MIGRACIONES DE ARCHIVO Y «NOMADISMO POÉTICO» EN *EL ECO DE LAS CANCIONES* (ANTONIA ROSSI, 2010)*

ANA GONZÁLEZ CASERO

A MODO DE INTRODUCCIÓN: EL CUERPO FÍLMICO DEL RECUERDO

El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010) es una práctica documental cuya narrativa está vinculada al concepto de posmemoria (Hirsch, 1997; 2021), referida también como «memoria agujereada» (Raczymow, 1994), «memoria vicaria» (Young, 2000), «memoria tardía» y «memoria protésica» (Landsberg, 2004) o «memoria heredada» (Lury, 1998). Es decir, no es ya una memoria directa, sino que hay una distancia generacional respecto a los hechos históricos rememorados. Como nos recuerda Annette Kuhn (2002), la memoria no requiere de un testigo en la escena original del hecho para existir, pues la elongación del pasado traumático «es mediada no a través del recuerdo, sino a partir de una inversión imaginativa y creativa»[1] (Hirsch, 1997: 22). A contraluz del evento, hijos e hijas de las víctimas directas establecen un vínculo emocional con la experiencia del horror. Los relatos que surgen están marcados por el descubrimiento de la violencia, la ausencia, el exilio o la desaparición en un pasado extracorpóreo o, cuando menos, misterioso, por bordear los límites entre la memoria y la amnesia infantil. De este modo, los autores de la segunda generación de estos episodios de dominación intentan soslayar las heridas y fallas, confeccionando un entramado de recuerdos e invenciones, resignificando imágenes heredadas, disolviendo cualquier frontera entre géneros y propiciando la aparición de lo afectivo como parte de la reflexión sobre los procesos de memoria (Quílez Esteve, 2014). Una fórmula que Elisabeth Ramírez-Soto (2019) denomina «cine de los afectos» para el caso del documental postdictatorial chileno. Frente a un «cine de los afectados», erigido sobre el testimonio y la prueba documental, propio de los años noventa, se «gira» hacia un cine «más bien elusivo y evocativo al respecto, donde el problema pasa a ser el cuerpo fílmico en sí» (Ramírez-Soto, 2019: 4-5). Resulta entonces que la producción documental «oscila —con intersecciones— entre dos tipos de develamiento de cuerpos: el de las víctimas y el de las películas mismas» (Ramírez-Soto, 2019: 4).

En el presente trabajo, nos interrogamos por los mecanismos fílmicos que pone en funcionamiento Antonia Rossi en *El eco de las canciones*. La pieza aprehende el proceso de construcción de una memoria provisoria, una inestabilidad que precisa de una constante negociación con el dispositivo, hasta tal punto que estética y contenido se imbrican y cincelan en una suerte de *mise en*

abysme. Dado que la memoria de la que se pretende dar cuenta es fragmentaria, se utiliza el *found footage*, disperso en los más variados archivos. Detectamos, además, una sintaxis salvaje a la hora de recomponer este material, el uso del *collage*, técnica-espejo de la operación mnémica basada en la correlación de información sensorial y en el marcaje contextual en su acceso y recuperación. Este discurrir de imágenes y sonidos no funciona por cronología, sino por analogía; como señala Lattanzi (2022), «el montaje de archivos es aquí un sistema de memoria compleja, fragmentada, evocativa, que entreteje tiempos, imágenes y espacios heterogéneos [...] abriendo sus posibilidades significantes». Resulta relevante destacar una forma asociativa (Bordwell y Thompson, 1995) inherente a la yuxtaposición; existe, por tanto, un contagio poético que se manifiesta en la aplicación de técnicas metafóricas y paralelísticas; la agrupación, la recurrencia de imágenes, sonidos y ruidos que plasman no solo la estructura de la memoria y el olvido, sino también una mirada imaginaria sobre el lugar de origen. Sin convenciones, la escritura fílmica de Rossi posee patrones propios que perfilan una propuesta de lo mínimo, lo doméstico y lo subjetivo. A fin de cuentas, reflexiona sobre la práctica artística como umbral de acceso a los mundos privados y problematiza, desde esta perspectiva, la fijeza de la memoria y la identidad.

Acotada a la esfera de lo íntimo, la película se inscribe en la gramaticalidad de la primera persona. Sin embargo, juega a ser y no ser un verdadero relato del «yo», desvaneciéndose la forma autobiográfica en una autoficción (Arfuch, 2005). Rossi detenta una autoría diaspórica, socava lo que de propio tiene el relato y condensa la experiencia colectiva y generacional con el reciclaje de materiales diversos. La visión retrospectiva se vertebra por la acumulación de imágenes de otros, el pasado habita el presente a partir de la presencia enunciativa de una voz escindida en ecos.

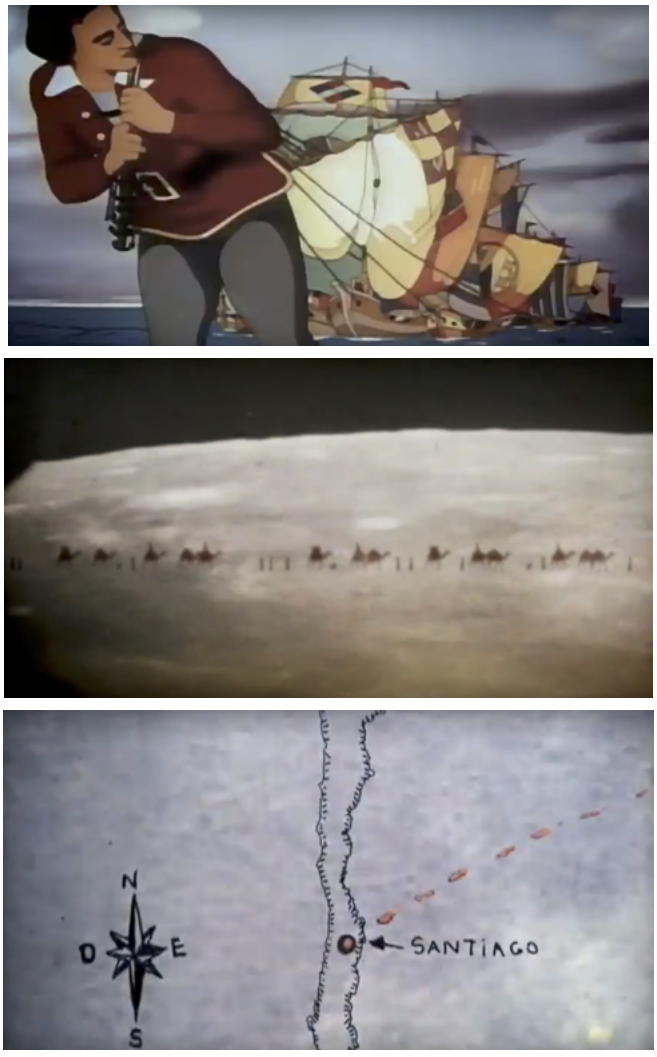
A la luz de lo expuesto hasta aquí, podemos identificar una serie de parámetros formales: el uso del archivo, el remontaje, el sostenimiento de un lenguaje poético y metafórico, las aporías temporales, la voz en primera persona construida pluralmente y la reflexividad sobre el propio medio cinematográfico. Profundizaremos sobre estas soluciones audiovisuales en los distintos apartados que componen el texto.

