina Murga y Santiago Mitre. Se centra en los flujos presentes en sus obras entre ficción y documental, entre percepción y observación, y entre acercamiento y distanciamiento. Estos tres movimientos generan imágenes que ofrecen no solo estéticas singulares, sino también una nueva forma del cine político y social en la Argentina actual.

En un punto parece haber consenso entre los que piensan y escriben sobre el cine argentino contemporáneo: este cine se ha dispersado y, desde hace años, está más allá del Nuevo Cine Argentino. El NCA nace a mediados de los años noventa y es un fenómeno que corresponde a una época de reconstitución y modernización del cine nacional que experimenta, no obstante, un quiebre en 2008. Este año dio obras que, por un lado, confirman la solidez de la trayectoria de directoras y directores fundamentales del NCA (Lisandro Alonso, Albertina Carri, Lucrecia Martel, Pablo Trapero, entre otros), y que, por otro lado, vio nacer otro cine que comienza a distanciarse de él.

Para cartografiar las producciones argentinas post-NCA, Gonzalo Aguilar, en el epílogo a la reedición de *Otros mundos* (2005/2010), habla de un *cine anómalo* y precisa: “Es lógico que en ese *cine anómalo* no encontremos obras similares o que apuestan por una misma estética sino películas de directores tan disímiles entre sí como Gustavo Fontán y Matías Piñeiro, Santiago Loza e Inés de Oliveira Cezar. ¿Qué es lo que los une? El principio de pensar un cine fuera de sí, un cine que crea nuevos circuitos a medida que se exhibe” (Aguilar 2010: 240). La heterogeneidad y la “fuerza centrífuga”² que proyectan el cine hacia otros campos –tecnológicos, culturales, artísticos, (bio)políticos– son síntomas de un cine en crisis, de un

1 Una primera versión en francés apareció en septiembre de 2015 en *CinémAction* N° 156 bajo el título “Nouvelles générations, entre la fiction, le film documentaire, et la politique: Santiago Loza, Celina Murga, Santiago Mitre”, en el dossier Le Nouveau du Cinéma Argentin, dirigido por Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega, 129-137.

2 Cfr. Urrutia 2013.

estado de “poscine” en la era digital y de la convergencia de los medios (Jenkins 2008, La Ferla 2009). Es una crisis que clama la redefinición del rol de las artes y de las imágenes en nuestra cultura audiovisual. En esta esfera, la proliferación de las imágenes en baja resolución en redes sociales y en las pantallas públicas y privadas, subraya sus funciones dominantes: informar, comunicar, ilustrar, vender productos. En sintonía con una ética reflexiva de la imagen frente al flujo de los efectos visuales –una ética que defienden, por ejemplo, Serge Daney³, Georges Didi-Huberman⁴ y Jacques Rancière⁵– surgen propuestas de un cine que, en una práctica performativa, se busca a sí mismo y que, en esa exploración incierta, construye imágenes descentradas, centrífugas, pensativas, paradójicas. La paradoja quizás sea la figura constitutiva de ese cine anómalo en constante dispersión. Por un lado, realiza la defensa del cine-arte como territorio de imágenes reflexivas y pensativas; por otro lado, se desplaza permanentemente fuera de sí, hacia otros medios y otras figuras, no cinematográficas. En este sentido, el cine es un espacio que logra desplegar imágenes dobles y dialécticas: representativas y pensativas, activas y pasivas, visibles e invisibles, artísticas y no artísticas al mismo tiempo. Esto, en un régimen estético que ya no parte de una figuralidad de la representación, sino que reconfigura, entre lo sensible y lo inteligible, los procesos de ver, interpretar y articular las imágenes con otros objetos y sujetos.

En lo que sigue, mis reflexiones tratan de aproximarse a tres propuestas sintomáticas –en su heterogeneidad– de ese cine centrífugo o anómalo de los últimos años, producido en Argentina. Estas propuestas están asociadas con los nombres de tres directores, pero desde ya, participan de lo que podemos llamar una “era

3 En una era de dominación televisiva, Daney (2004) defiende la imagen como “experiencia de la visión” frente a lo visual como la “verificación óptica de un procedimiento de poder –ya sea tecnológico, político, publicitario o militar–, procedimiento que sólo suscita comentarios claros y transparentes. Evidentemente, lo visual concierne al nervio óptico pero, aun así, no es una imagen. Pienso que la condición *sine qua non* para que haya imagen es la *alteridad*” (269).

4 Desde una historia de la imagen inspirada en los trabajos de Aby Warburg y Walter Benjamin, Didi-Huberman (2006) parte de una noción de la imagen que “no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (149). En *La imagen superviviente* (2009) hace un recorrido por las obras de Warburg para analizar e indagar en imágenes-fantasmas, imágenes-pathos e imágenes-síntomas en la cultura occidental.

5 En varios de sus últimos libros, Rancière ofrece un pensamiento de las imágenes contemporáneas (fotografía, cine) como productos del “régimen estético”, “categoría que, desde hace dos siglos, designa en Occidente el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos ‘Arte’” (2013: 9).

posautoral”⁶ en la que se observa una colectivización estética: se generan, cada vez más, relaciones y colaboraciones en grupos que forman núcleos de trabajo y realizan proyectos cinematográficos en equipo, con importantes aportes de los fotógrafos, guionistas, montajistas y asistentes que, ellos mismos, dirigen películas en cuya producción los roles cambian. Este es el caso del cine de Santiago Loza (1971): trabaja, en sus dos primeros largometrajes, con el experimentado y reconocido fotógrafo Willi Behnisch, que cuenta con una larga trayectoria desde *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985) hasta *Juan y Eva* (Paula de Luque, 2011); y después con Iván Fund (1984), que codirige *Los labios* (2010) y *El asombro* (2014), y con el que Loza escribe guiones para películas dirigidas por el mismo Fund (*Hoy no tuve miedo*, 2011; *Me perdí hace una semana*, 2012; *AB*, 2013). También forma parte del equipo de Loza Eduardo Crespo (1983), quien colabora como asistente de dirección, guionista o montajista en varias películas, y que dirige, en 2012, *Tan cerca como pueda*. Crespo también colabora con Celina Murga (1973) en *Escuela normal* (2012). Murga, por otra parte, trabaja en esta película y en *Una semana solos* (2008) con el director y productor Juan Villegas (1971). Santiago Mitre (1980), finalmente, colabora en *El amor (primera parte)* (2004), *El estudiante* (2011) y *La patota* (2015) con un grupo conformado por Marianao Llinás, Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Juan Schnitman, Laura Citarella, Delfina Castagnino; además, es guionista de Pablo Trapero en *Leonera* (2008), *Carancho* (2010) y *Elefante blanco* (2012); y escribe el guión del medimetraje coreográfico *Los posibles* (2013), junto al coreógrafo de danza Juan Onofri Barbato.

