

# Las memorias desplazadas. Estrategias de hacer memoria en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, *El eco de las canciones*, *Sibila*<sup>1</sup>

## I Contexto

Entiendo el documental como herramienta de exploración y búsqueda de una voz y de una articulación personal y política con la memoria cultural. En este sentido, me interesa el trabajo y el enfrentamiento con el archivo; los cruces entre los materiales encontrados, la indagación en archivos públicos y privados, y la construcción de imágenes densas, complejas, poéticas. En relación con esto, una metarreflexión inspirada en *Mal de archivo* (1997) de Jacques Derrida, guía mi investigación: ¿Cómo archivar el archivo? ¿Cómo pensar la archivabilidad? El archivo es el fantasma del presente, ineludible, inconmensurable. Por otra parte, los medios y técnicas del proceso de archivación cambian en el transcurso de los tiempos y generan, ellos mismos, nuevos archivos, y, por ende, nuevas memorias culturales.

El Nuevo Cine Documental que trata temas de memoria, es un fenómeno contemporáneo a una renovación del cine latinoamericano, y especialmente argentino, alrededor de 2000. Junto a la ficción *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis, *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, y *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, marcaron hitos en el contexto de hacer memoria de los horrores, desapariciones y traumas ocurridos durante la dictadura militar entre 1976 y 1983. Mientras el film de Bechis, con montajes notables entre las bandas de imagen y sonido, explora la zona gris en un centro clandestino de detención en Buenos Aires y cuenta la historia de un romance entre dos personajes, una detenida y un torturador, los dos documentales inician un discurso complejo y reflexivo enunciado por los hijos de los desaparecidos. La propuesta más extrema es *Los rubios*. El film oscila constantemente entre elementos ficcionales y documentales, y es radicalmente autorreflexivo respecto de los criterios de producción y construcción del film. Esto se muestra, por ejemplo, en la famosa escena de la discusión del equipo de filmación sobre un fax del INCAA que pide modificaciones del plan original del

---

1 Las primeras versiones de los textos sobre *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* y *Sibila* aparecieron en las actas de los congresos ASAECA, Argentina, 2012 y 2014.

film. Además, despliega una gran sensibilidad respecto de la puesta en escena de los materiales de archivo y los medios de memoria: se mezclan diferentes voces en entrevistas y grabaciones, están presentes fotos y videos, cámaras, monitores y pantallas de televisión, utilizados desde un iconoclasmo crítico. También se ponen a prueba varios registros y formatos audiovisuales, entre ellos la técnica del *stop-motion* de los muñecos de Playmobil que introducen otra capa, otra escena y otro trabajo de memoria; una memoria que por lo demás es exhibida y procesada por el film como un proceso complejo y lleno de trampas. Como dice Maite Alberdi en un texto sobre *La ciudad de los fotógrafos, M y Reinalda del carmen, mi mamá y yo*, respecto de la fuerza paradigmática del film de Carri: “*Los Rubios* deja de ser una película sobre los padres asesinados de la directora y se transforma en un documental que habla de la memoria, convirtiéndose en un referente obligado de los relatos que trabajan estos temas y entregando un código para leer documentales como los aquí mencionados” (Alberdi, 2007).

En los más de diez años que han transcurrido desde el estreno del film en Bafici 2003, hubo comentarios críticos –las más prominentes quizás la nota acusadora de Martín Kohan (2004) en *Punto de vista* y el análisis no mucho más favorable de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2005)– y elogiosos, por ejemplo los análisis en los libros de Gonzalo Aguilar (2010), Gustavo Noriega (2009) y Ana Amado (2009). Pero también hubo respuestas cinematográficas, entre ellas *M* (2007), de Nicolás Prividera, otro hijo de desaparecidos que propone una memoria viva e insistente, individual y colectiva, muy distinta al cine metarreflexivo e iconoclasta de Carri. En todo caso, todas estas películas, y especialmente *Los rubios*, generaron perspectivas y giros muy productivos en el cine latinoamericano contemporáneo.

