

Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado

Paola Peña Ospina*

El cine es uno de los fenómenos más característicos de la época moderna, por lo que ha llegado a ser un medio de expresión privilegiado. En esta medida podemos entender las imágenes cinematográficas como fragmentos de sentido de la realidad. Sin embargo, las imágenes por sí solas no generan una experiencia significativa que confronten al sujeto con su realidad, pues para eso es necesario hacer un ejercicio de memoria, un ejercicio crítico que permita hacer las conexiones entre las imágenes cinematográficas y la realidad. La memoria se propone en este texto como una estrategia de mediación apropiada para el acercamiento al pasado a través de una de las formas de representación simbólica más características de la sociedad moderna: el cine.

Palabras clave: imágenes cinematográficas, memoria, modernidad, pasado, interpretación.

Introducción

Las obras culturales son productos sociales e históricos. Cualquier obra cultural contiene las contradicciones y antagonismos de la sociedad en la que surge, al ser productos sociales encierran en su interior las huellas de la sociedad donde aparecieron. Un objeto cultural como lo son las películas, “sólo llega a ser representativo de su época por la particular textura de sus relaciones con la realidad social en la que apa-

* Licenciada en Sociología por la Universidad de Antioquia, integrante del grupo de investigación Proxemia Urbe, adjunto a la Facultad de Teología, Filosofía y Humanidades de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Estudiante de la maestría en Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universidad de Salamanca, España. Correo electrónico: <paolape_022@yahoo.com>.

reció y de la que se nutrió su forma” (Ordóñez Díaz, 2002: 23). De allí que podamos afirmar que las imágenes cinematográficas posibilitan una lectura dialéctica de la historia que la afirma y la niega. La afirma en la medida en que las imágenes cinematográficas, como se mencionó, son productos sociales históricamente mediados, y la niega en la medida en que en ellas se crea un mundo aparte, que cobra sentido en sí mismo. Este doble carácter de los objetos culturales es el que posibilita el análisis de las imágenes cinematográficas, de tal forma que podemos establecer un diálogo con ellas y, así, develar las huellas que tienen de la sociedad que las produjo. Un acercamiento a las películas del pasado exige un método que confronte permanentemente las imágenes que ellas nos ofrecen, solo así estas podrán abrirse y nosotros seremos capaces de revelar su contenido, el cual cambia por las relaciones que establece con el contexto social vigente. Para este análisis, el concepto de memoria se propone como mediador, el cual permitirá un acercamiento y una lectura crítica a las imágenes cinematográficas. Lo anterior exige un doble análisis no solo del cine y la especial relación que tiene con la sociedad moderna, sino además de la memoria misma como concepto, no dando por sentado qué se entiende por memoria, sino indagando acerca de sus supuestos y definiendo sus posibilidades de mediación.

Cine y modernidad

“Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época” (Freund, 1976: 7). Cuando Gisèle Freund reflexiona acerca de la fotografía, nos da indicios para entender la relación entre la forma de expresión artística de una época y la peculiaridad de sus circunstancias históricas, o dicho de otro modo, cómo un determinado tipo de expresión artística puede darse solamente en determinadas circunstancias históricas, donde estas agrupan una serie de elementos sin los cuales no sería posible el modo de expresión artística que la caracteriza. Siguiendo a Freund, se podría afirmar que “el gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución”. De ahí que el gusto sea exclusivamente de naturaleza histórica en la medida en que

no solo cambian sus preferencias a lo largo del tiempo, sino también su fundamento y su situación en el espacio de lo artístico, espacio que también está supeditado a lo histórico. Más importante es el hecho de que el gusto cambia de lugar en el sistema de las relaciones que con el mundo establece, un cambio que afecta, incluso, a la condición de ese mundo. Es justamente por ello que las diversas formas de expresión y representación artística no son arbitrarias, sino que, por el contrario, se ven determinadas por las condiciones históricas particulares de la época. Cada sociedad, en efecto, produce unas formas definidas de expresión artística que en gran medida nacen de sus exigencias y de sus tradiciones, reflejándolas a su vez. Además, no solo el producto de la expresión artística, es decir, el objeto material fruto del proceso de creación de una obra, sino también los medios a través de los cuales se crea esa obra, cambian en función de las circunstancias sociales, algo que se pone de manifiesto indiscutiblemente en la forma como aparece la fotografía como medio de expresión social. La fotografía, por lo tanto, se presenta “como el típico medio de expresión de la sociedad moderna, establecida sobre la civilización tecnológica, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones” (Freund, 1976: 8). Esta autora vincula el nacimiento de la fotografía con el nacimiento de la sociedad capitalista.

De la misma manera, el cine como medio de expresión artística solo fue posible cuando las circunstancias históricas permitieron su nacimiento, circunstancias que no únicamente se relacionan con cambios meramente técnicos, sino también con cambios en el gusto y la sensibilidad. El cine nace en 1895 y desde entonces se convirtió en un medio de expresión privilegiado de nuestra época.¹ El cine, al igual que la

¹ En *La pantalla global*, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy interpretan la historia del cine también en relación con el concepto de modernidad. Para estos estudiosos, la historia del cine se caracteriza por cuatro grandes momentos. La primera fase se corresponde con la época del cine mudo y es el reflejo de una modernidad primitiva. Es el momento en que el cine busca para sí una condición y una definición artísticas, tomando provisionalmente al teatro como referencia y filmando farsas breves, vodeviles y escenas dramáticas. Modernidad primitiva no significa modernidad primaria. Antes bien, de Griffith a Sjöström, de Lang a Murnau y a las obras maestras del expresionismo, el cine, arte moderno, entra en la modernidad del arte. La segunda fase, que pone en escena una modernidad clásica, va desde comienzos de la década de los treinta y hasta la de los cincuenta del siglo pasado: es la edad de oro de los estudios, la época en que el cine es el principal entretenimiento de los estadounidenses, la época en que se convierte en todo el mundo en el ocio popular por excelencia. La tercera fase discurre entre los años cincuenta y los setenta, y ejemplifica la modernidad vanguardista y emancipadora. Esta tercera fase se caracteriza por la independencia de creadores de peso y por la aparición de signos de ruptura estética a

fotografía, se vincula a un momento histórico particular que reúne los elementos que permitieron su aparición. El cine aparece en un ámbito de transformación cultural, donde uno de sus rasgos más característicos es que gran parte de la población está asimilando nuevas formas de concepción del espacio y del tiempo a causa de los avances técnicos, de los desarrollos de los medios de comunicación y de transporte. Se ha pensado incluso en la construcción de una *mirada moderna* relacionada con la llegada de la fotografía. La agitada vida de la metrópoli, la publicidad y todos esos nuevos espacios en los que los ojos se someten a estímulos, explicarían el éxito cultural que tuvo el cine desde su nacimiento, al ser un medio que se adecuó a la nueva sensibilidad de la época, la cual estaba ávida de nuevas emociones y estímulos visuales.

La modernidad implicó una nueva forma de experimentar el mundo, el cine se adecuó a ese carácter furtivo y exuberante que la caracterizó desde sus inicios, carácter que hace parecer que todo marcha de forma vertiginosa:

Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aun cuando todo se desvanezca (Berman, 1988: XI).