II Santiago Loza

El cineasta cordobés cuenta con ocho largometrajes filmados en los últimos diez años: *Extraño* (2003), *Cuatro mujeres descalzas* (2004), *Rosa patria* (2008), *Ártico* (2008), *La invención de la carne* (2009), *Los labios* (2010), *La paz* (2013), *Si je suis perdu, c'est pas grave* (2014). En toda su obra, persigue una investigación cinematográfica de observación obsesiva y táctil. Es la persecución de movimientos desquiciados, sin orden lógico, y la exploración de las “superficies perforadas” de las que habla Áxel al comienzo de *Extraño* (2003). En este cine, lo que da sentido es la presencia de un pensamiento recursivo en imágenes que “ocultan el pensamiento no pensado” (Rancière 2010: 105) entre las imágenes y los espectadores. Es, también, la escenificación de una mirada exorbitante que realiza un escrutinio

6 Sobre la idea de una “era posautoral” y el trabajo en equipos cfr. en el número 10 de *Kilómetro 111* el ensayo de Emilio Bernini (2012) y la conversación que realiza con algunos cineastas (“Trabajar en equipo”).

de visiones inusuales para identificar temas atávicos que yacen, deformados, en el seno de la vida moderna: el nacimiento, el crecimiento, la convivencia y la muerte. Pero también está presente el motivo del viaje nómada sin rumbo, en busca de lo desconocido, lo atípico, lo desconcertante. Y, finalmente, se exploran las posibilidades de existencia, en un mundo como el nuestro, de sujetos descentrados o inconformistas. Podemos identificar un gesto político en el cine de Loza: al ofrecer imágenes que se buscan a sí mismas y que no rehúsan la complejidad conceptual de la visión entre la materialidad y la imaginación en su propia construcción, pone a prueba una forma cinematográfica, una estética que invita y obliga a pensar la percepción del cine y cómo, a través de ella, nos relacionamos con el mundo: “Inscribir el acto (de ver) en la representación es restituir la imagen a su radical contingencia, a su singularidad” (Volnovich 2012: 336). Las primeras secuencias de las películas revelan la existencia precaria de las imágenes e inauguran las visiones perturbadas y perturbadoras, fluctuantes e inestables que atraviesan todos los films. Al comienzo de *Extraño* (2003), vemos una pantalla negra y escuchamos la voz de un hombre que relata un sueño oscuro. Después vemos un ojo desde muy cerca. El iris del ojo, lleno de membranas-raíces, está pulsando, la pupila hace leves movimientos de contracción y expansión. La cámara registra el movimiento de la observación, es el cine-ojo que se abre y se cierra al mundo como lo hace el ojo humano del protagonista Áxel (Julio Chávez), un médico cirujano que parece haber renunciado al ritmo de una vida programada y que prefiere estar fuera de los ciclos vitales. Su pasividad, sin embargo, se transforma en una entrega absoluta a la observación de los objetos y los seres humanos; actúa junto a ellos, sin hablar mucho, pero siempre atento, presente, dispuesto a ayudar. Con riguroso minimalismo, la cámara observa al observador solitario y taciturno y registra en detalle esos flujos de la vida no manipulados y no programados en los que se mueve Áxel, sus encuentros con Érika y sus mudanzas entre casas distintas. Lo extraordinario de esas imágenes pensativas en *Extraño* es la fusión nunca completa –y el juego resultante de esa dialéctica– entre tres modos de observación, el de la cámara, el del personaje y el del espectador, viajeros en constante movimiento, huérfanos los tres, porque la vida no les ofrece coherencia, ni para vivir ni para narrar o ver historias consistentes. Podemos articular la factura de este cine reflexivo de ficción con una “función documental” con la que “despliega la potencia de un discurso que no puede sustraerse de pensarse a sí mismo, no a la manera de un metalenguaje que se efectúa en el interior del código, sino en el sentido de un hacer que inscribe en la singularidad del acto de ver la condición de posibilidad de la imagen” (Volnovich 2012: 332). El cine de Loza comparte con el documental genérico “una mirada como toma de posición que abre nuevas posibilidades de

reconfiguración de las condiciones materiales y simbólicas de existencia”. (Ibid.) Estos gestos se repiten en *Cuatro mujeres descalzas* (2004), *La invención de la carne* (2009) y *La Paz* (2013)⁷, films en los que reaparecen, a través del cine-ojo, los movimientos y viajes de sujetos descolocados, extraños en este mundo.

Por otra parte, en *Ártico* (2008) destaca la pregunta por el estatus de este cine de persecución y observación: ¿Estamos viendo un thriller o un documental? No se resuelve hasta el final, y la película parece tener el objetivo de mostrar que no es necesario resolverla tampoco. Una *handycam* sigue a un hombre (Pablo Seijo) que camina al lado de un río y se dirige hacia un pueblo o una ciudad (en Entre Ríos). La cámara lo circunda, lo envuelve, a veces se le acerca en primerísimos primeros planos, otras veces toma más distancia y lo observa en *travellings* laterales, siempre acompañándolo en sus trayectos sin rumbo fijo, a pie, en colectivo, en ferry, en la cubierta de una camioneta, en un bote. Parece cumplir con la misión de una suerte de rescate, acaso de su mujer, indicado por las conversaciones telefónicas que realiza, en las cuales recibe instrucciones, pero no sabemos nada seguro; solo vemos a un hombre que realiza un viaje con un itinerario errático.

