

Vol. 12, No. 1, Fall 2014, 191-212

La estética del (an)archivo en el cine de Pablo Larraín

Wolfgang Bongers

Pontificia Universidad Católica de Chile

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* (2010), de Pablo Larraín, 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 inconfesable a un sujeto. Como dice Pablo Corro 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 detrás de la ventana de su casa, unos días antes de que se produjera el golpe—imagen acompañada por un ruido maquínico lejano. Podemos suponer que el montaje de estas primeras secuencias presenta, retóricamente, un anacoluto, o un “corte irracional” en la terminología de Gilles Deleuze (*La imagen-tiempo*), 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 2014.

Este inicio del film también indica la existencia y el trabajo paradójico del “anarchivo” en toda su fuerza—destructiva—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).¹

¹ 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.

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 las dictaduras), 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 para el trabajo y ensayar algunas respuestas, 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 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 sinécdote 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

Hay dos ejes fundamentales que guían mis investigaciones sobre archivo y memoria en el cine contemporáneo: la *archivabilidad* y la *enunciabilidad* en el contexto de la postdictadura.

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 registrarlos. ¿Qué pasa, por ejemplo, cuando los archivos culturales predominantemente textuales ceden paso a los archivos audiovisuales? Desde comienzos del siglo XX, Historia y Memoria de una época o de un país se configuran, ante todo, en 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.² 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 en el acto de constituir un archivo.

Esto me lleva al segundo aspecto que me interesa subrayar: 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,

² 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).

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 y estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (Uniac) de Santiago en 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: 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.³ Elizabeth Jelin

³ 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 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 solamente 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

(2012), en su 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 un fenómeno inesperado 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.⁴ *Fuga* es una producción que no sintoniza 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*

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 en gran parte inédito, filmado entre 1973 y 1990 por corresponsales extranjeros en formatos VHS, Betacam, Hi8 y cine, 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.

⁴ Eliseo Montalbán (Benjamín Vicuña) es perseguido por otro músico, Ricardo Coppa (Gastón Pauls) en busca de unas partituras extraordinarias. La historia descansa sobre 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.

cama, de Matías Bize; y *Se arrienda*, de Alberto Fuguet, todas presentadas en el festival de cine de Valdivia en el año 2005.⁵ 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”, como 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 documental,⁶ hay pocas ficciones chilenas que se hacen cargo de la dictadura.⁷

⁵ 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.

⁶ Entre 2001 y 2011, se realizaron varios documentales notables que proponen indagaciones en la memoria del periodo dictatorial en Chile en sus más diversas aristas: *Estadio Nacional* (2001), de Carmen Luz Parot; *I love Pinochet* (2001), de Marcela Said; *En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona; *La ciudad de los fotógrafos* (2006), de Sebastián Moreno; *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), de Lorena Giachino; *Calle Santa Fe* (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 eco de las canciones* (2010), de Antonia Rossi; la trilogía *Dear Nonna: a Film Letter* (2005), *Remitente, una carta visual* (2008) y *Al final: la última carta* (2012), de Tiziana Panizza; *El mocito* (2011), último film de Marcela Said; *Nostalgia de la luz* (2011), de Patricio Guzmán; *Sibila* (2012), de Teresa Arredondo.

⁷ 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 privado religioso, conviven niños del barrio alto y de un

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.⁸ 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 que recuerda proyectos neovanguardistas—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.⁹ *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” complejo e independiente, asociado a films de directores como Alain Resnais, Chris Marker o Claude Lanzmann en Europa, y en el caso de las dictaduras en el Cono Sur con películas de los argentinos Andrés Di Tella, Albertina Carri o Marco Bechis. Es un cine que levanta preguntas, en el campo de la memoria cultural, como las que se hace Gilles Deleuze (*La imagen-movimiento*) respecto del cine moderno al final de *La imagen-movimiento*: “¿Qué cosa es una imagen que no sería un tópico? ¿Dónde termina el tópico y dónde

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 Littín, 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.

⁸ Urrutia articula las películas de Larraín con el cine de Cristián Sánchez, realizado en dictadura, y lo 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.

⁹ Cfr. el artículo de Cristián Ramírez (2011) sobre Larraín.

empieza la imagen?” (298). En este sentido, se percibe, en los films de Larraín, la necesidad de desarticular, descomponer y reconfigurar la relación entre memoria y democracia en Latinoamérica, “cuestión candente que llama a la labor de intelectuales críticos” (Jelin 14).

Retomando una idea del comienzo del artículo, en toda la trilogía de Larraín la dictadura funciona principalmente como un fuera de campo fantasmático,¹⁰ 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 *Shoah* (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 *Shoah*. 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.

¹⁰ 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.

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; 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, de seis minutos, que revela, elípticamente, un estado mental corrompido, síntoma de una vida desinflada, sin ánimo de vida, una sociedad post golpe y post mortem. Mario, en las últimas escenas, se convierte en prefiguración y doble de Raúl Peraltá, 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 Peraltá-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.

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 Mario 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.¹¹

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 estremecedora de estos personajes acorralados por las

¹¹ Urrutia habla de una “poética evasiva y alusiva” (79) en el cine de Larraín que organiza los cuadros que casi siempre tienen cualidades plásticas.

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 el placer y el 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 inverosímil y 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 bisturí, 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 alemanes y 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 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 borrado 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, 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.¹²

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 borrado (“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

¹² El juego con los diferentes niveles temporales entre 1988 y 2012, entre las imágenes de los programas televisivos y las filmadas con cámaras de la época de los ochenta, pero en la actualidad, perturba la orientación y percepción en varias secuencias de la película. Sobre estas estrategias en *No* cfr. Bongers (2014).

