

EN LALENTE:
UN ACERCAMIENTO AL CINE LATINOAMERICANO ACTUAL EN CLAVE
HISTÓRICO-LITERARIA

POR

GUILLERMINA WALAS

Acerca de un ensayo fotográfico publicado en 2001 —el original *Nexo*, de Marcelo Brodsky—, observa Andreas Huyssen la creciente notoriedad de las artes visuales para abordar el trauma histórico y la memoria de las dictaduras en Latinoamérica, con una resonancia tal que constituyen, según el crítico, “un nuevo pequeño *boom*” (7). Sin duda, el cine, desde lo audiovisual, tanto como la fotografía, entre otras prácticas, se suman a las formas más tradicionales del relato —la literatura, la historiografía— para dar cuenta del pasado, principalmente ése aún reciente, de características que parecen casi inenarrables por su carga traumática en Latinoamérica. Por las posibilidades de la técnica, este pasado más cercano ha quedado plasmado en toda su fragmentariedad en los archivos mediáticos (fotográfico, televisivo, cinematográfico, radiofónico, etc.), pudiendo ser difundido y re significado no sólo en su proyección misma, sino en nuevos relatos que se componen a partir de ellos y su cotejo actual.

El presente volumen surge como respuesta a la proliferación de filmes en la región, tanto documentales como ficcionales, que tienen como núcleo el cuestionamiento del relato histórico. Dicho cuestionamiento se lleva a cabo desde una perspectiva que podríamos considerar propiamente benjaminiana, puesto que, de variadas maneras, estos filmes nos plantean que el pasado se persigue sólo como imagen que relampaguea de una vez y para siempre en el instante inaprehensible de su cognoscibilidad (Benjamin, *Conceptos...* 67). Imágenes irrevocables éstas que, como en toda producción filmica, se han creado cámara mediante, detrás de ella el director y el complejo engranaje cinematográfico, con sus decisiones de contenidos, tomas y enfoques. Imágenes que sin duda buscan reconocerse como un lugar “lleno de tiempo del ahora”, actualizando el pasado al punto que hacen casi imposible no verlo en este hoy. Imágenes que, en definitiva, implican imaginación que se cuele desde diversos ángulos en los múltiples intersticios dejados por versiones siempre parciales tanto como por voces ausentes o silenciadas.

En tal sentido, la conexión entre memoria, narrativa histórica, imágenes e imaginación es innegable en los discursos tanto literario como historiográfico de Occidente como bien

lo estudió Paul Ricoeur, entre otros. En el caso particular de la historia como disciplina, principalmente a partir de los escritos de Hayden White, se ha reconocido el cruce con lo literario y la ficción en su sentido de incursión imaginativa. Así, el cine en su discurso de sonidos e imágenes, tomas, montajes y demás efectos –como la literatura lo hace principalmente a través del entramado de palabras– ofrece alternativas a la narración histórica propiamente dicha. Pensando en Benjamin nuevamente, afirmaríamos que posibilita la lectura a contrapelo de los hechos así como el surgimiento de otras voces y versiones legítimamente cuestionadoras, en muchos casos incluso contradictorias del relato historiográfico oficial o hegemónico, y por lo mismo, conducentes a un importante y necesario re-planteo interpretativo de lo que hemos creído como verídico.¹

Es evidente que los acercamientos a la narración histórica desde lo cinematográfico –muchas veces en el marco del género documental, pero también aparente en otros formatos– se diferencian en cuanto a todas las posibilidades que brinda la técnica, y luego, en la forma de circulación y recepción, del relato historiográfico tradicional, sólo accesible desde el campo letrado y a su vez carente, despojado, o con mínimo soporte visual. Nos preguntamos ¿cómo aborda esta lente móvil el carácter aparentemente fijo en el tiempo-espacio del documento y del archivo? ¿Cómo lo(s) proyecta? Sin duda, el registro de los espacios, los relatos sobrevivientes, lo que permanece “tangible” o no de la historia con mayúsculas a través de las imágenes, voces (o sonidos), que llevan de distintas maneras una traza de la memoria colectiva, proveen al receptor de una textura compleja procesable desde lo racional tanto como de la experiencia sensorial. Si por un lado, desde sus inicios el cine comparte con la literatura el postularse como arte y como forma de entretenimiento a la vez en ciertos géneros, por otro, su condición de “imagen-movimiento” y de “imagen-tiempo” (Deleuze) –también en esa filiación con la fotografía, y por supuesto, con la literatura como arte de contar historia(s)– supone percepciones y lecturas particulares. Dichas lecturas implican la necesidad de involucrar interpretativamente los componentes técnicos, visuales, auditivos, entre otros, además de la palabra, y considerar la singularidad del espacio-tiempo cinematográfico no sólo respecto del relato en sí sino precisamente en el proceso de recepción/lectura. En tal sentido, tanto cuando se trata de ficción como todavía más en casos como el género documental, el cine –y de nuevo como sucede con la fotografía aunque incluso más un su registro de sonidos, movimiento, fluir narrativo y un mayor contexto–, pareciera dejar constancia de los hechos de manera más contundente y menos librada a la imaginación que las palabras en un texto literario.²

