

La memoria y sus formas

Gregorio Martín Gutiérrez y María Luisa Ortega*

Se diría que, en los últimos años, la representación del pasado en el cine y el papel de ésta en las políticas de la gestión de la memoria –y sobre todo del hecho histórico traumático– han adquirido una revitalizada presencia en el ámbito de los estudios cinematográficos. Dicha presencia se inscribe, además, en un programa pluridisciplinar que revisa enfoques anteriores y forja nuevos conceptos. El número monográfico que aquí presentamos pretende hacerse eco de este panorama, tanto en la sección de artículos como en la de reseñas, y se interna en un complejo territorio que ha generado encendidos debates desde hace tiempo, en especial en torno a los problemas que plantea la representación del Holocausto, los cuales han servido como punto de partida y marco teórico, ahora formulados de nuevo y ampliados, para pensar en otras quiebras de la historia colectiva que planean sobre la identidad social e individual contemporáneas, a través de los diferentes mecanismos de transmisión entre generaciones sucesivas.

La imagen cinematográfica ha procurado dar forma a esas realidades difíciles de plasmar, tanto desde la orilla del cine documental como desde la del cine de ficción. Dichos lindes no siempre aparecen separados con nitidez, sino que, al contrario, en numerosas ocasiones fluctúan, se entrelazan y confluyen, dando lugar a diversas vías de asimilar e interrogar las imágenes de la Historia, a distintas maneras de traerlas hasta el presente (mediante la palabra que evoca, la creación de nuevos contextos y nuevas lecturas a través del montaje, o bien por mediación de la escenificación del pasado). Distintas son, asimismo, las maneras de concebirlas como un «testigo» entre generaciones, esto es, como un nexo de unión entre ellas, dentro de lo que Marianne Hirsch ha definido como la «posmemoria»: «La posmemoria caracteriza la experiencia de aquéllos que crecieron dominados por unas narrativas que precedieron a su nacimiento»¹. En efecto, en las ramificaciones del cine de la memoria y del trauma hallamos numerosos intercambios y porosidades entre esos dos modos de aproximación a lo acontecido: un cine de no ficción que, en su búsqueda, emplea estrategias de ficción;

* **GREGORIO MARTÍN GUTIÉRREZ** es Licenciado en Filología Hispánica. Ha coordinado el libro *Cineastas frente al espejo* (2008). Ha publicado numerosos artículos en periódicos y revistas, y ha participado en los libros *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico* (2004) y *Los surrealistas y el cine* (2006). Ha coordinado varios dossieres para la revista *La Página*. Ha sido secretario de la Sección de Audiovisuales del Ateneo de La Laguna y es miembro del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Actualmente, está coordinando un volumen dedicado a Jan Švankmajer.

* **MARÍA LUISA ORTEGA GÁLVEZ** es Doctora en Filosofía y profesora de la Universidad Autónoma de Madrid. Forma parte del comité de dirección de *Secuencias* y es asesora de programación de Cines del Sur (Granada). Co-autora de obras colectivas como *The Cinema of Latin America* (Wallflower Press, 2003), *Cine documental en América Latina* (Cátedra, 2003), *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano* (Festival de Gijón, 2004), *Documental y vanguardia: lenguajes fronterizos* (Cátedra/Festival de Málaga, 2005), y autora del libro *Espejos Rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (2007).

¹ Marianne HIRSCH, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1997), p. 22.

Shoah (Claude Lanzmann, 1985)



o un cine de ficción iluminado por el documento, por las fotografías, por las imágenes de archivo, que circulan inscribiéndose en nuevos sentidos. Se trataría, por lo tanto, de analizar las variadas formas con las que se intenta comprender el pasado a través del cine.