Podríamos hablar de un “giro subjetivo” (Alberdi, Bello, Sarlo) en el documental de memoria en Latinoamérica, citando parte del título del libro de Beatriz Sarlo sin adoptar su crítica implícita al concepto.<sup>2</sup> Se trata de una apertura y una

---

2 El aporte de Sarlo es muy valioso para una revisión de algunos conceptos. Comparto, por ejemplo, sus dudas respecto de la necesidad de la noción de posmemoria (a partir del trabajo de Marianne Hirsch) en los estudios actuales de la memoria, ya que cada acto de memoria activa, como ella señala, es una reconstrucción mediada por múltiples factores, personales y culturales –agregaríamos: tecnológicos y mediáticos– y la diferencia entre experiencia directa e indirecta es solo uno de ellos. Hay un énfasis innecesario en la diferencia temporal de los procesos de memoria: la memoria colectiva de una comunidad –imaginada o no– es un mecanismo y una práctica cultural que se compone siempre de elementos del pasado, del presente y del futuro. De esta memoria participan todas las generaciones, y la transformación de los elementos recordados y olvidados es una operación necesaria de cualquier acto de memoria. Por otro lado, no

transformación del archivo que genera un desplazamiento ético y político de una memoria histórica centrada en versiones oficiales, a la primera persona: el espacio axiográfico –en términos de Bill Nichols (1997)– del director o de la directora/a y la puesta en escena de su experiencia y su trabajo de memoria que dialoga, a través de los testimonios de víctimas y victimarios, con experiencias traumáticas colectivas. Este “giro subjetivo” oscila, tomando en cuenta las clasificaciones ofrecidas por Nichols y Stella Bruzzi (2000), entre lo participativo, lo performativo y lo reflexivo. El comienzo del fenómeno puede asociarse en Argentina con las películas de Andrés Di Tella<sup>3</sup>, y alcanza, con *Los rubios* (2003) y *Papá Iván* (2004), un notable grado de complejidad. En el caso de *Sibila*, por ejemplo, participan varios actores de la memoria puesta en escena en el film, desde la propia víctima hasta su sobrina, realizadora del film. Se trata de un trabajo de memoria de los hijos y otros familiares de las víctimas y/o victimarios de la represión, la tortura, la violencia y la desaparición, ejercidas durante los periodos de las dictaduras militares y guerras civiles en la región.

En lo que va del nuevo milenio, se han multiplicado y diversificado los trabajos de memoria en la cinematografía chilena. Hay films interesantes que desde fines de los años ochenta visualizan la problemática de los detenidos desaparecidos y la violencia dictatorial: en ficción están *Imagen latente* (1987) y *Archipiélago* (1992), de Pablo Perelman; *La frontera* (1991), de Ricardo Larraín; y *Amnesia* (1994), de Gonzalo Justiniano; y a partir de 2000 en adelante, destacaron *Machuca* (2004), de Andrés Wood, y la trilogía de Pablo Larraín (*Tony Manero* 2008, *Post mortem* 2010, *No* 2012), como también *El club* (2015), su último film.<sup>4</sup> En el documental, género que en Chile ha experimentado un gran despliegue de nuevas propuestas, destacan en los años noventa *Chile: la memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán (un epílogo de la monumental *Batalla de Chile* 1973–79),

---

coincido con la lectura del film de Albertina Carri que presenta Sarlo. Me parece que subestima el potencial político y liberador que provoca precisamente la perspectiva subjetiva de *Los rubios*; un potencial que sí destacan, por ejemplo, Aguilar y Amado.

3 *Montoneros, una historia* (1995) y sus documentales “autoficcionales” que le siguieron en los años 2000, elaboran estrategias reflexivas y puestas en escena que hacen del documental un medio de exploración del propio cine y sus potenciales de elaborar nuevas visiones sobre el mundo, la historia, la cultura, la memoria. Los documentales mencionados y analizados aquí se inscriben en ese orden de las cosas y contribuyen a que el documental ya no sea la hermana menor del cine de ficción, sino que se diversifique su discurso y que tenga cada vez más repercusión y presencia en los festivales y entre un público más amplio. Cfr. sobre el documental en América Latina Paranguá 2003, que también contiene un capítulo sobre Di Tella.

4 Cfr. los textos dedicados al análisis de algunos de estos films en el presente libro.

y *Fernando ha vuelto* (1998), de Silvio Caiozzi. Marcela Said abre otro discurso –un *cinéma vérité* moderno y provocador– con *I love Pinochet* (2003), film que muestra, con una cámara casi siempre en movimiento, el gran apoyo que tiene el general en la población después de su vuelta de Londres –donde fue detenido en 1998– a Santiago en 2000. Por otra parte, *La muerte de Pinochet* (2011), de Betina Perut e Iván Osnovikoff, pone en escena –con primeros planos estilizados y de efectos grotescos– la persistencia de la fuerte escisión social que sigue en pie después de la muerte de Pinochet en diciembre de 2006. *Estadio Nacional* (2001), de Carmen Luz Parot; *En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona; *La ciudad de los fotógrafos* (2006), de Sebastián Moreno; *Calle Santa Fé* (2007), de Carmen Castillo; *Mi vida con Carlos* (2009), de Germán Berger-Hertz; *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló y Susana Foxley; *El mocito* (2011), de Marcela Said; *Nostalgia de la luz* (2011), de Patricio Guzmán; las *Cartas visuales* (2005/2008/2012) de Tiziana Panizza, y los tres films que me propongo analizar aquí, son parte de la diversificación y complejización del cine contemporáneo chileno. En lo que sigue, quiero señalar algunos aspectos de las estrategias de memoria en tres documentales emblemáticos del “giro subjetivo”: *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), *El eco de las canciones* (2010) y *Sibila* (2012).

