

Dossier

Memorias, Identidades y Cine. Perspectivas contemporáneas sobre la imaginación del pasado

Introducción

por Zulema Marzorati y Tzvi Tal*
zmarzora@fibertel.com.ar
tzvital@mail.sapir.ac.il

A partir de los años sesenta se expandió en el campo académico de la Historia y la Historiografía la convicción de que el análisis de los textos cinematográficos permite pensar y abordar las cuestiones socio-históricas, ya que siendo el cine un espectáculo multitudinario, un abordaje apropiado permite apreciar en él las múltiples relaciones entre el arte, la sociedad y la cultura. En este nuevo campo interdisciplinario, señalar las diferencias entre la representación cinematográfica y la imagen del pasado construida en la historiografía profesional no es el objetivo científico de por sí, sino que se aspira a establecer el significado ideológico de las diferencias. De este modo, las películas son encaradas como testimonios estéticos de los discursos que cruzan la sociedad en cuyo seno se realiza la actividad cinematográfica. Así como el historiador analiza metodológicamente los documentos y testimonios de todo tipo en los que se apoya para consolidar una narrativa que construye el pasado, nuestra empresa científica resulta ser un trabajo interdisciplinario complejo, donde el conocimiento de la Historia y sus métodos, así como el dominio del lenguaje cinematográfico, son las columnas centrales de un edificio intelectual que requiere también incursar

* Zulema Marzorati es doctora en Ciencias Sociales (UBA) y magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (FLACSO). Se desempeña como profesora en Historia Económica y Social General de la Facultad de Ciencias Económicas, en Historia Social Moderna y Contemporánea de la Facultad de Ciencias Sociales (ambas de la UBA) y en la Maestría de Cultura y Salud Mental del Instituto Universitario de Salud Mental. Actualmente investiga las representaciones científicas en documentales argentinos, con diversos artículos publicados sobre esta temática. Es autora de *Plantear utopías. La conformación del campo científico-tecnológico nuclear en Argentina 1950-1955* (2011).

Tzvi Tal obtuvo en la Universidad de Tel Aviv el BA en Cinematografía y Televisión, y la Maestría y Doctorado en Historia de América Latina. Es profesor en la Escuela para las Artes del Sonido y la Pantalla en el Colegio Académico Sapir, Israel. Sus investigaciones sobre Historia, Memoria, Cultura e Identidades en las cinematografías de América Latina, España e Israel han visto luz en 8 países. Entre otras: *Pantallas y Revolución – Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires: Lumiere y Universidad de Tel Aviv (2005); "Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino contemporáneo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2010).

en la Sociología, la Historia del Arte, las Teorías del Cine y la Cultura, la Antropología, la Narratología y otras disciplinas.

El mundo de las imágenes del pasado constituye un escenario de los conflictos y tensiones que atraviesan una sociedad, transmite mensajes que iluminan y enriquecen su presente y ofrece multiplicidad de significados para la reflexión de historiadores y de científicos sociales. Así como en las últimas décadas surgieron orientaciones que dejaron de lado la perspectiva historicista que requería basarse solo en documentos formales y el alejamiento temporal de los sucesos como condición para la legitimidad científica, dando lugar a abordajes como la escuela de los Annales, la Historia Reciente, la Historia Oral, la Historia de las Mentalidades y otras, también el estudio interdisciplinario del Cine y la Historia suele ofrecer interpretaciones de los procesos sociales actuales basándose en análisis de filmes recientes que no necesariamente reconstruyen hechos históricos registrados y consagrados.