RECORTES PARA ARMAR UNA FILMOGRAFÍA

En la obra de Antonia Rossi (Roma, 1978), destaca una elección metodológica por el fragmento. Rossi se «apropia» de materiales muy diversos desde el punto de vista del soporte, del formato, del género o de la procedencia; acude al archivo documental y, a su vez, se sirve de elementos ficcionales. Amputados de su contexto original, los fotogramas se vuelven imprecisos y, por tanto, adquieren cierta porosidad para ser resignificados mediante procedimientos compositivos. Privilegia el *collage* como técnica expresiva, manipula el metraje ajeno, engarza y enfrenta imágenes discretas. De esta forma, surgen resonancias simbólicas o significados de segundo nivel. Es más, la autora hace hincapié en los hiatos y las junturas, arroja luz sobre el ensamblaje y la huella de la fractura. Sondea, por tanto, la discontinuidad intrínseca al montaje de materiales heterogéneos, aquel que «acentúa "los bordes" de la imagen, desnaturaliza el montaje, enfatiza la parataxis, y resemantiza visiblemente los fragmentos apropiados al subrayar la disyunción entre sus sentidos y connotaciones originales y los adquiridos en su nuevo emplazamiento» (Weinrichter, 2009: 197). En último término, busca desestabilizar la temporalidad y desvelar la pluralidad de perspectivas sobre el espacio, es decir, transgrede la ilusión de realidad propia del modo de representación clásico (García López y Gómez Vaquero, 2009). Rossi yuxtapone fragmentos «lejanos» con propósitos experimentales y evocativos y, así, hace emerger articulaciones espaciotemporales complejas, cercanas a lo subjetivo. Sea en

sus *papiers collés,* en sus videoinstalaciones o en su filmografía, a través de la técnica del *collage* se aproxima a experiencias íntimas, como los sueños, la memoria o los propios procesos perceptivos. El *collage* equivale, por tanto, a una «fabricación metafórica de la realidad» (Arthur, 1999-2000: 66). Partiendo de esta práctica, inspecciona unas regiones ambivalentes, imitando su funcionamiento en su proceder fílmico.

La película que ocupa nuestra reflexión, *El eco de las canciones,* cartografía unos recuerdos fabulados bajo estas premisas: interioridad, bifurcación y rotura. Rossi superpone materiales, evidenciando la operación de corte, e invoca, con ello, la cualidad sensible que subyace a la realidad común, «las imágenes de archivo no trasmiten información sobre un pasado a reconstruir, sino que se dejan llevar por las capacidades evocativas de las imágenes en conjunto con el sonido, reivindicando lo afectivo como método de conocimiento de un pasado biográfico» (Lattanzi, 2022). Es una película *collage* cuyo recurso formal es el montaje y desmontaje de materialidades tangibles, rastros, restos y ruinas, contenidos en los más variopintos archivos. Al mismo tiempo, Rossi bosqueja imágenes que se enredan e integran con el metraje encontrado. Despliega una labor de tejido o hilado, e incluso ahilado, cosiendo distintas texturas y corporeidades para dar cuenta de un exilio que no cesa. Genera tramas simbólicas donde se experimentan los tonos del desarraigo (exilio, retorno, desexilio). De esta manera, crea su propio «archivo imaginario y colecciona pistas para volver a un país que es suyo y que (ya) no es suyo y debe ser recuperado, reconstruido, reinventado» (Bongers, 2016: 135). Este relato de vida sobre los tránsitos y (re)localizaciones se nos presenta como una textualidad dispersa donde es inconcebible cualquier cobijo. Cabe resaltar el «nomadismo poético» (Bongers, 2016: 133) de unas imágenes que recorren breves geografías, restos de patria y recovecos de intimidad. Además, itinera por temporalidades y espacios sin dar coordenadas precisas. El espaciamiento y la suspensión de la temporalidad son consustanciales a este proceder, pues funciona por analogía y metáfora en «un sistema de alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias» (Lattanzi, 2022). Una valencia iterativa que alude a la errancia y que se observa en los fotogramas de *Los viajes de Gulliver* (Gulliver's Travels, Dave Fleischer, 1939)[2], los dibujos de los nómadas que avanzan «agarrados a los contornos de la tierra», las cartografías animadas que registran los periplos de Santiago a Roma, las imágenes de travesías en distintos medios de transporte que retornan una y otra vez a lo largo de la película (imágenes 1-3).



Imágenes 1-3. Fotogramas errantes en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010)

Este delicado ejercicio se repite en sus trabajos más recientes, como *Una vez la noche* (2018), que se plantea como una ficción dibujada, pues cualquier ilusión de movimiento ha sido sustraída y serán la voz *over,* el *zoom* o la variabilidad de planos los recursos que aportarán volumen y *cinetismo*. En este caso, el carácter heteróclito de los materiales utilizados se debe a la agramaticalidad de los dibujos, lo que transgrede cualquier continuidad formal en una narración que, por otro lado, se muestra caótica. Encontramos, a su vez, insertos documentales como fotografías o un corolario de imágenes de objetos-fetiches. Aplica el *collage*, en una combinación gráfica indisciplinada donde los contornos temporales son maleables y los espacios estériles. El largometraje *El espíritu de la araña* (2024) ahonda en la afiliación con el *collage* y la exploración poética de las vicisitudes del recuerdo. Recopila, interviene y recompone material de archivo y diseña una compleja red sonora que denota y detona las imágenes. El resultado es un asterismo visual de sombras chinas, fantasmagorías y registros audiovisuales en torno al cuerpo de la mujer.