## II *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*

El film de Lorena Giachino es una producción sintomática del cine contemporáneo en la forma de hacer memoria y de acercarse al tema del trauma, la violencia y la desaparición de personas durante la dictadura militar en Chile (1973–1989). Al comienzo del film, la misma directora conversa con su madre Jacqueline y le comenta que tiene el plan de hacer un film sobre ella y su amiga Reinalda del Carmen. El propósito es ayudarle a su mamá a recuperar la memoria después de padecer un coma diabético que provocó, entre otras cosas, un estado de amnesia parcial que, según Daniel Noemi, representa también la “tragedia que aún pervive y persigue a la sociedad chilena” (Noemi 2011: 175) en relación al trabajo colectivo de memoria. Efectivamente, a lo largo del film, este plan inicial se desplaza a otras memorias, tanto personales como colectivas, y se convierte en la búsqueda obsesiva de las huellas de la amiga Reinalda del Carmen, militante política del Partido Comunista de Chile y desaparecida en 1976, y la necesidad de hacer memoria por parte de la directora que no es hija directa de desaparecidos, sino cineasta independiente de una generación de hijos de la dictadura. Se trata de un proceso gradual de una toma de conciencia, con una progresiva “desaparición” de la madre al segundo plano y un énfasis en la historia de Reinalda del Carmen que a la vez refleja la reciente historia violenta del país.

Durante los primeros 22 minutos, sin embargo, la vida y la presencia de la madre están en el centro de la atención. La segunda secuencia muestra la visita a un memorial con fotos de desaparecidos, donde la madre reconoce a su amiga, acompañada por su hija que aparece en pantalla. Giachino, en las próximas secuencias, alterna su presencia activa en el film conversando con su mamá, su abuela, la cuidadora-enfermera de la madre y otras personas que juegan un papel importante en la vida de Jacqueline, con su propia voz en off que cuenta partes de la historia de su mamá, su familia y su amistad con Reinalda del Carmen. Madre e hija visitan varios “lugares de memoria”: la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile donde estudiaban Jacqueline y Carmen, y el Hospital Sótero del Río donde las dos trabajaban. Esta historia y las conversaciones van acompañadas por material fotográfico de archivo que muestran a la madre, a Carmen, escenas con integrantes de la familia y amigos, o escenas de la vida universitaria; también se escucha un registro sonoro de la época de algunas revueltas estudiantiles en la Facultad.

En el minuto 23, se produce un primero y leve desplazamiento: la directora empieza a contar la historia de la desaparición de Reinalda del Carmen Pereira sin relacionarla directamente con la madre: la primera detención días después del golpe en el 73; su paso a la actividad clandestina; su embarazo en ese tiempo; su detención definitiva y su desaparición en 1976. En la conversación que mantiene la directora con una testigo del destino de Carmen, la madre la acompaña, pero se queda callada. Poco después, madre, hija y abuela conversan sobre el día del golpe y sobre lo que pasó con Carmen, qué hizo ella y por qué perdió el contacto con su amiga. Pero después de un rato, la madre comienza a sentirse incómoda y quiere salir de esta situación, dice que no se acuerda y se levanta. El film la muestra caminando sola por una calle, y después la cámara pasa a filmar el follaje de unos árboles cercanos y se pierde en el juego de sus movimientos. Es, en cierto sentido, la despedida de la madre como protagonista de la historia.

