

**El cine y la memoria: formas de producción y dimensiones
históricas**
**O cinema e a memória: formas de produção e dimensões
históricas**
**Cinema and memory: forms of production and historical
dimensions**

Ana Laura Lusnich¹ y Eduardo Morettin²

Este monográfico presenta un conjunto amplio de textos que discuten, desde diferentes ángulos, la relación entre cine y memoria. Como sabemos, el cine participa de forma activa en el esfuerzo tanto de los individuos como de las sociedades en construir memoria. Por un lado, tenemos los films familiares, que ganan nuevo impulso con la difusión de la cámara Pathé Baby a partir de la década de 1920 y posteriormente con el Super 8 y los aparatos de video. Se trata de un espacio de fabricación de una historia de vida muchas veces entrelazada con sus contextos más amplios, como demuestra Péter Forgács en sus películas e instalaciones, uno de los muchos cineastas que recurre a esos registros como material de archivo. Por otro lado, tenemos los documentales y las llamadas películas históricas que recuperan y abordan temas del pasado a fin de interrogar el presente y el propio estatuto de la memoria, otro camino adquirido por este medio de comunicación de masas.

¹ Profesora de *Introducción al lenguaje del cine y de los medios audiovisuales*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Coeditora y autora de *Una historia del cine político y social en Argentina I y II* (Buenos Aires, Nueva Librería, 2009 y 2011) y de *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi – Cineteca Nacional de México, 2017).

² Profesor de *Historia del Audiovisual*, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de San Pablo. Autor de *Humberto Mauro, Cinema, História* (San Paulo, Alameda, 2013) y coeditor y autor de *O cinema e as ditaduras militares – contexto, memórias e representações audiovisuais* (San Pablo, Intermeios, 2018).

Christian-Marc Bossérro observa que el cine, ya en sus primeros tiempos, aparecía como elemento de registro de la memoria a ser trabajado por el historiador. Según el autor, “los primeros proyectos de cinematecas nacieron a la vuelta del siglo, concebidos de manera estrictamente documental para archivar la imagen de los grandes acontecimientos, de los grandes personajes, de los lugares notables y de las civilizaciones lejanas” (1997, p. 8). Perfecta ilustración de esta concepción del cine como máquina memorial, un proyecto de 1908, en Francia, propuso que los cementerios fuesen equipados con servicios cinematográficos para que las familias de los difuntos pudiesen verlos resucitados en la pantalla. Vehículo de memoria antes de ser vehículo de ficción, el cine se inscribía en el siglo, desde su inicio, como uno de sus archivos futuros (Bossérro, 1997). Si en un primer momento el cine fue pensado con el propósito de almacenar la memoria de eventos, personajes y acciones que constituirían los documentos a ser transformados en Historia por los profesionales competentes, luego fue visto también como arma de combate, vehículo de transmisión de conocimientos dentro de aquello que Marc Ferro (1976) denominó “contra-historia”. Al mismo tiempo, la producción cinematográfica de reconstrucciones de época agrega a la idea arriba expresada otra dimensión, dado que no se trata sólo de captar las efemérides del momento, sino de celebrar por medio de películas de “ficción” aquellas conmemoraciones que forman parte del mismo imaginario de una determinada sociedad o proponer relecturas de ciertos temas a fines de cuestionar no sólo el pasado, sino también el presente. Integrante de una corriente cuyo eslabón reside en la voluntad de ampliar las fronteras de circulación del saber histórico, atribuyendo nuevos papeles al hacer del historiador, el cine se incorpora en esos casos a un circuito de producción y perpetuación de la memoria, cristalizado en los museos y monumentos destinados a la visita pública. Expresando la voluntad de “parar el tiempo, (...) bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial” (Nora, 1993, p. 22), el cine es lugar de memoria, es la “machine mémorielle” del siglo XX.