Por ende, el *collage* sostiene un proyecto experimental con el que trata de reconstruir acontecimientos del pasado que poco o nada tienen que ver con el mundo histórico y social privilegiado, sino con las dimensiones fenomenológicas de estos. Por tanto, su mirada no es pasiva ni mimética, sino interior. Tal vez la única forma posible de apresar esa vida sensible en imágenes y sonidos sea revelar las latencias del archivo. Si entendemos que el archivo es un lugar regulado, aquello que se adopta y preserva está regido por el poder y, en él, encontramos inclusiones y exclusiones hegemónicas (Derrida, 1997). Por otro lado, desde la contemporaneidad, distintos teóricos invitan a cuestionar la noción de mero contenedor o repositorio de documentos, información y conocimiento. Más bien procede por un sistema de contrapesos, almacenando y destruyendo las marcas del pasado (Guasch, 2011). Es, por tanto, un proyecto imposible, incompleto y por/venir. En ese sentido, pasado, presente y futuro se entrelazarían, pero no en una progresión lineal, sino que se abrirían brechas e hiatos donde las ausencias se hacen palpables. La experiencia estética y la exploración afectiva convierten en legibles las opacidades, generando «zonas de contacto» (Ahmed, 2015: 42), circulaciones y migraciones. Rebuscar entre las fisuras, recuperar imaginarios e imágenes perdidas, crear un archivo del deshecho, combinar materiales y abrirlos a operaciones de resignificación (Sánchez-Biosca, 2015) suponen actos de resistencia (Bongers, 2016). Procura, entonces, «espigar» imágenes que funcionan como residuo del tiempo histórico, para invocar esa realidad sensorial. A la manera del coleccionista, o del trapero, que pensara Walter Benjamin en *Desembalo mi biblioteca: el arte de coleccionar* (1931), coge de aquí y de allá materiales, fugados de archivos propios o ajenos, e, incluso, rescata aquellos descartados por insignificantes. Reimagina estos elementos efímeros y marginales para configurar una particular «colección» cargada de memoria y significado. Contiene este quehacer un gesto alegórico, pues, al combinar los restos y trazos, queda horadado el sentido original, aunque conserva su estela y, de este modo, se iluminan recíprocamente. Resalta, asimismo, la composición de *collages sonoros*. La banda de sonido se conforma con fragmentos preexistentes, que se manipulan, seccionan y ensamblan en combinaciones situadas entre lo matérico, lo metafórico o lo autorreferencial. El desvío expresivo de estos retazos de emisiones radiofónicas y televisivas, voces y ruidos de *home movies,* músicas y canciones o los más variados registros reverbera en la cadena de imágenes. A través del choque y la profundidad de las distintas capas, el campo sonoro dilata al campo visual, ofreciendo nuevas significaciones. Además, el montaje de imagen y sonido aporta matices rítmicos y contrapuntos. Las modulaciones e interferencias sonoras forman un *collage* simultáneo o dentro del plano, que expresa la concentración del espacio sonoro. Puede darse, también, el efecto contrario

al ubicar todos los sonidos al mismo nivel, la autofagia que deviene en ruido e incluso silencio, por la saturación sonora. La trasposición anatómica de imágenes y sonidos nos permite discurrir por los pasajes y paisajes de la memoria.

ARCHI(VO)PIÉLAGO. LA GEOGRAFÍA DE LA POSMEMORIA

En *El eco de las canciones*, resuena la fuerza de una metáfora fijada en el territorio marítimo. Las imágenes del mar, lugar desespacializado y liminal, atraviesan una película que nos habla del exilio y el desarraigo (imágenes 4-6). Tras el golpe militar de Augusto Pinochet en Chile en 1973, unos 200.000 chilenos fueron sometidos a desplazamientos forzados, cifra que aumentaría a las 400.000 personas, si se considera el final de la sanción en 1988.

La cineasta nació en Roma, lugar donde se exilió su familia. En 1990 regresó a Chile. El soporte figurativo de ese vagar sin un destino determinado es un mar cuyo alcance simbólico se deshace en infinitos epítomes. En *El archipiélago* (2000), Massimo Cacciari surca la ambivalencia del mar a través de sus nombres: Thálassa, Pélagos, Póntos, etcétera. Declinaciones que se acomodan a la presencia reiterada de las imágenes del mar en la película de Rossi. El mar es regazo, madre Thálassa, sendero de incesantes viajes, o bien el elemento líquido figura la fluidez de una identidad difusa, sin dejar de lado el símil del mar como avulsión, zozobra o naufragio. De entre estas metonimias, quizás la más penetrante es aquella que sugiere el vínculo de los nómadas con la tierra, la querencia del agua. Percepciones del mar que reproducen el desplazamiento físico e identitario inherente al exilio. La voz narradora incide en esa homología, «decía que mi cuna era una barca meciéndose en el mar y que en algún momento naufragaría» (00:10:17). Maurice Halbwachs, en *La memoria colectiva* (1950), explica que la memoria y la identidad, tanto del individuo como del grupo social, requieren para conformarse de un escenario espacial. Si seguimos sumergiéndonos en el tropo de partida, el entorno desde el que configura su recuerdo Rossi es la parte del mar que más dista de la tierra, el piélago —Pélagos— infinito y moviente. Como espacio biográfico, es inestable debido a su flotabilidad; en él es imposible echar raíces porque está privado de suelo. De esta manera, nos devuelve una identidad quebrada y una memoria legada.

Anotemos una idea más acerca de la metáfora del mar. La palabra archipiélago designa etimológicamente la primera zona marina con islas. Podríamos pensarlo entonces como un «espacio entremedias», un puente —Póntos— entre el mar y la tierra. Aquellas imágenes que dan cuenta de los continuos traslados de los personajes se configuran como cartografías animadas de un área escindida ilusoriamente de tierra firme. La patria aparece (a)islada, espectralizada, desfigurada y se vuelve imposible su recomposición. En el conjunto de asociaciones que se establece por montaje, las representaciones del país se enlazan con imágenes de fenómenos atmosféricos desatados. Una yuxtaposición de planos que constituye un imaginario de un país prohibido e inhóspito (Carvajal, 2012).

La directora atiende a la situación de insularidad que trae consigo el destierro político. Por ello, rebusca y rescata materiales muy diversos con los que dar forma a un relato que rehúye la imagen recurrente del exilio, situándose en imaginarios periféricos y marginales[3]. Esa contextura sensorial, casi febril, está condenada a fracasar en la recuperación documental de los hechos y en la construcción de una identidad, pero la autora hace de este fracaso primordial algo evocador, tangencialmente opuesto al abuso del archivo. En la escritura cinematográfica, ensambla varias formas de representación, lo documental y lo ficcional, así como diversos tipos de imágenes y de registros expresivos. Es un archivo que no le pertenece en sentido estricto, pero que torna en propia la vivencia ajena, y lo real en fabulado.

