

## EL CINE Y LA MEMORIA EN AMÉRICA LATINA UN PRIMER ACERCAMIENTO

Patricia Muñoz

**Como** se ha insinuado ininidad de veces, el cine suele catalogarse como un tipo de espectáculo. Sin embargo, puede destacarse que a través de los años, el también considerado séptimo arte cobró un papel más activo y crítico, catalogándolo como algo más que un simple entretenimiento. Si bien es cierto que las temáticas cinematográficas del cine latinoamericano manifestaron en un principio tintes folclorizantes, melodramáticos y tropicalizantes, también debe reconocerse que contuvieron una incipiente pero trascendental veta documentalista, la cual dio sus primeros pasos en nuestra región latinoamericana a finales del siglo XIX, en pleno contexto de la guerra hispano-norteamericana (1898), donde algunos filmes cortos consiguieron capturar el proceso de independencia en Cuba. Es así como, en el devenir de los acontecimientos políticos y sociales de la región, los diversos hechos coyunturales fueron captados por la lente de la cámara, además de que, dependiendo del momento histórico, se modificaron las narrativas artísticas de la cinematografía, mismas que se encaminaron hacia la búsqueda de respuestas sobre la complejidad del contexto en sus distintas dimensiones.

En concreto, abarcaremos brevemente las décadas de los 60s, 70s y 80s en América Latina, donde se experimentó un periodo complejo derivado de ciertos acontecimientos políticos, sociales y económicos originados desde el interior de nuestra región o propiciados por acontecimientos globales, que impactaron considerablemente la cotidianidad latinoamericana, por supuesto dando paso al periodo de las dictaduras de la región. Dichos acontecimientos fueron: la denominada lucha contra el socialismo, la caída del muro de Berlín —con su consecuente establecimiento del neoliberalismo como proyecto económico-político a nivel mundial—, la creciente aparición de los movimientos estudiantiles en diferentes países de la región en contra de los proyectos de Estado, etc. Desde una perspectiva en conjunto, los sucesos antes mencionados trajeron consigo nuevos discursos, los cuales fue necesario abordar desde el arte cinematográfico, debido en primer lugar al gran alcance

que el cine ha tenido como medio masivo de comunicación; en segundo, a la postura crítica y activa de numerosos realizadores cinematográficos ante los diversos acontecimientos políticos y sociales de la región, y finalmente, a que el arte en sí mismo es también político y reflexivo sobre la vida en general.

Ahora bien, existen diferentes temas que podrían ser abordados a partir de lo mencionado anteriormente, pero pretendemos centrarnos en la importancia (y responsabilidad) que el cine posee como medio artístico y de comunicación al relacionarse directamente con la memoria colectiva en términos de Maurice Halbwachs — para quien la memoria es dinámica y donde el recuerdo se inscribe en marcos sociales—. Cabe señalar que para Halbwachs, las *comunidades de memoria* poseen un papel central, ya que ahí se enclavan varias cuestiones de interés social, político o cultural como el concepto de identidad, poder, justicia, entre otros. En este punto, entran en disputa las memorias o las narrativas sobre el pasado o la historia oficiales, de arriba y abajo (como define Traverso), hegemónicas/dominantes, emblemáticas, subterráneas, denegadas, sueltas..., distintas denominaciones que utilizan diferentes autores para dar cuenta de las luchas por el control de la memoria.

Es así como en el campo de batalla por el dominio de la memoria en contextos político-sociales complejos, grupos de poder (por ejemplo: el Estado, guerrillas...) hacen lo posible por controlar discursos, narrativas, y por ende la memoria, terreno social donde resulta necesario reflexionar lo que señala Michael Pollak: el acto de privilegiar a las “memorias subterráneas que de diferentes formas confrontan a la memoria “oficial”.

