

## Cine de memoria: del cine militante a *Seré millones*

### Memory in the Cinema: From Militant Cinema to *Seré millones*

### Cinema de memória: do cinema militante a *Seré millones*

RAÚL ROYDEEN GARCÍA AGUILAR\*

JOSÉ AXEL GARCÍA ANCIRA ASTUDILLO\*\*

**RESUMEN:** El estudio de la relación entre cine y memoria requiere la visibilización de diversos factores que intervienen en su constitución, tales como su distinción con el relato histórico oficial y los factores coyunturales, políticos y psicológicos que permiten que un suceso o proceso social se cristalice en el imaginario de una comunidad. Indagamos sobre las posibilidades de estas relaciones, mediante el reconocimiento de algunos rasgos formales que determinan formas sensibles que pueden ir desde la memoria anclada en la denuncia, o como hechos fijos del pasado, hasta un cine de memoria, con posibilidades de una memoria liberadora. Problematicamos la obra *Seré millones* (Mascaró cine, 2014) por sus estrategias intermediales, intertextuales y de fundamento metaficcional.

**PALABRAS CLAVE:** *Cine latinoamericano, memoria, discurso cinematográfico, metaficción.*

**ABSTRACT:** The analysis of the relationship between cinema and memory requires the visualization of diverse factors that intervene in its constitution. These are for example its distinction with the official historical narrative and the short-term, political and psychological factors that let an event or a social process crystallize in the imaginary of a community. We inquire about the possibilities of these relations, through the recognition of some formal features that determine sensitive forms that include from memory anchored in the denunciation, or as fixed events of the past, to a cinema of memory, with possibilities of a liberating memory. We problematize the movie *Seré millones* (Mascaró Cine, 2014) for its inter-media, intertextual and metafictional strategies.

**KEYWORDS:** *Latin American cinema, memory, cinematographic discourse, metafiction.*

---

\* Secretario Académico de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Cuajimalpa. (México). <roydeen@comunidad.unam.mx>.

\*\* Colaborador de logística editorial y actividades culturales en la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Cuajimalpa. (México). <axeluumc@gmail.com>.

**RESUMO:** O estudo da relação entre cinema e memória requer a visibilidade de vários fatores que intervêm na sua constituição, como sua distinção com o relato histórico oficial e os fatores conjunturais, políticos e psicológicos que permitem que um evento ou processo social se cristalice no imaginário de uma comunidade. Indagamos sobre as possibilidades dessas relações, mediante o reconhecimento de alguns recursos formais que determinam formas sensíveis que podem passar da memória ancorada na denúncia, ou como fatos fixos do passado, para um cinema de memória, com possibilidades de memória libertadora. Problematicamos o trabalho *Seré millones* (Mascaró cine, 2014) por suas estratégias intermediarias, intertextuais e base metaficcional.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Cinema latino-americano, memória, discurso cinematográfico, metaficção.*

**RECIBIDO:** 10 de octubre de 2017. **ACEPTADO:** 11 de noviembre de 2017.

---

#### DE MEMORIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA AL CINE DE MEMORIA

**R**azonar sobre cine y memoria requiere entender qué hay detrás del concepto *memoria*, cuál es la importancia conceptual e histórica de este término, para así reconocer –más allá de las etiquetas– qué posibilidades de discurso y significados puede tener un filme para contribuir a la reconstrucción de la memoria social.

“Memoria” refiere, si pensamos en el sentido más primario del término, a la capacidad de recordar algo, ya sea intelectual o sensorialmente, y la RAE la define como la “Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado” (RAE, 2014). A simple vista podríamos decir que el proceso de la memoria se vive de manera singular, pues la capacidad de evocación de hechos pasados es, en primera instancia, individual. Es necesario, no obstante, reconocer que incluso la memoria de un hecho particular implica una intrincada relación con aquello que está más allá de lo puramente individual, pues el ejercicio de memoria parte siempre de las herramientas epistémicas de las que disponemos en un tiempo ulterior. Podríamos afirmar que la memoria se convierte en un hecho colectivo por medio de un doble proceso: En tanto nos valemos de convencionalismos que existen en lo social para dotar de sentido a un fenómeno, y por la

capacidad de enmarcar sus posibilidades de significación en relación de similitud o contraste con la memoria de otras personas.<sup>1</sup>

Halbwachs (2004 [1968]), recurre al proceso de maduración del sujeto para explicar la diferencia entre la memoria individual y la colectiva, reconoce que la memoria depende de la suma de subjetividades que advierten un determinado fenómeno. En palabras de Halbwachs:

Durante el curso de mi vida, el grupo nacional del que formaba parte fue el teatro de determinados hechos de los que digo acordarme, pero sólo los conocí por los periódicos o por los testimonios de quienes estuvieron directamente implicados en ellos. Ocupan un lugar en la memoria de la nación. Pero no asistí a ellos en persona. Cuando los evoco, he de remitirme totalmente a la memoria de los demás (Halbwachs (2004 [1968]: 53).

La memoria colectiva, social, tiene mucho que ver con el tiempo de vida, con el inicio de nuestras vidas o de nuestros primeros recuerdos, desde los que fijamos en el tiempo a algún otro hecho. Halbwachs nos indica que el andamiaje mental con el que percibimos una experiencia siempre se trata de un acontecimiento social en sí mismo, pues todo cuanto podemos experimentar se basa en los conocimientos que nos han sido dados en nuestra interacción social. Así, el límite de la experiencia vital no es una restricción, pues la memoria de un determinado espacio cobrará valor en tanto seamos capaces de relacionar aquello que vivimos con los procesos históricos que hacen posible que nuestro presente sea lo que es.