En su referencia a un origen, la palabra archivo entronca con archipiélago. Partimos entonces



Imágenes 4-6. Imágenes del mar en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010)

de la espectralidad de un territorio y de un archivo intervenido, cuya materia es fantasmática e irreal, pues si aparecen los datos brutos, lo hacen de forma extrañada, violentada o alucinada. Encontramos registros televisivos de acontecimientos políticos: las Jornadas de Protesta Nacional durante la década de 1980, los terremotos de 1985, el intento de atentado a Pinochet en 1986, el referéndum de 1988 o la muerte del dictador en 2006. La banalidad estética de lo noticioso se confronta con la voracidad poética de las películas de dibujos animados, las imágenes encontradas o generadas por fundido o sobreimpresión, la elisión y el fuera de campo.

El tratamiento sonoro está dotado de la misma sensibilidad poética que el visual, ya que cada ingrediente —música, ruido y texturas vocales— tiene un uso simbólico y gradúa la enunciación metafórica del relato (Caffy y Falcón, 2020). La música extradiegética transita por varios registros, desde la delicadeza a derivaciones siniestras con un hilo conductor: el oleaje. En algunos pasajes, se distorsionan los parámetros mediante violentas superposiciones de capas de sonido, ruido, atonalidad, deformaciones tímbricas, saturaciones, silencios o síncopas, texturas sintéticas o rupturas vocales que recuerdan la presencia del dispositivo cinematográfico. La especial relevancia de la materia sonora en la construcción fílmica no se agota con estos recursos, sino que escuchamos sonidos inusitados, recursos sónicos asincrónicos, consideración semántica del ruido y el silencio, tropos y repeticiones, dislocaciones y disonancias audiovisuales. La voz narradora se inscribe en un tono alegórico y juega con distintos volúmenes, tonos y matices vocales que enriquecen su trayecto por la película.

MATERIALIDAD DEL DISPOSITIVO E IMÁGENES TRANSLÚCIDAS

El ejercicio de *collage* se prolonga hacia la misma superficie del plano mediante dos recursos expresivos: la sobreimpresión de imágenes y la inclusión de descartes fílmicos. La directora se sirve de ambas formulaciones para componer y recomponer imágenes por acumulación de capas y simultaneidad de fragmentos. En el interior mismo de la imagen se depositan cuerpos extraños que quiebran el carácter unitario de la misma, con lo que se conforma un *collage* pictórico dentro del cuadro fílmico. Por ejemplo, el desvelamiento del encuadre o el cuadro dentro del cuadro orientan la atención hacia las propiedades del dispositivo que captura, a la vez que subrayan la idea de recorte y límite propia del *collage*.

Asimismo, tanto la sobreimpresión, superposición, dobles exposiciones e imagen múltiple como

el fundido encadenado poseen una dimensión estratigráfica. Mediante una serie de imágenes, se forma una unidad mayor voluble y moviente, es decir, con un fuerte sentido de transitoriedad, velando y desvelando las imágenes implicadas. Nicole Brenez (2002: 95), en su «cartografía» del *found footage,* entiende el *montage croisé* o sobreimpresión como la «técnica de destacar ciertas imágenes sobreimpresionando sobre ellas otras imágenes». Rossi hace un uso metafórico y metonímico del encadenado entre planos y de la sobreimpresión de imágenes, al modular su coexistencia e intervenir en los grados de predominio visual. Así, los rasgos se desvanecen y se trenzan en nuevas figuraciones[4]. El encuentro suscita conexiones y resonancias a medio camino entre la transparencia y la opacidad, una suerte de fenomenología de lo translúcido (Peyraga, Gautreau *et al.*, 2016). Y en ese viraje de una imagen a otra, la cadencia nos invita a explorar el propio dispositivo fílmico y su actividad tejedora (Peyraga, Gautreau *et al.*, 2016). Supone este un ejercicio de «reflexividad cinematográfica» (Gerstenkorn, 1987: 7) que se ve reflejado en la otra estrategia mencionada, la exposición del exoesqueleto fílmico. A partir de imágenes próximas e inestables, se introducen los estados de latencia y la estructura matérica, la delicadeza y la brutalidad del cuerpo fílmico en la propia representación. Los desgastes e imperfecciones de un formato anacrónico como el Super-8, los velos, rayas y bordes de la cinta, la colección de descartes, los brutos de cámara, las cualidades de la emulsión, el intercalado de film, video y fotografía, el recorrido por superficies, las posiciones de cámara muy cercanas al cuerpo, a los objetos y al espacio, las pruebas de enfoque, los planos entrecortados y reeencuadres que habilitan lo visible e invisible son algunas de las estrategias formales utilizadas que evidencian el soporte[5].

El sonido se arma como otro ingrediente material mediante oscilaciones entre sonido sincronizado y desincronizado, ruido y silencio, elisiones y síncopas. El materialismo no es solo un acto autorreferencial, sino que también posee una potencia sensorial que lo vincula con la «visualidad háptica» y la «escucha háptica» (Marks, 2000). Según Marks, la percepción háptica privilegia la experiencia corporeizada y el contacto sensible con la imagen. El observador/espectador se hace «vulnerable a la imagen, invirtiendo la relación de dominio que caracteriza a la visión óptica» (Marks, 2000: 185) y su aprehensión distanciada. La escucha también está fundamentada en este principio, dado que los sonidos tienen una dimensión táctil en sus ondulaciones y ambigüedad. Marks insiste en la experiencia encarnada del cine y en el difuminado de fronteras perceptivas. En *El eco de las canciones*, podemos tocar y quedar tocados por unas imágenes que se solapan y funden entre ellas y en nuestra propia anatomía. Detengámonos en alguna de estas composiciones a modo de ejemplo (imágenes 7 y 8). Se trata de una yuxtapo-





Imágenes 7-8. Descartes fílmicos y sobreimpresiones en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010)