El carácter contradictorio que expresa la modernidad acompañó al cine en su nacimiento, y lo sigue acompañando hasta nuestros días. Por ello, no podemos soslayar un aspecto fundamental del nacimiento del cine: en su origen y descubrimiento hay un componente fundamental de investigación científica y de espíritu aventurero que presentan los

partir de ciertos movimientos cinematográficos: el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés, el cine contestatario de la Europa del Este, el *cinema novo* brasileño. Después de los años ochenta, mientras la dinámica mundializadora sacude el orden internacional, se configura la cuarta época del cine: la hipermoderna. Esta última etapa se caracteriza por trastocar todas las dimensiones del universo cinematográfico: la creación, la producción, la promoción, la distribución, el consumo (Lipovetsky y Serroy, 2009: 16-22).

primeros cineastas-científicos como exploradores de los inéditos dominios de la imagen en movimiento. No podemos pensar que un día en un taller surgió una máquina capaz de reproducir el movimiento; el cine, al igual que la fotografía, fue producto de un proceso que se gestó durante un periodo largo de tiempo, que llevó a que los elementos necesarios se encontraran y permitieran su aparición.

La imagen en movimiento tal como la conocemos, no fue nunca, en sentido estricto, “inventada”. Ni siquiera se desarrolló a través de un proceso evolutivo normal. Más bien fue como el ensamblaje de un *puzzle* cuyas piezas iban siendo dadas intermitentemente a lo largo de un periodo de tiempo muy largo. Las piezas del *puzzle* eran los elementos dispersos que en un momento dado deberían combinarse para perfeccionar el dispositivo que permitiera y proyectara fotografías animadas (David Robinson, 1996, citado en Benet, 2004: 24).

El cine en su nacimiento fue impulsado por un deseo que trascendió lo meramente científico. El cinematógrafo desde su propia fundación se sustrajo de su condición técnica para ser aprehendido como espectáculo y convertirse en cine. “Y la palabra aprehendido es justa: el cinematógrafo hubiera podido realizar inmensas posibilidades prácticas. Pero el impulso del cine —es decir de la película-espectáculo— ha atrofiado estos desarrollos que hubieran parecido naturales” (Morin, 2001: 15). Por este motivo, el cine ha tomado su impulso de una paradoja: pretende ir más allá de la realidad y quiere reflejarla al mismo tiempo, y es justamente esta naturaleza paradójica lo que lo comunica con el sueño:

Aquí comienza el misterio. A la inversa de la mayoría de los inventos, que se convierten en utensilios y se ordenan en los cobertizos, el cinematógrafo escapa a esta suerte prosaica. El cine refleja la realidad, pero es también algo que se comunica con el sueño. [...] El cine no es la realidad *porque así* se diga. Si su irrealidad es ilusión, es evidente que esta ilusión es al menos su realidad (Morin, 2001: 16).

De igual forma, la ciencia moderna se conecta también con algo que está más allá de la racionalidad. El hombre siempre ha buscado el conocimiento desde que tiene conciencia de sí mismo y ha estado instigado por un deseo que estuvo primero que lo racional. La ciencia es hija del sue-

ño, de los grandes aventureros y soñadores que tuvieron sed de conocer, ansias por ir más allá de lo meramente evidente. “La técnica y el sueño están ligados en su nacimiento. No se puede colocar el cinematógrafo, en ningún momento de su génesis ni de su desarrollo, solamente en el campo del sueño o en el de la técnica” (Morin, 2001: 17). La pregunta acerca de dónde proviene el cine tiene sentido cuando se reflexiona acerca de su proceso, de cómo fue ese ensamblaje del *puzzle*, cuyas piezas iban siendo dadas y se unían a lo largo del tiempo, donde el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio, la descomposición y la reproducción del movimiento, la ciencia y el sueño, la ilusión y la realidad, se yuxtaponen para dar lugar a la imágenes cinematográficas.

El nacimiento del cine se vincula estrechamente con un momento histórico particular que reúne los elementos que permitieron su aparición.² Su éxito como medio cultural dominante en todo el mundo solo es concebible en relación con un fenómeno fundamental que la modernidad puso de manifiesto: la asimilación paulatina por parte de la población mundial de nuevas formas de concepción del espacio y el tiempo a causa de los avances técnicos, los medios de comunicación y de transporte y las máquinas:

El cine es una creación de la técnica y de la vida modernas con las características típicas de los aparatos de la revolución industrial. Como la máquina de coser, la locomotora o el automóvil, la cámara se compone de engranajes, ruedas, sistemas de tracción, motores, tuercas, dispositivos, en suma, que permiten su funcionamiento mecánico. Lo filmado pasa luego por otras máquinas de revelado, moviolas que ayudan al montaje y un proyector de funcionamiento prácticamente semejante al de la cámara tomavistas. De este modo, por ser una máquina más, el cine fue saludado como otra invención de un fin de siglo lleno de descubrimientos fascinantes (Benet, 2002: 23).

² Para la aparición del cine fueron determinantes toda una serie de transformaciones no solo a nivel de la técnica sino también en el orden social y artístico. Fue necesario el desarrollo del fonógrafo, la lámpara incandescente, el diorama, el daguerrotipo, la linterna mágica, el kinetoscopio y otros aparatos ópticos que cambiaron la escenografía teatral y que llevaron a que el público se sumergiera en un espacio abierto a toda clase de estímulos visuales. También fue de capital importancia el perfeccionamiento de la cámara fotográfica a partir de 1888, año en el George Eastman lanzó al mercado la cámara fotográfica Kodak, cuyo funcionamiento se basaba en una impresión de las imágenes sobre rollos de papel sensible (Benet, 2004).

No se trata, empero, de una simple máquina más. Antes bien, será la primera en la modernidad en buscar un reconocimiento como testigo de los acontecimientos determinantes de la historia del siglo xx y más aún, una productora de obras de arte. Más importante todavía, una máquina que empezó con la reproducción del movimiento a través de la técnica, pero que también prolongó en cierta medida algunas de las experimentaciones de la pintura de las postrimerías del siglo xix y principios del xx, así como de otras manifestaciones artísticas: las ilustraciones en los periódicos, los primeros comics, el vodevil, el teatro y los nuevos ritmos populares que empiezan a penetrar en la música clásica.

En general, podemos señalar varias razones que permiten pensar la relación cine y modernidad como algo indisoluble: La primera, el cine aparece ligado a la configuración de la vida urbana, los avances técnicos que se dieron entre 1880 y la primera Guerra Mundial y el desarrollo técnico del cine mismo durante dicho periodo posibilitaron un cambio en la experiencia del tiempo y el espacio. La segunda, durante este lapso también se produce un cambio importante en el ámbito demográfico: la población rural se vuelve predominantemente urbana y mantiene un crecimiento sostenido, aparece una masa que se transformará en un nuevo tipo de público: el multitudinario. La tercera, la aparición de la fábrica permitió la generalización del trabajo industrial y las cadenas de montaje. El cine fue producto y testigo de estos cambios, aunque apareció como una máquina más, con el tiempo fue perfeccionando la imagen en movimiento que fascinó a los científicos y después encantó a todo tipo de gente ávida de nuevas formas de entretenimiento y ocio. La cuarta, la competencia en la investigación que estaba detrás de cada aparato que se inventaba para crear el movimiento tenía un gran componente técnico, pero además el afán por hacer negocio estaba también presente y es justamente en este aspecto donde el cine mostró su rentabilidad gracias al nuevo tipo de público que estaba ansioso por nuevos estímulos, con lo que estaban dadas las circunstancias que favorecieron la configuración de una cultura comercial y de consumo. Por último, el cine se preocupó por mostrar la vida tal cual es, apelando a fragmentos de imágenes que le permitieron la construcción de una forma narrativa que logró integrar tiempos y espacios diferentes en un solo lugar a través del montaje, lo cual se relaciona con la nueva percepción del tiempo y el espacio.