El objetivo principal del dossier es, por lo tanto, reflexionar sobre los diversos desdoblamientos en el cine como vector de memoria, estimulando el

debate sobre su papel en sus múltiples dimensiones, circuitos y soportes. También pretende abordar los procesos por los cuales el cine se inserta en la producción de una memoria, procesos contruidos, revisados y crecientes en su densidad a lo largo de los años, motivos de innumerables disputas que se desarrollan hasta la actualidad. En lo que se refiere a este aspecto, la cuestión de la memoria puede ser comprendida en varias dimensiones: como pauta para las identidades sociales y políticas; como forma de recordar e interpretar, socialmente hablando, eventos y personajes; y como política de reparación y justicia en torno a las violaciones de derechos humanos y políticos. En este contexto, el papel de la memoria ha ocupado parte considerable del espacio público gracias a la proliferación de museos, conmemoraciones, películas, programas televisivos y otras manifestaciones culturales actuales, en directa consonancia con la llamada valorización de los “lugares de memoria”, que caracterizó la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI. Estas problemáticas fueron abordadas en este monográfico por investigadores de reconocidas universidades de Argentina, Brasil, Chile, España, Francia y Uruguay. Al mismo tiempo, los temas y films examinados tratan de contextos muy distintos. Además de los países ya mencionados, tenemos discusiones sobre el papel del cine en la construcción de memoria histórica y/o personal de acontecimientos sucedidos en Estados Unidos, México, Sudáfrica, Alemania y Camboya. En general, predominan los artículos que valorizan una revisión de la memoria establecida por el cine a lo largo del tiempo, propulsando una visión basada en la contra-historia. De acuerdo con las perspectivas adoptadas, dividimos el dossier en tres grandes bloques temáticos.

En el primero, titulado *Disputas por la memoria histórica: memorias hegemónicas, memorias contrahegemónicas y alternativas*, los vínculos estrechos y complejos entre historia, política y memoria constituyen el eje de los debates. ¿Cómo participa el cine en el establecimiento de recuerdos hegemónicos, alternativos y contrahegemónicos? ¿Cuál es su papel en el recuerdo y la reescritura de la historia?

En el primer artículo de esta parte, “Patricio Guzmán y la est(ética) del agua”, Sabrina Grillo analiza *El botón de nácar* (2015) y como el director examina

las relaciones entre cine, memoria e historia bajo el prisma del agua, elemento visto como estructurador de su retórica narrativa sobre el exterminio de los pueblos de la Patagonia y de las víctimas de la dictadura de Pinochet. A continuación, Marcos Napolitano en “O golpe de Estado (1964) no Brasil visto por um cinejornal soviético” recupera imágenes raras de un reportaje cinematográfico exhibido en la antigua Unión Soviética, en 1964, que nos muestran un aspecto poco conocido sobre el acontecimiento: las protestas populares que ocurrieron el día del Golpe contra los militares. Estos planos permiten al autor construir otra lectura visual del evento, basada hasta entonces en la idea de que no hubo resistencia al movimiento armado que derribó al presidente João Goulart. “*Torremolinos 73* de Pablo Berger: una mirada posmoderna a la España tardofranquista”, de Diane Bracco, en una clave crítica, destaca cómo en esta película de 2003 el recuerdo de la década de 1970 bajo el régimen de Franco aparece en “una representación estilizada, atomizada y distorsionada del periodo re-imaginado en clave posmoderna” al mismo tiempo que estimula el discurso autorreflexivo sobre el arte cinematográfico y los mecanismos creativos en la obra del propio director. El último artículo de este bloque, “La articulación de la memoria histórica en *Drawings for Projection*, de William Kentridge”, de Cristina Manzano Espinosa, inserta la producción de animación de 2011 del artista plástico y cineasta dentro de un marco más amplio diseñado para pensar la representación del “*Apartheid* sudafricano y su terminación, de forma paralela a las sesiones de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación”.

La segunda parte del monográfico, *Representaciones autobiográficas y construcción de memorias personales*, se asienta en otro conjunto de interrogantes que giran en torno a la producción de memorias individuales, o bien generacionales, en las que predominan la subjetividad y la performatividad. En esta dirección, surgen otras preguntas: ¿quién rememora?, interrogante destinado a explorar el grado de cercanía de los sujetos con los acontecimientos, el peso de lo individual en los procesos de memoria y las tensiones existentes entre los individuos y la sociedad; ¿qué se recuerda?, cuestión que arbitra los medios a partir de los cuales los

personajes y/o realizadores protagonistas de los films se acercan a sus historias de vida, personales o familiares, con los propósitos de recuperar o reformular su identidad; ¿cómo se recuerda?, un tópico desarrollado, entre otros autores, por Elizabeth Jelin (2001), socióloga e investigadora social argentina que ha abordado la conformación y las relaciones entre las memorias dominantes, únicas u oficiales, y aquellas que se erigen en memorias alternativas, disidentes y plurales, con voz propia y una alta dosis de subjetividad.