Para Halbwachs, nuestros procesos memorísticos existen en un pequeño marco de experiencia sensible ante un todo; sin embargo, aunque no vivimos nuestras experiencias de manera omnipresente, sí tenemos una conciencia abarcadora que nos permite reconocer características específicas de un tiempo histórico como totalidad. Entonces, la memoria comienza a tener parte en nuestra visión de lo histórico de una manera que podríamos considerar como dialéctica; la historia nacional se mezcla con nuestra memoria; y nuestra memoria ayuda a convalidar (o refutar) la historia que conocemos de una época determinada. Vistas por separado,

<sup>1</sup> Además, debemos reconocer que toda memoria es selección, pues sin la capacidad sintética de nuestro raciocinio, sería completamente imposible que la memoria fuera una herramienta de la inteligencia, tal como lo demuestra Borges en el célebre “Funes el Memorioso”, basado en la creación de un personaje incapaz de vivir y reflexionar sobre la vida y las acciones presentes y futuras por poseer una mente capaz de recordarlo todo: la memoria sin perspectiva es inútil.

historia nacional y memoria social, la primera puede o no coincidir con nuestra experiencia sensible, mientras que la memoria social se hace desde lo subjetivo<sup>2</sup> no necesita de conceptos históricos, sino que parte de experiencias ancladas en los procesos socioculturales vigentes en el momento de la remembranza. Se mezclan en nuestra memoria hechos escuchados en conversaciones familiares, vistos en distintos audiovisuales o leídos en crónicas, y cada uno de ellos forma parte de ese acontecimiento integrante de nuestra memoria social.

La memoria social puede estar en armonía con una historia nacional o regional, pues el relato histórico contiene elementos que se suponen trascendentes para la mayoría de las personas de una determinada comunidad, mientras que la memoria social está determinada por la relación de los sujetos con aspectos vivos de la cultura. En resumen, la memoria social está relacionada con aquello que es operante para una generación, que un sector vio nacer en el tiempo o pertenece a la generación anterior o incluso en un momento anterior a ésta; pero que tiene vigencia aún en el momento de la evocación y cuya ocurrencia es poco cuestionada, al asentarse en el imaginario de una comunidad interpretativa.

Una cuestión fundamental para abordar la producción textual que se refiere a acontecimientos pasados es su dimensión discursiva, pues, además del reconocimiento de las personas que relatan y de los mecanismos de enunciación del medio expresivo que sirve de canal a un relato, es muy importante contemplar las condiciones en las que se produce un discurso, tal como lo recuerda Eliseo Verón:

Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Llamamos a las primeras condiciones de producción y a las segundas, condiciones de reconocimiento. Generados bajo condiciones determinadas, que producen sus efectos bajo condiciones también determinadas, es entre estos dos conjuntos de condiciones que circulan los discursos sociales (Verón, 1993: 127).

---

<sup>2</sup> “Sujetividad” y “subjetivo-a” son categorías filosóficas del filósofo argentino Arturo Andrés Roig que se define como “sujeto empírico cuya temporalidad no se funda en la interioridad de la conciencia sino en la historicidad como capacidad de todo hombre de gestar su propia vida” (Biagini y Roig, 2008: 515). Para Roig la sujetividad se distingue de la subjetividad en que la primera no tiene una relación antagónica con la objetividad, sino que se postula como su propia base.

Los productos textuales sobre la memoria dependen por completo del cruce de las condiciones de producción, las restricciones de registro y enunciación, con las condiciones de lectura en un tiempo posterior de los significados resguardados, para alcanzar su objetivo testimonial contra el olvido. En ello radica su capacidad para cristalizarse en el discurso social.

En este sentido, un reclamo por la memoria sugiere que ésta ha sido violentada, lo cual puede ocurrir cuando un sector social es invisibilizado para privilegiar un relato histórico frente a otro, como es el caso de las dictaduras latinoamericanas, que ejecutaron un terrorismo de Estado que torturó, desapareció, condicionó la vida cotidiana, condenó al exilio, ejerció la censura y condujo al disciplinamiento social.

En este contexto surge, como construcción textual relevante para el discurso social, lo que podemos denominar *cine de memoria*, y su papel no tiene que ver con una simple reconstrucción de hechos, sino que apunta específicamente a un proceso de valoración del pasado que pone en juego el reconocimiento de sucesos que han sido silenciados, o bien, cual “trauma” social, han sido callados por los mismos protagonistas ante las necesidades, ya sea del silencio como condición de supervivencia; ya sea porque los grupos que detentan el poder pretenden esconder *bajo el tapete* los “pecados originales” que dieron origen a un determinado orden social. El cine de memoria se distingue de otros filmes, en que busca develar hechos sociales que han sido deliberadamente ocultados por poderes fácticos.

En los términos de Verón, para que una narrativa se integre al discurso social, es necesario considerar ambos polos de su determinación discursiva –condiciones de producción y condiciones de reconocimiento–, para los efectos del presente artículo esto es muy útil para comprender la diferencia principal entre cine militante y cine de memoria, ya que el primero está marcado por las condiciones de su producción, que obligan a sus realizadores a someterse a las restricciones del contexto, y tiene como objetivo denunciarlas y hacerlas evidentes para los espectadores de su tiempo. Por otro lado, el cine de memoria se sirve de recursos narrativos diversos, como la creación de personajes ficticios con peripecias basadas en los hechos vividos en una época determinada y la identificación del espectador con estos a partir de las emociones compartidas en el nivel subjetivo; se trata de un cine que, al tener –casi siempre– una distancia temporal de los acontecimientos que evoca, es capaz de pensar sobre las

condiciones de reconocimiento que los espectadores poseen, y en las formas fílmicas más adecuadas para propiciar su conmemoración.