En la próxima secuencia, Giachino vuelve sola al Hospital donde trabajaban Carmen y su madre, y allí encuentra a María Rosa que lleva mucho tiempo allí y que conocía a las dos mujeres. Con ella conversa largamente y se entera de que la amistad entre las dos jóvenes desvaneció con el golpe, y que, de alguna manera, las dos empezaron a desaparecer: cuando se fue Carmen, Jacqueline se tomaba muchas licencias sufriendo depresiones por la pérdida de su amiga. Después, Giachino vuelve a unirse con su madre para visitar otro memorial de desaparecidos y dejar un ramo de flores allí. En la próxima escena, van juntas al estudio de un abogado de derechos humanos, Nelson Caucoto. En esa visita, el abogado habla abiertamente del destino probable de Carmen después de su detención en

1976: reclusión en un recinto clandestino, muerte violenta, entierro en una mina, desentierro de sus huesos que finalmente habrán sido tirados al mar. La madre no dice mucho y asiente con pocas palabras; no muestra reacciones emocionales, pero la hija se preocupa por ella y le expresa la inquietud sobre su estado de ánimo que pueda provocar la investigación.

Acto seguido, Giachino busca testigos del secuestro de Reinalda del Carmen y se da cuenta, en este proceso, de que sigue vigente la cultura de miedo que impuso la dictadura en Chile. Cuando se ven las imágenes del viaje de la directora a Concepción, donde se encuentra con uno de los testigos del caso, la voz en off habla de su confusión entre el deseo de recuperar la memoria de la madre y el deseo de saber qué pasó con Carmen. Carmen es el nombre que usa la madre, y, paulatinamente, a través de las otras voces que hablan, pasa a ser Reinalda y adquiere una identidad distinta, asicada a otra búsqueda, la de la hija. En el mercado de Concepción, el testigo Max expresa su miedo y se opone a cualquier conversación con la directora. La cámara filma, en una escena violenta, ese desencuentro que termina con la presencia de la policía y la vuelta de Giachino a Santiago. En el minuto 43, la hija pregunta a la madre por sus sentimientos que ha producido la filmación hasta ese momento –es la mitad del film. La madre dice que está bien y que no se acordaba de la Carmen como desaparecida embarazada. También dice que quiere continuar y visitar los lugares por los que pasó Carmen, excepto la Cuesta Barriga, una vieja mina donde enterraron probablemente sus restos según lo que decía el abogado. Aquí se produce una escisión, dramatizada en la película, entre madre e hija: sobre un primer plano de la directora, ella misma anuncia con su voz en off la visita a la Cuesta Barriga: “Necesito estar allí. Aún sin tener certezas”, porque es un lugar emblemático para la memoria y la reconciliación de los chilenos: el único dato concreto sobre la morada de los restos de los detenidos desaparecidos que dejaron los militares en las mesas de diálogo. Lorena Giachino, directora de cine e hija de una mujer que era amiga de una desaparecida, asume su papel de “intelectual mediático” (Varela) para hacer un trabajo de memoria colectiva.

Pero primero, madre e hija visitan juntas la esquina Rodrigo de Araya con Exequiel Fernández, lugar del secuestro de Reinalda del Carmen, y hablan con algunos vecinos que dan su testimonio. Después de un corte brusco, se ven imágenes filmadas desde un auto; es el auto que las lleva, junta a la forense Patricia Hernández del Servicio Médico Legal, a la Cuesta Barriga en los alrededores de Santiago. Finalmente, la madre se decidió por acompañar a su hija, señal de que también ella asume el papel de mediadora de memoria para la colectividad. La escena de la visita a este lugar de memoria es intensa, también en el plano fílmico:

hay más agitación en los movimientos de la cámara que en escenas anteriores, más primeros planos, más nerviosismo óptico. Hernández explica con detalles su trabajo de búsqueda, excavación y análisis de los restos de los desaparecidos cuyos huesos fueron enterrados allí, y cree que un par de huesos más finos pertenecían a Reinalda del Carmen y el feto que llevaba en su cuerpo. El final de esta secuencia pone en escena un acto voluntario de conmemoración: la madre le alcanza un ramo de flores a la hija que lo deposita, con la ayuda de Hernández, en la entrada de la mina de la Cuesta. Después de esta secuencia, aparece un primer plano de la cara de la directora fumando, y su voz en off cuenta que la madre sufrió una recaída y que los médicos le pidieron que no siguiera “revolviendo los recuerdos” de ella.

Es el momento de un segundo desplazamiento: desde la madre, ya incapaz o inhabilitada de recordar, a la hija cineasta que siente el deber de seguir adelante con la búsqueda de los datos en los archivos y con los testimonios de los testigos. Empieza una fase de investigación personal, una pesquisa que se traduce en imágenes de Giachino trabajando en los centros y archivos, rodeada de pilas de papel, recortes de prensa, monitores y documentos microfilmados, hablando por teléfono y conversando con los forenses del Servicio Médico Legal y el juez Carlos Cerda, quien estuvo a cargo de este y otros casos en los años ochenta, sometándose a enormes riesgos durante la dictadura. La cineasta en acción se convierte, ahora, en protagonista, buscadora de la verdad sobre Reinalda del Carmen. Mientras tanto, la relación con su madre, manifestada en el film por un llamado telefónico no contestado, pasa a segundo plano.