¹ Sobre esta idea de lectura “a contrapelo” ver la séptima tesis de Walter Benjamin en su *Conceptos de filosofía de la historia* (68-9).

² Sobre esto remito a una inédita mesa redonda grabada en 1978 y recientemente “publicada” en YouTube con motivo de los cien años del nacimiento de Julio Cortázar en agosto de 2014. En ella, el propio Cortázar,

Sin embargo, al mismo tiempo, gracias también a las posibilidades técnicas, los artilugios para manipular lo registrado por la cámara son múltiples. Aparece aquí el problema de la referencialidad. Una película, incluso documental, generalmente condensa escenas y aspectos de lo real exponiendo al espectador únicamente a lo que al director le pareció interesante, relevante, digno de ser mostrado: él/ella ha escogido una perspectiva específica para contar, trazando así una narrativa singular.³ Las “alteraciones” respecto del referente dadas por el montaje pueden ser sutiles y casi imperceptibles, o pueden ser evidentes, parte de un juego ostensible para conjurar diferentes tipos de recepción. La técnica sirve al ejercicio de verosimilitud y al mismo tiempo predispone a la ficción y a sus suspicacias tanto en el registro documental como en filmes de otro género. Esto, que es evidente por ejemplo en la adaptación cinematográfica de piezas literarias, también sucede en todas las formas filmicas, incluido el documental.

Respecto de la adaptación de la literatura al cine y las paradojas de la tecnología filmica como forma de representación, observaba justamente Theodor Adorno en “Transparencias on Film”, acerca de la recepción negativa de una novela de Musil llevada al cine: aún cuando los diálogos se mantuvieran intactos, las oraciones sonaban artificiales al ser oídas en lugar de leídas y los personajes que parecían más creíbles y “reales” en su versión literaria, se volvían plenamente ficticios –en el sentido de falsos, fingidos– en la pantalla grande, puesto que la percepción de inmediatez, de realidad, requiere en el cine de otros recursos que los retórico-literarios, o más bien una retórica distinta más allá de lo lingüístico (179). Para Adorno, además, el carácter artístico en el cine se constituye efectivamente a partir de la cercanía que permite con la experiencia subjetiva que las imágenes filmicas objetivan. Sin embargo, dado que en ese proceso de objetivación interviene también la subjetividad (del director, principalmente), he aquí el peligro de “parecer” sin “ser” lo que se presenta ante los sentidos en la pantalla. Dicho de otro modo, por un lado, en su estrecha relación con la fotografía el cine comparte la imposibilidad de una ruptura total con la representación y el referente, reproduciendo en la pantalla, aún sin quererlo o incluso en lo que se oculta, aspectos de la sociedad de la que surge; a su vez, es la referencialidad lo que hace pensar que entre sus funciones se halla la de proveer modelos de comportamiento colectivo (Adorno 181-2). Por ese carácter representacional es que hay un efecto de realidad así como de inmortalidad en el cine, algo que ya se asumía en su predecesor en cuanto a las artes visuales de la era

Augusto Roa Bastos, Juan José Saer (tres escritores que se han relacionado de diferentes maneras con lo cinematográfico) y el cineasta Nicolás Sarquis hablan comparativamente de la narración filmica y la literaria, la influencia del cine en la literatura y viceversa, las diferentes formas de “documentar” los sucesos históricos en ambos medios y luego, la cuestión de la circulación y recepción. Sobre la cuestión de “imagen e imaginación”, los cuatro panelistas concuerdan en este punto (Mesa redonda).