El énfasis ya no recae entonces en las funciones positivas de la memoria como forma de cohesión social, sino en los conflictos y disputas entre memorias posibles, es decir, el conflicto en el que entra la memoria de los subyugados contra la memoria de las clases que detentan el poder político y social. Al priorizar el análisis de los excluidos, de los marginados y de las minorías, la historia oral —la denominada como no oficial, donde sobresale la figura del testigo (la cual retomaremos más adelante)— resalta la

importancia de las memorias subterráneas que, como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la “memoria oficial” y en este caso a la memoria nacional. Por consecuencia, la memoria entra en constante disputa.<sup>1</sup>

En este punto, las narrativas del cine latinoamericano se transforman en una especie de lienzo para los discursos de los excluidos, de los recuerdos de aquellos a quienes trataron de silenciar, de las minorías a quienes intentaron privar del derecho a la memoria. En otras palabras, el cine asume un papel de guardián de la memoria, sobre todo en situaciones donde los intereses políticos del presente pretenden reescribir el pasado para justificar el control social. De cierta manera, el cine ha funcionado como contranarrativa histórica al deseo político de silenciar y olvidar, impidiendo que el pasado sea sepultado por completo.

La imagen en movimiento es una recreación constante del aquí y del ahora, característica fundamental del realismo<sup>2</sup> —como lo menciona el teórico cinematográfico André Bazin—, donde a diferencia de la fotografía y la pintura, el cine no embalsama el tiempo, sino que permite que siga corriendo en diferentes épocas. Eso mismo pasa en la relación entre cine y memoria desde la perspectiva de los lugares donde reside la memoria. Esto se traduce en que el cine atrapa acontecimientos, emociones y vivencias, pero a la vez permite que tengan un eco repetible cada vez que se proyecta un filme y, en ese mismo orden de ideas, los sitios de la memoria rompen con el hábito cronológico al albergar también fragmentos del tiempo, testimonios y discursos. De hecho, las estrategias del cine<sup>3</sup> pueden dar cuenta del vaivén de la memoria, del riesgo de olvidar o de la simple conmemoración de fechas. En este punto, el cine replantea el cómo y el para qué se maneja la producción de las imágenes como centro de reflexión para la representación de la comunidad y de su memoria social, misma que escapa de los barrotes explicativos de la historia que se da fuera de las comunidades y que pretende ser el estandarte del relato que “emerge” de la comunidad.

Aquí es importante mencionar que no hay que confundir memoria con historia, recordando a Pierre Nora en el texto de Luisa Corrandini, ya que la labor cinematográfica se da a la tarea de aportar otra mirada más allá de “la historia como construcción problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros”, y en donde “a partir de dichos rastros, controlados, entrecruzados y



comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar, y sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo”. Nora explora aún más las nociones anteriores, mencionando que la historia es una operación puramente intelectual y laica, la cual exige un análisis y un discurso crítico, detentando el papel del monopolio de la interpretación de los hechos.

Es aquí donde podemos contemplar la relevancia de la relación entre cine y memoria, ya que el cine —al igual que la esencia de la pedagogía de la memoria, que es la característica de insistir más en las preguntas que en las respuestas—, no trata de dar afirmaciones o explicaciones monolíticas, sino que busca reivindicar el sentido de la memoria como fenómeno colectivo donde reposa el recuerdo de un pasado vivido y emotivo, y que hasta cierto punto trata de ser eliminada o controlada por la historia oficial.

El cine, con su singular tipo de lenguaje —y como varios filósofos<sup>4</sup> advierten— es un medio de comunicación que

<sup>1</sup> Michael Pollak. Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006

<sup>2</sup> Para el crítico y teórico cinematográfico, André Bazin, el verdadero realismo se opone al pseudorealismo, que se satisface con la semejanza, en tanto que su razón de ser y, por tanto, su valoración, superan el campo de las apariencias.

<sup>3</sup> Tecnología, masividad, efecto de realidad, multidisciplinariedad, integración artística, lenguaje artístico.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, Alain Badiou, Franco Berardi “Bifo”, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Slavoj Žižek, por mencionar algunos.



tiene la capacidad de ser un documento intelectual y emotivo. Esto es: las imágenes en movimiento son en sí mismas saberes epistémicos de capacidad inteligible que conectan con el público tanto a nivel racional como a nivel emocional, partiendo desde la comprensión logopática.