Desde sus primeras manifestaciones, el cine demostró sus extraordinarias posibilidades de reproducir la realidad. Superando en fidelidad a

la crónica escrita, al pincel del artista, a la fotografía o al relato oral, la cámara se reveló como el mejor narrador y testigo del acontecer humano. El realismo y la fascinación que suscitaron las proyecciones de los hermanos Lumière, las fabulaciones de Georges Méliès, quien no solo se contentó con mostrar el movimiento de la realidad sino que filmó una realidad soñada a través de primigenios trucajes fotográficos, la sistematización de múltiples hallazgos narrativos en las obras de David W. Griffith, serán, todos ellos, recodos de un camino de creación que tendrían por objeto testimoniar las contradicciones de la vida moderna.

El cine se convirtió, sin duda, en el arte que mejor expresa las contradicciones y el devenir de la vida moderna, porque surge como una tecnología que permite la circulación, la movilidad de la mirada y la restitución de lo efímero, pero también como un medio de expresión constitutivo de una nueva colectividad, esto es, un tipo de público receptivo a las imágenes y con una mirada capaz de asumir la dificultad de percepción del espacio y el tiempo que la modernidad trae consigo.

La condición dialéctica de la modernidad y el cine: lo fugaz y lo eterno

Resulta necesario hacer ciertas precisiones respecto del concepto de modernidad. Entrar en una discusión acerca de él sobrepasaría las pretensiones de este artículo y, además, tampoco es su objetivo. No obstante, es importante reconocer la complejidad y aceptar que la modernidad es una, pero a su vez diversa. En su aspecto esencial, la modernidad se caracteriza por ciertos fenómenos de configuración histórica que nos permiten definir algunos elementos de su estructuración: industrialización, urbanización, tecnología, racionalización, secularización, etcétera, características que se encuentran en cualquier proceso de modernización. Es menester aclarar que estos rasgos de la modernidad se realizan de forma muy diversa de acuerdo con las condiciones históricas de cada lugar. En la búsqueda de elementos específicos, se considera que las llamadas revoluciones industrial y democrática son fenómenos sociales constitutivos de la modernidad. Pero incluso esas mismas revoluciones están dispersas en el tiempo y en el espacio y se trata de fenómenos desiguales. Si, de todas formas, se toman como punto de partida los cambios políticos y económicos acaecidos a finales del siglo XVIII, y si se argumenta, además, que aquellas evoluciones tuvieron lentas pero notables

repercusiones en los restantes países del mundo, ya que modificaron las condiciones generales del pensamiento político y de la organización social, se ha conseguido tal vez una cierta delimitación (Wagner, 1997).

Pero también cuando pensamos en modernidad la entendemos en el sentido que lo propone Marshall Berman: un conjunto de experiencias del tiempo y el espacio que comparten los hombres y las mujeres en el mundo de hoy:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia (Berman, 1998: 1).

Es en este sentido como entendemos la modernidad: como una nueva forma de experimentar la vida concreta. Forma que se caracteriza por una constante contradicción que, como diría Charles Baudelaire (1995), oscila entre lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente y lo inmutable. Entender la modernidad como una dialéctica entre lo eterno y lo transitorio, exige la capacidad de comprender la complejidad de la vida, para presentarla y describirla en imágenes tan dinámicas como la vida misma, la cual siempre es inestable y fugaz.

“Los teóricos sociales de la modernidad transpusieron la dialéctica de lo transitorio y lo eterno, ya presente en la estética de Baudelaire, a las dimensiones de la propia vida social” (Frisby, 1992: 50). De igual manera, el cine como fenómeno moderno puede ser leído a la luz de esta dialéctica: como un arte fugaz y transitorio que, a su vez, encierra segmentos de sentido que pueden traspasar el tiempo, hablarnos de fenómenos sociales que persisten en la historia y que constituyen la posibilidad para reflexionar de la mano del concepto de memoria. El cine, lo mismo que la modernidad, expresa esa doble paradoja de ser fugaz y efímero, y a su vez, eterno y permanente. Fugaz y transitorio en la medida en que la gran producción de cine en la actualidad y con esto me refiero, a la producción

mundial, hace imposible tener la capacidad en tiempo y acceso a todas las películas que salen al mercado. Este fenómeno es esclarecedor por dos razones: por un lado, porque muchas películas no serán vistas en gran parte del mundo por diversos espectadores, hecho que las convierte en inexistentes para muchos, y por otro, porque las que se exhiben son pasajeras y efímeras por la exigencia de rentabilidad que precisa el mercado. No obstante, podemos también decir que el cine es eterno y permanente, en la medida en que con él hemos conservado imágenes memorables que nos permiten, y valga la redundancia, hacernos imágenes de aquello que fuimos, que han quedado registradas como documento para la humanidad; hemos conservado imágenes de aquello que soñamos, de sucesos alegres, tristes, dramáticos, trágicos, inéditos, que nos permiten ver lo mucho que nos hemos transformado, pero también lo poco que hemos cambiado, imágenes que nos muestran el lado lento de las transformaciones sociales, así muchas veces parezca que estamos en un mundo que no da espera. Imágenes que guardan fragmentos de sentido, que al mirarlas nuevamente nos pueden dar la posibilidad de repensarnos y de vernos con nuevos ojos. Estas imágenes requieren que penetremos en ellas dialécticamente, esto es, que las desenmascaremos de concepciones sociales e ideológicas subyacentes. No en vano decía Siegfried Kracauer (1961) que un buen crítico de cine solo es concebible como crítico de la sociedad. Su misión es revelar las concepciones e ideologías sociales ocultas en la película media, y mediante ese desenmascaramiento truncar la influencia de las propias películas siempre que sea necesario. De esta manera, podemos decir que las películas se convierten en fragmentos de sentido que pueden parecer insignificantes para el análisis social, pero que miradas críticamente pueden dar luces acerca del juicio de una época sobre sí misma. Aunque se queden suspendidas revoloteando en el pasado, cuando pueden volverse a ver y leerse en un nuevo marco que vuelva inteligible su legado, pueden permitirnos conocer desde una perspectiva nueva nuestro pasado y, a su vez, permitirnos rememorar la historia para reinterpretarla y finalmente para construir la realidad y sus representaciones.³

³ Fue Kracauer (1961) quien evidenció la posibilidad que tiene el cine para descubrir la mentalidad de una nación, la mentalidad, no entendida como un concepto fijo, de un carácter estático, sino referida al hecho de que las películas de un periodo histórico determinado pueden dar cuenta de tendencias colectivas que prevalecen dentro de una nación en un determinado momento de su desarrollo: "Es siempre posible que determinados argumentos cinematográficos sean sólo apropiados para una parte de la nación, pero las precauciones en este sentido no

Cuando decimos que las películas pueden ser fragmentos de sentido, surge la necesidad de precisar algunos aspectos metodológicos. La aproximación que se busca al cine como fenómeno social está guiada por una forma muy particular de acercarse a la realidad. Esta forma particular tiene su punto de partida en los fragmentos de la realidad social. La aproximación que se pretende al cine es leyéndolo no como una industria, no como un espectáculo de masas, sino a través de las películas como fragmentos manifiestos de la realidad social. De la mano de Georg Simmel creemos que “se pueden relacionar los detalles y superficialidades de la vida con sus movimientos más profundos y esenciales” (Simmel, 1978, citado por Frisby, 1992: 98). Es decir, que un fragmento fortuito de la realidad está unido mediante *hilos invisibles* a dicha realidad. Si bien para Simmel algunos fragmentos de la existencia resultan más adecuados para la aprehensión de la realidad, como lo sería el arte, creemos que todo fragmento, toda instantánea social, encierra la posibilidad de revelar *el significado total del mundo en conjunto*.