³ Estoy parafraseando aquí lo señalado por Susan Sontag que hace tal observación basándose en un documental de Antonioni, *Chung Kuo* y que ciertamente puede extenderse al cine en general (169).

de la reproductibilidad técnica, la fotografía. Como señala Susan Sontag, “en el mundo de la imagen los hechos *han* sucedido y *volverán* a suceder otra vez y para siempre” (168), al menos en la pantalla, o cada vez que veamos la imagen reproducida.⁴

Pero, por otro lado, la manipulación que permite también la técnica cinematográfica, sobre todo a través del montaje—según nota ya Adorno en el mismo ensayo mencionado—, y la movilidad espacio-tiempo de estas imágenes filmicas—acorde a lo explicado por Deleuze en su exhaustivo análisis de las mayores producciones del siglo XX—, funciona muchas veces en contra del realismo que era en principio inherente al proceso fotográfico (Adorno 184), al menos en su concepción tradicional.⁵ Este es otro de los aspectos que nos ha interesado incluir en el enfoque del volumen: se intentan ver los procesos de ruptura y juego con la referencialidad conjuntamente con cuestiones relacionadas con la memoria e historia reciente. Por ejemplo, el enmarcado de dicho juego dentro del género documental en las nuevas producciones—género que conectado desde sus orígenes con la idea de fidelidad al referente, con la exposición de lo hechos e imágenes, a veces crudas, de la realidad y por ende, con lo no-ficcional—, se vuelve cuestionador de tal registro referencial, a veces a partir de una intervención ostensible y paradójica de técnicas destinadas exactamente a proveer un mayor efecto o cercanía con lo “real”.

El presente volumen toma en cuenta estas complejas particularidades de la narración cinematográfica al aproximarse a una serie de filmes latinoamericanos que, por medio de diferentes estrategias, polemizan y cuestionan el discurso documental así como las versiones oficiales de la historia con mayúscula dado que ponen en evidencia la imbricación entre memoria, ficción e interpretaciones y lecturas en toda representación. Al mismo tiempo, los filmes abordados postulan la presencia y necesidad de un revisionismo crítico del pasado y de los relatos que han buscado representarlo, los que muchas veces en su carácter fundacional, aunque se vean como lejanos y ajenos al hoy, todavía persisten.

Los ensayos contenidos marcan sólo una primera entrada en el tema, ya que la producción en este sentido es abundante y mucho ha quedado sin cubrir. Por ejemplo, filmes de esta década del bicentenario como *La independencia inconclusa* (2010) de Luis Vera, lamentablemente no abordado en este volumen, plantean desde la óptica del documental más tradicional, una revisión juiciosa y un cuestionamiento del *status quo* todavía dependiente en los países latinoamericanos a doscientos años de la gesta independentista. Con sus casi cuatro horas de entrevistas y tomas variadas que dan cuenta de la “unidad en la diversidad” de América Latina, el documental de Vera enfatiza desde

⁴ Esta es mi traducción. En el original: “In the image-world, it *has* happened, and it *will* forever happen in that way.” (Sontag 168). El resaltado de la cursiva es del original.

⁵ Aclaro “fotografía en su concepción tradicional” porque en la era digital también la fotografía es alterable en muchos sentidos, incluso por técnicas de montaje, además del ya popular “PhotoShop”.

varias voces la fuerte presencia y recursividad de la Historia en la coyuntura actual de la región, así como en su literatura, arte y otras manifestaciones culturales.⁶

Aunque bajo el encuadre de una trama de ficción, otros filmes –que sí se “leen” en el volumen– llevan a reflexiones muy similares. Por ejemplo, *También la lluvia* (2011), de la directora española Icíar Bollaín, focaliza paralelamente en dos eventos documentados y documentables, distantes entre sí en el tiempo: la crisis social provocada por los intentos de privatización de recursos elementales en Latinoamérica (el agua en Bolivia en este caso) y el descubrimiento y conquista, hechos aparentemente lejanos en el tiempo, para plantear la continuidad de prácticas coloniales de opresión y discriminación hacia los sectores sociales más vulnerables, así como de los actos de resistencia de estos últimos. Así lo analiza el ensayo de Myriam Osorio incluido aquí. Otro ejemplo lo provee *Bolívar soy yo* (2002) del director colombiano Jorge Alí Triana, una ficción en torno a la gesta bolivariana que, dados los acontecimientos de las últimas décadas en la región, tanto el hecho histórico, la figura de Bolívar, como las producciones culturales en torno a la Historia y su héroe, se prestan a seguir proveyendo lecturas y demostrando continuidades. Según Ana María Caula en su ensayo, la película despliega desde una estética de la tragicomedia la Historia (con mayúsculas en su carácter fundacional) en sus diferentes capas o en su textura hojaldrada, controvirtiendo los sentidos de la saga bolivariana y mostrando hasta qué punto ésta incide en el presente y se permea de ficciones. La Historia se proyecta y revela en su incidencia actual desde lo ficcional, pero también la irrupción de ese componente de produce indefectiblemente en los abordajes de estricto corte documental, marcando la infranqueable distancia entre el hecho en sí, el referente, y su relato.