Cuando vemos un filme, no conectamos solamente con el intelecto, sino también desde las experiencias emotivas compartidas como sociedad. Por lo anterior, el cine puede llevarnos a ese pasado vivido y emotivo, pero no solamente para observarlo sino para inmiscuirnos y participar en los hechos al mostrarnos una memoria de la comunidad y así dimensionar la producción de sentido desde una perspectiva fenomenológica.

Ahora bien, las experiencias compartidas bajo contextos políticos complejos que mencionamos al inicio del texto, se centran en las décadas de los 60's, 70'y 80's en América Latina, precisamente cuando nuestra región adoleció un largo periodo de procesos dictatoriales. Las dictaduras militares tradicionales en América Latina fueron dirigidas por juntas o comités integrados por la dirección del Estado mayor en manos de la milicia. En otros casos, los gobiernos militares terminaban manejados por una sola persona. Los dictadores justificaban su llegada al poder como una manera de establecer la estabilidad política para el país o, en otros casos, apelando al principio de la seguridad nacional al rescatar a la nación de las amenazas de "ideologías peligrosas". Dichas dictaduras militares se caracterizaron por ser regímenes con presos políticos, represión de las libertades individuales, paramilitarismo,

restricción de la libertad de prensa y violaciones a los derechos humanos. En definitiva, todo aquello que estuviera en contra de la estabilidad política impuesta por la dictadura debía ser silenciado.

Las dictaduras militares estuvieron presentes en: República Dominicana (1930–1961), Nicaragua (1936–1979), Venezuela (1948–1958), Paraguay (1954–1989), Bolivia (1964–1982), Brasil (1964–1985), Perú (1968–1980), Ecuador (1972–1979), Uruguay (1973–1984), Chile (1973–1990), Argentina (1976–1983). De cierta manera, nuestra región estuvo bajo el yugo del control político y social. Lo anterior se traduce en un control por los discursos y las narrativas, ya que dicho control restringiría la producción de las representaciones que median permanentemente nuestra vida en tanto que remiten a procesos de significación social.

El cine fungiría como una herramienta oficialista, ya que hay que destacar que en los contextos dictatoriales, ¿en qué pueden servirle las películas a un sistema totalitario? Podemos advertir que sirvió para establecer una determinada agenda informativa con narrativas que justificaban el establecimiento de los regímenes militares o que engrandecían la figura de los dictadores. Además, existieron filmes que funcionaron como anestesia cultural al ser películas de entretenimiento asegurado sin riesgo de estimular cualquier tipo de subversión. Lo anterior, debido a que Hollywood había creado desde 1920 y hasta aproximadamente 1970, un modelo narrativo al que las demás cinematografías debieron alinearse si querían

ingresar al circuito de exhibición mundial. Las historias eran sencillas, ya que hasta cierto punto sirvieron como referencia patriótica para los sistemas dictatoriales: un héroe que debía luchar por su país o por una determinada causa y que en medio de la historia se enamoraba, pero a la vez era llamado a cumplir su deber patriótico, enfrentándose a las fuerzas del mal hasta haber cumplido con su deber. Cabe señalar que ciertas obras tuvieron como objetivo persuadir al espectador al provocar admiración o compasión por los presuntos héroes.

Como mencionamos anteriormente, el cine es un arte, pero también un espectáculo de masas. Al terminar los periodos dictatoriales, y con el lento regreso de la democracia a nuestra región, el arte cinematográfico —más allá de considerarlo como un simple espectáculo masivo—, volvió a manifestar su potencialidad contestataria, reflexiva y artística, por lo que se le consideró como un arma de búsqueda por la justicia histórica y por la memoria social de los que trataron de ser silenciados<sup>5</sup>. No por nada un consejero del dictador brasileño Getulio Vargas, al advertir el poder de los medios de comunicación en manos de la propia sociedad, señaló: “el pueblo es temible cuando se lo deja actuar solo, no hay que descuidar ningún medio apto para canalizarlo, entre otros el cine.”<sup>6</sup>

La búsqueda por la justicia histórica y el restablecimiento de la memoria social ocurriría por varias vías.