Esta propuesta metodológica no es ajena a la sociología, pero es menos convencional. El grueso de la sociología del siglo xx se ha caracterizado por análisis de corte estructural o institucional que parten de la sociedad en su conjunto. La aproximación que haremos parte de los *fragmentos fortuitos de la realidad*, con lo cual no se descarta la posibilidad de llegar a la totalidad. El cine se convierte en una imagen dialéctica que puede dar cuenta de la sociedad que lo produce. Esta forma de abordar la realidad, como lo afirma David Frisby (1992), la han desarrollado de diversa manera teóricos sociales y pensadores tanto del siglo xix como del xx: Marx, Nietzsche, Simmel, Kracauer, Benjamin, etcétera. Uno de los mejores ejemplos que podemos dar para explicar lo provechosa de esta forma de abordar la realidad social nos la ofrece Marx.

Si bien Marx hace un análisis de la sociedad capitalista y sus relaciones de producción, y en general revela un análisis que pretende ser totalizador, en su enfoque metodológico toma como punto de partida el fragmento de la realidad social. En efecto, Marx comienza su análisis más desarrollado del sistema capitalista en conjunto con un examen de su elemento aparentemente más insignificante: la mercancía (Frisby, 1992). A través

deben hacernos desconfiar de la existencia de tendencias que afectan a la nación como unidad. Estas son las menos cuestionables, en cuanto las tradiciones comunes y las interrelaciones permanentes entre los diferentes estratos de la población ejercen una influencia unificadora en las profundidades de la vida colectiva” (Kracauer, 1961: 16).

del análisis de la mercancía, busca desentrañar el secreto que hay detrás de lo que denomina el *fetichismo de la mercancía*, el *fetiche del dinero*, el *fetiche perfecto del capital*. No se trata, empero, del capital de producción ni del capital de circulación sino del capital en su forma consumada: el capital monetario. El análisis de la forma mercancía permite develar lo oculto en las relaciones sociales, lo aparentemente efímero e insignificante, los *hilos invisibles* que hay detrás de la sociedad y, a su vez, el velo que cubre esas relaciones, esto es, la fetichización de la mercancía y la cosificación de las relaciones sociales. Así, pareciera que el modo de producción capitalista está fuera de control en la medida en que no permite que los hombres se den cuenta del carácter transitorio de la forma mercancía y, en consecuencia, que su particular tipo de producción suscita una suerte de embrujo social: da a entender que la alienación del individuo y las relaciones sociales que este lleva a cabo son algo natural.

Lo anterior nos revela dos cosas fundamentales y de vital interés para nuestro análisis. La primera se refiere al hecho de que en el análisis que Marx hace de la sociedad de su época se nos revela el carácter transitorio de dicho tipo de producción. Cuando Marx reflexiona acerca de la mercancía y la forma de valor que adquiere, nos dice lo siguiente:

... la forma de valor del producto del trabajo es la más abstracta, pero también la más universal, del modo de producción burguesa; en virtud de ello, *caracteriza el modo burgués de producción como un tipo particular de producción social de carácter histórico y transitorio*. Si después cometemos el error de considerarlo la forma natural y eterna de producción social, pasamos por alto necesariamente la especificidad de la forma valor y, en consecuencia, de la forma de la mercancía, junto con sus desarrollos posteriores, la forma dinero, la forma de capital, etc. (Marx, 1976, citado por Frisby, 1992: 58).

La sociedad que analiza Marx, la moderna,

... no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción, y con ello todas las relaciones sociales [...]. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido cosificarse. Todo lo estamental y estancado se esfuma; todo lo sagrado

es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas (Marx y Engels, 2005: 24).

Para Marx, la sociedad moderna se transforma permanentemente y está condenada a ser transitoria. Y, sin embargo, y esto es lo segundo, la sociedad capitalista, por contradictorio que parezca, ha desarrollado hasta tal punto sus fuerzas productivas que la forma consumada del mundo de las mercancías no revela su verdadero carácter, por el contrario, lo oculta, haciendo que las relaciones sociales que de este modo de producción se desprenden parezcan eternas. Para Marx, el modo de producción capitalista no produce nada nuevo, excepto mercancías *nuevas* (Frisby, 1992). De suerte que lo que parece eterno oculta lo transitorio, histórico y contradictorio.

Aquí se pone de manifiesto claramente la dialéctica de lo transitorio y eterno en el análisis que nos ofrece Marx. Esta dialéctica es fundamental y puede ser explicada a través de dos conceptos propuestos por Simmel. Para el sociólogo alemán existe un primer gran dualismo, un dualismo sin fin, el del sujeto y el objeto,

El espíritu produce innumerables figuras que continúan existiendo en una peculiar autonomía con independencia del alma que las ha creado, así como de cualquier otra alma que las acepta o rechaza. Así, el sujeto se ve tanto frente a la religión como frente a las costumbres, no sólo tan pronto atraído, tan pronto expulsado por su contenido, ahora amalgamado con estas figuras como trozo del Yo, tan pronto en lejanía e intangibilidad frente a ellas; sino que es la forma de la fijeza, del estar-coagulado, de la existencia petrificada, con la que el espíritu, convertido de este modo en objeto, se opone a la vivacidad que fluye, a la autorresponsabilidad interna, a las tensiones cambiantes del alma subjetiva; y ello en tanto que espíritu ligado íntimamente al espíritu, pero justo por ello experimentando innumerables tragedias en esta profunda oposición de forma: entre la vida subjetiva que es incesante, pero temporalmente finita, y sus contenidos que, una vez creados, son inamovibles, pero válidos al margen del tiempo (Simmel, 2002: 317-318).

La eterna oposición entre sujeto y objeto se explica a través de dos conceptos claves, el de vida y el de forma, ambos profundamente vincu-

lados entre sí. Por un lado, la vida es un fluir permanente, de ascensos y descensos, de rompimientos y unificaciones, por otro lado, la forma es el ámbito donde la vida se fenomeniza, y, aunque carece de forma, solo se nos presenta como algo configurado. Las formas son los productos del proceso de la vida, surgen de ella y, sin embargo, se separan de ella, pretenden una autonomía que, por paradójico que parezca, estancan el eterno fluir de la vida al solidificarse. En el planteamiento de Simmel aparece nuevamente la *dialéctica de lo transitorio*, del movimiento permanente, del cambio, de la transformación en la que se expresa la modernidad. Pero, a su vez, ante la imposibilidad de ser completamente nueva, siempre aparece lo persistente, en este caso como forma que representa lo *inamovible, lo que permanece en el tiempo*. O bien, expresado en otros términos, la dialéctica permanente entre el eterno flujo de la vida y su inevitable expresión en formas que parecen repetirse incesantemente.