Entre otros fines, la imagen cinematográfica cumpliría, pues, con la imprescindible función de procurar, aun con los inevitables límites y problemas aparejados a la representación, la presencia del pasado en el presente; con la finalidad de que, al menos en un plano simbólico, fuera posible una cierta reparación hacia las víctimas y, por ende, que se pudiera impedir que las injusticias cometidas fueran difuminadas por el olvido, contra el que es necesario luchar utilizando el cine como instrumento, a través de una conversación sostenida y crítica con las imágenes que intentan recoger aquellas realidades. Como se ha puesto de manifiesto en las numerosas controversias en torno a los problemas de representación de los acontecimientos traumáticos, como la que enfrentó a Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux contra Georges Didi-Huberman², el escollo fundamental de este cine sería, precisamente, el de determinar si es posible comunicar a través de las imágenes la auténtica dimensión de lo acontecido, esto es, preguntarse acerca de su supuesto carácter «indecible». En este sentido, las imágenes de archivo han estado durante mucho tiempo en el centro de la discusión. De hecho, en *Shoah* (1985), la película que constituyó la referencia central en torno a estas cuestiones, Claude Lanzmann las evitó, y filmó a sus entrevistados en los lugares del horror, aunque sobre todo la palabra, el testimonio, posee el valor hegemónico en su modelo de representación. Sin embargo, Georges Didi-Huberman, frente al programa de Lanzmann, defiende la posibilidad de que las imágenes de archivo puedan *decir* a pesar de su valor fragmentario, «a pesar de todo», como reza el título de su conocido ensayo³. No obstante, a esta discusión se han sumado en los últimos tiempos nuevos interrogantes y enfoques que lidian con las fracturas generacionales y la posmemoria, con el audiovisual más allá de su circunscripción cinematográfica y su recepción en el espacio público, e incluso con la problemática de la diferencia sexual, aspectos que impregnan algunos de los trabajos aquí recogidos.

Este territorio es, sin duda, demasiado extenso para ser explorado en un único número, y son numerosos los itinerarios posibles para recorrerlo. En los artículos que siguen se trazan diversos aspectos en la configuración de ese mapa audiovisual de la memoria, en un muestrario de corrientes o de películas significativas que ponen en juego distintos senderos

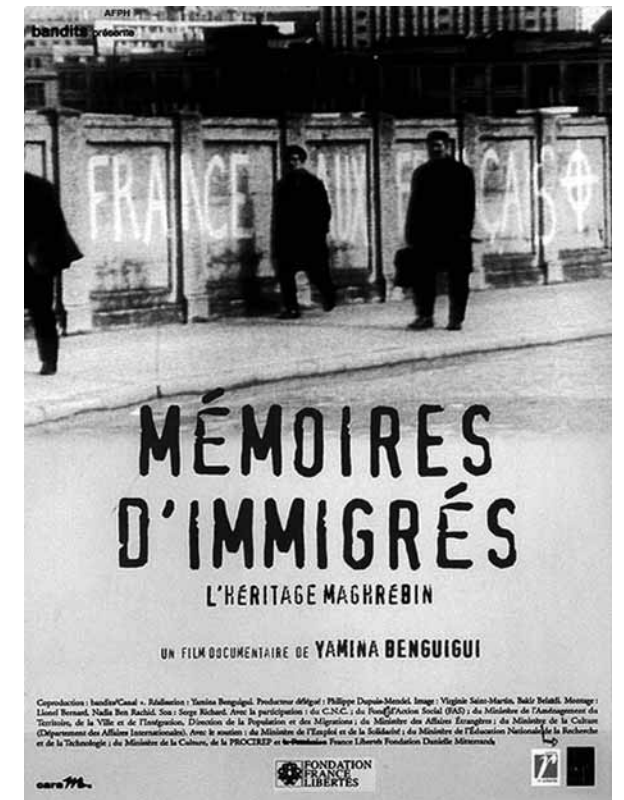
² Véase Georges DIDI-HUBERMAN, “Malgré l’image toute”, *Images malgré tout* (París, Les Éditions de Minuit, 2003), pp. 69-226.