Si bien tanto cine militante como cine de memoria contribuyen a la conformación del imaginario colectivo y éste, a su vez, a la fijación del mismo en el relato histórico, la dirección de anclaje, condiciones de producción-condiciones de reconocimiento, es muy importante, sobre todo en la época actual, en que se han ampliado las estrategias narrativas del “cine de realidad”, haciendo que la tipología del cine documental propuesta por Nichols empiece a superarse.

#### DE LA MEMORIA SOCIAL A LAS POSIBILIDADES DE RECEPCIÓN EN EL CINE

Cine de memoria es un binomio que tiene rasgos formales que poseen ya una identidad genérica. Podríamos mencionar algunos ejemplos clásicos del cine documental de la segunda mitad del siglo XX en América Latina, tales como el anclaje en personajes específicos o el recurso al narrador implícito como ente que rescata un acontecimiento que se articula, en el filme, como materia de descubrimiento narrativo e histórico para la audiencia. Es necesario, sin embargo, reconocer que la relación entre cine y memoria está presente de distintas maneras en toda ficción, animación o documental. Particularmente si la obra retoma algún tema histórico, pues cualquier filme,<sup>3</sup> aún si aparentemente carece de pretensiones políticas, tiene la potencialidad de construir memoria colectiva sobre un tiempo histórico particular, ya sea por aquello que expresa de manera manifiesta, es decir, por el discurso explícito de la obra, ya sea por la lectura *a posteriori* de una película que, al pasar de los años, se constituye como signo de su propio tiempo. Así, la memoria de un tiempo histórico puede ser una pretensión autoral, o bien una búsqueda de un espectador que toma un posicionamiento activo, interrogando al filme sobre un aspecto en particular que le interesa. Por ejemplo, si pensamos en la película *Allende* (2004), de Patricio Guzmán, es clara la intención del director por

---

<sup>3</sup> Como lo ha expuesto el historiador Shlomo Sand, el cine de ficción podrá ser un activo privilegiado a la hora de revelar los códigos culturales y las contradicciones ideológicas que operan en la conciencia social de una época determinada, los mitos que alimentan las creencias colectivas, las maneras de pensar y las normas morales dominantes. En este sentido, Sand asevera que “si en 1900 la educación nacional era el principal alimento de la memoria colectiva, no sería descabellado afirmar que, en 2000, la comunicación audiovisual se ha convertido en la matriz principal del ‘recuerdo’” (Martínez, 2013: 367 y 368).

reflexionar sobre un Salvador Allende personal, que es significativo en su propia vida; en cambio, el documental *Compañero Presidente* (1971) de Miguel Littín, visto desde el presente, puede ser un anclaje para el conocimiento del perfil de un personaje histórico, lo cual, sin ser el objetivo del material, es parte de la memoria del pueblo chileno. Es decir, el cine construye, conserva y refuta una determinada memoria histórica, la cual se pone a disposición de los espectadores: la memoria histórica desde el cine sólo se articula en la relación dialéctica entre público y obra.

Así, en cualquier película donde se decide tomar un tema del pasado para construir una historia, se posiciona un protagonista sobre otros, un punto de vista de clase, grupo o etnia, sobre otros, un determinado *tipo* de conflicto argumental; y todo ello se articula como una selección de “verdad” desde la que se construye un relato al que se considera digno de contarse, sobre muchos otros posibles.

Desde este nivel de acercamiento, el cine puede ser objeto de la disputa de la memoria histórica cuando se presenta como evidencia de experiencias cinematográficas marginales o clandestinas que pretendieron ser borradas de la narrativa de la historia de una región. Un ejemplo vasto y complejo de este tipo de procesos se da en el cine argentino, donde grupos de cineastas comprometidos con la transformación política y social de su país sufrieron persecución, fueron fustigados, censurados e

Figura 1. Fotograma de *La hora de los hornos* (1968). Las películas del Cine político y social en de los años 60 y 70 tienen un potencial en la conformación de memoria histórica, más allá de los valores discursivos y programáticos propios de su momento de enunciación.



incluso desaparecidos: Nos referimos a Fernando Birri, Fernando “Pino” Solanas, Raymundo Gleyzer, Humberto Ríos y los cineastas agrupados bajo el epíteto del Under Porteño. Las películas de estos cineastas son un registro de la historia argentina, pero su papel como conformadoras de memoria social está dado, como veíamos antes, más allá de los valores que presentan como documentos de evidencia histórica, por evocar proyectos, programas, ideas, luchas, poéticas y formas de pensar el cine. Los filmes de la época del 60 y 70, cuya intencionalidad está anclada a su propio momento histórico, hoy se constituyen como piezas clave en la reconstrucción de la memoria, pues la mera exhibición actual de las obras (además de su valor puramente histórico) representa un hito performativo frente a la desaparición forzada de algunos de sus realizadores, o por su analogía con los problemas vigentes de Argentina.

Más tarde, algunos cineastas de la década del 2000, que quizá eran aún niños o incluso no habían nacido en los años de la dictadura, retomaron a los autores del 60 y 70 como baluartes de sus propios ejercicios cinematográficos. Entre ellos, tenemos a la dupla de cineastas Virna Molina y Ernesto Ardito, con el filme *Raymundo* (2003) [sobre Raymundo Gleyzer], o la experiencia de Mascaró Cine que en *Un arma cargada de futuro* (2010), busca explicar la política cultural del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP-PRT), y en donde, nuevamente, hay un intento por reconocer la aportación al cine de Raymundo Gleyzer y su *Cine de la base*.