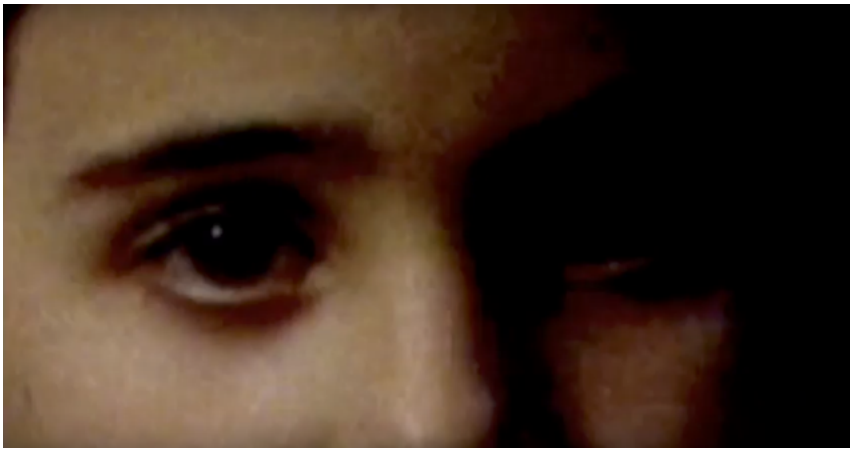
sición de planos de distinta procedencia: fílmica y animada. La rotoscopia de una mujer de pelo rojo que deambula por el albor o es el dique de contención de una violenta tormenta. Suspendida en el aire, la figura da forma sensible tanto al desplazamiento como a la quietud. En otra secuencia, se hace palpable la inestabilidad de la cámara. Ahora bien, ese movimiento no conduce al descarte del plano, sino que, muy al contrario, se inscribe en un registro imperfecto. El tremor posee cualidades sensibles que son exploradas en términos de proximidad sensual y táctil.

CON VOZ DE NADIE Y MIRADA INFANTIL

En el minuto 00:01:25 del metraje, aparece la voz en *off*, que nos dice: «Despierto con los ojos cerrados». Así, acude Antonia Rossi a la llamada del pasado, desde algo tan volátil como la sensibilidad y los entresueños. Por medio de ese enunciado, propone un ejercicio de recuerdo desde atrás de los ojos. Esa mirada secreta e interior se asemeja a un fenómeno hipnagógico: el campo visual queda prendido a huellas luminosas de aquello que fue percibido. La indagación desde la esfera íntima revela entonces como un juego de apariciones y eclipses la memoria del exilio. La expatriación es una traza mnémica inestable y ambigua, pues resulta imposible una linealidad entre pertenencia y geografía. El lugar es simplemente el sitio donde está «mi cuerpo», no hay anclaje, sino vaivén. La enunciación subjetiva del desarraigo parece ubicarnos en un relato autobiográfico, que, sin embargo, está contaminado por la ficción. La voz en primera persona que sobrevuela las imágenes alberga el eco de esos «miles de niños que, como una plaga, nacimos y crecimos en el mismo pedazo de tierra prestado» (00:10:45). El método de trabajo y creación parte de una investigación previa y prolongada en el tiempo. La directora realiza una serie de entrevistas a personas cuya primera infancia se desarrolla en el terreno del exilio. A través de los recuerdos, impresiones y sensaciones recopilados en esas charlas, arma un soliloquio que entrelaza lo personal con lo social colectivo[6]. Habitada por el relato de los otros, esa voz tiene una consistencia política, porque certifica la imposibilidad de poseer el pasado. El personaje acusmático ahonda en el lirismo de las imágenes, articulando un lenguaje poético y metafórico que, por otro lado, dota de un tempo detenido, ritornelos y duraciones al discurrir de imágenes.

Si la voz adulta teje el relato, la mirada convocada en esta proyección de recuerdos es la de la infancia. La cineasta abrocha estos dos momentos biográficos asignándoles papeles complementarios. La adultez rememora desde el presente y vehicula la narración, mientras las referencias espaciales, simbólicas e históricas son elaboradas desde la perspectiva infantil, a partir de aquello que se sintió en el pasado. El personaje recreado explora la capilaridad del presente con ese otro tiempo sin acotaciones, porque presupone cierta coexistencia entre la edad adulta y la infancia en el ejercicio evocativo. Una imagen recorre insistentemente la película: «los ojos de Juana» (imagen 9). Se trata de un plano cerrado sobre un rostro infantil donde la mirada toma un protagonismo in-

Imagen 9. Los ojos de Juana en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010)



usitado. La voz en *off*, que acompaña las distintas emergencias del plano, enuncia, desde una cierta conciencia mágica del mundo, experiencias sensoriales, sueños y recuerdos de ese pasado. Así, hace indistinguible la frontera entre realidad y ficción.

METRAJE ENCONTRADO Y METRAJE (RE)IMAGINADO

La voluntad de conservar la visión infantil en la recuperación del pasado orienta la búsqueda de la cineasta hacia materiales de archivo que se cifran en el código de lo familiar. Recupera cine doméstico —en Super-8 y en video analógico— de la familia Parra y la familia Downey y descubre a través de su trabajo de campo un archivo significativo: las películas del grupo folclorista Inti Illimani. Esta práctica *amateur* tiene un emplazamiento nuclear en la concepción de la película. La elasticidad y falta de estructura secuencial del registro de origen hacen de él un texto abierto (Zimmermann, 2008). La directora interviene en el caudal icónico de lo privado, erosionando, remodelando e inscribiendo en una cadena evocativa y metafórica las acciones fragmentadas propias del cine familiar. Es decir, las provee de base estética y unidad formal. Permanece, eso sí, un remanente de sentido: la afectividad que exhalan las imágenes creadas y preservadas en el entorno cercano. El resorte de lo doméstico nos ubica, a su vez, en «las micronarrativas personales que emergen como un elemento significativo de nuestra comprensión de los acontecimientos del pasado» (Baron, 2014: 121). *El eco de las canciones* ilumina las historias mínimas que están en el contracampo de la Historia y manifiesta una «estética de la irrelevancia, de los objetos y de los sujetos de la vida cotidiana» (Catalá, 2010: 305). Desde las quiebras en los aconteceres cotidianos se filtra el conflicto histórico, y esto es posible por la complicidad establecida con el espectador que rememora más allá de lo visible. La película doméstica sutura el espacio en campo y fuera de campo a partir de los mundos vitales compartidos por sus participantes. La pregnancia de este universo lleva a la directora a una indagación de carácter metafílmico, (re)crear este metraje. Una parte de los registros son filmaciones en apariencia domésticas[7], pues Rossi empuña una Super-8 y graba nuevo material que emula formalmente al metraje encontrado: ausencia de clausura, dispersión narrativa, temporalidad indeterminada, indiferencia hacia el espacio en que se desarrolla la acción, los posados y miradas a cámara, interferencias, figuras de agresión, los saltos de *raccord,* etcétera (Odin, 2010: 51). Con esta operación intertextual, no solo diluye el perímetro entre realidad o ficción, sino que también reflexiona respecto al poder del cine para capturar las sombras y evitar pérdidas de fragmentos de vida.