Finalmente, Giachino encuentra otro lugar de memoria: un centro de documentación, en los años setenta y ochenta centro clandestino de detención que poseía también una clínica, donde la directora habla con Silvia, una mujer que registra las fichas de documentación y que cree probable que Carmen estuviera allí. A recorrer el lugar, las dos entran en habitaciones oscuras y siniestras, llenas de vestigios no identificables y polvo, un archivo monstruoso en su forma materializado. Dice la directora que, al encontrarse con otras personas luchando por la memoria, “comenzaba a liberarse de la culpa de sus primeras contradicciones”. El abogado Nelson Caucoto, una de las personas que vive excavando la memoria histórica de su país, cree en la posibilidad de encontrar un testimonio de un victimario que dé un dato sobre el destino de Reinalda. También Carlos Cerda se convierte en compañero de ruta de la cineasta en busca de memoria y justicia, compartiendo recuerdos de Reinalda con ella. En las últimas secuencias, Giachino también vuelve a Cuesta Barriga con Antonia, hija de otro desaparecido del mismo grupo de detenidos al cual pertenecía Reinalda del Carmen. Ella expresa

una “certeza de intuición”, más que una “certeza judicial”, sobre la presencia de Reinalda en ese lugar, junto a su padre. También con ella comparte fotos y recuerdos de los desaparecidos que miran en el mismo lugar de memoria. Es evidente que Giachino ya se considera, al menos simbólicamente, hija de desaparecidos, de desaparecidos de su país que es Chile. Su filmación, partiendo de una preocupación más personal, se convierte en un acto de hacer memoria y justicia social. El film termina con imágenes de madre e hija caminando en las orillas del mar, con estas últimas palabras: “el mar, que todos los días nos dice lo mismo”.

El film opera en distintos niveles de reconstrucción de memoria e historia, y, con esto, como dice Noemi en su análisis, “es esta resignificación de la historia la que está siendo desplegada en el documental. (...) *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* niega el congelamiento del pasado y rechaza su comercialización en el ‘nuevo Chile’. Lucha por mantener viva la memoria del traumático pasado en un olvidadizo presente” (Noemi 2011: 175). El título, en este sentido, es elocuente: se trata de tres personas, afectadas en distintas maneras por el olvido y por la memoria. La primera es la causante, la desaparecida, cuya memoria e historia son reconstruidas en el film; pero este plan no tendría lugar sin la madre amnésica, ella es el nexo imprescindible entre Reinalda y la cineasta, es la que debe recuperar su memoria y, con esto, simboliza al pueblo chileno, también amnésico respecto de su propia historia reciente, según lo analizan Nelly Richard, Tomás Moulian y otros críticos. Al final está el “yo” indeterminado, que se refleja en cualquier espectador del film, y naturalmente en la cineasta que toma, cámara en mano, conciencia de los hechos y relatos sobre Reinalda del Carmen y su madre para construir una memoria incesante y procesarla en un cine subjetivo, político y necesario.

### III *El eco de las canciones*

Con el film de Antonia Rossi, nos enfrentamos a otra estrategia de puesta en escena de la memoria subjetiva y colectiva y de activar, para producirla, el trabajo del archivo. El film de la directora chilena construye un propio archivo que mezcla materiales audiovisuales muy diversos: *found footage* de películas de ficción, registros audios del golpe de estado del 11 de septiembre, registros televisivos y familiares de escenas diversas, mezcladas con dibujos y animaciones creados por la directora. Es un archivo de una memoria desquiciada, errática que corresponde a la idea de un desplazamiento del archivo como parte de sistemas complejos de memorias culturales en sus des- y re-contextualizaciones. Se acentúa el proceso que opera en el archivo entre recuerdo y olvido, entre figuración y desfiguración de memorias individuales o colectivas en un entorno mediático.