Precisamente, una de ellas fue a partir de varias películas que abordarían el tema de las dictaduras desde los relatos de los sobrevivientes y —cuestión importante— desde la ausencia de los desaparecidos. Recordemos que la memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva y vulnerable a las manipulaciones, pero susceptible de permanecer latente durante largos periodos de tiempo, logrando reencarnar tras agitados despertares. El fin de las dictaduras significó un despertar hacia la construcción de nuevas narrativas desde la memoria para un nuevo presente.

Diversas películas, aunque encasilladas en el género de ficción, tomaron como base la esencia documentalista: el uso del testimonio, el recorrido por sitios claves (sitios de la memoria), guiones cinematográficos que siguieron la reconstrucción de hechos basados en informes y, por el

lado emotivo, el reconocimiento del trauma que como sociedad se vivió y que mucho tiempo trató de sepultarse como si nada hubiera pasado desde la perspectiva de la historia y la memoria oficial, las cuales pretendían ser dueñas de la verdad histórica.

Desde este punto, el testigo se transformó en una pieza esencial para la recuperación del pasado ya que conserva en él la memoria viva. El testigo posee un gran valor histórico al reunir migajas del pasado, consiguiendo reivindicar la figura de “la víctima”<sup>7</sup>, personaje pasivo sin derecho a réplica y sin reconocimiento de su sufrimiento y lucha. No es casualidad que en muchas de las películas del periodo al que nos referimos, las historias estuvieran basadas en los testigos, en sus aflicciones pasadas y presentes. Además, es cierto que la memoria es psicológicamente vivida desde la individualidad, aunque después de todo, resulta ser siempre un fenómeno colectivo y por el que la mayoría de las películas se enfocaron en abordar el proceso desde la comunidad, desde la mayor cantidad de relatos sobrevivientes al silencio.

Como parte de la batalla simbólica que representa la memoria, el cine resulta una reflexión de la representación de la comunidad. Las creaciones de los guiones retoman como idea principal el hecho de que no hay memoria sin comunidad, donde la articulación de los testimonios con las imágenes forma una memoria que corporiza el pasado, potencia las certezas colectivas y remiten a nuevos procesos de significación social.

En definitiva, por sus diversas características estéticas y multidisciplinarias, puede decirse que el cine es un arte que constantemente trae el pasado al presente, que piensa presentes y realidades posibles o que crea diversos futuros. De tal modo, las películas no resultan ser solamente discursos desapegados de la remembranza, si no que son fundamentalmente espacios o sitios de la memoria donde se conjugan experiencias, recuerdos y olvidos. Por todo lo anterior expuesto, cine y memoria en América Latina son elementos inseparables que reinventan el sentido de la experiencia, la memoria y la narración cinematográfica, al reclamar la voz que trató de ser arrebatada por el silencio. 

<sup>5</sup> Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, el cine fue transformándose hacia narrativas con más carga de temas sociales. Poco a poco los seres fantásticos del expresionismo alemán o de la emulación de las emociones internalizadas de la corriente francesa fueron abriendo paso a las narrativas donde ponían al hombre y a su estructura social en el centro. Temas de crítica política, análisis de las condiciones económicas, redescubrimiento de las estructuras sociales, etc. estuvieron presentes en la cinematografía mundial. Lo anterior, es denominado como neorrealismo italiano, corriente que, además, tendría una tendencia hacia el uso de actores no profesionales, uso de exteriores para la filmación de las películas y una marcada esencia documentalista.

<sup>6</sup> Muller, Wieder 2008, p. 14.

<sup>7</sup> También podríamos abordar la figura de la “víctima inocente” que implicó el silenciamiento de la identidad política de los desaparecidos.

**Clara Patricia Muñoz Quintero.** Mexicana, Doctora en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Investigadora invitada del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, de la Cinemateca de Cuba en La Habana Cuba y de la Escuela Internacional de Cine y TV en San Antonio de los Baños, Cuba. En Bolivia realizó investigaciones en la Cinemateca Boliviana y en la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz. Las investigaciones que desarrolla se enfocan en la historia social del cine latinoamericano en países como Cuba, Bolivia, México, Nicaragua y Ecuador. Actualmente realiza una investigación sobre un análisis comparativo entre los cines contemporáneos de México y España en torno a la supervivencia de las imágenes del racismo.