Ante el aniquilamiento y la mutilación de los procesos de memoria en países como Argentina, Chile y Guatemala –entre otros– el simple hecho de reinstaurar parte de la memoria perdida es sin duda motivo de una actitud celebratoria; no obstante, Todorov apunta que una memoria no ayude a la reparación del tejido social, a la posibilidad de una sanación ante el dolor de la violencia y a una posibilidad de acción social sería, un proceso incompleto y estéril. Para Todorov (2008) en donde hay un proceso de reconstrucción de memoria puede darse también una peligrosa victimización, pues -advertirse heredero de un grupo vulnerado en el pasado representa la posibilidad de ejercer una posición de poder desde la cual descendientes de las víctimas o sectores que se abrogan serlo, justifican posiciones políticas que no tienen que ver con la reparación de la justicia o la construcción de políticas de derechos humanos. Desde esta perspectiva, podemos reconocer en Argentina una intencionalidad del cine que, de acuerdo con las autoras Fariña y Marrone (2011), está relacionada íntimamente con los procesos sociales que



buscan castigo por los crímenes de la dictadura. Fariña y Marrone advierten que con la publicación del informe *Nunca Más* (Conadep, 1984) se comienza una ruta de disputa por la memoria; en este momento se debate la retórica de los años previos, se condena la violencia y las violaciones a los derechos humanos, pero se presenta a la sociedad argentina como un espectador impávido ante un teatro siniestro que ocurre subrepticamente. Esta visión histórica tendría su correlato en el cine en los filmes *Camila* (Bemberg, 1984) e *Historia oficial* (Puenzo, 1985):

En ambas, la mujer –productora y preservadora de la vida– movida por su amor individual es engañada, sometida o aniquilada por un poder brutal. La alegoría sobre la sociedad argentina recae en estos personajes femeninos ingenuos, convertidos en víctimas de una lucha política de la que no participan (Fariña y Marrone, 2011: 191).

Desde esta misma perspectiva y siguiendo aún a Fariña y Marrone, podemos ver el caso de la película *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). En el filme se presentan dos polos en confrontación: los estudiantes como víctimas absortas, por un lado, y por el otro, un villano con un poder de destrucción omnisciente. Estamos ante lo que Todorov nos invita a pensar como reconstrucción de la memoria que produce parálisis, pues construye la imagen de un poder monstruoso y sobrenatural, que pareciera provenir de algo ajeno a los actores sociales argentinos de la década del setenta, lo cual permite que el caso se constituya como una excepción al comportamiento “normal”. Este aspecto nos remite a las aportaciones que Hannah Arendt (1963) hizo respecto las razones por las que la violencia extrema es tolerada, que demuestran que adjudicar patologías o monstruosidad a los ejecutantes resulta en un bálsamo de indiferencia ante la posibilidad de un juicio histórico –basado en la memoria– que sea capaz de condenar los crímenes con mayor contundencia.

En las últimas décadas, el cine de memoria ha tenido modificaciones importantes, en principio porque los anclajes desde los cuales se presenta la posibilidad de memoria ha cambiado de personajes. Tras el Golpe del 76, fue sumamente importante el documental militante que tuvo como objetivo el juicio en términos de condena a lo que se reconoció como terrorismo de Estado. En este tenor surge *Esta voz entre muchas* (1979), documental realizado en el exilio por Humberto Ríos, que recoge testimonios de denuncia de sobrevivientes, quienes narran su calvario entre los engranes de la maquinaria montada para desarticular a lo que se llamó

de manera genérica como “subversión”. Resulta evidente que la memoria a la que se alude es a la de los coterráneos, a la de personas sensibles en el resto del orbe, a quienes se busca comunicar la magnitud del genocidio, la crueldad de sus métodos e –incluso– el trasfondo sociopolítico con que explican las razones por las que se instauró una junta militar.

Con el correr de los años, el epicentro de la memoria sufrió un desplazamiento, pues contamos con una nueva generación que son los hijos de activistas, los nietos desaparecidos y apropiados (entre ellos y ellas, los que han recobrado su identidad –y los que la han rechazado–), y nuevos actores sociales que tienen como paradigma la lucha por los derechos humanos, así como la condena abierta y censura a las acciones de la junta militar.

Fariña y Marrone (2011) reconocen una falencia en muchos filmes del cine de memoria, que consiste en una hiper-simplificación del pasado, desde varias características taxonómicas, a saber:

- Un uso de *voz off*, que se coloca desde una posición de verdad absoluta, como orientadora del discurso histórico.
- La identificación de los grupos de lucha bajo términos como “activista”, “luchador social” o “militante”, que desdibujan a la totalidad de posturas que existieron en aquel momento.
- El mostrar los conflictos desde una perspectiva psicológica e individual, obviando el trasfondo social, político y económico.

Evidentemente, en el mundo del cine, y de las expresiones estéticas, puede haber tantos acercamientos a un proceso como intencionalidades creativas; desde esta perspectiva no es negativo *per se* que un filme se articule desde una *voz off*, que elija el testimonio de la experiencia individual, o de un grupo, o que excluya algunos aspectos para reforzar una determinada narrativa; no obstante, es interesante advertir que el tono, la elección de personajes, y las búsquedas formales no sólo son recuperadoras de las memorias (parciales o individuales) que están siendo representadas, sino que también conforman un discurso, y una serie de expectativas y sensaciones sobre el proceso.