La injerencia de lo imaginario, lo increíble (pero real...), los vacíos de memoria y documentación, a veces incluso los excesos de ciertos discursos para compensar carencias, como también las interpretaciones subjetivas y colectivas, entre otros factores, hacen que la ficción sea no sólo ineludible en estos filmes, sino la única alternativa estética para narrar en forma crítica, cuestionadora y atenta a la ética histórica el hoy y el ayer. Observaremos cómo en estas narrativas filmicas existen ciertas alegorías que hablan subrepticamente sobre la organización sociopolítica latinoamericana y la legitimidad

⁶ Michelle Bachelet es quien explícitamente habla de este tema y de hecho utiliza la frase “unidad en la diversidad” en el documental, también para referirse a la memoria histórica y la identidad cultural tanto como a la necesidad de asumir una posición multilateral de cara a futuro. El documental trata de mostrar también ese mismo concepto en la pluralidad de voces que conducen a una misma conclusión: Bachelet es una de varios mandatarios que participaron en el film junto con ministros, historiadores, sociólogos, activistas, otros cineastas como Fernando Pino Solanas, gente entrevistada en la calle (que aparece sin apellido) y autores reconocidos como Isabel Allende, Carlos Fuentes y Ernesto Cardenal. Cabe notar que, de marcado corte latinoamericanista y manifestando una buena dosis de didacticismo, el documental fue proyectado como serie en el canal TeleSur con señal en varios de los países que participaron en su producción.

(o no) de diversos discursos que la habitan, apuntando a descubrir y reflexionar sobre algunas de las dificultades que acompañan lo que daríamos en llamar “las narrativas de la memoria” en Latinoamérica, pero también la necesidad de seguir acercándonos con una lente imaginativa tanto como crítica a contar.

Dado que el volumen se acerca principalmente a producciones recientes que refieren, por una parte a la idea de conmemoración y por otra a documentar la recursividad de la Historia más que contar la Historia en sí, incluso mostrando el paralelismo entre momentos fundacionales –la independencia, por ejemplo– y aspectos casi contemporáneos a los filmes –como son los juicios a las Juntas en el caso argentino–, pareció muy pertinente no sólo incluir sino comenzar con el ensayo de Ana Forcinito sobre una serie de cortometrajes conmemorativos, supuestamente celebratorios desde la propuesta inicial (aunque es dudosa tal condición en los cortos seleccionados), del bicentenario de la independencia argentina (o más bien del grito de Mayo de 1810 que la puso en marcha). Partiendo de la teorización deleuziana y bergsoniana sobre la cinematografía, la imagen, el sonido y el tiempo (Deleuze *Cinema 2*, 68-125), en “Los cristales de la memoria” Forcinito define *25 miradas-200 minutos: cortos del Bicentenario* –según se titula la colección– como “una constelación de fragmentos” orientada a repensar la relación de la imagen-sonido con el entramado de la memoria más que ofrecer un relato histórico-documental. El ensayo enfoca principalmente en las imágenes de violencia para postular que la colección de cortometrajes no ofrece necesariamente una revisión histórica de los doscientos años. Incluso, se evidencia que sobre lo celebratorio predomina más bien un juicio crítico hacia el pasado, con énfasis en sus capítulos más recientes y duros, el Terrorismo de Estado y la dictadura militar (1976-1983), demostrándose la problemática relación entre historia y ficción así como las diferentes capas de significación representadas en la recuperación estética del pasado traumático en Argentina.

El segundo artículo continúa con el Cono Sur y el enfoque en la difícil representación de la memoria a través de una aproximación crítica a *El círculo* (2008), filme de José Pedro Charlo y Aldo Garay. Se trata de un documental que en sí revisa de manera ensayística tanto como biográfica la experiencia de represión y tortura del exdirigente tupamaro, ahora neurólogo, Henry Engler, durante la dictadura uruguaya, enfocando en su percepción retrospectiva de la misma así como en la pregunta sobre cómo representar desde la memoria. En su trabajo sobre el filme Giovanna Urdangarain señala que “Engler transita la memoria a través de rutas paralelas”: por un lado, revisita sitios y fechas, y por otro, reflexiona sobre las estrategias de supervivencia ya sea para evitar o para trascender la locura y el trauma. Tras revisar dos estudios destacados sobre el filme (el de Jorge Ruffinelli de 2013 y el de David Martin-Jones y María Soledad Montañez, también de 2013), Urdangarain ratifica el carácter híbrido del documental, que en este caso puede entenderse como un símbolo de la intersección de lo mnemónico y lo traumático, así como de la distancia, imposible de salvar, entre el recuerdo y los hechos.