Nuestro abordaje se basa en las perspectivas expuestas por historiadores como Marc Ferro (1976, 1995) y Pierre Sorlin (1985), que analizaron la vinculación entre el cine, el contexto de enunciación del mensaje fílmico y los componentes culturales de una sociedad en las postrimerías de la Modernidad. Ambos precursores señalaban la posibilidad de identificar en las películas los rastros del discurso social, pero ya en el corto tiempo que separa sus publicaciones, se advierte la evolución de un abordaje que toma noción de los significados del lenguaje cinematográfico mismo, de las relaciones entre el Poder y la actividad cinematográfica, de la toma de consciencia de los cineastas acerca de su lugar en las relaciones sociales. Asimismo notaban la capacidad de las películas de promover cambios ideológicos en los espectadores y las limitaciones a dicha capacidad. Otros, como Hayden White y Robert Rosenstone pusieron en claro las repercusiones de la Posmodernidad sobre los modos de construcción de las narrativas historiográficas y cinematográficas. El primero postuló que los historiadores profesionales construyen el pasado con las mismas convenciones narrativas habituales en la literatura y proponía el concepto de Historiofotía como complementario al de Historiografía, estableciendo las fuentes visuales como

recurso equiparable con la palabra escrita (White, 1978, 2003, 2010). El segundo analizó la irrupción de una historia cinematográfica totalmente distinta de la profesional, que presenta un legítimo desafío a los modos de pensar y representar el pasado en cuanto reconecta la misión científica con la inclinación humana a la dramatización y el relato (Rosenstone, 1997).

Hay quienes, como Karsten Fledelius, centraron su contribución en la construcción de una herramienta metodológica congruente y sólida, sin dejar de lado la flexibilidad que el carácter material y estético del texto cinematográfico reclama. Su modelo esquemático similar al cuadrante del reloj analógico establece cuatro áreas de investigación centradas en la película en cuestión, como los cuartos del cuadrante, y tres focos dentro de cada área, como las doce horas del mismo, cubriendo los avatares de la producción, la textura, la recepción social, las consecuencias culturales y una evaluación histórica posterior del filme (Fledelius,

1980)

B: FIELDS OF ANALYSIS: 'THE CLOCK'

This diagram is an attempt to systematize the analyses relevant to the historical study of films:

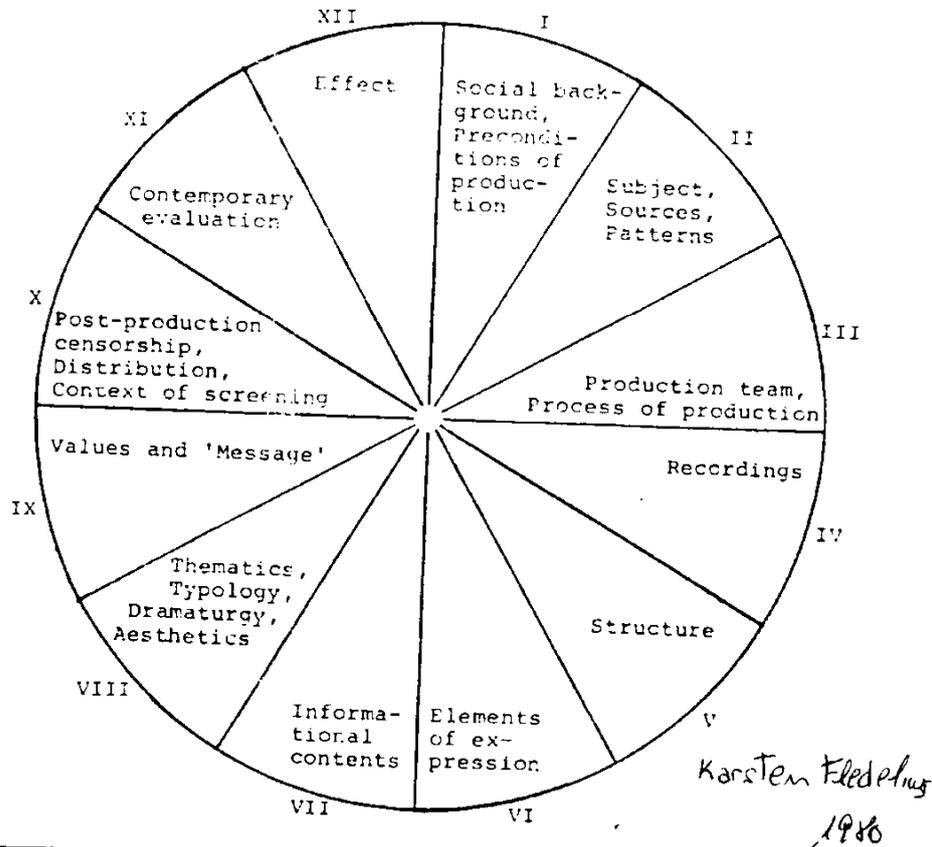


FIG 1. "El reloj"