Tomemos para este caso el filme *Tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, 2015), en el cual la realizadora argentina-mexicana indaga sobre su propio pasado, desde la historia de Laura Bonaparte, una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo y abuela de la propia directora. *Tiempo suspendido* exhibe a una Laura Bonaparte anciana y con muestras avanzadas

Figura 2. En *Tiempo Suspendido* (2015) Natalia alegoriza la pérdida de la memoria por alzhéimer con la pérdida de la memoria social.



de alzhéimer. El documental de Bruschtein parte de una paradoja: Una de las mujeres que más luchó contra el olvido, pionera en la lucha contra el terrorismo de Estado, no logra ahora recordar que sus dos hijos e hija fueron secuestrados y desaparecidos. En *Tiempo suspendido*, la memoria vuelve a su nivel primario e individual, ante la exposición de un personaje icónico en la lucha por los derechos humanos, pero que ya no es consciente del papel que jugó en la historia. Es posible leer esta obra como una metáfora, en donde la amnesia de Bonaparte alegoriza con los riesgos del olvido de una sociedad. El eje no es solamente Laura Bonaparte, pues la propia realizadora se erige como protagonista de la historia, como indagadora de un pasado que construye en un diálogo entre tiempos. Bruschtein aborda el tema de su propia memoria familiar en relación con lo social, y de esta manera vemos representado el recambio generacional, que problematiza su percepción de un momento histórico, desde las necesidades del propio presente.

Es importante reconocer qué transmite *Tiempo suspendido*, en tanto documental de memoria que retoma algunas características formales y de elecciones argumentales que están presentes en otras piezas de la última década. *Tiempo suspendido* parte de lo fragmentario, no hace generalizaciones que expliquen el contexto que dio origen a las violencias del

sistema; tampoco nos permite reconocer quiénes eran las personas desaparecidas, más allá del momento en el cual se convirtieron en víctimas, es decir, saber que los militantes, profesores, estudiantes, obreros, artistas y guerrilleros, además de personas sus círculos cercanos no eran seres pasivos, a la espera de ser vejados y aniquilados, sino individuos que en muchos casos estaban dispuestos a poner la vida en riesgo por la defensa de sus ideales. De igual manera, no podemos obviar el hecho de que *Tiempo suspendido*, al presentar a Laura Bonaparte en plena decadencia de salud, está también dotando de significado a este hecho, al darle un peso argumental en el discurso del documental en tanto obra, lo cual nos permite cuestionarnos cómo influye esto en la forma de recuperación de la memoria. El documental no surge *ex nihilo*, sino con una serie de marcas formales que podemos considerar propias de este periodo histórico, donde se cuestionan los metarrelatos, se valoran las experiencias subjetivas particulares y se articula a los personajes sin ocultar fracturas, quiebres, contradicciones, dubitaciones. Estas elecciones y mecanismos de representación en el cine de memoria contribuyen a la desmitificación del pasado y de sus protagonistas y comunican, desde un halo de necesaria honestidad, ante construcciones históricas en donde lo individual y subjetivo no parecieron ser un aspecto central para la reconstrucción del pasado; no obstante, este tipo de cine de memoria (en donde se parte de los procesos individuales) podría conducir a una memoria reificada: un pasado de víctimas y victimarios, una historia clausurada, ante la cual, la pérdida de sentido presente resultaría producto –causa y efecto– del fracaso de la lucha por ideales que no fueron alcanzados en las décadas de los sesenta y setenta.

En ambos documentales (*Una voz entre muchas* y *Tiempo suspendido*) es necesario reconocer los alcances (y falencias) como constructores de memoria desde las teorías de la recepción, las cuales nos permiten avistar las audiencias a las que les es dirigido el discurso del filme; a saber, el espectador implícito. Desde ahí, podemos advertir que el sentido no está auto-contenido en las posibilidades expresivas, sino que es necesario indagar también la tensión existente entre la obra y las capacidades de recepción de un filme, lo cual nos conduce a una más completa interpretación del sentido de la obra.<sup>4</sup> En palabras de Hernández Santa-Olalla:

---

<sup>4</sup> En este punto conviene hacer una importante aclaración: si bien el análisis de la obra fílmica que proponemos apunta hacia las posibilidades de recepción como necesario polo

El estudio del cine no se debe centrar en un texto, sino en un “acontecimiento”, es decir, en la interacción de dicho texto o conjunto de textos con los diferentes grupos de espectadores en una situación espacio-temporal concreta, condicionada por un contexto determinado (Hernández, 2010: 211).

El cine de memoria de los últimos años que ha centrado su atención en la reconstrucción de las violencias estatales, sin profundizar –quizá a veces sin siquiera mencionar– el espacio de lucha clandestino, podría ser una consecuencia de un posicionamiento ante categorías como la de *los dos demonios*.<sup>5</sup> Se trata de un mecanismo de protección en el cual no se menciona aquello que en el discurso ha sido atacado, y que se presume como algo que podría dificultar la empatía de amplios sectores, pero –en cambio– nos circunscribe a una construcción de la memoria que nos limita a una comprensión más profunda del proceso. Esta paradoja de la memoria es advertida por Pilar Calveiro, para quien:

Tratar de mirar los procesos de América Latina de los años setenta y ochenta, así como a sus protagonistas, atravesados entonces por una lógica bipolar, guerrera y confrontativa –que era parte de la organización de la hegemonía vigente– con los actuales lentes democráticos, plurales, abiertos no sólo es imposible, sino que comporta una extraordinaria distorsión de sentido. Es como salirse del universo que se pretende explicar para observarlo con parámetros extraños a él, que hacen incomprendible la práctica de los actores involucrados. Esto incrementa la ajenidad que se verifica en muchos de los actos de memoria, y la sensación de locura, de pérdida de sentido –o del sentido– al tratar de comprender, con los referentes de sentido actuales –carentes por otra parte de un ejercicio de deconstrucción y crítica– prácticas sociales y políticas que se estructuraron con base en otros principios, acordes a una construcción hegemónica diferente (Calveiro, 2006: 380-381).