Los labios (2010)⁸ culmina esta propuesta minimalista y pensativa, y se mueve en una zona imprecisa entre ficción y documental, entre estética, ética y política. En esta película, tres trabajadoras sociales viajan a un pueblo pobre en el interior del país, apartado de todo rastro moderno, para hacer investigaciones sobre el estado de salud de los habitantes de la zona y realizar exámenes médicos y curaciones con recursos limitados. Por un lado, es una síntesis de los temas trabajados por Loza en otras obras –sujetos descolocados en busca de experiencias insólitas y en viajes a lo desconocido– que son llevados, aquí, a una problemática de relevancia social. Por otro lado, el film es un singular resultado de la colaboración entre Santiago Loza, Iván Fund (directores y guionistas) y Eduardo Crespo (asistente de dirección) en el intenso trabajo de investigación y observación que el film realiza, acompañado por la cámara de Fund que busca, aquí como en los films anteriores, tomas fragmentarias y descentradas en planos vertiginosos. El film ofrece una reconfiguración de la dinámica narrativa del cine en los límites entre la ficción y el documental. Coincidimos con la opinión de Diego Maté: “El genio de Loza y Fund está en haber encontrado un universo irregular, hecho de pequeñas fracturas por las que se cuele lo insólito en medio de la rutina” (2011). Se trata de un cine híbrido y a la vez comprometido, que no renuncia a construir

7 Ganadora en la Selección oficial argentina del Bafici 2013.

8 Ganadora del premio a mejor director de la Competencia Argentina del Bafici 2010 y del premio a las mejores actuaciones femeninas en la sección Un Certain Régard del Festival de Cannes 2010.

imágenes reflexivas, poéticas y pensativas como forma contemporánea de un cine político en territorios desconocidos que las películas posteriores de Iván Fund exploran con la misma insistencia en la Provincia de Buenos Aires. Como todas las películas de Loza y Fund, *Los labios* es una búsqueda inquieta de las propias imágenes del cine, una búsqueda articulada con un momento actual de reconfiguraciones políticas y sociales en todos los niveles de la convivencia humana; un fenómeno que viene desarrollándose después de la crisis del 2001, tratando de hacer frente al consumismo desenfrenado como universo valórico dominante. Muchos films de la primera fase del NCA retrataban, consciente o inconscientemente, el momento de crisis, sus antecedentes y sus secuelas en figuras estéticas que se oponían a las propuestas del cine producido en Argentina en las décadas anteriores. Loza, en cambio, participa de otro momento, al desplazarse a lugares incógnitos y al arriesgarse a explorar otras zonas de contacto entre las imágenes, las personas, y los paisajes de la era contemporánea.

III Celina Murga

La cineasta entrerriana ha realizado, hasta el momento, tres largometrajes de ficción (*Ana y los otros*, 2003; *Una semana solos*, 2008; *La tercera orilla*, 2014) y el documental *Escuela normal* (2012). En sus films enfoca los tránsitos y conflictos entre diferentes etapas de la vida, visitando escenarios y contextos diferentes. Es un cine detallista, un rasgo que comparte con Loza, pero aquí, el trabajo con la cámara no produce imágenes tan vertiginosas, no hay énfasis en el juego con el movimiento o la distancia de observación. Registro y mirada son más distantes y menos ágiles, correspondiendo a un estilo más clásico y minimalista.

La joven Ana (Camila Toker), protagonista de la *opera prima*, vive en Buenos Aires y vuelve a Entre Ríos en verano. La cámara la acompaña de cerca en su viaje de recuerdos. Ana, en sus reencuentros y conversaciones con amigas y amigos, revive los enredos amorosos de su juventud, y varios *settings* de la película recuerdan *Cuento de verano* (1995) y otras películas de Éric Rohmer. La joven mujer realiza una pesquisa sobre su pasado reciente y, con esto, sobre la “juventud perdida” en general. El ex novio Mariano se convierte en el blanco de la búsqueda y Ana viaja al pueblo de Gualaguaychú donde Mariano vive. Allí se produce un desvío entrañable y aliviador de la pesquisa obsesiva: Ana conoce a un niño de unos diez años, con quien conversa, juega y anda en auto por el pueblo, hasta que finalmente persiguen a Mariano en la carretera hasta llegar a su casa. El film termina con un largo plano general desde el otro lado de la calle hacia la casa de Mariano. Vemos entrar a Ana después de haberse despedido del niño y puede leerse esta secuencia como la despedida definitiva de la infancia y la juventud, y la entrada de Ana a

una nueva etapa de vida. Pero el film no se cierra sobre ninguna interpretación. La cámara, y con ella los espectadores, nos quedamos afuera.

Una semana solos introduce otro escenario: la cámara observa a un grupo de niños entre cinco y quince años que pasan, acompañados por la empleada doméstica Esther, unos días en la casa de un *country* del norte de la capital argentina. El film es la crónica de los comportamientos a la deriva, los problemas, choques, estados y juegos pubertarios en las diferentes etapas de la infancia y adolescencia; y este registro se mezcla con un sobrio retrato de la vida del encierro en un *country*, sin que el film tome, visiblemente, alguna posición crítica (política, social) frente a lo que muestra. En algún momento, arriba el joven Juan Fernando, hermano de Esther, a ese mundo tan diferente del suyo. Se desarrolla otro tipo de choque, aunque no muy pronunciado, entre visiones diferentes y formas distantes de vivir la juventud. Juan Fernando, que viene de una pequeña ciudad de Entre Ríos, es percibido por los otros niños como intruso de un afuera difuso. Por un lado, en algunas situaciones, expresa su incomodidad frente al mundo de la artificialidad del *country* e introduce una perspectiva distinta; por otro lado, busca ser aceptado por los demás y participa en el destrozo del interior de una casa vecina en el barrio que el grupo realiza bajo los efectos del descontrol reinante en su vida sin padres. No obstante, la burbuja del *country* nunca revienta, tampoco cuando los jóvenes son sorprendidos e interrogados por los guardias del barrio. Éstos se retiran pronto y en la última secuencia, todos están sentados en la cocina, comparten el silencio y algunas bebidas: aquí nunca cambiará nada.

No sorprende que la mirada documental en el cine de Murga la lleve a optar más explícitamente por el género documental en su tercera película, *Escuela normal*. Aquí, Murga vuelve a Paraná y a su propia juventud como alumna de la Escuela Normal 5, fundada por Domingo Faustino Sarmiento como primera escuela de su tipo en 1871, y se adentra –junto a los espectadores– en el espacio educativo de actualmente 1600 niños. Filma durante todo un año en esa escuela de la que egresó en 1990, y concentra los registros, con gran sensibilidad para los detalles, en las realidades de los alumnos, sus opiniones, visiones y actividades políticas, su toma de conciencia de un futuro que es de ellos y del país entero: es “la escuela como institución educativa, pero también es el espacio de la adolescencia (...) lugar de los descubrimientos, las reglas, las normas, los romances, el nacimiento de la política” (Gamberini 2013).