Memoria: una categoría crítica

La memoria abarca un abanico de ámbitos muy vastos, desde los gestos cotidianos de los individuos hasta las normas sociales de toda colectividad. Interesarse por la memoria implica, entre otras cosas, enfrentar un tema de capital importancia no solo por su naturaleza polisémica, sino también porque cada uno de sus significados refiere a un valor crucial dentro de la esfera humana (Montesperelli, 2004). Justamente por esta razón abordar este tema resulta una tarea de gran envergadura, pues ha sido tratado por múltiples disciplinas y desde muy diversos enfoques.⁴

⁴ En el estudio de la memoria han confluído casi todas las disciplinas que tradicionalmente se agrupan bajo el rotulo de humanísticas: la filosofía, la antropología, la historia, la sociología etcétera. Disertaciones sobre la memoria se encuentran como una constante en la historia de la filosofía. Desde las primigenias reflexiones de Platón y Aristóteles hasta Locke, Descartes, Kant, Bergson y Ricoeur, la memoria ha sido un huésped teórico que ha rendido mucho rédito en este ámbito. En la reflexión histórica la memoria ha suscitado un interés particular, sobre todo a partir de los estudios acometidos por Mona Ozouf, Marcel Gauchet, Michel de Certeau, etcétera. En la sociología, la memoria ha tenido un gran predicamento, pero la discusión ha girado sobre todo en torno a la obra de dos grandes sociólogos: Walter Benjamin y Maurice Halbwachs. No sólo en las ciencias humanas la memoria ha sido un tema recurrente. Desde finales de la década de los setenta del siglo pasado se ha evidenciado en el ámbito del arte –artistas, teóricos y comisarios de exposiciones– un giro hacia la consideración de la obra de arte como lugar de la memoria. Esta temática ha sido el marco que ha definido la obra de artistas como Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, On Kawara, Fernando Bryce, Christian

Según Jacques Le Goff, “la memoria, como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas” (Le Goff, 1991: 131). La memoria, empero, va más allá de un conglomerado de información, en la medida en que se encuentra cargada significativamente al estar indisolublemente vinculada a complejos procesos sociales. De ahí justamente que se materialice y reconfigure a sí misma en lo social y, a su vez, le otorgue sentido a la realidad en general a través de la permanente conexión o interacción entre pasado y presente. Las posibilidades de la memoria pueden ser pensadas más allá de los límites físicos y psíquicos de nuestro cuerpo y mente. La memoria está en condiciones de materializarse y depositarse en otras memorias mediadas por los procesos sociales. Es en este sentido como se puede hablar de los lugares de la memoria:

Lugares topográficos, como los archivos, las bibliotecas y los museos; lugares monumentales, como los cementerios y las arquitecturas; lugares simbólicos, como las conmemoraciones, los peregrinajes, los aniversarios o los emblemas; lugares funcionales, como los manuales, las autobiografías o las asociaciones: estos monumentos tienen su historia”. Pero no deberían olvidarse los verdaderos lugares de la historia, aquellos en donde buscar no la elaboración, la producción, sino a los creadores y a los dominadores de la memoria colectiva: “Estados, ambientes sociales y políticos, comunidades de experiencia histórica o de generaciones lanzadas a construir sus archivos en función de los diversos usos que ellas hacen de la memoria” (Nora, 1978, citado por Le Goff, 1991: 179).

Es claro, entonces, que las sociedades crean medios que solicitan o potencian la recuperación de la memoria –podríamos decir– colectiva. La memoria colectiva la podemos entender como una entidad simbólica o un capital social intangible, que se materializa en la vida social a

Boltanski, Hanne Darboven, Susan Hiller, Thomas Ruff, Andreas Gursky y Thomas Struth. En el ámbito del documental, la figura del húngaro Peter Forgacs ha sido también fundamental en el abordaje de la memoria. El propósito de Forgacs se cifra en recuperar la memoria a partir de un género particular del cine: las películas caseras. Lo que vemos en ellas son aniversarios, bodas, excursiones familiares, el nacimiento y el crecimiento de los niños y toda una serie de actividades que apuntan a la rememoración.

través de tradiciones, creencias, conmemoraciones, etcétera, que a su vez se expresan en textos, archivos, imágenes, que rememoran ese bagaje de recuerdos y prácticas pertenecientes a los miembros de un determinado grupo social. Existen también otros elementos que pueden solicitarla sustancialmente: el aspecto físico de una persona, un olor, un objeto, pueden evocar un recuerdo, un pasado reconocido, un sentimiento que se transmite de generación en generación. Existe también una memoria personal que interactúa constantemente y se configura mediante las experiencias personales y la memoria colectiva.⁵ Por otro lado, los fragmentos del pasado, también, se imprimen en lugares físicos: el tejido urbano y la arquitectura de una ciudad desempeñan un papel fundamental en la preservación del pasado. Los lugares físicos, en efecto, no solo están compuestos del material físico, sino también de tiempo (Montesperelli, 2004). Aunque estos lugares de la memoria son en sí mismos bastante elocuentes, existen otros elementos que permiten objetivarla o exteriorizarla. El más importante de ellos, sin duda, es el lenguaje o, más concretamente, todas las convenciones verbales que constituyen el marco más elemental y estable de la memoria individual y colectiva. Pensamientos, expresiones o impresiones que, una vez pasados estarían destinados inexorablemente a perderse, se objetivan a través del lenguaje. Sucesivamente muchas otras técnicas permitieron un acceso más amplio a la recuperación de la memoria: la conservación del sonido (el fonógrafo, la radio) y la conservación de las imágenes (la fotografía, el cine). La multiplicación de las posibilidades de recuperar la memoria cambia no solo la cantidad de memoria accesible, sino también su calidad. En este sentido, podemos afirmar que existe una *memoria en expansión*.

Históricamente se han creado muchos lugares donde en ese devenir continuo-discontinuo que es el pasado se materializa en la memoria: el de la transmisión oral, el de la transmisión escrita mediante tablas o índices, el de las simples esquelas, el de la mecanografía, el de la clasificación

⁵ Fue Halbwachs (2004) quien precisó que los recuerdos de las personas individuales se dan en unas condiciones sociales que no han elegido, es lo que se han denominado los *marcos sociales de la memoria*, los cuales forman un sistema donde se despliega la memoria individual y colectiva. No obstante, ambas memorias se interrelacionan, ya que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que varía según el momento y el lugar que cada individuo tenga en su relación con el mundo. Son los individuos como miembros de una colectividad quienes recuerdan, de tal suerte que ambas memorias se requieren.

electrónica por serie y hoy, ampliando más el panorama, en el fenómeno cinematográfico. Indistintamente de su origen o procedencia cultural, casi todos los pueblos en su devenir han necesitado monumentos a la memoria, no monumentos en un sentido literal sino metafórico, espacios para resistir el olvido, para conservar el pasado, para nutrir su sentido de identidad y pertenencia.⁶ Ciertamente el monumento se nos convierte en un vestigio del pasado que intenta vincularse con el presente. El monumento como objetivación de la memoria trata de vencer tiempo y olvido. En nuestro caso si bien el cine no es producido con el fin específico de vencer el olvido, ya que aparece como un peculiar fenómeno técnico y artístico del siglo xx, las imágenes cinematográficas se convierten en lugares de memoria en la medida en que son materia de reflexión sobre el pasado y la forma como este quedó plasmado en aquel:

Sin importar que se trate de filmes documentales o de ficción, en todos los casos y circunstancias la observación cuidadosa de ellos proporciona información valiosísima sobre usos, costumbres, códigos de conducta y de censura, valores morales y éticos, intereses de clase reflejados en pantalla y formas de tergiversación ideológica, en particular en el caso de los documentos oficiales e incluso de las historias contadas cinematográficamente en una época determinada (Meyer, 2000: 86).

La imagen cinematográfica nos proporciona fragmentos y pequeños vestigios del pasado, que en su diálogo con el presente nos permiten establecer vínculos con lugares cercanos o lejanos a este último. La lectura que se haga de las imágenes cinematográficas dependerá de la sociedad que las mire y de quienes crean que ellas constituyen una huella de la historia, pero una huella muy particular, pues a lo largo de su historia el cine ha construido una memoria que le es específica, que no nos muestra “lo real” en sí mismo o en estado bruto sino que como artefacto retórico se ha consolidado como un medio creador de sentido.⁷

⁶ No en vano nos dice Le Goff (1991: 181) que “la memoria es un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar la *identidad*, individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy, en la fiebre y en la angustia”.

