

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

I Archivo, cine, memoria

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

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

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

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

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

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

-
- 3 En la introducción a sus estudios sobre el arte de vanguardia y el arte de postguerra europea que desestabilizan el archivo burocrático proliferante del siglo XX, Sven Spieker (2008) dice: “What the archive records (...) rarely coincides with what our consciousness is able to register. Archives do not record experience so much as its absence.” (3) Este hecho produce precisamente un efecto de lo ominoso (*unheimlich*), la vuelta inesperada de algo familiar que no estaba en nuestros archivos: “When files return to take their place in an archive we think of as being complete –with every record in its appointed place, fully indexed and accounted for– the modernist project of reality-founded rationality collapses: the archive becomes a haunted place. Archives do not simply reconnect us with what we have lost. Instead, they remind us like Warhol’s boxes of what we have never possessed in the first place” (3/4).
- 4 Hay numerosos diagnósticos de esta situación. Un aporte sugerente desde la teoría de los sistemas ofrece Luhmann 2000.

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

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

II Chile: Amnesia oficial y subversiones estéticas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III Archipiélago = archivo¹⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

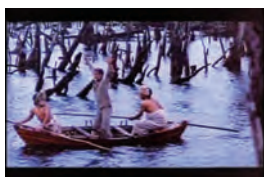
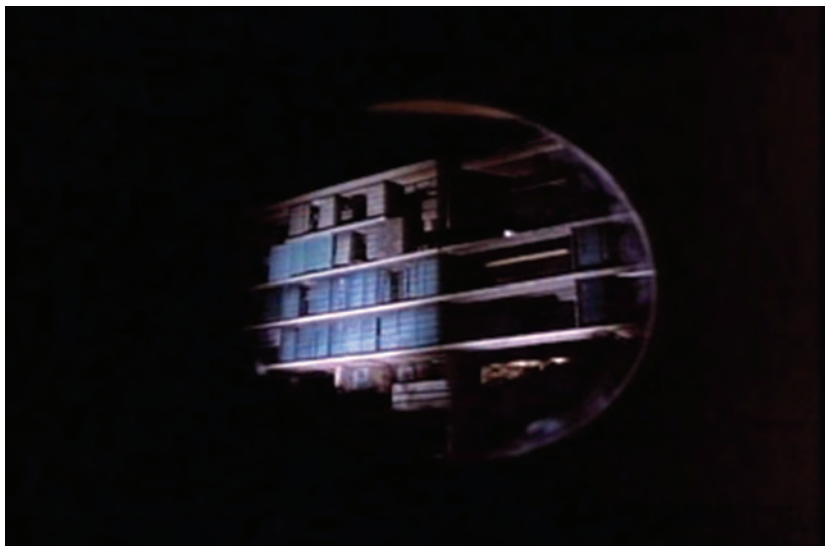
Archipiélago y *Amnesia* son films prácticamente olvidados que han circulado muy poco en Chile y fuera del país. Forman parte de un archivo subversivo y marginal cuyo rescate imperioso se ha tratado de iniciar en estas páginas con el propósito de comprender mejor el funcionamiento de una memoria postdictatorial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

Referencias

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

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

Fotogramas *Archipiélago* 1992



Fotogramas *Amnesia* 1994