Con *La tercera orilla*, film apadrinado por Martin Scorsese y presentado en la Berlinale de 2014, Murga vuelve a la ficción, pero se queda en Entre Ríos. Activando la matriz narrativa de un conflicto edípico, retrata la vida de una familia que vive en un pueblo de la Provincia y pone en el centro de su observación la relación

entre Nicolás (Alián Devetac), de 17 años, y su padre Jorge (Daniel Veronese), médico importante en la zona que tiene dos familias paralelas. El joven es tímido y habla poco; está terminando la escuela y pronto entrará en otra etapa de su vida. Se lleva bien con su hermana de quince años, protege a su medio hermano menor que sufre agresiones en el colegio, y tiene enfrentamientos violentos con otros alumnos. Jorge representa al prototipo del patrón machista, seguro de sí mismo y decidiendo, sin mucho ruido, sobre el destino de los otros. Dejó a su familia y vive con otra mujer, pero vuelve regularmente a casa, visita a sus hijos y tiene encuentros sexuales con su ex mujer que no pasan desapercibidos por Nicolás y sus hermanos. Jorge elige a Nicolás como heredero de sus bienes y oficios y empieza a asediarlo: le consigue una ayudantía en su laboratorio médico, lo introduce al mundo del cabaret del pueblo para hacerse hombre, lo lleva a su estancia para mostrarle la vida del campo, le encarga algunos trabajos y le deja su auto para realizarlos. En un primer momento, parece que Nicolás se somete al acoso del padre, se queda callado en los viajes en auto, escucha lo que dice Jorge, ejecuta lo encargado. Esta tranquilidad y obediencia, sin embargo, están atravesadas por una contención insonora y solo visible en la mirada intensa y perturbada del joven, un brote de descontento que sale en otras secuencias, cuando se pelea con un joven frente al colegio, por ejemplo. Esta contención estalla hacia el final de la película en un asesinato simbólico del padre: Nicolás incendia la casa de campo y el auto de Jorge, y después participa de la fiesta de los quince de su hermana como si no hubiera pasado nada. El film oscila, de forma esquemática, entre dos mundos y endurece a lo largo del film el contraste: por un lado, el mundo lúdico de los adolescentes, que culmina en la secuencia del karaoke que comparten los dos hermanos y en la que Nicolás se deja llevar por la canción “Rezo por vos” (Charly García) y logra liberarse de su rabia contenida; por otro lado, el mundo opresivo y traicionero de los adultos, siempre visto desde la perspectiva de los jóvenes. Al final, Nicolás toma un bus y se va del pueblo. Con una mirada costumbrista, cuidadosamente filmada y actuada, la historia presenta una variante del mito de Edipo en un ambiente pueblerino de la provincia de Entre Ríos. El drama se desarrolla al pasar, el conflicto no hace mucho ruido y no se muestran las consecuencias. El film indica un mecanismo cultural insoslayable, una estructura de poder conservadora, naturalizada y no resistida socialmente, si no es en las actitudes de rebeldía adolescente. En este aspecto, y a pesar de su estética más clásica, cercana a la puesta en escena realista, el film recuerda las obras de Lucrecia Martel que retratan, de manera más desquiciada, la sociedad rural en Salta; y dos films de Albertina Carri, *Géminis* (2005) y *La rabia* (2008), que develan las estructuras patriarcales y violentas en la Provincia de Buenos Aires.

IV Santiago Mitre

Tras colaborar en *El amor (primera parte)* en 2004, y realizar algunos cortometrajes, Mitre filma *El estudiante*, notable *opera prima* que gana tres premios del Bafici y tres Cóncores de Plata en 2011, y es proyectado en festivales internacionales importantes, todos indicadores de un aire nuevo que lleva el film al cine argentino contemporáneo, confirmado por las críticas entusiastas del momento.⁹ Al considerar su temática, es un antecedente directo de *Escuela normal* de Murga, pero traslada lo político de la escuela a la universidad: la Universidad de Buenos Aires –con más de 300.000 estudiantes en 2011– se convierte aquí, y más allá de su función de formar profesores e investigadores, en el lugar de “crear dirigentes políticos” (D’Espósito 2011: 12). El film combina una propuesta estética original que en varios momentos se sirve del registro documental, con la forma clásica de un *thriller* político sobre los trances del poder y el arribismo en la vida política universitaria. Lo que imprime una marca distintiva al film es la combinación, por un lado, de un relato construido en base a un meticuloso trabajo con la cámara y una gran actuación de los personajes y, por otro lado, una voz en off al estilo del cine de Llinás¹⁰ que se entromete en cuatro momentos de la historia para introducir y comentar, con una distancia brechtiana irónicamente inverosímil, datos sobre la vida de Roque Espinosa (Estéban Lamothé), el joven protagonista, y de los otros personajes centrales, la activista estudiantil Paula Castillo (Romina Paula) y el instigador político Alberto Acevedo (Ricardo Félix), el “demonio vestido de hippie viejo” (D’Espósito 2011: 13) que se las sabe todas. Roque, el chico del interior que llega a Buenos Aires a estudiar, pronto conoce a chicas, consume drogas y se mete con entusiasmo en la política estudiantil. Defiende la causa de la agrupación Brecha, de la que nunca conocemos la exacta orientación política (algo difuso dentro de una izquierda transversal), y se da cuenta de que tiene gran talento para observar, analizar, manipular y seducir personas, gestionar y ganar objetivos, mucho más que para estudiar y rendir exámenes. Acevedo, representante de una generación de políticos setentistas, desilusionados y cínicos, se aprovecha de estos talentos en sus turbios malabares para llegar al poder. Traicionado al final, Roque ejerce, junto a Paula, su venganza: provoca una toma del rectorado de la UBA y, en una conversación personal con el nuevo rector Acevedo en la que éste le hace nuevas promesas de ascenso político, se niega a colaborar. El “No” categórico, con la expresión de inocencia y determinación en primer plano que caracteriza la cara

9 Cfr. las críticas reunidas en <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/el-estudiante>.

10 Mariano Llinás participa en la escritura del guión, y hay una clara impronta de la narración en off que encontramos en *Balnearios* (2000) e *Historias extraordinarias* (2008).

de Roque durante toda la película, es la última imagen-palabra que percibimos, muy discutida en las críticas del film. Roque, esperanzador en su demostración juvenil de voluntad frente al poder cínico y mentiroso, no sucumbe una vez más a la tentación, porque ha aprendido la lección de que no puede confiar en el mundo político. Mantiene su ética personal y comienza a hilar sus propios juegos de poder –para bien o para mal, no lo podemos saber. El final de *El estudiante* es el comienzo de otra política, sin renunciar a la ambigüedad; y también de un cine inédito que articula diversos espacios alternativos de agitación, educación, arte y política.