⁷ Es importante aclarar lo siguiente, tal como lo manifiesta Fernando Bayón (2006: 352): “La memoria no se guarda en ningún baúl de las esencias y, desde luego no preexiste a sus interpretaciones, que adquieren *formas* casi siempre susceptibles de expresión estética. Es cierto

En esta medida, el cine nos aproxima al pasado de una forma especial y por lo mismo exige un ejercicio interpretativo crítico por parte del sujeto y la sociedad que lo mira. Bajo este supuesto se puede asegurar que la memoria es un instrumento de interpretación, que permite una recuperación de la memoria histórica y una reconfiguración crítica desde el sujeto de aspectos del pasado. La memoria histórica es diferente a la memoria colectiva, en la medida en que exige conciencia del sujeto. La memoria colectiva se relaciona más con un conjunto de experiencias compartidas que no necesariamente exigen conciencia histórica. La memoria como proceso crítico proporciona elementos de análisis y al mismo tiempo organiza y reconfigura la nueva interpretación que se realice de las imágenes cinematográficas, su relación con el pasado y sus consecuencias para la acción y la comprensión del presente, y podría añadirse, la recuperación y reconfiguración de la memoria histórica.

En definitiva, la memoria no solo puede ser entendida en relación con prácticas o lugares, donde, por decirlo de alguna manera, se deposita o se materializa para darle continuidad al pasado con el presente y unir imaginariamente al individuo con la colectividad, esta es más que una construcción social que posibilita el mantenimiento de un sentido de identidad. La memoria, en sí misma, se nos presenta como mediación y construcción permanente. Por un lado, como mediación pues ella está siempre cargada significativamente, mira sobre el pasado y busca configurar el presente desde él. La memoria, en este sentido, se entiende más como un proceso exegético respecto de algo, sea un recuerdo, un texto, una obra artística o cinematográfica. Ese pasado, en efecto, lo encontramos materializado en las imágenes cinematográficas y por ello la memoria en este contexto particular exige un esfuerzo interpretativo, una relectura de lo captado en esas imágenes fugaces que nos llegan del pasado. Por otro lado, la memoria se nos presenta como construcción de sí misma, pues en el proceso de mediación también se reconfigura, se nutre y se transforma. Al otorgarle sentido a las imágenes cinematográficas se modifica en sí misma, la mirada que haga sobre el pasado no será la misma toda vez que ese proceso interpretativo le imprime una

que el cine es una de ellas. Pero no porque se trate de un lenguaje audiovisual a través del cual se pudiera vehicular, con gran impacto, contenidos de la memoria que habrían sido elaborados con anterioridad e independencia de su mediación, sino más bien porque a lo largo de su historia este medio ha sido muy capaz de construir formas y posibilidades de la memoria que le son específicas, es decir, que no existirían sin él”.

huella indeleble, que mediará en futuros acercamientos de cualquier lugar donde se deposite. Tenemos, pues, dos sentidos que configuran lo que hemos querido entender por memoria. El primero, como memoria colectiva que se materializa en prácticas sociales, lugares o monumentos a la memoria. El segundo, como mediación y construcción de la memoria en sí misma, como un proceso de interpretación donde ella interviene pero a su vez se reconfigura.

Ahora bien, con el propósito de evitar reduccionismos o malentendidos es preciso aclarar que el pasado no lo entendemos aquí como un *continuum*, como una sucesión de hechos causales. Antes bien, el pasado es un pasado que se mueve velozmente, que no está fijo, que se debe leer como un texto y que requiere siempre la participación y la interpretación activa del sujeto. Entender el pasado de esta forma exige un permanente esfuerzo crítico, pues al reconocerlo como algo no dado, sino como algo que se configura en la eterna pugna entre visiones de mundo, sugiere que la memoria al mirar ese pasado, “se niega a tomar lo que hay por toda la realidad. De esta realidad presente o aparente forma también parte lo ausente. La memoria ve ese hueco como parte de la realidad y esa visión lleva a una valoración muy distinta de la realidad que ha llegado a ser” (Mate, 2006: 119). Esta atención a lo ausente es profundamente inquietante y subversiva, pues cuestiona la autoridad de lo fáctico⁸ y pone de manifiesto que la realidad no es lo que ha llegado a ser, sino también lo posible. En esta medida, la memoria es un llamado a escudriñar en el pasado en todas sus dimensiones. Lo específico de la memoria, sin embargo, es cómo entiende ese pasado y cómo busca comprenderlo. Una de las maneras que la memoria tiene para acercarse al pasado, como lo proponemos, son las imágenes cinematográficas.

En general, hacer un llamado por la reivindicación del concepto de memoria a través del cine para el análisis social, es exigir el reconocimiento que lo que se interpreta del pasado y lo que conservamos de él es produc-

⁸ Un llamado similar, pero en un sentido diferente, nos lo hace Le Goff (1991: 182) cuando dice: “La memoria, a la que atañe la historia, que a su vez la alimenta, apunta a salvar el pasado sólo para servir al presente y al futuro. Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres”. La memoria se presenta como ejercicio crítico, liberador, memoria como sinónimo de justicia, y como posibilidad de salvación, al no dejar olvidar lo que resulta incómodo a la historia que escriben los vencedores. En este mismo sentido, Walter Benjamin nos hace una llamado a considerar el pasado declarado insignificante como parte fundamental de la realidad.

to de las pugnas y violencias institucionales⁹ y de los diferentes marcos políticos y dispositivos sociales. En esta medida, la memoria deviene en una estrategia apropiada para el acercamiento al pasado, en una alternativa de análisis crítico que exige un esfuerzo interpretativo permanente.

Memoria y cine

El cine maneja un lenguaje especial, que lo construye a través de sus técnicas, movimientos de cámara, diferenciación de planos respecto del objeto, utilización de luz, fundidos, sobreimpresiones, etcétera. Todos se utilizan y cobran sentido en el montaje. Si bien no es fundamental examinar con detalle cada una de estas técnicas, es necesario hacer notar el carácter revolucionario que encierran.

El cine, recurriendo a estas técnicas, logra crear un tiempo cinematográfico que construye con fragmentos temporales, según un ritmo particular que no es el de la acción, sino el de las imágenes de la acción. “El montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos. Este ritmo, a partir de series temporales desplazadas en trozos menudos, *reconstituirá un tiempo nuevo y fluido*” (Morin, 2001: 57).

El tiempo cinematográfico se expresa en extrañas compresiones y dilataciones, dotadas de diversas velocidades y de saltos hacia atrás. Las películas narran de forma particular momentos intensos, pueden dilatarlos o comprimirlos en caso de momentos vacíos. El tiempo en el cine se expresa diferente, acelerado o con ralenti, permitiendo así la fluidez. Pero el *flash back* o el *cut back* nos permiten ir hacia atrás, nos permiten revertir el tiempo. En el cine podemos ir del presente al pasado sin trabas, bien sea con un fundido en negro o un fundido encadenado. El presente y el pasado tienen el mismo tiempo en el cine.

La reflexión acerca del tiempo en el cine nos trae a colación el concepto de memoria y el papel que desempeña en el vínculo entre el presente y el pasado en el tiempo social. Según Morin (2001), la imagen cinematográfica tiene la cualidad de actualizar el pasado (recuperarlo) mejor que

⁹ Juan Sisinio Pérez Garzón (2010: 25), comparando a la historia con la memoria, nos dice lo siguiente: “Aunque sean dos modos de conocimiento con funciones distintas, tanto la historia como la memoria convergen en los juegos de poder y en las subsiguientes instituciones que organizan la reconstrucción del pasado”.

ningún otro arte. En el cine, efectivamente, la idea de pasado no desaparece, se refugia en alguna parte, está latente y en el germen de todo recuerdo. La memoria también nos permite comprender que el pasado está latente, que hace parte del presente y que ambos se yuxtaponen. De allí que no sea tan difícil pensar en la gran posibilidad que tienen algunas películas para permitirnos no solo rememorar o evidenciar los vínculos entre pasado y presente, sino también evidenciar ciertas realidades sociales. El tiempo en el cine se construye, la memoria también, y tanto en el cine como en la memoria el pasado y el presente se vinculan y se contienen. Ciertamente hay que reconocer que si bien las películas nos descubren realidades sociales y permiten una reflexión entre el pasado y el presente, lo hacen a medias. Las películas nos presentan tipificaciones, reducciones de emociones, de situaciones, de personas, o bien, como dice Kracauer, el mundo creado en las películas “es como la fachada de una casa derribada, que ahora sólo despierta la ilusión de habitaciones habitadas” (Kracauer, 1977, citado por Frisby, 1992: 235).