En el artículo “Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de *Roma*”, Francisco Julián Martínez-Cano, Begoña Ivars-Nicolás y Emilio Roselló-Tormo estudian el film mexicano *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), obra que de acuerdo con las ideas de los autores se distingue por “abordar la ficción desde el documento de la memoria”, y que “al mismo tiempo transita el género documental desde la ficción”. En su hibridez, y salvando algunas distancias, el film de Cuarón se encabalga en la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano que frente al cine Mainstream crea un tiempo-espacio cinematográfico relajado, en el que la experiencia, las vivencias y la memoria del sujeto recordante (el propio realizador en su niñez) cobran un fuerte protagonismo. Centrándose en uno de los films renovadores del documental contemporáneo brasileño, en su texto “Aporias e apostas do representável: vazios e vestígios da memória em *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013)”, Fernando Seliprandy analiza las implicancias políticas y estéticas de un “retrato biográfico” en el que la directora (hija del sujeto de la biografía) puja y discute sobre la factura y el control del relato con su padre (Carlos Henrique Escobar, filósofo, dramaturgo y militante, perseguido y torturado durante la dictadura de 1964-1985). De esta manera, la resistencia y el trauma del padre -su negativa a hablar de su pasado y a constituir un relato- implica el abandono del formato tradicional de las entrevistas y la emergencia de actos performativos en los que afloran dos subjetividades en disputa, y con ello una serie de reflexiones destinadas a esbozar la idea de los abismos infranqueables entre pasado y presente, o bien a interrogarse acerca de la necesidad y de la decisión de construir memorias alternativas y/o

disidentes con el paso de los años. Silvana Flores, en su escrito “Otros modos de escribir la historia del cine: la cinematografía mexicana según tres documentales de los últimos años” basa su análisis en tres documentales mexicanos contemporáneos -*Perdida* (Viviana García Besné, 2009), *La historia negra del cine mexicano* (Andrés García Franco, 2016) y *Bellas de noche* (María José Cuevas, 2016)-, con el propósito de indagar en una serie de particularidades que los aúnan. Como destaca la autora, los documentales articulan una memoria -actualizada, renovada, en algún sentido disidente- de la historia del cine mexicano, proponiendo una nueva forma de “historiografía audiovisual” que dialoga con el revisionismo historiográfico impulsado en las últimas décadas en las universidades de ese país, compartiendo ambos el interés por atender fenómenos marginados de los estudios cinematográficos. Por otro lado, se trata de documentales en los que las microhistorias, la clave intimista y la subjetividad de las personalidades y familias retratadas y recuperadas (muchas de ellas olvidadas e ignoradas hasta el presente) permiten reflexionar sobre la producción de nuevas memorias, una de las problemáticas que marcan el presente histórico. Por su parte, el artículo de Javier Acevedo Nieto y María Marcos Ramos, titulado “El lugar de la memoria en el cine de Jonas Mekas”, se circunscribe al análisis de una de las obras clave de la filmografía del realizador lituano emigrado a Estados Unidos: *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). Siguiendo las hipótesis de los autores, en este documental experimental radical, basado en su amplio archivo audiovisual familiar, Mekas emplea el dispositivo cinematográfico “al servicio de la reflexión dialéctica y metaficcional, donde la imagen refleja la mirada del cineasta y en el que la experiencia y la vida humana cristalizan a través de fotogramas en los que la memoria actúa como elemento vertebrador a través del montaje y de la selección de fragmentos de vida”. Como explican Acevedo Nieto y Marcos Ramos, en la peculiar selección de esos recortes de vida pasada -fundamentalmente los momentos y acontecimientos felices del realizador, su familia y sus amigos- se trasluce el carácter subjetivo, reflexivo y constructivo del film. La dualidad vida real / vida imaginada ahonda en tal sentido en la siempre vigente discusión en torno al poder de las imágenes de capturar y congelar la realidad (la vida real), o bien para reinterpretarla (la vida