El atrapante mediometraje *Los posibles* (2013) se centra en el registro de una coreografía de Juan Onofri Barbato que dirige, para su proyecto km29, un grupo de siete bailarines, cinco de ellos del centro de integración social Casa Joven en González Catán. El escenario es el Centro de Experimentación y Creación, en el subsuelo del Teatro Argentino de La Plata. Durante los primeros doce minutos, la cámara registra, en blanco y negro y con planos largos y fijos, la llegada y la preparación de unos jóvenes para lo que podría interpretarse como un ritual atávico, inusual, en un lugar solitario y deshabitado. Después, el registro cambia a color y empieza una observación detallista y cercana de los movimientos de los cuerpos, en planos medios y primeros planos no cerrados, todos ellos perfectamente iluminados, con juegos de perspectiva en la línea de la profundidad de campo en la que aparecen distintas partes de los cuerpos; y también hay, equilibrando la percepción del lugar, algunos pocos planos generales del espacio amplio, inhóspito e indecoroso. La filmación va acompañada por el ritmo del percusionista que actúa en la misma sala. A veces, la cámara parece formar parte del elenco y de las figuras coreográficas, otras veces se distancia y crea sus propias figuras entre los cuerpos filmados y la música. En el minuto 29 termina la primera parte de la coreografía y la cámara, durante dos minutos, hace un *travelling* por los espacios del Teatro Argentino, el escenario oficial y estéril de arriba, los palcos luminosos y deshabitados, las estructuras del edificio. De vuelta en el subsuelo, acompañada por un balbuceo incomprensible de una voz deformada al que sigue un silencio pronunciado en la banda sonora, la cámara observa durante varios minutos los cuerpos en posiciones de reposo o en posiciones estáticas, hasta que reinicie la música y comience otra figura coreográfica. De repente, el movimiento libre de la cámara implementa un registro cinematográfico peculiar que forma parte de la coreografía y crea otra figura intermedial entre la danza y el cine que no podría existir en solo una de las formas artísticas. Coincidimos con la siguiente observación: “De esta manera, Los posibles genera nuevas series de sentido que juegan a confundir o a correr los límites de las expectativas previas que se tienen sobre una película que pretende plasmar una coreografía de baile. (...) el dispositivo

cinematográfico le permite a la danza abandonar ese punto de vista único, frontal y generalmente lejano desde el cual los espectadores la observan, mientras que la coreografía, montada en un subsuelo que funciona como un detrás de escena, habilita que la cámara trabaje con la premisa de un espacio que, desde el vamos, se encuentra ubicado en un fuera de campo” (Gorojovsky 2013). Después vemos escenas de post presentación, los jóvenes hablan entre ellos y salen del teatro. Solo uno se queda, comienza a bailar frente a su sombra en el muro, con los audífonos puestos, y perpetúa el movimiento. Con *Los posibles*, Mitre realiza un gesto estético insólito y expande el cine hacia la danza y la plasticidad coreográfica, lo lleva fuera de sí y confirma la anomalía imprevisible del cine contemporáneo. Por otra parte, y sin explicitarlo, también hay en esta película un gesto político: al trabajar con un grupo de jóvenes provenientes de zonas de riesgo, explora espacios de creación alternativa y lleva el cine, también en este sentido, a lugares posibles y prometedores.

La patota (2015), segundo largometraje de Mitre, ganó el Gran Premio de la Semana de la Crítica y el de la FIPRESCI en Cannes 2015. En esta película, Mitre, junto al coguionista Mariano Llinás, realiza otro gesto insólito: hace una *remake* del clásico film argentino de Daniel Tinayre de 1960, con Mirtha Legrand de protagonista; y no rehúsa, en esta ocasión, recurrir a un formato clásico y convencional, destinado a un público amplio y un mercado internacional. Con esta decisión invita, en primer lugar, a apreciar y reevaluar el cine nacional de otros tiempos.¹¹ En segundo lugar, busca la actualización de la temática y la estética de un film que trata sobre la violación sufrida por Paulina, una joven profesora de filosofía (en la película de Mitre una joven abogada) en un colegio de un barrio humilde en los suburbios de Buenos Aires (en la de Mitre un pueblo de la provincia de Misiones), ultraje cometido por equivocación por una pandilla de alumnos, la patota, que confunde a Paulina con otra mujer.¹² La mujer queda embarazada y decide, contra los argumentos de sus cercanos y el sentido común, tener el hijo

11 Un gesto de rescatar una película que no todos estiman tan valiosa; ver la severa crítica que escribe Nicolás Prividera sobre este y otros aspectos del film: <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-patota-01/>

12 Mex Faliero (2015) señala en su crítica la problemática transferencia de un fenómeno urbano sesentista en el film de Tinayre -la existencia de bandas (patotas) en los suburbios de Buenos Aires- a un contexto totalmente diferente en la ruralidad misionera (donde el lunfardo es reemplazado por el guaraní que Paulina no entiende). La puesta en escena del film de Mitre convierte a los integrantes de la banda en unos “salvajes” y bárbaros, enfrentados a la “civilizada” profesora que los pretende educar. Sobre las implicancias ideológicas de esta operación ver también la crítica de Javier Porta Fouz (2015).