De allí la importancia del concepto de memoria: esta, en efecto, no solo permite advertir cuánto hay de realidad en las películas sino que también nutre la discusión crítica en torno a ellas. Sobre esta base es justamente que las películas nos posibilitan hacer el ejercicio crítico de hallar lo no revelado en lo dado. Ellas, ciertamente, nos dan impresiones de lo diverso, pero es el sociólogo quien en virtud de su mirada crítica puede hacer la conexión entre las partes de la diversidad. El sociólogo es como un detective que “en su búsqueda constante de vestigios de significado, ‘siempre tendrá algo que revelar’, pero que su tarea nunca acabará” (Frisby, 1992: 244). El concepto de memoria es una de las categorías que tiene el sociólogo para realizar el análisis de las imágenes cinematográficas y pensar la realidad social como una construcción que se puede hacer a través de la discusión con las visiones que de esa realidad las imágenes nos ofrecen.

Las imágenes cinematográficas tienen la posibilidad de trasportarnos a cualquier punto del espacio y el tiempo. El cine más realista siempre será selectivo en el montaje, necesariamente siempre será una perspectiva. Pensemos de igual forma en la memoria, la cual también es selectiva. Las imágenes cinematográficas, si bien son perspectivas parciales de una realidad, la construcción del pasado también está sujeta a esa selección. En esta medida, las imágenes cinematográficas nos ofrecen una nueva mirada, una perspectiva de ese pasado, poco recurrente para las ciencias

sociales. No se trata de hacer historia, sino sociología, acercarse al pasado desde la memoria creativa del presente.¹⁰

El cine y la memoria no son canales neutros o sustancias fijas que van haciendo circular su esencia por el amplio espectro del discurso. Antes bien, la *experiencia* de volver a recordar o volver a ver hace pensar en ambos como activos, pues este volver a recordar o ver da la posibilidad de combinar y formar nuevas impresiones frente a las imágenes cinematográficas y nuevos matices frente a lo recordado. Por eso hemos afirmado que la memoria va más allá de un simple almacén de información que excluye todo rastro significativo, pues al ser un proceso vinculado con lo social se convierte en un elemento constituyente que da sentido a la realidad misma. La memoria hace parte de la vida cotidiana, por lo mismo es dinámica, su construcción transforma la realidad y provee nuevos modelos y pautas a través de los cuales se la interpreta y continúa construyendo. De la misma manera, la realidad social es procesual, es decir, que no se puede concebir como resultado. El presente es un proceso en continua construcción y el pasado también.¹¹ Entre ambos pivotea la memoria que dota de continuidad a lo social y, a su vez, permite la proyección en el futuro. Sin embargo, es preciso aclarar que, como todos los procesos sociales, la memoria cambia en cuanto a concepción, consideración y uso que de ella hacemos los seres humanos. Por eso es necesario entenderla desde su componente social, es decir, “como proceso y producto de los significados compartidos engen-

¹⁰ La memoria, en este sentido, es un recurso de la historia. Hay aspectos del pasado a los que sólo podremos acceder si somos capaces de una mirada abierta a los fragmentos fortuitos de la realidad, como lo son las imágenes cinematográficas. Por otro lado, el discurso historiográfico también tiene su propia discusión en relación con su quehacer y manera de acceder al pasado. A este respecto, José Carlos Bermejo (2002) señala a grandes rasgos el proceso de institucionalización de la historia como disciplina y, a su vez, nos muestra los debates que se han dado para buscar su fundamentación como ciencia, y las diversas respuestas que se han formulado al qué y cómo de la investigación histórica. No obstante, basta con dar un breve repaso al papel que han ocupado los distintos actores sociales para darnos cuenta de su desigual capacidad a la hora de hacerse presentes en los discursos históricos. En este sentido, el cine, en algunas ocasiones, ha servido como vehículo de recuperación de la memoria histórica, sobre todo en los países donde se vivieron dictaduras a lo largo del siglo XX, piénsese en Argentina, Chile o España, por mencionar algunos ejemplos. Véase José F. Colmeiro (2005: 187-194).

¹¹ Se entiende que “la memoria no es, entonces, una restitución anacrónica del pasado, sino que es una reconstrucción del presente realizada y actualizada a través del lenguaje y las prácticas sociales” (Vásquez, 2001: 29) o dicho en otras palabras, el pasado al tener una carácter abierto, surge con la memoria, pero esta siempre se hace en el presente y por lo mismo siempre hay una construcción continua de nuestro pasado.

drados por la acción conjunta de los seres humanos en cada momento histórico” (Vázquez, 2001: 27).

El cine nos narra historias que al recordarlas nos hablan de lo que somos e igualmente de lo que ya no queremos ser. Somos lo que recordamos y pensamos, somos lo que creamos y transformamos de eso recordado. Es un proceso en dos sentidos que no se excluyen y que, por el contrario, se requieren y complementan. No en vano se dice que los recuerdos son los ladrillos de la identidad personal y colectiva; el relato que de ellos se construya en cada momento es el cemento de los escenarios de la socialización y participación.

El cine nos revela visiones de lo que hemos sido —el hecho de hablar incluyéndonos revela la identidad que sentimos con una determinada sociedad, sentimos que pertenecemos y que fuimos eso que pensamos, así no lo hayamos sido realmente, es decir, en la existencia material de la vida humana, sino a través de nuestros antepasados y finalmente de la sociedad en su conjunto—, tal vez nos afirme lo que aún conservamos de eso que fuimos, pero también nos muestra lo que hemos dejado de ser.

La relación entre pasado y presente se vincula a través de la memoria y es justamente por esto que podemos decir que somos lo que recordamos, ya que nuestra experiencia del presente está insertada en la experiencia que tenemos del pasado. La memoria relaciona el pasado y el presente como si estuvieran interconectados y fueran compatibles entre sí (Vázquez, 2001). De igual forma, como lo sugiere Borges (1995), cuando pensamos en la memoria necesariamente se piensa en el olvido, dada la estrecha relación existente entre ambos: la capacidad de memoria se vincula con la capacidad de olvidar, por paradójico que parezca.

Tanto el cine como la memoria siguen caminos diversos y, en consecuencia, son selectivos con lo que quieren conservar. De tal suerte que lo que se conserva influye decisivamente en lo que recordamos, en lo que creemos que somos y en lo que quisiéramos llegar a ser. El cine se convierte, de esta manera, en un espacio que conserva, pero que a su vez construye. No obstante, cabe precisar que de esto no se sigue que todo tipo de cine siempre genere un buen ejercicio de rememoración, dado que existen películas que no son capaces de hablar con la sociedad que las mira. El cine tiene una gran sensibilidad para comunicar, maneja un lenguaje particular, a través del cual fácilmente nos conectamos e identificamos, nos sentimos incómodos o nos aburrirnos, pero que sin excepción siempre transmite. El lenguaje

cinematográfico nos muestra fragmentos de algo que es o ha sido y que necesariamente interpretamos y construimos a partir del momento que recordamos una película o en el momento que la vemos por primera vez. Sin embargo, es la memoria la que permite que la dinámica relación que se establece entre el pasado –evocado a través del cine– y el presente cobre sentido. Es la memoria, como categoría dinámica, la que posibilita un ejercicio reflexivo y un acercamiento crítico de las imágenes cinematográficas.