---

de interpretación, es ingenuo pretender que podemos advertir la totalidad de sentidos dados en el intercambio de la obra con los espectadores, por lo que referimos sólo a algunas de las posibilidades de significado en la mediación entre el texto propio del filme y los textos, fílmicos o extra fílmicos, reconocibles en un determinado momento histórico.

<sup>5</sup> La teoría de los dos demonios es construcción que intenta posicionar el argumento de que la dictadura militar fue la respuesta al terrorismo de los grupos guerrilleros marxistas y peronistas que operaban en Argentina. Desde esta perspectiva, el terrorismo de Estado se equipara al poder de combate de los grupos clandestinos, por lo que el accionar de la dictadura argentina y de los grupos paramilitares quedaría “justificada”. El origen del término sería producto de una interpretación facciosa del prólogo de la primera edición del *Nunca Más*.

Ante estas certezas y el reconocimiento de los límites heurísticos en la comprensión del cine de memoria, abordamos un breve análisis en el apartado siguiente, bajo la premisa de que la memoria de aquello que ha ocurrido en el pasado y su representación mediatizada –en el cine– tienen una lógica de funcionamiento intertextual, al clausurarse de manera específica en la mente de quien recuerda y en la forma fílmica que narra lo recordado muchos años después.

#### EL CINE DE MEMORIA CONTEMPORÁNEO SERÉ MILLONES Y LA METAFICCIÓN DOCUMENTAL DE MEMORIA

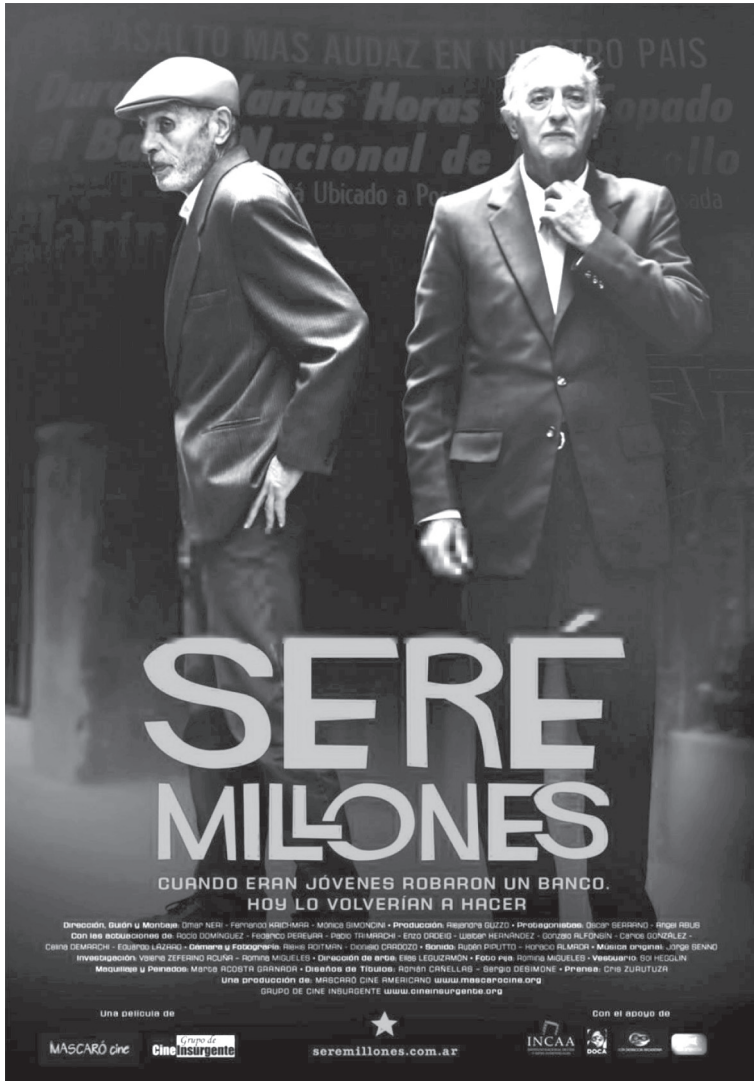
Como objeto ejemplar, tenemos el filme argentino sobre la ocupación y robo del Banco Nacional de Desarrollo de Argentina en 1972 titulado *Seré millones* (Mascaró Cine, 2014). Esta película se teje a partir del encuentro de las voces de personas cualquiera: los “guerrilleros” que consiguieron el atraco, y los actores que los representan. La interacción entre ellos produce un filme documental novedoso y lleno de cruces de sentido, cuya realidad se funda en los recuerdos representados y la presencia de las personas que vivieron los hechos del relato, quienes se erigen como índices de dicha realidad a través de la emanación de sus recuerdos. Como lo expresa Torres, el filme está articulado por la presencia de:

Dos protagonistas, que tienen más de 70 años y viven una vida en tranquilidad y alejados de lo que fue la revolución. Son amigos aún, con una memoria intachable, capaz de recrear diálogos y acciones en un documental que apela a la memoria, que reúne a quienes vivieron en esa época y las nuevas generaciones. Es una comedia, en donde un grupo de actores y sus protagonistas vuelven 40 años atrás.

