



Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile.

Wolfgang Bongers. Frankfurt: Peter Lang Edition, 2016.

ISBN: 978-3-653-96692-3. 201 pp.

Por Beatrice Schuchardt
Westfälische Wilhelms-Universität Münster

En *Interferencias del archivo*, Wolfgang Bongers rastrea la interacción de los archivos cinematográficos, fotográficos, literarios e históricos y los enredos intermedios entre ellos, pero también se dedica a las tensiones que surgen en la confrontación de unas formas del archivo con otras. El estudio, que se centra en las producciones cinematográficas chilenas y argentinas de los siglos XX y XXI, pero que también ofrece esclarecedoras miradas laterales a ejemplos individuales de poesía y narrativa, arroja luz sobre la puesta en escena del archivo y la memoria en forma de estudios individuales. Al hacerlo, dirige su mirada en particular a los intersticios mediales y estéticos. El concepto de archivo en el que se basan los análisis tiene en cuenta una comprensión que ha roto con el concepto de depósito pasivo y, en cambio, concibe el archivo como una red procesal caracterizada por las negociaciones entre el individuo y el colectivo, los medios y las máquinas, el recuerdo y el olvido. La base teórica en la que se apoyan los análisis de Bongers está formada por un quién es quién de la teoría de las humanidades, con nombres como Agamben, Bonitzer, Deleuze, Derrida, Foucault y Stiegler. La forma en que Bongers entrelaza enfoques y conceptualizaciones y los hace fructíferos para sus análisis es provechosa. Mediante una metodología transcultural, transmediática y transdisciplinaria, que no se limita a su corpus originario de la región del Cono Sur, sino que tiende repetidamente puentes hacia los archivos cinematográficos de Europa, se revela la fuerza de un enfoque de investigación latinoamericanista que, por un lado, se configura a partir de la versatilidad de los estudios de romanística alemanes con

su enfoque en al menos dos lenguas y culturas romances y, por otro, complementa esta tradición con una perspectiva de formación internacional. La experiencia del autor en el campo del cine chileno y argentino reciente, así como su visión diferenciada de las culturas mediáticas y de la memoria de ambos países, ofrecen un valor añadido.

El corpus cinematográfico estudiado se divide en cuatro secciones: 1. El cine chileno posdictatorial, con directores como Pablo Perelman, Gonzalo Justiniano (85-99) y Pablo Larraín (101-123); 2. El Nuevo Cine Documental chileno, representado por cineastas como Lorena Giachino, Antonia Rossi y Teresa Aredondo (125-138); 3. el *Nuevo Cine Argentino* (NCA) con Lucrecia Martel y Lisandro Alonso por un lado (139-162) y Albertina Carri y Anahí Berneri por otro (163-181); 4. el llamado *Cine Post-NCA*, representado aquí por Santiago Loza, Celina Murga y Santiago Mitre (183-198).

Las reflexiones de Bongers sobre la puesta en escena cinematográfica del archivo comienzan con los aspectos de lo fantasmal (11) y el resto material (16). Esos dos son los paradigmas centrales en los que se orientan la mayoría de los análisis que siguen. El punto de referencia histórico lo constituyen los traumas individuales y colectivos causados por las dictaduras militares en Chile y Argentina. El tratamiento cinematográfico de estos traumas en forma de proceso de duelo inconcluso ante la desaparición y la muerte se aborda en este volumen a través de ejemplos de obras cinematográficas como *Imagen latente* (1987) de Pablo Perelman, *Restos* de Albertina Carri (2001) y *Los rubios* (2003), así como los volúmenes de relatos *Lazos de familia* (2001) y *El palacio de la risa* (1995) de Germán Marín. A través de la latencia y la espectralidad de las imágenes mentales y visuales producidas en las obras en cuestión, Bongers consigue elaborar las distintas capas de un archivo cinematográfico y literario que, en su dimensión ética, su hibridez estética y medial y su resistencia material, es paralelo a las obras cinematográficas de Alains Resnais y Claude Lanzmann.

Estas referencias al ‘cine del trauma’ francés se repiten en los capítulos sobre el cine chileno posdictatorial. Por un lado, la sección sobre “Archivo, memoria y subversión” (85-99) identifica *Archipiélago* (1992) de Perelman y *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano como aproximaciones no solo a los mecanismos del recuerdo basadas en los trabajos teóricos de Foucault y Derrida sobre el archivo, sino también a la conmemoración y al olvido. Por tanto, los entiende como una contribución a un “an-archivo” (119) tan subversiva como marginal. Por otro lado, el foco del análisis de la trilogía *¡No!* (2012), *Post mortem* (2010) y *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín se sitúa en los polos de la archivabilidad y la decibilidad (101-123).