En tal sentido, señala el complejo aspecto retórico del relato cinematográfico al crear significado en otras dimensiones además de la verbal o lo que se dice. El carácter político de este documental no tendría que ver entonces con la filiación del sujeto sobre el cual gira la narrativa, sino con el intento de representación y puesta en discurso filmico de una experiencia imposible de referir en su complejidad. Para la autora, este abordaje filmico permite discutir abiertamente el tema de la memoria traumática de la dictadura uruguaya y por ende, cuestiones de derechos humanos que para algunos sectores de la sociedad son todavía tabúes.

El trabajo de Mónica Bueno y Graciela Foglia, en este sentido, contribuye al mismo planteo a partir de la aproximación a un grupo de filmes de Brasil y Argentina. Desde un acercamiento comparativo, este ensayo propone tomar como eje la discusión dada ya en los escritos de Benjamin sobre el peso de la experiencia testimonial y la dificultad de su representación y puesta en relato, aunque no en el terreno historiográfico o literario sino en el cinematográfico. Considerando un total de seis filmes (tres argentinos y tres brasileros) producidos entre 1989 y 2004, el ensayo también refiere como los anteriores a la dificultad, pero a su vez a la necesidad, de representar la violencia dictatorial y denunciarla desde los relatos de la memoria. Para Foglia y Bueno, los relatos filmicos revelan “la marca de lo propio” respecto de las políticas de memoria de Brasil y Argentina y nos involucran como espectadores en reflexiones sobre el presente de la Historia.

El ensayo sobre *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, al igual que el de Rafael McNamara en torno a *El Predio* (2010) y la producción posterior de Jonathan Perel, continúan la discusión de Bueno y Foglia sobre lo testimonial. Sin embargo, apuntan a observar la perspectiva de cineastas de la generación nacida en los setentas, que ya sea fuera o dentro de escena en la narración filmica plantean un posicionamiento no sólo cuestionador de la memoria y de la historia sino, como es de alguna manera esperable, de la generación precedente. Así, en el contexto más reciente, en películas como *Los rubios*, mientras que por un lado la narrativa filmica parece por momentos querer abrazar la estética del documental, y más específicamente del testimonio, por otro, también rechaza abiertamente y cuestiona ambos registros en un montaje lúdico. En el caso del cine de Perel, según es abordado por Rafael McNamara, el posicionamiento aparentemente “objetivo” en planos fijos donde la cámara simula registrar asépticamente lo que pasa, sin actores y con cierto despojo de lo humano –que incluso hasta pareciera ausente o al menos fuera de escena– harían pensar en una estética opuesta al personalismo de Carri. No obstante, hay en ambos realizadores una misma apuesta deconstructiva que sin duda persigue el anti mimetismo y la actitud crítica del espectador ante lo que se muestra tanto como lo que es un “silencio visual” y se presta a inferencias múltiples.

En cuanto a *Los rubios*, el deconstructivismo adoptado resulta iconoclasta para una audiencia que espera simplemente una visión ejemplar y mitificante de la figura de los padres, desaparecidos por el Terrorismo de Estado, al mismo tiempo que es condenatoria

de los hechos y del período que sondea la memoria. Ciertamente hay condena desde la narrativa filmica, pero no hay identificación manifiesta con la causa política de los padres como sucede con otros hijos de desaparecidos y como muchas veces se da por sentado que debería pasar. El ensayo aquí contenido apunta a revisar el encasillamiento que ha hecho la crítica del filme bajo los parámetros de la posmemoria y observar al respecto que ya sea “post” o de primera mano, lo que se proyecta es un esfuerzo de recuperación que termina resultando fútil porque no existe una memoria fiel, ya sea ésta de primera mano o heredada, sino la continuidad de ciertos relatos, que en su porosidad permiten la incursión de lo imaginativo para servir a versiones diversas, conviviendo íntimamente, aunque políticamente enfrentadas.