Otros investigadores, como Peter Burke, consideran a las imágenes como una forma importante de documento histórico y testimonio ocular de su época, de modo que no ofrece un código de cómo leer las películas, sino desafía a entrenarse y practicar el entendimiento de la visión cinematográfica del pasado (Burke, 2001). Por su lado, Ismael Xavier recupera la lectura histórica alegórica de las películas como una práctica intelectual donde se puede verificar la resistencia del sujeto, considerando que no es la intencionalidad practicada en la producción del filme la que debe llamar la atención del estudioso, sino las discontinuidades y los enigmas en la misma textura cinematográfica, que desafían a intentar una

lectura alegórica por parte del espectador, impulsándolo a desarrollar una visión crítica y consciente de la película y de su propia postura (Xavier, 1998).

La preocupación por la representación del pasado y su significado, que fueron la base de desarrollo del campo hasta aquí descrito, impulsó una nueva vertiente que ya no se ocupa solo de la construcción de la Historia por películas que constituyen vehículos de la imagen del pasado y testimonian los conflictos simbólicos en torno a su construcción, sino que enfoca a las películas como portadoras de memorias, que pueden ubicarse en el abanico de posturas entre hegemónicas y alternativas, y en el registro que va desde las nacionales, pasando por las sectoriales y llegando a las particulares. La tecnología cinematográfica y sus relativamente bajos costos, cuando se trata de artefactos de uso hogareño o particular, hacen posible la factura del filme por un individual que lo concibe, lo realiza y hasta lo consume por sí mismo, pero en el mismo momento de exhibirla a otros la película se transforma en un hecho social. Junto a esto, se debe recordar que aun cuando un individuo puede realizar en forma técnicamente autónoma el filme, su consciencia esta condicionada por las circunstancias y los discursos sociales. Si bien surgen en la actualidad posturas que ponen en duda la idea de memoria colectiva, el cine es uno de los campos de la cultura donde la memoria se construye teniendo en cuenta los códigos de la comunicación y las limitaciones sociales dentro de las cuales se practica la rememoración. Siendo el lenguaje cinematográfico construido en base a convenciones ampliamente aceptadas, las trasgresiones a las convenciones deben ser consideradas por los estudiosos del Cine y la Historia no solo como una licencia poética sino como posibles portadoras de significado que esperan ser develadas, o como estímulos a la lectura alegórica antes mencionada.

Desde esta aproximación, las películas pueden ser consideradas como fenómenos culturales análogos a los “lugares de la memoria”, según los denomina Pierre Nora (1984), o, en términos de Yosef Yerushalmi (1982), como “canales y receptáculos de la memoria” por los que el pasado es transmitido activamente a las generaciones contemporáneas. En el primer caso, la concurrencia ritual y asidua de público masivo a las exhibiciones de películas que difunden la visión

hegemónica del pasado y del presente es homólogo a los rituales de la religión civil que se practican en Mausoleos, Museos, Fiestas Patrias y Ceremonias Oficiales, como fueron las exhibiciones escolares obligatorias de *El Santo del la Espada* (Torre Nilsson, 1969) bajo la dictadura del general Onganía, o la producción y promoción oficial de *Revolución. El cruce de los Andes* (Ipiña, 2010) en nuestros días. En la edad del videocasete, el DVD hogareño o portátil, los teléfonos celulares con acceso a Internet o con capacidad de guardar y presenciar películas en formatos digitales, los hábitos contemporáneos de consumo de medios audiovisuales en forma particular o en pequeños grupos cancelan la dimensión colectiva del ritual, pero aun siendo en oportunidades diversas, los espectadores presencian el mismo texto compartiendo códigos culturales y memorias instituidas por los discursos que difunde. También el cine contra-hegemónico puede favorecer la constitución de lugares de memoria alternativa, como las exhibiciones de *La hora de los hornos* (Solanas, 1968) que desde 1969 hasta 1973 incentivaban recordar las luchas anti-imperialistas y el pasado peronista contemplado como una edad de oro perdida. En todos los casos, el efecto emotivo con que suelen estar cargados los filmes que reconstruyen el pasado los hace un vehículo de memoria prostética que impone imágenes colectivas elaboradas por otros a la memoria subjetiva del individual.