imaginada). En “Laberintos del recuerdo: La representación de la memoria en *¡Olvídate de mí!*”, María del Rincón, Efrén Cuevas y María Noguera analizan el film de Michel Gondry de 2004, inicialmente estrenado en Estados Unidos bajo el título *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. El quiebre de una historia romántica (en el que Clementine ha hecho que se borren de su memoria todos los recuerdos de su relación con Joel) es el germen de una película considerada por los autores un caso paradigmático de “film de memoria”, en el que la representación audiovisual de la memoria personal de los dos personajes -especialmente la de Joel, sobre el cual se focaliza la narración- aparece como proceso dinámico, moldeado por el tiempo y las experiencias presentes. El carácter cambiante y oscilante de los recuerdos incide en la estructura general del film, ya que las múltiples líneas narrativas desembocan en un diseño complejo, en tanto a su vez va modificándose el estatuto y la identidad de los personajes. Como es posible apreciar, el artículo reflexiona críticamente en torno a la memoria, el olvido y la autoconciencia de estos procesos. Trazando algunas relaciones con el artículo de Fernando Seliprandy, “Secreto y transmisión generacional. El cine documental ante la memoria familiar”, de Lior Zylberman, desarrolla un agudo análisis de la transmisión del trauma entre generaciones, en la dinámica de las relaciones familiares. Denominados por el autor “etnografías domésticas”, los tres films estudiados -*New Year Baby* (Socheata Poeuv, 2006), *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011) y *El color del camaleón* (Andrés Lübbert, 2017)- coinciden en explorar y exhibir mediante el accionar de las generaciones presentes los vínculos que se entablan con las generaciones que les precedieron, y que en estos casos comprenden los traumas, secretos y situaciones no resueltas en el seno familiar y/o grupal, que se transfieren en estas claves a los descendientes. Coyunturas políticas y sociales extremas -el genocidio camboyano en el film de Poeuv, el Holocausto en *The Flat*, la dictadura pinochetista en el tercero- son en estos films, en palabras de Zylberman abordados mediante relatos que se asientan en las intrincadas dinámicas de las memorias familiares. De igual manera, comparten la estructura narrativa del viaje, dispositivo estético-político que motoriza las búsquedas y la resolución de interrogantes por parte de los directores-

protagonistas, a su vez que configura relatos originales en los que el espacio y el tiempo asumen densidad dramática y expresiva.

El tercer bloque del monográfico, denominado *Dimensiones pública y política del patrimonio audiovisual en la construcción de la memoria*, se enfoca en la problemática de la preservación, la organización y la puesta en valor del acervo audiovisual en el plano institucional, concibiéndose los archivos y las colecciones como “espacios de memoria” capaces de producir conocimientos innovadores sobre el pasado y el presente histórico más allá de abonar al resguardo del patrimonio audiovisual y la difusión de información calificada. En consonancia con las reflexiones contemporáneas que han puesto énfasis en la capacidad de las imágenes y de los sonidos de desvelar lo real (Didi-Huberman, 2003) tanto como en el rol activo y comprometido de los procesos de patrimonialización en la producción del acontecimiento histórico (Derrida, 1997), los artículos que componen este segmento avanzan, a su vez, sobre otras aristas relacionadas con la construcción del patrimonio y la memoria histórica, atribuyendo estas acciones a otros agentes o entidades que explican la manera en que los artistas -e incluso los investigadores- devienen archivistas (Foster, 2004).

Investigadora e integrante del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) del Archivo General de la Universidad de la República (Uruguay), Mariel Balás destaca el proceso que implicó el rescate del film uruguayo Chile, obra incompleta (Esteban Schroeder, 1988), filmado en Chile y dedicado a las campañas del plebiscito convocado por Augusto Pinochet en octubre de 1988, el que derivó en el encuentro de otro film chileno sobre el mismo tema -Las armas de la paz, Augusto Góngora, 1988 / colectivo Teleanálisis (TA)- y en la realización de una investigación destinada a establecer los puntos de cooperación entre realizadores y periodistas de ambos países en la producción de memoria en torno a la dictadura chilena y la transición a la democracia. Siendo dos piezas audiovisuales supervivientes encontradas en acervos documentales distantes -el film trasandino se encuentra disponible en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile-, bajo el sugestivo título de su artículo “Uruguay, Chile y el rescate de memorias magnéticas”, la autora identifica y estudia aquellos