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.

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—apunta 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, 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.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2005. Impreso.
- Bongers, Wolfgang. “Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos”. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 48, (2011): 66-89. Impreso.
- . “Archivo, memoria y subversión: el cine chileno de postdictadura, con apuntes de análisis sobre *Archipiélago* (1992) y *Amnesia* (1994)”. *Archivo y Memoria: culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana*.

Latinoamérica 1970-2010. Eds. Fernando Blanco, Wolfgang Bongers, Alfonso de Toro, y Claudia Gatzemeier. *Chasqui*, Número especial 5 (jun. 2013): 245-254. Impreso.

---. "No y las enunciabilidades del cine postdictatorial chileno", Villarroel, Mónica, comp. *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: Cineteca Nacional de Chile/Lom, 2014: 197-206. Impreso.

Bonitzer, Pascal. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007. Impreso.

Cavallo, Ascanio y Gonzalo Maza, eds. *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar, 2011. Impreso.

Corro, Pablo. "Post mortem, La muerte de Pinochet y Violeta se fue a los cielos: sujetos monumentales y representación anómala en el cine chileno actual". *La fuga*. ene. 2012. Web. 15 feb. 2014. <<http://www.lafuga.cl/post-mortem-la-muerte-de-pinochet-y-violeta-se-fue-a-los-cielos/491>>.

Chermin, Andrew. "Entendiendo a Pablo Larraín". *La tercera*. 20 ene. 2013. Web. 12 ene. 2014 <<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/01/1453-504671-9-entendiendo-a-pablo-larrain.shtml>>.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 2007. Impreso.

---. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2007b. Impreso.

Déotte, Jean Louis. *¿Qué es un aparato estético?: Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales pesados, 2012. Impreso.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. Impreso.

---. "El cine y sus fantasmas", Entr. Antoine de Baecque y Thierry Jousse. Trad. Fernando La Valle. *Cahiers du cinéma* 556. abr. 2001. Web. 20 dic. 2013. <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm>>.

"Especial Cinechile : No de Pablo Larraín". *Cinechile: enciclopedia del cine chileno*. Web. 17 jun. 2014. <<http://www.cinechile.cl/crit&estud-269>>.

- Fernández-Santos, Elsa. "La victoria que encerraba una derrota". *El País*. 8 feb 2013. Web. 12 dic. 2013 <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/07/actualidad/1360268090_950870.html>.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012. Impreso.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press: 1999. Impreso.
- Larraín, Pablo. "El vértigo de la historia". *Cinechile: enciclopedia del cine chileno*. Web. 17 jun. 2014. <<http://www.cinechile.cl/crit&estud-223>>.
- . dir. *Fuga*. 2006.
- . dir. *No*. 2012.
- . dir. *Post mortem*. 2010.
- . dir. *Tony Manero*. 2008.
- Lanzmann, Claude. dir. *Shoah*. 1985.
- Morales C. Marcelo. "Post mortem, de Pablo Larraín". *Cinechile: enciclopedia del cine chileno*. Web. 12 dic. 2013. <<http://www.cinechile.cl/crit&estud-143>>.
- Ramírez, Christian. "Pablo Larraín: una habitación cerrada". Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza eds., *El novísimo cine chileno*, Santiago: Uqbar, 2011: 73-83. Impreso.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo II: la desorientación*. Hondarribia: Hiru, 2002. Impreso.
- . *La técnica y el tiempo III: el tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia: Hiru, 2004. Impreso.
- Urrutia, Carolina. "Campo contra campo: el cine de Cristián Sánchez y Pablo Larraín". *La fuga*. sept. 2013. Web. 10 feb. 2014. <<http://www.lafuga.cl/campo-contra-campo/636>>.
- . *Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago: Cuarto Propio, 2013. Impreso.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

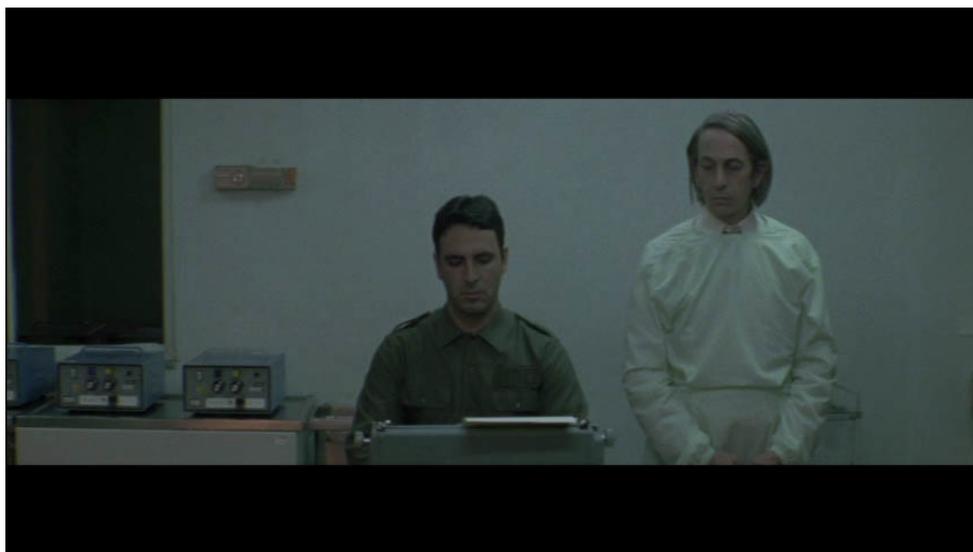


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12