Pero dentro del proceso de la memoria está incluido también el olvido, o al decir de Tzvetan Todorov, superando un aparentemente irreconciliable binarismo: “la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción entre ambos” (Todorov, 1995, 2008). El olvido (elipsis, vacíos, silencios), es creado selectivamente por quienes producen la película, o por el discurso con que éstos se identifican, determinado por los intereses de cada época, y en general relacionado con experiencias traumáticas vividas por las sociedades. De este modo, al finalizar las dictaduras latinoamericanas se produjeron filmes como *La historia oficial* (Puenzo, 1984) que recuerda el hecho traumático entonces silenciado: el secuestro y la apropiación de niños, o en la memoria de los primeros días de la dictadura del Proceso construida en *Kamchatka* (Piñeyro, 2002) que convirtiendo a una pareja de clase media en víctimas perseguidas sin

identidad ideológica-política, instituye el olvido de las posturas revolucionarias que movilizaban masas.

A través del uso de la imagen y de los sistemas simbólicos, el relato cinematográfico incorpora y resignifica ese pasado y puede constituirse en una herramienta contra el olvido y el ocultamiento. Los recuerdos, lejos de quedar instalados en el pasado, generan un nuevo presente abierto en impensadas posibilidades y pueden reforzar también las denominadas *memorias débiles* (Traverso, 2007) como en *Ararat* (Egoyan, 2002) que rememora el genocidio armenio y la negación de su perpetración por el Estado turco y busca cómo dirimir las cuestiones de la identidad nacional cuando los eventos políticos y sociales alteran los eslabones de la cadena de transmisión de la memoria.

El abordaje histórico cinematográfico a los procesos de construcción y de-construcción del pasado y de las memorias no puede omitir referirse a los conflictos en torno a la configuración de las identidades. La memoria de los pueblos constituye uno de los elementos nodales en la conformación de la identidad individual o grupal a lo largo del tiempo. Pero la noción de identidad no es fija o unidimensional como una esencia inmutable, sino que es hoy concebida como un proceso histórico de construcción y reconstrucción nacional, grupal o de la subjetividad. (Bhabha, 1990; Hall 1996). La concepción de Benedict Anderson (1983, 1993) acerca de la invención y reinención del pasado en función de los intereses hegemónicos del presente, que revolucionó la disciplina, fue prontamente contestada por la comprensión que propuso Anthony Smith (1987, 2000) acerca de la influencia del pasado sobre el presente, especialmente cuando se trata de las memorias de los grupos étnicos y sus complejas relaciones con la Nación y el Nacionalismo. John Fiske (1989) y Douglas Kellner (1995) contribuyeron profundizando sobre el lugar y la función de los medios audiovisuales en los procesos identitarios, entre los que el cine adquiere un estatuto de reservorio imaginario compartido tanto por los individuos y los grupos, como por las instituciones y los discursos. Las imágenes cinematográficas son implementadas por todos estos como materia prima simbólica para la construcción del bagaje imaginario compartido en los nunca acabados procesos de

construcción y reconstrucción de las identidades. Memorias e identidades son entonces construcciones culturales mediadas por el presente, de modo que películas como *La joven Victoria* (Vallée, Gran Bretaña, 2009) o *El discurso del rey* (Hooper, Gran Bretaña, 2010) afirman la identidad inglesa sosteniendo a la monarquía como un sistema de cohesión y unidad social en momentos en los que hay cada vez más voces que cuestionan la vigencia de ese sistema político en la actualidad, al mismo tiempo que satisfacen la nostalgia posmoderna por un pasado imaginario donde el ciudadano británico acongojado por la crisis económica y los cambios demográficos contemporáneos que hacen tambalear la identidad nacional, se identifica con un mundo de poder y grandeza, racialmente homogéneo y angloparlante, un marco referencial imaginario que otorga la estabilidad y la seguridad requeridas por la identidad.