Reflexiones finales

El cine pone al descubierto diferentes formas en que la realidad puede ser construida y recordada. Una película es un punto de vista en el cual se construyen visiones reales o ficticias de la realidad, y que desde luego contribuyen a crear versiones del pasado y reflexiones diferentes del presente. La irrelevancia de que el cine sea documental o de ficción radica en que al ser la memoria procesual, constructiva, no es tan importante atenerse a los datos, como a los supuestos, pues la memoria resulta ser mucho más una cuestión de construcción que una de reproducción. Entonces, más allá de la veracidad de las imágenes que las películas nos muestran, lo importante es lo que nosotros fijamos en esas imágenes y el vínculo que establecemos con ellas.

El pasado está presente en el cine que nos queda; este último nos muestra a medias unas realidades difusas que nos hablan de lo que hemos sido. Para que las imágenes cinematográficas generen una reflexión fructífera es fundamental que las experimentemos. Pero ¿qué es experimentar las imágenes? Para entender esto recurriremos a dos conceptos propuestos por Benjamin, quien hace una diferenciación entre experiencia y vivencia:

Benjamin utiliza el concepto de *experiencia* (*Erfahrung*) para aludir a todas aquellas excitaciones o conjuntos de excitaciones sensoriales procedentes del mundo exterior, que afectan al sujeto dejando en él huellas mnémicas que se depositan poco a poco en las capas más profundas de su sistema anímico, modificando su configuración; el concepto de *vivencia* (*Erlebnis*), por contraste, designa aquellos estímulos o conjunto de estímulos que, neutralizados o debilitados por la conciencia, no son incorporados a la

memoria del sujeto o únicamente lo son de modo superficial (Ordóñez Díaz, 2002: 62).

La vivencia hace referencia a un tenue reflejo que resbala por la conciencia del sujeto, sin confrontarlo; la modernidad genera vivencias, mas no experiencias que confronten a aquel. Es por esto que para el sujeto moderno ha sido posible acostumbrarse a imágenes de todo tipo, que le son dadas a diario en los medios de comunicación –televisión, Internet, medios impresos– y, además, el cine. No obstante, es importante aclarar que la experiencia se constituye como algo que ha vivido el sujeto, y con esto no nos referimos necesariamente a que ha vivido de forma explícita, sino a la relación subjetiva y única que el sujeto establece con los objetos (las imágenes cinematográficas). Por consiguiente, podemos decir que no todo lo que ha vivido el sujeto adquiere la categoría de experiencia. Es aquí donde desempeña un papel fundamental la memoria. Las películas por sí solas no generan una experiencia significativa para que confronten al sujeto con su realidad. Es necesario hacer un ejercicio de memoria, un ejercicio crítico que permita hacer las conexiones entre las imágenes cinematográficas y la realidad. Solo de esta forma es posible que esos fragmentos puedan revelar el sentido que encierran. Es a través de la memoria que podemos descubrir la forma como la obra establece la intrincada madeja de relaciones con la realidad.

Las imágenes cinematográficas, como fragmentos de sentido dentro de una constelación llamada sociedad, siempre tendrán la posibilidad de establecer nuevas conexiones entre la constelación social y ellas mismas. Por eso, esta propuesta de análisis privilegia las relaciones que las películas pueden establecer con la sociedad; esas relaciones se convierten en su objeto de estudio y aportan una más amplia perspectiva a la investigación social.

Las obras culturales, entre ellas el cine, tienen sentido cuando sus relaciones de contacto con la realidad histórica no se han perdido. Cuando una obra se “ha cerrado sobre sí misma es una obra muda, un jeroglífico cuyo lenguaje ya no dice nada a los hombres, un exótico monumento que sólo revive en el momento en que un lector perseverante acomete la tarea de penetrar sus símbolos, reanudando y reelaborando, desde la óptica de su propia época, el tejido de sus relaciones” (Ordóñez Díaz, 2002: 27). Las imágenes cinematográficas como fragmentos de sentido nos pueden develar aspectos de nuestro pasado y presente, pero

esto exige un esfuerzo de rememoración y análisis que debe pulirse con el tiempo, lo que no niega que esta perspectiva de análisis se pueda convertir en una forma válida de aproximación a la realidad y en una manera que la sociología tiene para reflexionar acerca de aquella.

Bibliografía

Baudelaire, Charles

1995 *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, Ancora Editores.

Bayón, Fernando

2006 “El arte de la memoria en el siglo del cine”, en Felipe Gómez Iza, dir., *El derecho a la memoria*, Bilbao, Diputación Foral de Gipuzkoa.

Benet, Vicente

2004 *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós.

Benjamin, Walter

1982 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus.

Berman, Marshall

1998 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI Editores.

Bermejo, José Carlos

2002 “Explicar y Narrar. La historia como problema”, en Manuel Cruz, comp., *Hacia dónde va el pasado. El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, pp. 53-72.

Borges, Jorge Luis

1995 “Funes el memorioso”, en Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza.

Colmeiro, José F.

2005 “La reconstrucción de la memoria histórica en el cine español. ¿Un pasado sin pena ni gloria?”, en José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 187-194.

Cruz, Manuel

2002 “Introducción. El pasado en su época de reproductibilidad técnica”, en Manuel Cruz, comp., *Hacia dónde va el pasado. El*

porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo, Barcelona, Paidós, pp. 9-32.

Ferro, Marc.

1980 *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili.

Freund, Gisèle

1976 *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili.

Frisby, David

1992 *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

Guasch, Anna María.

2005 “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, en *Materia*, núm. 5, pp. 157-183.

Halbwachs, Maurice

2004 *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.

Kracauer, Siegfried

1961 *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.

Le Goff, Jacques

1991 *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy

2009 *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.

Marx, Carlos y Federico Engels

2005 *Manifiesto del partido comunista*, Bogotá, Panamericana Editorial.

Mate, Reyes

2006 *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia*, Madrid, Trotta.

Meyer, Eugenia

2000 “Transmisión de la conciencia histórica. Memoria y conciencia histórica”, en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 24, p. 77-94.

Montesperelli, Paolo.

2004 *Sociología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Morin, Edgar

2001 *El cine o el hombre imaginario*, Buenos Aires, Paidós Ibérica.

Ordóñez Díaz, Leonardo

2002 *Poesía y modernidad: Spleen e ideal en la estética de Charles Baudelaire*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Pérez Garzón, Juan Sisinio

2010 “Entre la historia y las memorias: poderes y usos sociales en juego”, en Juan Sisinio Pérez Garzón y Eduardo Manzano Moreno. *Memoria histórica*, Madrid, csic, pp. 23-69.

Saldarriaga Montoya, José Fernando.

2007 “Entre la sociología y el cine: narrar la ciudad desde el cine”, en *Unaula*, núm. 27, noviembre, pp. 145-157.

Simmel, Georg

2002 “El concepto y la tragedia de la cultura”, en Georg Simmel, *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*, Barcelona, Península.

Sorlin, Pierre

1985 *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE.

Vázquez, Félix

2001 *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*, Barcelona, Paidós.

Wagner, Peter

1997 *Sociología de la modernidad: libertad y disciplina*, Barcelona, Herder.

Artículo recibido el 14 de julio y
aceptado el 18 de noviembre de 2011