Los primeros minutos introducen y ejemplifican la estrategia (0:50–6:30). Después de pasar los créditos sobre una imagen borrosa de un edificio, se ve una pantalla negra durante casi dos minutos y se escuchan las voces de los generales pinochetistas que se comunican por radio durante el bombardeo de La Moneda en el día del golpe de estado del 11 de septiembre, entre ellas la del mismo Augusto Pinochet. Comentan la muerte de Allende, el retiro de los generales allendistas de La Moneda al Ministerio de Defensa y la rendición de los carabineros. Después de estos audios habla la voz en off de una narradora, siempre sobre el fondo negro. Su discurso comienza así: “Despierto sin abrir los ojos”, y habla de la noche y el sueño. El archivo del audio del golpe -que se presenta con la claridad de esas voces en toda su banalidad- se opone al tono poético y melancólico de la voz femenina que habla de sus experiencias personales. No hay intenciones alegóricas ni nostálgicas en *El eco de las canciones*, aunque el film tampoco se cierra a una lectura desde los afectos subjetivos producidos por el desastre del golpe y sus consecuencias en la memoria cultural del país. Hay un gesto político radical en la intervención y reconfiguración del archivo, una apropiación que transforma los materiales inconexos en operantes de constelaciones nuevas, con pocos ejes fijos que permitan establecer continuidades, pero sin renunciar nunca al lugar de enunciación subjetiva del desarraigo y la experiencia del exilio que activa Rossi. A pesar de la errancia de la memoria que pone en escena el film, hay una insistencia isotópica en ciertas imágenes y estructuras. Hay acontecimientos históricos de los años ochenta en Chile y el mundo que constituyen una suerte de hilo conductor: el atentado contra Pinochet en 1986, o la catástrofe nuclear de Chernobyl en la misma época, que coinciden con la vuelta de Rossi a Chile. Hay registros de noticieros chilenos e italianos, discursos de manifestantes contra el régimen; discursos de Pinochet y su esposa transmitidos por la televisión, en el contexto del atentado o el referéndum de 1988; y hay registros de la muerte de Pinochet en 2006. A estos datos duros, Rossi opone la lógica de un nomadismo poético de las imágenes, recuerdos y personas: el viaje, la errancia y el exilio como formas de vida, provocada por el golpe. Con esta forma de vida se articula la recurrencia de imágenes de la película de animación de los viajes de Gulliver que atraviesan la película, o la búsqueda de pequeñas ocurrencias al margen de los sucesos políticos dominantes, o la poesía de los dibujos animados y de las imágenes encontradas. Rossi, desde su estado de ausencia, crea un 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. Y el cine es el medio perfecto para jugar con estas temporalidades y experiencias paradójicas. Los ecos se convierten en formas estéticas generadas

por el archivo de un cine metarreflexivo y performático; un archivo que, desde una poética de memoria, crea urgencias éticas y políticas.

#### IV *Sibila*

*Sibila* es realizada por Teresa Arredondo, en 2012. Podríamos decir, primero, que el film también parte de la perspectiva subjetiva de una realizadora, familiar de una víctima: Teresa es sobrina de Sibila Arredondo, viuda del escritor peruano José María Arguedas, detenida dos veces en los años ochenta por fuerzas estatales y, durante el gobierno de Fujimori, encarcelada en 1990 por casi 15 años en Chorrillos, prisión de alta seguridad cerca de Lima. Los cargos principales en contra de ella fueron el haber cometido actos terroristas y estar vinculada a Sendero luminoso. Como se ve, aunque se trate de un documental subjetivo de memoria, este trabajo produce un viraje importante respecto de lo que está en juego: Sibila Arredondo es un personaje ambiguo, conflictivo, con una trayectoria política difusa, y está viva.

Ahora bien, hay un interés personal de Teresa en esclarecer una historia familiar, de comprender lo que pasó con Sibila, tía con la que había mantenido una relación muy afectiva cuando niña, a finales de los setentas, principios de los ochentas, cuando la familia de Teresa vivía en el exilio en Perú. Esta motivación la conduce a la exploración cinematográfica del caso y, en primer lugar, a entrevistarse con sus propios padres y otros familiares cercanos a Sibila que viven en Perú. Se construye, de esta manera, la imagen de dos familias escindidas y traumatizadas por varios episodios censurados hasta la actualidad en torno a la figura de Sibila. El film es, por un lado, un drama familiar, una indagación intimista que nace de una necesidad personal. El cine y su técnica le ofrecen a Teresa la posibilidad de hacer memoria, documentar su trabajo de búsqueda y, además, encontrar una forma estética de presentarlo. Por otro lado, hay un trasfondo cultural y político del film que lleva los acontecimientos a un segundo escenario, más allá de la situación singular de Teresa y su familia. Aquí se evidencia el trabajo del archivo, muy presente en el film. En lo que sigue, quiero destacar algunos aspectos de ese trabajo en la película, para aproximarme a la forma cinematográfica en la que, atravesando el archivo, algunas secuencias mezclan los dos planos –el familiar y el político-cultural– de una manera bastante singular.