La antesala de la investigación es el trabajo que el equipo de Mascaró Cine y Grupo de Cine Insurgente realizaron en 2009. Sin embargo, en esta oportunidad cambian la dinámica, y se intercalan el pasado y presente, con actuaciones, diálogos del momento, ensayos, archivos de prensa, y videos, ya que constantemente se da una interacción entre Oscar, Ángel y los jóvenes actores que los interpretan. Es un entrar y salir de escena, hasta que se logra dar con las emociones y actitudes del momento (Torres, 2015).

A esta multiplicidad de presencias, se suman estrategias tradicionalmente asociadas con la ficción o, al menos, con la narración dramatizada de lo que nunca pudo ser registrado: puesta en escena de soporte, de acompañamiento y de puntal para el interés sostenido de la audiencia;

Imagen 3. Mascaró Cine Americano experimenta en mecanismos de producción de memoria con *Seré Millones* 2014.



mecanismos de sorpresa narrativa y, como en el caso de *Seré millones*, relaciones interpersonales reales propiciadas por los autores del filme con la intención de acercar dos generaciones y enriquecer la narración gracias al encuentro de los sujetos que recuerdan y los sujetos de la representación, que dan vida a los primeros para mostrar los actos de su juventud. Este tipo de relatos, basados en el testimonio de quienes vivieron el

acontecimiento que es objeto de la memoria, tienen una fuerte carga de subjetividad.

Esa subjetividad puede juntar elementos discursivos que inicialmente parecen ser antagónicos: lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal, o sea, aunque la dimensión expresiva se concentre en historias particulares, se mantiene una dimensión que repercute en lo social y que funciona como respuesta subjetiva. Temáticas sociales y políticas serán tratadas a partir de una perspectiva privada e individual (Valenzuela, 2011).

Si bien, se ha escrito mucho de una tendencia subjetiva del documental contemporáneo a la auto-referencialidad, del cineasta mostrando su posición en el mundo como individuo que además es un emisor, en *Seré millones* no vemos al cineasta y su familia, sus conocidos, sus memorias, sino la puesta en relación anafórica de un “él” que recuerda, y un “tú” que está encargado de representarlo mientras se apropia de sus motivaciones y vivencias, integrándolas a su memoria a partir del involucramiento emocional que este proceso supone. Por su parte, el equipo de cineastas dirige la interacción, en el pretexto del “yo” creativo de la autoría fílmica, produciendo como obra la relación de otros, y clausurándola al convertirla en texto.

*Seré millones* es un llamado a la conciencia histórica a través de una representación de la memoria que se aleja gradualmente de las formas clásicas del documental, pues articula elementos que no suelen corresponder con las expectativas generadas por el cine de memoria, entre ellos se encuentran:

- a) Elementos intertextuales: las imágenes de la historia en pantalla, como la filmación de las notas periodísticas, recuperación de imagen en movimiento del peronismo, imágenes de la película *Espartaco* (Kubrick, 1960).<sup>6</sup>
- b) Escenas metaficcionales: el choque con un detrás de cámaras documental: la entrevista y *casting* a actores que recrearán a quienes ejecutaron el robo al Banco Nacional de Desarrollo en 1972.

<sup>6</sup> Es posible encontrar un segundo y un tercer nivel intertextual en la idea de las épocas como discursos que se cristalizan en textos diversos de la memoria que se recrea a través de un sujeto “fuera de sí”: II) el viejo narrador ya no es el vigilante convertido a guerrillero, III) el joven, que ya no es el actor que trata de representar al guerrillero, sino el sujeto de la época actual, comprendiendo su historia a través del relato de un viejo.



- c) Cruces intermediales: escenas que corresponden a un montaje “teatral”, filmado para representar la puesta en escena en que participaron los jóvenes actores, guiados por los actores de los hechos del año 72.
- d) Registro de interacción desarrollada en el presente: los actores conocen a las personas a las que interpretarán, originando un cruce de horizontes expectativas en el proceso memoria-conocimiento-representación.

Ante estas transformaciones, el filme que vemos ya no es un documental clásico sobre un acontecimiento, ni una película sobre cómo se hizo un documental sobre el asalto al Banco Nacional de Desarrollo. Ahora se documenta la interacción de los sujetos en su encuentro vivencial. De este modo, la estrategia narrativa toma entonces un curso que supera las expectativas de quien atiende en la sala de cine, pues no espera que el sujeto histórico regrese a sí mismo, actuando lo que vivió cuatro décadas atrás, al tiempo que se desdobra en su versión joven representada. En *Seré Millones*, la otredad está reunida por la imagen cinematográfica como paralelismo de la imagen poética que la comunica. Así, la capacidad de este filme para lograr la identificación a través de la memoria es, de alguna manera, la de reconstituir “un yo que somos y no somos”, dando firmeza a los componentes ideológicos de la articulación de signos cinematográficos. Lo anterior nos remite a la noción bajtiniana de ideologema, explicada con claridad por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano

Imagen 4. Utilización de elementos intermediales como la puesta en escena de carácter en *Seré Millones*.



La vida como conjunto de acciones, acontecimientos y experiencias se convierte en argumento, trama, tema, motivo sólo después de haberse revestido de un cuerpo ideológico concreto. Una realidad de hecho que no haya sido interpretada ideológicamente, que esté, por así decirlo, todavía en bruto, no puede formar parte de un contenido literario [...] Ese cuerpo ideológico es el ideograma: elemento del horizonte ideológico, por un lado, y del texto, por el otro. La representación literaria de elementos de ese horizonte [...] se caracteriza por la confluencia de ideogramas sociales e ideogramas estéticos. El ideograma es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social (Sarlo y Altamirano, 2001: 54).