ANÁLISIS

Planteadas las claves estéticas y formales, pasamos al análisis de secuencias o más bien cadena de asociaciones. Nos ubicamos en el preludio de este ejercicio de recuerdo. Las primeras imágenes son los descartes de cámara que nos conducen a un imaginario más abstracto que figurativo por su carácter residual. La sobreexposición a la luz produce un mayor extrañamiento espacial y el vector temporal está sujeto a una enigmática ucronía (imagen 10). Ligada a este proceder, la banda de sonido acoge ruidos que quizás aludan a un leve rumor marítimo. Por esa falla en la representación, pues ni imagen ni sonido poseen contornos definidos, aparece el episodio histórico. Evoca el asalto al Palacio de La Moneda del 11 de septiembre de 1973. El evento transmuta en una zona abisal, un negro absoluto donde se incrusta una captura de audio distorsionada: la conversación por radiocomando entre Pinochet y sus militares. Sustrayendo las icónicas imágenes del bombardeo al palacio presidencial, se establece un contacto hondamente afectivo con el pasado traumático (Ramírez-Soto, 2018). La voz poética despierta para alumbrar el devenir visual, compo-

niendo otro tiempo que conjuga las circunstancias biográficas con los hechos históricos. Voz en *off* e imagen pulsan, a través de la sinécdoque, el entramado evocativo. La voz describe. Detectamos una adherencia a lo mínimo, a las impresiones sensitivas de un tiempo incierto. De manera análoga, las imágenes quedan encerradas en pequeñas porciones espaciales. Rossi manipula el material ajeno para extraer el detalle y recorta fotogramas de películas de dibujos con distintas texturas por el tipo de animación aplicada —*Los viajes de Gulliver* y *Rudolph, el reno de la nariz roja* (Rudolph, the Red Nosed Reindeer, Larry Roemer y Kizo Nagashima, 1964)—. El contenido narrativo de estos fragmentos es la inminencia de la catástrofe, reflejada en el estrépito de centellas dibujadas en un sinfín de planos. La alusión a las descargas eléctricas y la acumulación de imágenes expresan una lectura metonímica del *collage* cinematográfico como técnica proteiforme. Se introduce una serie de planos exteriores de la ciudad donde vivían sus padres (imagen 11); la voz en *off* sobrevuela la ordenada trama urbana y dice no saber. Entonces, articula un sistema de conducción hacia una posmemoria, sostenida más por el afecto que por el conocimiento de los hechos, y ofrece las visiones del exilio. Recupera documentos de archivo, una filmación antigua de una expedición a los glaciares chilenos. A partir de películas domésticas, traza a los personajes como evanescencias: los ojos de Juana, el perfil de la madre, las lentes del padre que reflejan el mar (imagen 12). Intercala, superpone y, finalmente, sobreimpresiona el metraje de la expedición con cartografías animadas y un tropo visual que se repite a lo largo de la película: las aves como arquetipo migratorio. El encuadre sonoro imita esta mecánica aditiva al yuxtaponer efectos de sonidos: la musicalidad de un *theremin*, los audios de un bando militar y los de Pinochet justificando la política de extradición del régimen. Un último plano nos revela que esta cadena, no solo es elíptica, sino también metafórica: los enseres acumulados como restos del naufragio.



Imágenes 10-12. Imágenes de la posmemoria en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010)

La secuencia que relata el intento de atentado a Pinochet coincide con una estancia en Chile de la familia de exiliados. Ese breve regreso enfrenta a la niña con la omnipotencia del tirano «fue como mirar su cara por primera vez, me quedé viendo los gestos, escuchando la voz» (00:30:54). Se suceden imágenes de noticiarios que, o bien son manipuladas en la edición para ceñirse a los detalles del rostro de Pinochet mediante ampliación, o bien permean en otras imágenes con sustrato onírico (imagen 13). A esta escena, se añaden animaciones bélicas, fragmentos de películas de estallidos y la mención a un sueño sobre la muerte de su familia. El relato de la voz continúa con el viaje de

vuelta a Roma que «se diluyó con la explosión de una planta nuclear» (00:32:50). Ambos hechos, el atentado y el accidente de Chernóbil, se alejan del tiempo lineal para discurrir simbólicamente. La travesía del vuelo se entrelaza con una cadencia visual acerca de la destrucción (imágenes 14 y 15): mapas de Italia y Chile azotados por una suerte de guardián de los vientos, imágenes de archivo de Chernóbil o un vendaval que arrasa todo a su paso. El sentido figurado de este encadenamiento es mostrar a un personaje amenazado por dos regiones en proceso de extinción.

En otra serie, la banda de imagen contiene una filmación doméstica de lo que parece ser una reunión política de exiliados. Quien rememora, se sitúa en aquella niñez que desconoce la ley de los adultos, misteriosa e ilegible, y que solo puede descifrar desde lo sensible: «un movimiento, una mirada o la forma de sostener un vaso, actitudes, gestos y nombres se acumulaban construyendo la historia de un lugar lejano» (12:30-13:37). Este fragmento se suelda con una serie de registros familiares, cuya afinidad electiva es la niñez. Una tenue conexión simbólica sirve para deslizar el tiempo, aún impreciso, porque no está datado. Tampoco encontramos pistas espaciales concretas, pero sí un tempo poético, además de la densidad de unas imágenes que nos transportan a un sitio marcado por el peso de lo cotidiano: la casa. Se acumulan películas domésticas con escenas interiores que «tratan sobre la vitalidad, sobre la diversión, sobre actividades como jugar y bailar» (Van Alphen, 2009: 32). En esos retratos de lo común, se cuela el acontecimiento histórico. A través de un lenguaje elusivo se sugiere la causa política de la migración. Podemos citar, a modo de ejemplo, el plano de una mujer cuya mirada extranarrativa, propia del canon estético de lo familiar, deja entrever lo forzado de esa distancia (imagen 16). Se retoma el metraje de la reunión de exiliados, pero, esta vez, lo exploramos detenidamente por la manipulación del metraje (*zooms*, panorámicas). A través de pequeños indicios, reconstruimos el destierro y la violencia política de la dictadura (imágenes 17 y 18).