El trabajo de Rafael McNamara, por su parte, aborda las prácticas documentales de Jonathan Perel, realizador de la misma generación que Carri, según indicábamos, pero sin lazos filiales con detenidos-desaparecidos por la dictadura y que, sin embargo, ha desarrollado casi toda su obra hasta la fecha (con excepción tal vez de dos primeros cortometrajes) alrededor de los lugares de memoria. El cine de Perel indaga sobre todo en las huellas del pasado y su persistencia en el presente de los sitios que sirvieron para la tortura y desaparición durante los años del Terrorismo de Estado. Como lo demuestra McNamara, esta obra constituye una mirada singular donde el director (casi único sujeto identificable, aunque también fuera de cámara) parecería difuminarse, convertirse en la lente misma, para abordar su objeto de estudio: los monumentos y espacios para la memoria tal y como se ven hoy, y a través de ellos las políticas de Estado que se desprenden así como el uso (o desuso) y percepción cotidianos de los mismos. Por la originalidad de esta estética documental, le hemos dedicado en el volumen una breve sección específica tras los ensayos críticos que consta de una entrevista de esta coordinadora, y luego una nota en torno a uno de sus largometrajes, *17 monumentos* (2012), por el antropólogo Juan Besse.

Tras el artículo de McNamara, la sección de ensayos críticos continúa con el enfoque documental, la aproximación cinematográfica a la experiencia, la memoria y la historia reciente. El trabajo de Wladimir Chávez-Vaca trata sobre tres filmes ecuatorianos que tuvieron amplia recepción y resonancia, principalmente a nivel nacional, pero también en la región: *Alfaro Vive Carajo, del sueño al caos* (2007), de Isabel Dávalos, *Muchedumbre 30S* (2011), de Rodolfo Muñoz, y *Con mi corazón en Yambo* (2011), de Fernanda Restrepo, refieren todos a la historia reciente de Ecuador y, según postula Chávez-Vaca, los tres apuntan, desde diferentes estrategias y con rasgos distintivos a constituirse en formas de “concientización” del público, ya sea que presenten o no una versión alternativa respecto del relato “oficial” de los hechos.

Siendo que el volumen no se limita a la perspectiva documental para la exploración y representación cinematográfica de la historia y de procesos de memoria, la segunda mitad del conjunto de ensayos conectan de diferentes maneras el pasado con el presente

a nivel regional y/o nacional, recurriendo a varios géneros y a su vez cuestionándolos. Nos hablan de cotejos que indudablemente se evidencian, por ejemplo, en las identidades, instituciones e incluso –sobre todo– en los conflictos que a partir de la Historia y/o sus versiones han moldeado y afectan la actualidad. Interpelaciones, divergencias y paralelismos dados entre espacios y tiempos de la Historia así como respecto del presente, la(s) cultura(s) e identidades que se han forjado en esos entramados, estos ensayos marcan un juego entre fronteras diversas.

Así, en “Discursos en contienda: *También la lluvia* de Icíar Bollaín” Myriam Osorio aborda desde una perspectiva de análisis discursivo la película de la realizadora española –que en este caso parece comprometerse más con el contexto latinoamericano en tanto la acción se desarrolla en Sudamérica y la trama es una crítica al colonialismo al cual las economías neoliberales darían continuidad–. Osorio observa que, siendo el cine un medio excepcional para la creación y cuestionamiento de significados, es en el manejo del sonido diegético donde estos propósitos mejor se manifiestan, especialmente en este film de Bollaín. Es allí donde los sujetos sin voz ni poder de gestión (los “extras” de la película dentro de la película, los indígenas durante la saga colombina y aún en la actualidad de políticas neoliberales, los pobres y marginados a quienes se les quiere hacer pagar por recursos naturales tan elementales como el agua), adquieren protagonismo y revierten de alguna manera su situación, al menos dentro de la diégesis cinematográfica.