Durante los créditos del comienzo, la directora elige presentar fragmentos de archivo; son imágenes televisivas, borrosas y movedizas, emitidas en su momento por un noticiero peruano: Sibila Arredondo, a los 66 años de edad y acompañada por su hija, es puesta en libertad en diciembre de 2002. El comentario en voz over de una periodista resume brevemente la historia oficial: en 1990, la ciudadana

chilena y viuda de Arguedas fue condenada ante un tribunal sin rostro a 14 años de cárcel por cometer actos terroristas y por tener vínculos con Sendero luminoso. Después de mostrar estas escenas de la esfera pública del “caso Arredondo de Arguedas”, las imágenes cambian: vemos muebles de jardín, sillas vacías, y después otras imágenes, esta vez del archivo familiar de los Arredondo, con la voz over de la misma realizadora. Teresa habla de su difícil experiencia de vida en Lima, acompañada por escenas de su infancia. El contrapunto entre las dos voces –la voz personal de Teresa frente a la voz pública y televisiva de los periodistas políticos– y los tipos de archivo –uno de dominio público y masivo y el otro intimista y familiar– es una figura que se repite en varios momentos del film, y cuyo entrelazamiento no se disuelve nunca.

Uno de los archivos recurrentes del film es el fotográfico. Durante la primera conversación entre Teresa y su madre sobre Sibila, vemos fotos en las que aparecen las dos, Sibila y su nieta; en varias ocasiones se muestran fotos de miembros de la familia dividida entre Chile y Perú por las contingencias políticas de la época y las decisiones tomadas por el padre de Teresa –exiliarse en Perú con su familia tras el golpe de estado del 73– y Sibila: seguir viviendo en Perú después de la muerte de Arguedas en 1969. Esta historia breve del amor entre Sibila y Arguedas también es narrada con fotografías de la época, complementada por filmaciones del entierro de Arguedas en las que vemos a Sibila.

Cuando aparecen otras imágenes televisivas –una presentación de los terroristas capturados en 1985– la voz de Teresa dice que a partir de ese momento, nadie habló más de su tía en la familia y que se convirtió en una desaparecida, idea que inmediatamente lleva a asociar el caso con las prácticas violentas durante las dictaduras, a pesar de ser muy distinta la historia de Sibila. También dice Teresa que la única memoria que existía de Sibila era, para ella, la transmitida por las imágenes públicas de la prensa y la televisión, en las que, no obstante, no logra reconocerla. Aquí se expresa, una vez más, la motivación de Teresa: reescribir la memoria de Sibila y reconstruir su vida para comprenderla.

Para cumplir con la tarea de interrogación al pasado y construir un futuro, la realizadora visita una y otra vez los archivos, tanto públicos y oficiales –prensa, televisión, expedientes jurídicos– como privados: colección familiar de fotografías, fragmentos filmicos, cartas. Además, se encuentra y conversa con otros familiares cercanos, entre ellos su abuela Matilde que está con síntomas de una amnesia avanzada y que escribió dos libros sobre su hija Sibila; los dos hijos de Sibila, Carolina e Inti; una sobrina que no quiere ser identificada; y el tío Jaime, politólogo peruano.

En el minuto 49, justo en la mitad de la película, aparece el personaje sobre el que versa la indagación del documental, en imágenes que no proceden de un archivo, sino de la cámara de Teresa. Vemos a Sibila en la penumbra, distante, rodeada de verde, poco visible. Con su cabellera blanca y una larga trenza parece mayor que en las fotos y filmaciones que hemos visto hasta ahora. Pero el film, después de estas breves tomas de Sibila, retoma su estrategia de la deriva y del rodeo, vuelve a otros personajes, y siguen las conversaciones entre Teresa y los familiares.

Después de poco más de una hora, volvemos a las imágenes televisivas del comienzo: la puesta en libertad de Sibila. Y a continuación, en la lógica del contrapunto, vemos imágenes de la llegada de Sibila a Chile y el reencuentro con su familia. Poco después, viaja a Francia para instalarse en un pequeño pueblo. Es allí donde se produce el enfrentamiento directo entre Sibila, ahora de 75 años, y Teresa, en 2012. Pero antes de ver juntas algunas fotos familiares que son el punto de partida de la conversación, Teresa, con su cámara, muestra imágenes del entorno en el que vive Sibila, la casa, el pueblo, la lluvia, el bosque en la niebla. Son imágenes poéticas, pacíficas, un contrapunto al discurso difícil y lleno de tensiones al cual se someterán las dos mujeres.