Parte de los artículos incluidos en el Dossier están basados en ponencias a la Mesa Temática: "Entre la Imagen y la Imaginación: Historia, Cine y Memoria", que sesionó en las Jornadas Interescuelas de Historia, realizadas en la Universidad Nacional de Catamarca en agosto de 2011 bajo nuestra coordinación, otros son de autores argentinos y del exterior que contribuyeron elaborando temas relevantes. El conjunto constituye un ejercicio para reflexionar sobre cómo el cine relacionado a la Historia influye en la conformación de los procesos de la memoria y de las identidades.

Mónica Acosta analiza el lugar y la contribución de las mujeres en el Nuevo Cine Argentino partiendo de una concepción de lo femenino como interrogante acerca del deseo de la mujer de ver a la mujer, en lugar de aceptar una postura que lo define en relación a lo masculino. La autora ofrece un panorama del cine hecho por mujeres cineastas, partiendo de la inserción femenina en las condiciones de producción cinematográficas, pasando por las narrativas de mujeres y enfocando particularmente sobre la representación de lo familiar, el espacio donde tradicionalmente se confinaba a la mujer y que las cineastas transforman en lugar de transgresión.

Luiza Alvim ofrece una aguda lectura de la imagen del medioevo francés en dos películas del cineasta Robert Bresson, considerado un maestro de cine trascendental, aquel que aspira a revelar la esfera espiritual ubicada más allá de las imágenes y la corporalidad. Tanto en *El juicio de Juana de Arco* (1962) como en *Lancelote del lago* (1974), la autora señala los usos de los medios de expresión mediando los cuales las películas recrean el pasado practicando un anacronismo cinematográfico que puede ser interpretado de acuerdo con las ideas de Walter Benjamin, pero que también tiene correlatos en los pensamientos de Didi-Huberman y Agamben, posteriores a la producción de ambas películas.

Mercedes Camino aborda uno de los hechos traumáticos del siglo XX: la guerra civil española, centrándose en las representaciones de los maquis en dos géneros cinematográficos: melodrama fascista y cine negro. Su profundo análisis de un conjunto de filmes muestra cómo pese al épico enfrentamiento de la guerrilla contra el fascismo, el cine franquista de los años cincuenta y sesenta manipula y adultera la memoria histórica y presenta la lucha guerrillera como una guerra fratricida, desasociada de sus objetivos políticos. En cuanto a las películas posteriores a la muerte de Franco, considera que –aunque son escasas las que se refieren a esa temática- las marcas que dejan desde la ficción posibilitan a las generaciones futuras recordar la epopeya librada por los combatientes antifranquistas.

Claudia Bossay analiza los mecanismos de memoria y olvido de la dictadura del general Pinochet en películas documentales chilenas de la década del 2000, atribuyéndoles - en consonancia con la teoría del cine del Tercer Mundo de Teshome Gabriel - la función de guardianes de la memoria histórica y popular. De este modo, el artículo analiza las memorias de sectores opositores al régimen como la de quienes aun en la democracia restaurada seguían considerando al dictador como redentor del país, afirmando la importancia de la memoria visual para comprender una era de silenciamiento y olvido impuestos por la violencia.

Paz Escobar explora en *Guerreros y cautivas* (Cozarinsky, 1989) la conquista de la Patagonia y la creación del Estado moderno oligárquico hacia

1880, y en *Flores amarillas en la ventana* (Ruiz, 1996) la segunda huelga patagónica de 1921. Desde la ideología de su presente, atravesada por el neoliberalismo y la Globalización, estos filmes se convierten en reactivadores de la memoria y permiten a la autora desentrañar el mantenimiento de construcciones arquetípicas binarias tales como civilización y barbarie, el rol privado y público en las mujeres y las representaciones de un escenario patagónico épico y trágico.

Alicia Naput indaga la construcción de una memoria colectiva en *La tumba de Alexandre. El último bolchevique*, film de Chris Marker estrenado en 1993 sobre la obra del director soviético Aleksandr Medvedkin, un cineasta militante del partido comunista. La vinculación entre el tiempo y la memoria y su cruce con la política convierte a este film en archivo histórico del siglo XX y en una parábola biográfica a través de la cual la autora explora las marcas y huellas que relacionan la trayectoria individual de Medvedkin con la Historia de la URSS, desde los comienzos hasta su desmembramiento y extinción.