y seguir enseñando en la escuela; también se propone enfrentarse a su violador y hablar con él. La versión original tiene un objetivo didáctico enunciado en el letrero del final: contribuir a disminuir la violencia y el crimen en los suburbios de Buenos Aires.¹³ Este objetivo, por otra parte, está atravesado por un discurso católico, explicitado gráficamente al inicio del film de Tinayre: en un letrero cita el gesto generoso del perdón de Jesucristo en el Evangelio y su relato se sirve de temas y símbolos cristianos en el marco de la lógica de pecado y perdón. Ahora bien, ¿cómo enfrentar la inevitable comparación entre las dos películas y evaluar las diferencias que muestra la nueva versión? La celebrada película de Mitre ocasionó numerosos comentarios críticos a la hora de su estreno en Argentina, en junio de 2015, y una parte opta por marcar las diferencias, la otra parte apunta a las similitudes. Muchos coinciden en que los primeros ocho minutos -un largo plano-secuencia que registra la disputa entre la hija protagonista (Dolores Fonzi) y el padre juez (Oscar Martínez), magistralmente filmado y actuado- contienen el conflicto central y las ideas claves de esta película. Los dos personajes representan dos posiciones antagónicas en cuestiones legales y sociales: el padre defiende la institucionalización de la justicia y del derecho, la hija lo acusa de burgués conservador desde una militancia revolucionaria y contestataria; ante un futuro asegurado como doctora y abogada, prefiere trabajar de maestra de Educación cívica en un proyecto educacional en Misiones. Mitre transforma el relato didáctico-religioso de la versión original en un film de debate, pero a pesar de que evite, en gran medida, el sesgo católico explícito del original, mantiene en muchos sentidos los ejes de la trama cristiana del modelo. Paulina es el personaje en el que se centra todo el relato, una joven mujer de 24 años, de familia adinerada, con un padre austero, y cuya madre murió durante el parto. En los dos casos, “lo que la protagonista se propone cargando con el dolor del ultraje y el embarazo indeseado que se niega a interrumpir, no es otra cosa que un intento por compensar las inequidades e iniquidades de un sistema que empuja de la pobreza a la marginalidad y de ahí al delito” (Cinelli 2015). Sin embargo, en el intento de politizar un grave problema social, la violación de mujeres y niñas en una sociedad desigual, hay varias incoherencias e inverosimilitudes que diversos críticos señalan¹⁴, y que tienen que ver, precisamente, con la voluntad de hacer una *remake* por un lado demasiado cercana al original, y por otro, demasiado lejos. Lo que

13 Desde una crítica feminista, es interesante el cuestionamiento de Marina Yuszczuk (2015) sobre la base ideológica del film de Tinayre y las similitudes encontradas en la versión de Mitre.

14 Ver, por ejemplo, la crítica de Marcos Rodríguez 2015, la de Elena Marina D’Aquila 2015, y las ya mencionadas de Porta Fouz, Faliero y Prividera.

queda al final es el voluntarismo personal de Paulina en sus decisiones radicales, un voluntarismo vaciado del sentido religioso (aunque éste siga presente en el film como el fantasma de Mirtha Legrand en la joven actriz) y poco verosímil en una contemporaneidad más compleja que la que se presenta aquí.¹⁵ El “No” a todo de Paulina 2015, una clara *reprise* del “No” de Roque Espinosa con el que termina *El estudiante*, ya no tiene la fuerza política que tenía en el film de 2011. Su actitud del “No” es una revancha obstinada, un gesto individualista que poco tiene que ver con la problemática social y política que se insinúa al comienzo. Mitre, en este último trabajo, renuncia a la observación astuta de sus personajes y el juego con otros formatos artísticos. Escogiendo una *remake* de un clásico ideológicamente problemático, se centra en un personaje y un relato ambiguo, poco coherente, y hace uso de los patrones comerciales de un cine de formato clásico. Esta elección lo aleja de las propuestas anteriores, y demuestra una vez más la imprevisibilidad de las producciones contemporáneas del cine centrífugo.

V Conclusiones

Los films de los tres realizadores ponen en escena, sintomáticamente, las preocupaciones de un cine contemporáneo en busca de sus imágenes entre ética, política y estética. El flujo entre ficción y documental, entre percepción y observación, entre acercamiento y distanciamiento, ha adquirido distintos grados de intensidad en la evolución de las tres propuestas. Loza muestra cierta constancia en su exploración de imágenes pensativas y autorreflexivas sobre las posibilidades de existencia de extraños en este mundo, en un manejo más experimental de sus relatos. Murga, sirviéndose de géneros y narrativas distintos, no abandona su temática central, las diferentes etapas de la vida y sus transiciones, y tampoco el territorio que más conoce, la provincia de Entre Ríos. Mitre, por otra parte, es el director más cambiante y explora diferentes formatos y géneros, coqueteando también con un cine más comercial y convencional, gesto que lo acerca a propuestas como las de Adrián Caetano y Pablo Trapero, con el que colaboró en varias instancias. En todo caso, los films aquí analizados muestran la necesidad y capacidad constantes del cine de redefinirse en un régimen estético contemporáneo imprevisible.

15 Paulina le contesta al padre desesperado que si hubiera sido violada por su novio (Esteban Lamothe), habría recurrido al aborto.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bernini, Emilio (2012), “Las series de televisión y lo cinematográfico. Algunas notas”, *Kilómetro 111*, N° 10, Buenos Aires, 25–40.
- Cinelli, Juan Pablo (2015), “Nueva versión laica de una fábula cristiana”, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-35837-2015-06-18.html>, consultado 1 de agosto de 2015.
- Daney, Serge (2004), “Antes y después de la imagen”, en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- D’Aquila, Elena Marina (2015), “La patota”, <https://cinemarama.wordpress.com/2015/06/08/la-patota/>, consultado 4 de agosto de 2015.
- D’Espósito, Leonardo M. (2011), “Tony Montana en la Facultad de Sociales”, *El amante cine*, N° 232, septiembre 11–13.
- Didi-Huberman, Georges (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009), *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.
- Faliero, Mex (2015), “El debate, a la fuerza”, <http://www.fancinema.com.ar/2015/06/la-patota/>, consultado 3 de agosto de 2015.
- Gamberini, Marcela (2013), “Escuela normal”, *El amante cine*, Revista online, N° 247, enero 2013.
- Gorojovsky, Micaela (2013), “Los posibles”, <https://cinemarama.wordpress.com/2013/06/03/los-posibles/>, consultado 2 de agosto de 2015.
- Jenkins, Henry (2008), *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- La Ferla, Jorge (2009), *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires: Manantial.
- Maté, Diego (2015), “Los labios”, <http://cinemarama.wordpress.com/2011/05/05/los-labios/>, consultado: 5 de agosto de 2015.
- Porta Fouz, Javier (2015), “Prefiero el rumor del mar”, <http://hipercritico.com/secciones/cines/6554-prefiero-el-rumor-del-mar-sobre-la-patota-de-santiago-mitre.html>, consultado 3 de agosto de 2015.
- Prividera, Nicolás (2015), “Bajo un mismo rostro”, <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-patota-01/>, consultado 3 de agosto de 2015.
- Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