En “Interpelaciones al sandinismo desde el cine nicaragüense contemporáneo: *Palabras mágicas* de Mercedes Moncada”, Valeria Grinberg-Pla observa en el filme de Moncada la memoria confrontativa que establecen las imágenes recientes del presente político nicaragüense en diálogo con las de otros momentos históricos claves como aquellas de 1979, año del triunfo e institucionalización del FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional). Aunque se inserta en el género documental, como sucede con *Los rubios*, en *Palabras mágicas* hay una fuerte incidencia de lo subjetivo, desde donde se interrogan, por momentos en forma lúdica e irreverente, los discursos oficiales y el “archivo” que han provisto los protagonistas de la generación precedente, actualmente en el poder, dejando traslucir las numerosas grietas de ese relato que ha trascendido, se ha institucionalizado y convertido en Historia. Grinberg-Pla toma el concepto de “imágenes hápticas” (Aguilar) y analiza sobre todo dos recurrencias claves en el filme que se constituyen en símbolos: el lago de Nicaragua, como “alegoría de la historia estancada de Nicaragua”, y la Gigantona, también símbolo de inmovilidad o de forzado e involuntario movimiento artificial, manipulado/manipulable. La autora concluye con una interesante reflexión de género sobre las nuevas poéticas documentales latinoamericanas y su carácter lúdicamente confrontativo.

Otro tipo de cotejo es el que plantea el filme analizado por Leonora Simonovis en “Espacios móviles e identidades fluctuantes: un acercamiento a la frontera colombo-venezolana en *Punto y raya*”. Según la lectura de Simonovis, de esta narrativa

ficcional de Elia Schneider –en la que sin embargo existe una evidente referencia a aspectos documentables– se desprende que la confrontación existente entre naciones e identidades por el trazado artificial de una división cartográfica (en su sentido geo-político y por tanto, también histórico) puede ser deconstruida a través de la representación cinematográfica. La ambigüedad de estas divisiones, sin embargo, adquiere una dimensión real y trasciende lo artificial y simbólico ante circunstancias como el enfrentamiento bélico, donde al mismo tiempo que los cuerpos se oponen en lucha, se vuelven indiferenciables en su humanidad.

También relacionado con la frontera y el espacio liminal que ésta representa, el ensayo de Maricruz Castro Ricalde, “‘No olvides, no olvides’: la construcción de la memoria en *El otro sueño americano*”, introduce, a través del tema implícito, “no-dicho”, de los feminicidios de Juárez y la falta de justicia, dos cuestiones que son claves a la hora de pensar la historia latinoamericana en general: primero, la recursividad de los hechos que nos someten a una continua actualización traumática, lo que tiene como consecuencia la imposibilidad de hacerlos objeto de una historia que pueda ser analizada para impedir repeticiones, puesto que son presente abierto e impune. Luego, el cruce realidad- ficción que si bien se da en todo relato histórico por los artilugios de la memoria y la ideología tanto como de la escritura misma (Ricoeur; White), en Latinoamérica parecen aún más tangibles. Como afirma Castro Ricalde, *El otro sueño americano* traviste su esencia ficcional bajo una estética de documental, o incluso filmación en clave de “reality” o de los juegos de “cámara oculta” para terminar siendo en su crudeza completamente creíble como representación fiel –y en tal sentido, documental– de la impunidad y lo aberrante de los feminicidios.

El volumen prosigue con dos trabajos relacionados con la presencia de la gran Historia a través de la apropiación, actualización y recreación de los ideales bolivarianos. El trabajo de Ana María Caula, “Narrando Historia: problemáticas de lo mítico-ficcional en *Bolívar soy yo*”, como se ha mencionado ya, trata precisamente de límites que se borran por la repetición y actualización del relato histórico: pasado y presente, realidad y ficción e incluso, masculino y femenino, se vuelven terrenos fluidos y cuestionables desde esta perspectiva. En un filme de una estética muy diferente de los anteriormente abordados, Caula observa cómo se juega con esa fina línea entre lo que es tomado como real o no para establecer una posición crítica sobre la Historia y su legado. A su vez, cruzando de Colombia a Venezuela en cuanto a producción filmica, pero en la misma temática, Víctor Carreño en su artículo “Desautorizados: narrar al país en clave en tiempos de la Revolución Bolivariana” aborda *Des-autorizados*, un filme más reciente de la directora de *Punto y Raya*. Carreño propone que el mismo presenta una alegoría política en respuesta a las difíciles relaciones entre Estado, sociedad y libertad creativa en Venezuela. Señala además que en el contexto en que se produce la película, es evidente que la narrativa filmica remite en particular al cine y Estado en dicho país

en el siglo XXI, con lo cual habría un grado importante de auto referencialidad en el intento de representación de un nuevo espacio social donde se resemantiza la Historia y las identidades en el marco de la Revolución Bolivariana.