Al comienzo, Teresa le pregunta a su tía si conoce el motivo para hacer el documental sobre ella, y Sibila conjetura que será por saber la verdad, y tal vez porque quiere que ella pida perdón. Entre los minutos 1:16:00 y 1:19:00, Sibila es confrontada por Teresa con registros de archivo en un DVD que observa en el computador. La cámara filma esta situación y la secuencia es intensa y emocionante. Sibila comenta o desmiente lo visto y escuchado, apunta con el dedo a la pantalla, interactúa con lo que ella ve de su historia, emergido de los archivos: los argumentos oficiales de su detención, presentados por un vocero político en la televisión; imágenes de la cárcel y su celda; fotos de su hija. A veces y desde el off, Teresa para la reproducción, dice o pregunta algo para, con esto, producir interferencias en el archivo, confrontarlo con otra realidad. El diálogo que sigue al visionado de este material es estremecedor por su sinceridad y por no evitar la palpable incomodidad que se produce entre las dos mujeres. En estas últimas secuencias, la película sorprende, muestra e invita a una duda profunda. Iván Pinto (2013), al final de sus observaciones sobre la película, dice que “es la mirada introspectiva de una realizadora que se interroga por los límites desdibujados entre memoria personal y social, entre lo ético y lo político, lo individual y lo colectivo, para intentar poner esto en perspectiva. Su incertidumbre al respecto es aquello que nos cautiva (s/p).” Teresa no termina de convencerse de la posición de Sibila respecto de las consecuencias que sus decisiones y acciones generaron en

su familia, y se lo dice; Sibila, con su dignidad de militante político de izquierda, se enreda en justificaciones poco verosímiles de los actos de violencia cometidos por Sendero, y yo, como otro espectador cautivado, siento que ella sabe de su terquedad, pero que no sabe cómo combatirla y superarla. Al confrontarla con los archivos en la película, pienso yo, Teresa le da una oportunidad única para pedir perdón o corregir su visión del mundo, ante su sobrina y también, a través del cine, públicamente, ante el mundo de espectadores desconcertados por las imágenes y palabras contradictorias que ven y escuchan en esa suerte de representación desdoblada que es el cine documental reflexivo; pero Sibila no quiere o no puede. Al final, Teresa pregunta si algún día podrá entender mejor lo que están hablando en ese momento, y Sibila contesta: “depende de lo que te toque vivir”. Mira a la cámara y nos lo está diciendo a todos los espectadores.

## Referencias

- Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Alberdi, Maite (2007), “Documentales políticos. El pasado en primera persona”, <http://www.lafuga.cl/documentales-politicos/314> consultado: 20 de diciembre de 2013.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- Bello, María José (2011), “Documental contemporáneo y memoria chilena”, <http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>, consulta: 20 de marzo de 2014.
- Bongers, Wolfgang (2011), “Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos”, en: *Aisthesis* N° 48/2011, 66–89.
- Bruzzi, Stella (2000), *New documentary: A critical introduction*, New York: Routledge.
- Cavallo/Douzet/Rodríguez (2007), *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990–1999*, Santiago: Uqbar
- Estévez, Antonella (2005), *Luz, cámara, transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003*, Santiago: LOM.
- Grass, Milena (2010), *Imagen Latente y Los Rubios: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano*, Tesis de Magister en Estudios Iationamericanos, Universidad de Chile.
- Kohan, Martín (2004), “La apariencia celebrada”, en *Punto de Vista* N° 78/2004.

- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Noriega, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre “Los rubios”*, Buenos Aires: Picnic.
- Olea, Raquel y Grau, Olga (Eds.) (2001), *Volver a la memoria*, Santiago: LOM
- Orosz, Demian (2013), “Sibila, una revolución familiar”, <http://vos.lavoz.com.ar/cine/sibila-revolucion-familiar>, consultado: 20.1.2014.
- 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.
- Paranaguá, Paolo (Ed.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.
- Pinto, Iván (2013), “Sibila. Claroscuros de la militancia”, <http://www.lafuga.cl/sibila/637>, septiembre 2013, consultado 20 de abril de 2014.
- Richard, Nelly (Ed.) (2000), *Políticas y Estéticas de la memoria*, Santiago: Cuarto Propio.
- (2001), *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago: Cuarto Propio.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Valenzuela, Valeria (2011), “Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara”, <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>, abril 2011, consultado 20 de enero de 2014.
- Varela, Mirta (2010), “Intelectuales y medios de comunicación”, en Altamirano, Carlos (Ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, Buenos Aires: Katz, 759–781.
- Villarroel, Mónica (2005), *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Santiago: Cuarto propio.