aspectos que las acercan y vinculan, entre los que se encuentran el compromiso político y social de los realizadores de ambos films con la realidad presente, la solidaridad de la empresa productora uruguaya (el Centro de Medios Audiovisuales, CEMA) con el pueblo chileno, y las características textuales que -con la incorporación de testimonios y de reportajes realizados en tiempos del Plebiscito y el registro de las movilizaciones de la ciudadanía- elaboran una memoria histórica y emotiva de ese período. En diálogo con el texto de Mariela Balás, en “Imágenes expuestas. El discurso audiovisual del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile”, Minerva Campos Rabadán confronta los paradigmas de las nuevas museografías audiovisuales vinculadas con los períodos dictatoriales latinoamericanos con aquellas tradicionales, concentrando su estudio en las directrices forjadas por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, institución creada en 2010. Como explica la autora, en sus directivas actuales el museo incluye -y dispone en sus salas- materiales audiovisuales (y otros complementarios) de terceros que han sido recuperados para conformar la colección permanente -documentales, reportajes, registros en bruto donados, hallados y restaurados- y, de igual manera, producciones propias realizadas en su mayoría a partir de material de archivo. Tomando como ejemplo emblemático una producción del Museo titulada *El dolor de los niños*, realizada en base a la selección de fragmentos de documentales y ficciones chilenas de diferentes épocas que han investigado y/o representado el destino y los padecimientos de niños hijos de personas torturadas y/o desaparecidas en dictadura, Campos Rabadán analiza la “memoria audiovisual” que propone la institución (entre cuyos vértices se encuentran dar visibilidad a las violaciones de los derechos humanos cometidas por el Estado chileno y erigir la tolerancia y el respeto como valores fundantes de la democracia). En tanto, de igual manera, se puntualizan los criterios de selección e intervención de materiales de otros autores y la creación de una nueva obra a partir de otras preexistentes. En concordancia con las ideas de consolidar un museo vivo y activo, la autora rescata las actividades de divulgación y la voluntad de facilitar el patrimonio disponible, acciones que sin lugar a dudas intervienen en la creación de memorias públicas y/o

particulares novedosas y diferentes. El artículo que cierra el Monográfico, “El cortometraje latinoamericano moderno. Registro, dispositivo, documento y memoria”, escrito por Javier Cossalter, tiene un doble cometido que consiste en evaluar las dimensiones política y patrimonial de un corpus de cortometrajes latinoamericanos -más precisamente argentinos, brasileños y mexicanos- producidos en los años 60 y 70. De acuerdo con hipótesis y argumentaciones que se sostienen en el análisis textual de los films y en la identificación de sus principios rectores (el carácter observacional, el lugar otorgado a los testimonios y el rol activo del montaje son los centrales, predominando uno o varios de ellos en cada film), Cossalter determina la inclinación política de los cortometrajes estudiados. En un segundo momento, sin desligarse de esta dimensión política sino mas bien reforzándola, propone reconocer en estos films una serie de facetas interrelacionadas a las que denomina “registro/dispositivo” y “documento/memoria”. Con este movimiento, vincula el contexto de producción de los films y los procesos creativos llevados a cabo por los cineastas con la larga duración histórica que implica conocer y comparar la emergencia y el desarrollo de una “conciencia patrimonial” por parte de las instituciones públicas y privadas de los tres países en las últimas cinco décadas.

Referencias bibliográficas

- Baecque, A. (2008). *L'Histoire-caméra*. Paris: Gallimard.
- Bosséro, Ch-M. (1997). Les ailes de l'Histoire. *Vertigo. Le cinéma face à l'histoire*, No. 16, 7-10.
- Capelato, M. H. y otros (orgs.). (2011). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. San Pablo: Alameda Casa Editorial.
- Delage, C. (2006). *La vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*. Paris: Denoël.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images, malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse, *October Magazine*, 10, 3-22.

- Ferro, M. (1976). O filme: uma contra-análise da sociedade? In Le Goff, e Nora, P. (orgs.), *História - novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 199-215.
- Jelin, E. (2001), *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- Kaminski, R. y Kern, M. L. B. (coords.). (2014). Dossiê - As imagens no tempo e os tempos na imagem. *História: questões e debates*. Associação Paranaense de História (APAH) e do Programa de Pós-Graduação em História (PGHIS) da Universidade Federal do Paraná, Vol. 61, No 2.
- Kornis, M. (2008). *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- Kornis, M. (2013). (ed.). Dossiê História e Audiovisual. *Estudos Históricos*. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do CPDOC/FGV, Vol. 26, No 51.
- Kornis, M., Morettin, E. y Napolitano, M. (2012). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- Leutrat, J-L. (1995). Uma relação de diversos andares: Cinema & História. *Imagens. Cinema 100 anos*, No 5, 28 - 33.
- Lindeperg, S. (2007). 'Nuit et Brouillard'. *Un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob.
- Morettin, E. (2012). *Humberto Mauro, história, cinema*. San Pablo: Alameda Editorial.
- Nora, P. (1993). Entre Memória e História. A problemática dos lugares. *Projeto História*, Vol. 10, 7-28.
- Sobchack, V. (ed.). (1996). *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. Nueva York: Routledge.