Imágenes 13-15. Imágenes de destrucción en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010)

Situémonos en el curso de imágenes que hablan del retorno. La magnitud del periplo es ahora insondable, dado que se regresa a regiones quiméricas, sin anclaje vivencial. Supone, de nuevo, el desarraigo. Por ello, la amalgama visual asciende hacia el espacio exterior (imágenes 19-21). Puntuado por el archivo televisivo —el anuncio oficial del fin de la sanción—, el desexilio se reconstruye a partir de una constelación de imágenes ingrávidas. Fotogramas animados de árboles arrancados de raíz del suelo, filmaciones de dirigibles que van a caer, un *travelling* sobre un aeropuerto vaciado o *no lugar* y trazas del video de seguridad de una aerolínea. Recupera, también, documentos de mi-







Imágenes 16-18. Fragmentos de cine doméstico en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010)

siones espaciales, pero violenta su temporalidad inicial, acelerando, suspendiendo o ralentizando ese corpus temático. La alianza poética entre la región interestelar y el viaje de regreso se concretiza en un metraje recosido que ofrece la visión de las estructuras físicas de la Tierra vistas desde la órbita, la caída de un cosmonauta del éter hacia la atmósfera y un paracaídas abierto diluyéndose en el mapa de Chile. A estos parajes extraterrestres, agrega cuadros del aterrizaje de un platillo volante, pertenecientes a la parodia de ciencia ficción italiana *Llegaron los marcianos* (I marziani hanno 12 mani, Franco Castellano y Giuseppe Moccia, 1964). La voz narradora confiesa su miedo al «secuestro» de recuerdos. De ahí, la necesidad de atesorar «pistas». La forma sensible de esta suerte de desarraigo especular se completa con las imágenes dibujadas de una tormenta sacudiendo la embarcación de Gulliver o fragmentos de una animación en volumen de animales huyendo sin refugio posible. A su regreso, la ciudad de Santiago es una región oscurecida y se suceden grabaciones de las calles en la actualidad. Es decir, se aproxima a ese lugar inusitado en un estado de duermevela e irrealidad. Entonces, sobreimpresiona siluetas noctámbulas de *Tableaux d'une exposition* [Imágenes de una exposición] (Alexandre Alexeieff y







Imágenes 19-21. Imágenes del retorno en El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010)

Claire Parker, 1972), animación realizada con la técnica de pantalla de agujas. La voz *off* colige «no hay que despertar a los sonámbulos porque se quedan quietos para siempre» (00:44:45). El desexilio requiere no solo recomponer un territorio propio, sino también una reflexión colectiva sobre los procesos de destierro, la interinidad de los países de acogida y la propiedad del país de origen (Benedetti, 1984).

CONCLUSIONES

El eco de las canciones resulta ilustrativa de un trabajo de posmemoria que bascula entre la autoficción y la metaficción (Quílez Esteve, 2015). Remite, por tanto, de manera radical a los propios mecanismos de construcción discursiva. Los códigos formales que se ponen en funcionamiento son varios. En primer lugar, reparamos en cómo la sinécdoque y la fragmentación hacen de la obra una producción intersticial. Rossi borda una genealogía, haciendo acopio de materiales de archivo que despieza y cicatriza a través de la técnica del *collage*. Por otro lado, la autora impregna de subjetividad cada resto o vestigio, porque es consciente de las fuerzas de destrucción que implica todo acto de conservación. Recicla aquello que es desechado y resignifica desde lo íntimo y sensorial las versiones unívocas del pasado. Así, discurre por espejismos y especulaciones, en un intento frustrado de rescatar un pretérito inasible. En este punto, rastreamos el vuelo poético que toma la asociación de imágenes, fijándonos en la recurrencia a determinados tropos. Altera alegóricamente cada segmento, de forma centrífuga (en la cadena de asociaciones) y centrípeta (en el interior del plano). Explora las potencialidades de la técnica del *collage* más allá de la superposición de imágenes —*collage* sonoro y *montage croisé*— y conjuga sus derivaciones matéricas. Esta técnica fragmentaria refleja la naturaleza dispersa de la memoria y las emociones asociadas a ella, creando un mosaico que oscila entre lo personal y lo colectivo. Entonces, nos adentramos en una identidad dislocada que el relato recompone y descompone pluralmente. Rossi captura voces disímiles para aunar una memoria colectiva, hurga en las vivencias de otros, a fin de comprender la suya propia. Nuestro último punto de reflexión va de las pesquisas en sentido estricto a la experimentación. La cineasta parte del examen minucioso del archivo doméstico, una práctica desenfocada, y transforma los registros privados en un discurso público y estético que habla de la pérdida, el desarraigo y la nostalgia. Este proceso permite resignificar lo cotidiano, dándole un peso simbólico dentro de la narrativa fílmica. Además, le otorga protagonismo en una operación de pastiche y recreación de la estética de las *home movies*.

En suma, *El eco de las canciones* es una evocación zigzagueante hecha de fragmentos, fogonazos de imágenes y complejos paisajes sonoros. Un ejercicio fílmico que trasciende el relato documental convencional, para convertirse en un poema audiovisual sobre la memoria, la errancia y la identidad. ■

NOTAS

* Este artículo ha sido concebido dentro del grupo de investigación REPERCRI. La publicación es parte del proyecto PID2022-140003NB-I00, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

1 Las traducciones que se incluyen en el presente artículo de textos publicados originalmente en otros idiomas son obra de la autora.

2 Distintas secuencias de *Los viajes de Gulliver* aparecen en la película. La elección es especialmente significativa porque refleja el proceso de elaboración de la pieza y la experiencia que quería plasmar en su proyecto: «en una de las conversaciones surge la historia de Gulliver [un libro que leyó durante su infancia en el exilio una de las personas entrevistadas]. Le di vueltas y observé un vínculo entre el personaje y mi experiencia personal, los sentimientos de extrañeza y desarraigo que me acompañaban. Gulliver es un nómada, un extraño que observa desde la distancia cada nuevo

mundo que confronta y que finalmente es expulsado a un lugar completamente ajeno a él. Las animaciones ilustraban esos sentimientos y poseían gran potencia visual» (A. Rossi, comunicación personal, 20 de junio de 2024).

3 A. Rossi (comunicación personal, 20 de junio de 2024).

4 A. Rossi (comunicación personal, 20 de junio de 2024).

5 A. Rossi (comunicación personal, 20 de junio de 2024).

6 A. Rossi (comunicación personal, 20 de junio de 2024).

7 A. Rossi (comunicación personal, 20 de junio de 2024).

REFERENCIAS

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

Arfuch, L. (2005). Cronotopías de la intimidad. En L. Arfuch (comp.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (pp. 237-290). Buenos Aires: Paidós.

Arthur, P. (1999-2000). The Status of Found Footage. *Spectator*, *20*(1), 57-69. Recuperado de https://cinema.usc.edu/assets/099/15897.pdf

Baron, J. (2014). *The Archive Effect. Found footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres: Routledge.

Benedetti, M. (1984). *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Ediciones El País.

Bongers, W. (2016). *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*. Berlín: Peter Lang.