- (2013), *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.
- Rodríguez, Marcos (2015), “Derecho al aborto: La patota”, <http://www.hacerselacritica.com/derecho-al-aborto-la-patota-por-marcos-rodriguez/>, consultado 5 de agosto de 2015.
- Urrutia, Carolina (2013), *Por un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005–2010*, Santiago: Cuarto propio.
- Volnovich, Yamila (2012), “Actos de ver. La función documental”, en La Ferla, Jorge y Reynal, Sofía (Comp.), *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires: Librería, 326–339.
- VV AA (2012), “Trabajar en equipo. Conversación con Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre y Santiago Palavecino”, *Kilómetro 111*, N° 10, Buenos Aires, 159–190.
- Yuszczuk, Marina (2015), “La decisión de Paulina”, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9820-2015-06-19.html>, consultado 4 de agosto de 2015.

Fotogramas *Ártico* 2008



Fotogramas *Ana y los otros* 2003



Fotogramas *Los posibles* 2013



Indice

A

- Adorno, Theodor Wiesengrund 14, 66
Agamben, Giorgio 14, 15, 16, 39, 44,
60, 85, 96, 104, 120
Agostini, Alberto 30, 93
Aguilar, Gonzalo 13, 27, 28, 37, 38,
39, 96, 126, 127, 137, 140, 142, 143,
144, 145, 147, 149, 152, 153, 154,
157, 160, 170, 171, 179, 183, 196
Aire libre 176, 178
Alonso, Lisandro 139, 140, 150, 151,
152, 153, 154, 156, 157, 158, 159,
160, 161, 173, 183
Amado, Ana 19, 28, 29, 30, 39, 96,
126, 127, 137, 171, 179
Amnesia 85, 88, 89, 94, 96, 99, 120,
127
Ana y los otros 188
Archipiélago 30, 34, 85, 89, 91, 95, 96,
98, 120, 127
Arredondo, Teresa 106, 134
Ártico 185, 187

B

- Barthes, Roland 21, 33, 39, 43, 58, 60,
63, 64, 69, 71, 82, 113, 120, 154, 160
Bazin, André 23, 33, 40, 154, 160, 180
Benjamin, Walter 13, 23, 64, 82, 121,
155, 160, 165, 180, 184
Berneri, Anahí 163, 164, 166, 168,
169, 176, 177, 178, 179, 181
Blow up 32
Bonitzer, Pascal 19, 40, 108, 113, 120,
163, 164, 165, 166, 167, 174, 179,
180
Bresson, Robert 141, 142
Bruzzi, Stella 127, 137
Buñuel, Luis 72, 76, 149

C

- Caiozzi, Silvio 30, 89, 90, 91, 128
Carri, Albertina 11, 16, 17, 18, 28, 33,
37, 38, 39, 40, 125, 126, 127, 163,
164, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
172, 173, 174, 176, 179, 180, 183,
190
Chile, la memoria obstinada 90, 127
Cicatriz 89, 90

D

- Daney, Serge 16, 33, 40, 184, 196
Deleuze, Gilles 13, 23, 25, 26, 27, 28,
39, 40, 47, 61, 65, 87, 97, 102, 104,
107, 108, 120, 142, 149, 156, 157,
159, 160, 165, 166, 180
de Man, Paul 58, 64
Derrida, Jacques 12, 13, 14, 18, 21,
22, 27, 29, 30, 33, 40, 45, 61, 62, 69,
71, 85, 86, 92, 97, 101, 102, 103,
108, 121, 125, 153, 155, 156, 160
Didi-Huberman, Georges 27, 41,
184, 196
Di Tella, Andrés 127

E

- El ausente* 11, 28, 29
El club 119, 127
El discreto encanto de la burguesía 72
El eco de las canciones 106, 125, 128,
132, 133
El estudiante 185, 191, 195
El palacio de la risa 11, 35, 41
El triunfo de la voluntad 23
Encarnación 176
Ernst, Wolfgang 12, 13, 20, 40
Escuela normal 185, 188, 189, 191, 196
Extraño 185

F

Fantasma 151, 158
Fernando ha vuelto 90, 128
Fernando ha vuelto a desaparecer 91
 Filipelli, Rafael 11, 28
 Foucault, Michel 12, 44, 61, 69, 85,
 92, 97, 121
 Francia, Aldo 24, 68, 69, 92
Fuga 105

G

Garage Olimpo 37, 125
Géminis 39, 170, 171, 190
Germania anno zero 27
 Giachino, Lorena 106, 128, 129, 130,
 131, 132
 Gleyzer, Raymundo 17, 24, 28, 169
 Godard, Jean-Luc 19, 46, 87, 109,
 159, 167
 González Echevarría, Roberto 41,
 85, 97
 Guzmán, Patricio 30, 34, 90, 95, 115,
 117, 127, 128

H

Hiroshima mi amor 26
 Huysen, Andreas 66, 82

I

I love Pinochet 88, 128
Imagen latente 11, 24, 28, 30, 31, 32,
 34, 37, 88, 116, 127

