

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 sinédoque 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 enunciableidad.

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 enunciabiles, 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