³ Georges DIDI-HUBERMAN, “Malgré l’image toute”, *Images malgré tout*, pp. 69-226.

que conducen por el laberinto del pasado, y que, en algunos casos, prestan atención a cinematografías que no han estado en el centro del debate dentro de la literatura especializada. La inevitable selección ha supuesto tener que dejar fuera algunos de los *topoi* que han generado un importante corpus teórico e historiográfico en los últimos años, significativamente el relacionado con la gestión de la memoria colectiva pos-dictatorial en el Cono Sur. Por otra parte, hemos procurado que, pese a las distancias temporales o geográficas que pueda haber entre algunos de ellos, estos textos dialoguen entre sí, sean complementarios y, en consecuencia, sean capaces de ofrecer una cierta visión de conjunto y definir unos elementos comunes, sin por ello dejar de considerar las singularidades de cada caso. De este modo, si Fernando González en su artículo “Memoria del colonialismo en el cine africano subsahariano” reconstruye un amplio recorrido en el que vemos aflorar progresivamente la denuncia de los rastros dejados por el colonialismo y sus abusos, Ana Martín, en “«Pero quién nos va a escuchar, hija mía?» La búsqueda de una voz en *Mémoires d’immigrés, le héritage maghrébin*”, analiza el emblemático documental de Yamina Benguigui y su contexto de producción y recepción, en el marco del discurso en torno a la identidad francesa y la integración de las minorías «poscoloniales» y del cine y el audiovisual realizados por los inmigrantes de segunda generación en Francia; desde los años noventa, ese cine se adentra decididamente en la problemática de un legado en el que necesariamente laten los ecos acallados del trauma colonial. Si Luis Miranda, en “Okuzaki Monogatari: *El Ejército de Dios sigue su marcha*”, a través de un insólito documental de Kazuo Hara, se aproxima a las experiencias traumáticas experimentadas por los soldados japoneses durante la Segunda Guerra Mundial, que llegaron incluso a verse envueltos en espantosos actos de canibalismo, sometidos a una brutal jerarquía militar, Nieves Moreno, en “Elogio de la memoria. Koreeda Hirokazu”, reflexiona sobre cómo el cine de este director japonés trabaja en los intersticios de la memoria y el trauma, individual y colectivo, como sintomática evocación de las incertidumbres de la sociedad japonesa contemporánea atravesadas, además, por las brechas generacionales dentro del seno familiar. Laura Gómez, en “Hacer visible el trauma: la invocación de la memoria en la producción documental desde los años setenta en España”, realiza una cartografía de las modulaciones y transformaciones en el tratamiento de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo en el documental español, desde la Transición hasta la actualidad. Por último, en el artículo “Visiones del infierno: *Masacre (Ven y mira)*” se analiza esta película de Elem Klímov, en la que se reflejan las atrocidades nazis en suelo bielorruso, y a través de este ejemplo se examinan las posibilidades de la ficción para plasmar la experiencia traumática.

Con el fin de dar cuenta de la producción académica contemporánea en torno a la preocupación por las relaciones entre la memoria, el trauma y la cultura visual, en la sección de reseñas hemos intentado recoger una muestra representativa de títulos que incluye algunas

Mémoires d’immigrés: le héritage maghrébin (Yamina Benguigui, 1997)



de las publicaciones recientes más significativas, así como otros trabajos anteriores que no habían encontrado su espacio hasta ahora en las páginas de *Secuencias*, y que la edición de este monográfico nos permite recuperar, en ciertos casos bajo la forma de reseñas conjuntas. Ello nos ha permitido, además, referirnos a temáticas y áreas geográfico-culturales que no pudieron abordarse en la sección de artículos. Tan sólo nos queda agradecer a los autores de los textos el haber aceptado nuestra propuesta; a la redacción de la revista, la confianza depositada en nosotros para la coordinación de este monográfico y su apoyo en las siempre laboriosas tareas de edición; y, a las responsables de las secciones de notas y reseñas —Marina Díaz y Laura Gómez Vaquero— y de la documentación visual —Alicia Salvador—, su dedicación y esfuerzo que, sumados a los de su director y su jefa de redacción, hacen posible que una vez más el lector tenga en sus manos un nuevo número de *Secuencias*.