Bordwell, D, Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Brenez, N. (2002). Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas*, *13*(1-2), 49-67. https://doi.org/10.7202/007956ar

Caffy, A., Falcón, L. (2020). Música, ruido y tratamiento de la voz: utilización metafórica del discurso sonoro en *La hora del lobo* de Ingmar Bergman. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación, 17*, 37-62. http://dx.doi.org/10.22530/ayc.2020.17.565

Carvajal, F. (2012). Desfiguraciones del exilio en «El Eco de las canciones», de Antonia Rossi. *Artelogie, 3*, 1-21. https://doi.org/10.4000/artelogie.7466

Catalá, J. M. (2010). El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI. En E. Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 301-346). Madrid: Ocho y Medio.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

García López, S., Gómez Vaquero, L. (2009). *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio.

Gerstenkorn, J. (1987). À travers le miroir (notes introductives). *Vertigo*, *1*, 7-10.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

Hirsch, M. (2021). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.

Kuhn, A. (2002). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Londres: Verso.

Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.

Lattanzi, M. L. (2022). Operaciones del archivo en documentales chilenos contemporáneos. Exploraciones de subjetividades reflexivas y afectivas. *Cinémas d'Amérique latine*, *30*, 98-113. https://doi.org/10.4000/cinelatino.9799.

Lury, C. (1998). *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity*. Londres: Routledge.

Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press

Odin, R. (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En E. Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 39-60). Madrid: Ocho y Medio.

Peyraga, P., Gautreau, M. *et al.* (eds.) (2016). *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius.

Quílez Esteve, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones

de la memoria generacional. *Historiografías, revista de historia y teoría*, *8*, 57-75. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201482417

Quílez Esteve, L. (2015). Éticas y estéticas de la posmemoria en el audiovisual contemporáneo. *Historia Actual Online, 38*(3), 57-69. https://doi.org/10.36132/hao.v0i38.1198

Raczymow, H. (1994). Memory Shot Through With Holes. *Yale French Studies*, *85*, 98-105. https://doi.org/10.2307/2930067

Ramírez-Soto, E. (2018). La cámara que tiembla: sobre el bombardeo al Palacio de La Moneda y algunas imágenes que nos mueven. *Savoirs en prisme*, *9*, 147-158. https://doi.org/10.34929/sep.vi09.204

Ramírez-Soto, E. (2019). *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Oxford: Legenda.

Sánchez-Biosca, V. (2015). Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción. *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, *2*(2), 220-223. https://doi.org/10.14591/aniki.v2n2.190

Van Alphen, E. (2009). Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad. *Estudios Visuales*, *6*, 30-47.

Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Young, J. E. (2000). *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press.

Zimmermann, P. R. (2008). The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings. En K. L. Ishizuka y P. R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories* (pp. 1-28). Berkeley: University of California Press.

MIGRACIONES DE ARCHIVO Y «NOMADISMO POÉTICO» EN *EL ECO DE LAS CANCIONES* (ANTONIA ROSSI, 2010)

Resumen

El presente trabajo analiza una obra que reflexiona en torno a la «posmemoria» del exilio y el retorno chileno, *El eco de las canciones* (2010), dirigida por Antonia Rossi. Se intenta cartografiar el modo en que esta cineasta trabaja la evocación de un episodio de violencia política desde el archivo, desplazando su uso referencial hacia uno contingente, poético y abierto. Por otro lado, se subraya la capacidad del documental de extrapolar la experiencia subjetiva y generar una noción de comunidad mnémica. Para llevar a cabo el análisis, se revisan, primero, algunas de las estrategias narrativas desarrolladas por un documental en primera persona, que es, en verdad, construido pluralmente, para, con posterioridad, detenerse en elementos paratextuales que dialogan con el universo diegético.

Palabras clave

Posmemoria; Exilio y desarraigo; Archivo; Lenguaje poético.

Autora

Ana González Casero es profesora de los grados en Comunicación Audiovisual, Información y Documentación y Periodismo de la Universidad de Extremadura. Doctora por la Universidad Complutense de Madrid, con una tesis titulada *La escena latente. Un estudio de los tiempos elididos y los espacios no visibles en el relato cinematográfico*, dirigida por Rafael Rodríguez Tranche, fue becaria del Programa de Formación de Personal Investigador de dicha universidad. Con posterioridad, fue investigadora posdoctoral en la Universitat de València con un contrato Margarita Salas. Forma parte del grupo de investigación «REPERCRI» (Representaciones de perpetradores de crímenes de masas) y del grupo de investigación «Cultura visual: imagen, información y discurso». Actualmente, participa en el proyecto de investigación «Fotoperiodismo y transición española (1975-1982)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: avagonzalezcasero@ucm.es

Referencia de este artículo

González Casero, A. (2025). Migraciones de archivo y «nomadismo poético» en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 97-112.

ARCHIVAL MIGRATIONS AND "POETIC NOMADISM" IN *EL ECO DE LAS CANCIONES* (ANTONIA ROSSI, 2010)

Abstract

This article presents an analysis of a film that reflects on the "post-memory" of Chilean exile and return, *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010). The study attempts to map the way Rossi draws on archives to develop an evocation of an episode of political violence, shifting the referential use of these sources towards a contingent, poetic and open approach. At the same time, it explores the capacity of the documentary to extrapolate subjective experience and generate a notion of a community of memory. The analysis involves a review of some of the narrative strategies developed in a first-person documentary that is in fact constructed in the plural, as well as a consideration of paratextual elements that enter into a dialogue with the film's diegetic universe.

Key words

Postmemory; Exile and Alienation; Archive; Poetic Language.

Author

Ana González Casero teaches in the Audiovisual Communication, Information and Documentation and Journalism degree programs at Universidad de Extremadura. She received her PhD from Universidad Complutense de Madrid, with a thesis titled *La escena latente. Un estudio de los tiempos elididos y los espacios no visibles en el relato cinematográfico*, ["The Latent Scene: A Study of Elided Time and Invisible Spaces in Cinematic Narrative"] under the direction of Rafael Rodríguez Tranche, on a scholarship from the university's researcher training program. She subsequently worked as a postdoctoral researcher at Universitat de València on a three-year Margarita Salas grant. She is a member of the REPERCRI (Representations of Perpetrators of Mass Crimes) and the "Visual culture: image, information and discourse" research groups, and she is currently participating in the "Photojournalism and the Spanish Transition (1975-1982)" research project, funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation. Contact: avagonzalezcasero@ucm.es

Article reference

González Casero, A. (2025). Archival migrations and "poetic nomadism" in *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 97-112.

recibido/received: 01.07.2024 | *aceptado/accepted:* 16.11.2024

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com