Para cerrar la sección de ensayos y conectando con los dilemas de la representación que no sólo Carreño sino la mayoría de los autores en el volumen postulan, Geoffrey Kantaris en “Desreferenciar lo real: paisajes mediáticos en los documentales de Carlos Marcovich (¿Quién diablos es *Juliette?* y *Cuatro labios*)”, presenta una teorización sobre el documental posmoderno a partir del trabajo del realizador argentino-mexicano. Aunque los dos filmes abordados no se relacionan directamente con la representación histórica, traen a colación el tema de la crisis de referencialidad que se hace evidente en los filmes trabajados en el volumen que sí tienen como enfoque central la memoria histórica. Por ello, pareció pertinente culminar con esta teorización que desde un ángulo original se centra en “la frontera inestable entre el cine de ficción y el documental”.

La propuesta de Kantaris conecta las nuevas formas performativas y reflexivas de documental en torno a la memoria e historia –en la que entrarían de diferentes formas, por ejemplo, *Los rubios*, *Palabras mágicas*, los documentales de Perel según observa McNamara y algunos de los cortometrajes conmemorativos del bicentenario analizados aquí por Forcinito –con el cine de ficción que según el autor, supone un nuevo tipo de historiografía– el caso de *También la lluvia*, *Bolívar soy yo*, e incluso desde una perspectiva iconoclasta y más híbrida, *El otro sueño americano* o los filmes de Elia Schneider abordados en el presente volumen. Así, el último ensayo que se incluye permite ver el desplazamiento desde las formas más tradicionales del documental en las que aún en la duda y cuestionamiento de la distancia entre “hecho”, “memoria” y “relato” (cinematográfico, en este caso) existe cierta fe en el poder referencial de este último –tal es el caso de *El círculo*, los filmes analizados por Bueno y Foglia, así como los tres documentales ecuatorianos abordados por Chávez-Vaca– hasta una forma de relato filmico en donde lo que se documenta parece ser precisamente la pérdida de esa fe, dado “el procesamiento massmediático de una realidad que no se ubica sino en la suspensión entre un aquí vacío y un allá ausente”, según concluye Kantaris.

En síntesis, este volumen es un primer acercamiento al cine latinoamericano actual (primeras décadas del siglo XXI), que ya sea desde lo documental como desde la ficción se centra y demuestra una preocupación por la memoria, la representación y el cuestionamiento del discurso histórico, sobre todo reciente, pero también el que formó nuestras identidades (desde la conquista hasta la delimitación de fronteras nacionales, los héroes patrios, etc.) y que permea el presente de manera categórica. Asimismo, las preocupaciones por la referencialidad y las nuevas formas de documental que marcan el escepticismo hacia la posibilidad de representar y narrar de alguna manera fidedigna la memoria histórica tanto como el presente, dan cuenta de una estética cuestionadora y

reflexiva no sólo en la propuesta de los directores, sino como apuesta hacia la capacidad crítica de la recepción.

Cabe agradecer a todos los colaboradores y entre ellos especialmente a Ana María Caula, quien además ayudó en la convocatoria y en la primera selección de ensayos; a John Beverley por el apoyo dado al proyecto desde la propuesta inicial, a Erika Arredondo por su asistencia y trabajo siempre eficiente, y a Juan Duchesne Winter, Director de Publicaciones, por la disposición y apertura a incluir este número sobre cine, que es sólo una pequeña muestra de ensayos sobre un grupo limitado, pero así y todo—esperamos—representativo, de una producción cinematográfica iberoamericana que apela a nuevas representaciones de la memoria y de una Historia que se hace presente, desde una perspectiva crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. Londres: Routledge, 2008.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayos sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Benjamin, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*. H.A. Murena y D.J. Vogelmann, trads. La Plata: Terramar ediciones, 2007.
- _____. *A Short History of Photography*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1. The Movement-Image*. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam, trads. Minneapolis: U of Minnesota P, 2006.
- _____. *Cinema 2. The Time-Image*. Hugh Tomlinson y Robert Galeta, trads. Minneapolis: U of Minnesota P, 2010.
- Huyssen, Andreas. “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”. *Nexo*. Marcelo Brodsky. Buenos Aires: La Marca Editora, 2001.
- Mesa redonda inédita: Cortázar, Saer, Roa Bastos y Sarquis. Universidad de Toulouse, Francia 1978. <<https://www.youtube.com/watch?v=jqvW2Q4rTEA#t=683>>. 25 agosto 2014.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The U of Chicago P, 2004.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 1990.
- Vera, Luis, dir. *La independencia inconclusa*. Co-producción Chile-México-Venezuela-Colombia-Paraguay-Ecuador-Cuba- Bolivia-El Salvador, 2010.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Madrid: Paidós, 2003.