María Elena Stella repasa las contrapuestas posturas acerca de la representación del Holocausto, evento histórico traumático cuyo horror llevó a algunos investigadores a definirlo como hecho irrepresentable. Apartándose de esa aproximación, la autora analiza la película *Sin destino* (Koltai, 2005) señalando la situación del sobreviviente que estima que solo medios estéticos como la literatura y el cine pueden transmitir el testimonio personal del horror.

Liliana Navarro Ibarra y Leandro Zieminsky, ofrecen una perspectiva sobre cuatro películas de animación producidas en Japón en la década de los ochenta del siglo XX. Obviando la obsoleta discusión acerca de la legitimidad de los dibujos animados como objeto de estudio, los autores analizan los textos de Anime como testimonios de los procesos que sacudieron a la cultura japonesa en época de florecimiento económico y desarrollo industrial, que afectaban el modo de vida tradicional al mismo tiempo que signados por la traumática memoria del bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki que puso fin a la segunda guerra mundial y los temores antes la posible pérdida de control sobre las tecnologías atómicas en expansión.

Lior Zylberman realiza una aguda reflexión acerca del estatuto de las imágenes y su problemática relación con la memoria y el pasado en dos de los primeros films de Etom Egoyan: *Family viewing* y *Speaking parts*. El autor se centra en los protagonistas/espectadores y considera que son ellos los que rememoran y le dan sentido a las imágenes tanto las cinematográficas y televisivas como a los videos caseros y fotos que el director utiliza, basándose en su propio sistema de significatividades –tal como lo plantea Albert Schutz- y siempre a partir de sus vivencias del presente.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica (1ª. Ed. Ing. 1983).

Bhabha, Homi (1990), "Introduction: Narrating the Nation". ed. Homi Bhabha, *Nation and Narration*, Oxford: Routledge, pp. 1-7.

Burke, Peter (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica: Barcelona.

Ferró, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Ariel: Barcelona (1ª. Ed. Fran. 1975)

Fiske, John (1989), *Reading the Popular*, London: Routledge.

Fledelius, Karsten (1980), "Fields and Strategies of Historical Films Movies Analysis", in: Karsten Fledelius and Robert Short, *Studies in History, Film and Society*. Copenhagen: Eventus, pp. 53-80.

Hall, Stuart (1996), "Introduction: Who Needs Identity?", in: eds. Hall, Stuart and Du Gay, Paul, *Questions of Cultural Identity*, SAGE: London, pp. 1-17.

Kellner, Douglas (1995), "Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture", in: Dines, Gail and Humez, Jean M. (eds.), *Gender, Race and Class in Media - A Text Reader*, Sage: London, pp. 5-17

Nora, Pierre (dir) (1984), *Les lieux de la mémoire*, París: Gallimard. Vol. 1, XVIII-XLII.

Rosenstone, Robert A. (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel

Smith, Anthony (2000). *The Nation in History*. Lebanon: University Press of New England;

----- (1987) *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford: Blackwell Publishers.

Sorlin, Pierre [1977] (1985), *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Barcelona: Ariel

Todorov, Tzvetan (2008), *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires: Paidós (1ª. Ed. Fran. 1995)

Traverso, Enzo (2007), "Historia y memoria. Notas sobre un debate" en Franco Marina y Florencia Levin (comp.) *Historia reciente*, Buenos Aires: Paidós

White, Hayden (1978), "Historical Text as Literary Artifact" in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

----- (2003), *El texto histórico como artefacto literario*, Buenos Aires: Paidós

----- (2010), "Historiografía e historiofotía", en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires: Prometeo

Xavier, Ismail (1998), "Allegory and History", in Stam, R. and Miller, T. (Orgs.). *A Companion to Film Theory*, Oxford and London: Oxford University Press, pp. 333-362.

Yerushalmi, Yossef Haym (1982), *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, Seattle and London: University of Washington Press.