De forma convincente Bongers demuestra cómo Larraín traslada las figuras retóricas de la elipsis y el anacoluto al lenguaje cinematográfico, complementándolas con el principio visual-estético de la ruptura. Con ello, Larraín inicia una dialéctica entre decibilidad y afasia, entre el archivar y el tachar que Bongers entiende como una intervención ético-política desde el ‘campo ciego’ (Bonitzer) del cine. Tal vez pueda sorprender a algunos lectores el hecho de que en el estudio de *Archipiélago* de Perelman, que se basa en los escritos de Deleuze sobre la teoría del cine, no se haga ninguna referencia a *Mille plateaux* (1980), donde Deleuze y Guattari se dedican minuciosamente al archipiélago.

Mientras que los ensayos mencionados hasta ahora se caracterizan por sus múltiples e intensas referencias al abanico de teorías esbozadas al principio, las explicaciones de las secciones sobre el cine documental, el *Nuevo Cine Argentino* (NCA) y el post-NCA están más orientadas a los objetos analizados. Esto se aplica particularmente a la sección final sobre el cine post-NCA (183-198) y a los análisis del documental chileno posdictatorial (125-138). El eje de este último es el trabajo sobre los materiales heterogéneos de aquellos archivos que dan testimonio de la memoria traumática de las dictaduras: sitios del recuerdo, entrevistas a testigos contemporáneos, documentos, grabaciones sonoras, imágenes de televisión, fotografías. Los documentales presentados —*Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006) de Lorena Giachino, *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi y *Sibila* (2012) de Teresa Arredondo— constituyen trabajos sobre los vacíos de la memoria comunicativa (Giachino; Arredondo), pero también sobre la memoria cultural chilena (Giachino; Rossi). Al hacerlo, las películas presentadas tocan heridas individuales y colectivas como la desaparición de personas (Giachino) y la búsqueda inconclusa de supuestas verdades (Arredondo). Rossi, por su parte, como nos demuestra Bongers, se dedica al archivo audiovisual sobre el golpe de Estado, añadiéndole su imaginario de cineasta. A través de estos tres ejemplos, Bongers ilustra hasta qué punto la interferencia de los archivos genera un campo de fuerza de colisión, transgresión e invalidación del contenido y la forma.

Las secciones sobre las “coordenadas de un nuevo cine argentino”, ejemplificadas por la obra cinematográfica de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso (139-162), pero también por las “miradas incómodas” (163) con las que Albertina Carri y Anahí Berneri confrontan a sus espectadores (163-181), retoman los paradigmas de lo inquietante y de lo embrujado ya elaborados al principio a partir del cine de Perelman. También se vuelve a hacer referencia a los aspectos del descanso (visual) y del ‘campo ciego’. En *La ciénaga* (2001), Martel pone en escena el embrujo del *hors champ* así como la coagulación de imágenes perturbadoras que solo se manifiestan en la mente de los espectadores, mientras que en *La libertad* (1975), Alonso plantea

cuestiones sobre la naturaleza del cine como archivo con la ayuda de imágenes temporales espectrales y al mismo tiempo nos enfrenta a una especie de ‘contra-memoria’ intuitiva: se basa en el ‘saber de supervivencia’ (*‘Über-Lebenswissen’*) de su protagonista Misael, abandonado a su suerte en la pampa. Bongers muestra cómo Alonso continúa la imaginería espectral de su primera película en obras posteriores como *Los muertos y Liverpool* (ambas de 2008). Esta sección ofrece una visión esclarecedora de las obras cinematográficas de Martel y Alonso, que se corresponden entre sí en una especie de esquema de pregunta-respuesta, rompiendo con las formas y estructuras del cine de ficción narrativo de una manera que persigue al espectador.

El análisis de la obra cinematográfica de Carri, que parte de la teoría de la pulsión de la mirada de Lacan, se centra en la estética de una mirada inter e intramedial instituida en películas como *La rabia* (2009), *Géminis* (2005) y *Los rubios* (2003). En *La rabia* esta mirada se complementa con una banda sonora inquietante. Al igual que Carri, Beneri también juega con el topos de la invisibilidad. Si Carri lo hace a través del despliegue de una dialéctica de visibilidad-invisibilidad, en *Por tu culpa* (2010) Beneri pone en escena una multiplicidad de miradas acusadoras sin presentarnos ninguna resolución de la inquietante ambivalencia de esta ‘poliperspectividad’. El hecho de que Bongers rechace aquí el paradigma de investigación de una “‘mirada femenina’ o ‘escritura femenina’” (167) por considerarlo como “una construcción (Butler 2002, 2007)” (167) y, en consecuencia, “poco productivo” (167) y prefiera, en cambio, el ‘campo ciego’ (Bonitzer; Burch) y una estética de una ‘multiplicidad de miradas’ no es convincente en todos sus detalles, ya que la poliperspectividad y la feminidad no tienen por qué excluirse mutuamente, sobre todo si el punto de vista específicamente femenino aparece como una de las muchas perspectivas posibles.