J

Jelin, Elizabeth 104, 108, 121
 Justiniano, Gonzalo 89, 94, 95, 127

K

Kracauer, Siegfried 23, 41
 Krieger, Murray 47, 61

L

La Batalla de Chile 90
La ciénaga 139, 141, 142, 143, 146,
 147, 148, 149, 150, 159, 161
La ciudad de los fotógrafos 32, 126,
 128
 La Ferla, Jorge 18, 41, 87, 97, 121,
 154, 160, 184, 196, 197
La frontera 30, 89, 127
La guerra de los momios 110
La historia oficial 28, 34
La libertad 139, 150, 152, 158, 159,
 162
La luna en el espejo 89, 90
La muerte de Pinochet 88, 120, 128
La mujer sin cabeza 141, 149
La Niña santa 141
La noche de los lápices 88, 89
La patota 185, 193, 196, 197
La rabia 16, 39, 41, 170, 171, 172,
 173, 174, 175, 179, 181, 190
La tercera orilla 188, 189
 Lanzmann, Claude 27, 38, 107, 108
 Larraín, Pablo 24, 30, 40, 89, 101,
 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108,
 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117,
 118, 119, 120, 121, 122, 127
Lazos de familia 11, 20, 21, 36, 41
 Levi, Primo 14, 15, 45
 Lihn, Enrique 20, 55, 63, 64, 65, 66,
 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,
 77, 78, 79, 82, 83
Liverpool 151, 153, 158, 159
Los labios 185, 187, 196
Los muertos 151, 153, 155, 156, 157
Los naufragos 89
Los posibles 185, 192, 196
Los rubios 11, 16, 33, 37, 38, 39, 40,
 42, 125, 126, 127, 138, 170, 171, 174
 Loza, Santiago 183, 185, 186, 187,
 188, 195

M

- M* 37, 38, 83, 126, 196
Machuca 90, 106, 127
Marín, Germán 11, 19, 20, 21, 35,
36, 37, 41, 64, 65, 67, 68, 71, 72, 74,
75, 83
Mariniello, Silvestra 51, 61
Marker, Chris 26, 46, 107
Martel, Lucrecia 139, 140, 141, 142,
145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
152, 159, 161, 168, 173, 183, 190
Millán, Gonzalo 43, 44, 45, 46, 51, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62
Mitchell, W.J. 46, 47, 49, 50, 53, 61,
180
Mitre, Santiago 179, 183, 185, 191,
193, 194, 195, 197
Moulian, Tomás 16, 88, 132
Murga, Celine 168, 179, 183, 185,
188, 189, 191, 195

N

- Nancy, Jean Luc 14, 21, 23, 42, 61,
102
Nichols, Bill 127, 138
Noche y niebla 25, 87

O

- Oubiña, David 28, 144, 145, 147, 148,
161

P

- Papá Iván* 37, 125, 127
Perelman, Pablo 11, 24, 25, 30, 31, 32,
34, 35, 88, 89, 92, 93, 116, 117, 127
Perut, Betina/Osnovikoff, Iván 88
Piglia, Ricardo 72
Pompier, Gerard de 70, 71, 72, 73, 74,
75, 81, 83
Por tu culpa 176, 177, 179, 181
Post mortem 101, 102, 109, 111, 115,
119, 120, 121, 127

R

- Rancière, Jacques 11, 14, 25, 38, 42,
121, 161, 184, 185, 196
Reinalda del Carmen, mi mamá y yo
106, 125, 128, 132
Resnais, Alain 11, 12, 25, 26, 27, 86,
87, 107
Restos 11, 16, 18, 31
Richard, Nelly 15, 16, 30, 36, 42, 66,
83, 88, 115, 132, 138
Riefenstahl, Leni 23, 28, 168
Riffaterre, Michael 48, 49, 50, 53, 59,
61
Rossellini, Roberto 27
Rossi, Antonia 106, 132, 133

S

- Said, Marcela 88, 128
Sarlo, Beatriz 16, 28, 97, 126, 127,
138
Shoa 27, 108
Sibila 106, 125, 127, 128, 134, 138
Solanas, Pino 17, 24, 169
Stantic, Lita 28, 29, 41, 141, 168
Stiegler, Bernard 18, 22, 40, 59, 62,
104, 122

T

- Toda la memoria del mundo* 86
Todorov, Tzvetan 65, 66, 83
Tony Manero 105, 106, 107, 109, 111,
115, 119, 127

U

- Una semana solos* 185, 188, 189
Un muro de silencio 28

V

- Vezzetti, Hugo 16, 21, 42

Romania Viva
Texte und Studien zu Literatur und Film der Romania im 19., 20. und 21. Jahrhundert
Herausgegeben von Uta Felten und Anna-Sophia Buck

Die Bände 1-10 sind im Martin Meidenbauer Verlag erschienen und können über den Verlag Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, bezogen werden: www.peterlang.com.

Ab Band 11 erscheint diese Reihe im Verlag Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main.

- Band 11 Isabel Maurer Queipo (ed.): Socio-critical Aspects in Latin American Cinema(s). Themes – Countries – Directors – Reviews. 2012.
- Band 12 Kathrina Reschka: Zwischen Stille und Stimme. Zur Figur der Schweigsamen bei Madeleine Bourdouxhe, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Clarice Lispector, Emmanuèle Bernheim und in den Verfilmungen der Romane. 2012.
- Band 13 Uta Felten / Kristin Mlynek-Theil / Franziska Andraschik (Hrsg.): Pasolini intermedial. 2013.
- Band 14 Christian van Treeck: La réception de Michel Houellebecq dans les pays germanophones. 2014.
- Band 15 Uta Felten / Nicoleta Bazgan / Kristin Mlynek-Theil / Kerstin Kückler (Hrsg./éds.): Intermedialität und Revolution der Medien / Intermédialité et révolution des médias. Positionen – Revisionen / Positions et révisions. 2015.
- Band 16 Isabel Maurer Queipo / Tanja Schwan (Hrsg./eds.): Pathos – zwischen Passion und Phobie / Pathos – entre pasión y fobia. Schmerz und Schrecken in den romanischen Literaturen seit dem 19. Jahrhundert / Dolor y espanto en las literaturas románicas a partir del siglo XIX. 2015.
- Band 17 Lina Barrero: La mirada intelectual en cuatro documentales de Luis Ospina. Un discurso intermedial del audiovisual latinoamericano. 2016.
- Band 18 Hans Felten: Im Garten der Texte. Vorträge und Aufsätze zur italienischen Literatur. Herausgegeben von Franziska Andraschik. 2016.
- Band 19 Wolfgang Bongers: Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile. 2016.
- Band 20 Anne Effmert: *Les queues de siècle se ressemblent*: Paradoxe Rhetorik als Subversionsstrategie in französischen Romanen des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts. 2016.

www.peterlang.com