La conjunción de personajes y sus vivencias en diferentes épocas propicia en el texto filmico una confluencia de horizontes interpretativos de la realidad que cada uno experimenta, aportando el factor ideológico como figura dialógica cristalizada en el discurso del filme, por lo que apunta a la toma de conciencia de la historia y el posible destino compartido a partir de la reflexividad de clase social, de sujeto pensante y sintiente.

#### PARA CONCLUIR

Tras este abordaje del cine de memoria y el recorrido que realizamos por algunos filmes para delatar sus estrategias y posibilidades formales, es necesario destacar la distinción entre el cine histórico como un discurso supuestamente objetivo y el cine de memoria, que reivindica una verdad poco conocida o invisibilizada a partir de las dimensiones éticas y emocionales basadas en la reconstrucción subjetiva de los acontecimientos. Al erigirse el cine de memoria como una posibilidad alternativa al relato de la historia institucionalizada, permite la formulación de perspectivas particulares sobre los hechos, con posibilidad de fungir como un factor terapéutico basado en el conocimiento y la aceptación de la experiencia de los actores sociales involucrados y la relación de sus vivencias con el presente vivido por el espectador, que también ha sido condicionado por los factores, personajes y hechos rememorados, como parcialidad de la construcción sociohistórica.

El cine de memoria, como hemos visto a lo largo del artículo, permite la evocación de los mitos comunes (sea para reforzarlos o destruirlos); la clarificación de relaciones sociales, cuya comprensión había sido sesgada por los vacíos generados por la ocultación o censura; la identificación

humana con los sujetos del pasado cercano, elemento generador de relaciones emocionales que sirven de nexo para la reconstrucción del relato identitario en el nivel social. Por último, todos estos elementos pueden predisponer al espectador, poseedor de una nueva conciencia, a la acción cotidiana consecuente con la reconstrucción de la memoria del contexto social en el que vive.

En lo respectivo a la renovación de las estrategias formales y narrativas del cine de memoria, encontramos en *Seré millones* un buen ejemplo de las posibilidades del cine latinoamericano, al ser capaz de integrar un *dialogismo constructivo* basado en la multiplicidad de las fuentes, las voces y las direcciones de un suceso histórico para la creación de una memoria presente.

Las tipologías clasificatorias clásicas del cine documental quedan cortas al describir un filme como *Seré millones*. Por ejemplo, las seis categorías de Nichols (expositiva, poética, reflexiva, observacional, participativa y performativa) son plausibles (todas) para describir este filme, y por lo tanto, son todas inútiles como cuencos vacíos para ordenar las representaciones de una realidad fragmentada e inclasificable.

La exploración de los recursos filmofictivos para la recuperación de la memoria permite soluciones visuales y narrativas heterogéneas, donde la reorganización de los discursos individuales entra en contacto con las ideologías, las representaciones colectivas, la comprensión del constructo objetivo de la historia y su participación en la proyección de futuros posibles. La capacidad de construcción documental, artística o ideológica, reposa sobre la comunicación como proceso de creación de sentido. La poética de articulaciones y embragues intertextuales, intermediales y metaficcionales de *Seré millones* radica en estas transacciones comunicativas que encuentran su cúspide al cristalizarse en el entendimiento del espectador, que se comunica con la obra y con su contexto de existencia en un ir y venir lógico, de adquisición de conocimiento y de emergencias emocionales.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENDDT, HANNAH (1967); *Eichmann in Jerusalem: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- BIAGINI, HUGO y ROIG, ARTURO (2008); *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos Aires: UNLA/Biblos.

- BAJTIN, MIJAÍL y MEDVEDEV, PAVEL (1994); *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, JORGE LUIS (1982); “Funes el memorioso”, *Ficciones*. Madrid: Alianza editorial.
- CALVEIRO, PILAR (2006); *Los usos políticos de la memoria. Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Conadep (1984): *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- HALBWACHS, MAURICE (2004) [1968]; *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prentice-Hall de España.
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, VÍCTOR (2010); “De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta”, *Frame*. Núm. 6 (Febrero), 196-218.
- MARRONE, IRENE y MOYANO WALKER, MERCEDES (2011); *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos.
- MARTÍNEZ, FERNANDO (2013); “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”, en *Vínculos de historia*. Revista del Departamento de Historia de la Universidad de Castilla-La Mancha. Núm. 2. 351-372.
- NICHOLS, BILL (1997); *La representación social de la realidad*. Madrid: Paidós.
- Real Academia Española (2014); *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Madrid.
- SARLO, BEATRIZ y ALTAMIRANO, CARLOS (2001); *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- TODOROV, TZVETAN (2008); *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TORRES, DIANA (2015); Nota en Diario U Chile: “Seré Millones”: El documental que recrea el gran asalto al orgullo peronista. Publicada el 21 de abril de 2015, disponible en <http://radio.uchile.cl/2015/04/21/sere-millones-el-documental-que-recrea-el-gran-asalto-al-orgullo-peronista/>
- TORRES VINDAS, JAVIER (2007); “El concepto de ideología en Mijail Bajtin”, en *Revista América Latina en Movimiento*. Disponible en <http://www.alainet.org/es/active/18143>
- VALENZUELA, VALERIA (2011); Giro subjetivo en el documental latinoamericano, *la Fuga*, 12. [Fecha de consulta: 2016-11-14], disponible en: <http://2016.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>
- VERÓN ELISEO (1993); *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.