El último capítulo, dedicado a un cine post-NCA que se mueve entre el documental, la ficción y la política (183-198), examina las respuestas cinematográficas de tres cineastas contemporáneos a la ‘crisis del cine’ en la era digital. En este caso el cine se enfrenta a nuevos campos técnicos, estéticos y temáticos en la estela de una dinámica centrífuga. El resultado de esta confrontación es un “poscine” (184) cuyas reivindicaciones éticas, estéticas y políticas desencadenan una no siempre fácil búsqueda “de sus imágenes entre ética, política y estética” (195). En ese contexto Bongers cita las películas de Santiago Loza. Este último concibe el cine como un ojo que se acerca meticulosamente a los objetos y personajes escenificados en obras como *Los labios* (2010) y *Extraño* (2003). Celina Murga, por su parte, realiza una autopsia de los osificados mecanismos sociales argentinos con películas como *La tercera orilla* (2014) y *Escuela normal* (2012), que toman la perspectiva de los pro-

tagonistas adolescentes. Santiago Mitre, por su lado, juega con la figura de la danza en *Los posibles* (2013), permitiendo que la propia cámara se convierta en parte de la coreografía. Con *La Patota* (2015), en cambio, intenta un remake del clásico de 1960. Bongers muestra cómo Mitre permite que colisionen actitudes contrarias a cuestiones legales y sociales, pero también sugiere que la película corre el riesgo de fracasar debido a la fluctuación entre cercanía y distancia que establece con el original de Daniel Tinayre.

En el libro destacan especialmente dos capítulos, tanto por el corpus tratado como por la complejidad de sus análisis. El primero es el brillante ensayo sobre archivo, memoria y éfrasis en la poesía de Gonzalo Millán (43-62). Aquí Bongers logra identificar el “sistema efrástico” (56) promulgado en el poemario *Claroscuro* (2002) de Millán, con sus referencias a las representaciones de Santa Ágata y los retratos de Narciso de Caravaggio y Zurbarán como parte de un archivo en el que, junto a los fragmentos del yo, siempre quedan restos de lo inefable. La otra cara del volumen de poesía, con sus escenificaciones poéticas de las relaciones imagen-texto intermedias, es el *Archivo Zonaglo* (1986-2006) de Millán, con sus artefactos consistentes en notas, dibujos, fotografías y esculturas ordenados en serie. Estos artefactos fragmentan cualquier rastro de subjetividad poética en múltiples espacios, constelaciones y formas. El otro capítulo interesante, que también destaca por su temática literaria, es el dedicado a la obra narrativa y lírica de Enrique Lihn (63-97). Bongers entiende ese último como una contribución crítica al archivo. La obra de Lihn se caracteriza por su reflexividad autoral, por su modo de escritura intermedial que oscila entre el cómic, la fotografía, el happening, el cine y la literatura, pero también por su intento de establecer un archivo alternativo que contrarreste la esquizofrenia discursiva de las dictaduras hispanoamericanas con una “antimemoria” (63). Mientras que la novela *El Arte de la Palabra* (1980) expone la monstruosidad de los discursos dictatoriales por medio de la figura de Gerardo Pompieri —un doble satíricamente distorsionado de Lihn—, el volumen en forma de collage *El Paseo Abumada* (1983) dirige la atención a la mendicidad de los empobrecidos por la dictadura. Aquí Lihn se centra en momentos efímeros de una resistencia selectiva que se manifiesta, entre otras cosas, en la persistente presencia de los declarados disidentes en las calles de Santiago. Bongers identifica la figura del pingüino como la encarnación simbólica de los disidentes. En relación con este capítulo se plantea la cuestión de los paralelismos entre *El Paseo Abumada* y la poesía metropolitana de Baudelaire, sobre todo en cuanto a los tipos mendicantes dibujados por Lihn. Como demuestra Bongers sobre base de la obra del escritor chileno, la impactante aparición y repentina desaparición de los empobrecidos urbanos revela un heroísmo del momento estéticamente similar a la lírica del poeta francés del siglo XIX.

En cuanto a su estructura, el volumen prefiere la forma de los estudios individuales autónomos a la de una monografía construida a base de capítulos sucesivos. En consecuencia, prescinde de una síntesis final. La estructura elegida hace que no siempre se puedan evitar las repeticiones (véanse los comentarios sobre Stiegler, 22 y 59, y los apartados sobre la película Shoah de Claude Lanzmann, 27 y 108). Sin embargo, esto no es óbice a la riqueza del estudio de Bongers, igualmente profundo, diferenciado y polifacético en sentidos metodológico y analítico, así como por su amplio corpus. Para posibles ediciones posteriores se podría sugerir una subsección “Filmografía” en las respectivas bibliografías.