

Capítulo VIII

**La memoria
obstinada**

Cuando admiras la mente preclara de los genios, la sublime virtud de los santos, la magna gesta de los héroes, inclinándote con igual veneración ante los creadores de verdad o de belleza, te conviertes en un ser cuya imaginación se puebla de ideales.

José Ingenieros

Una sola imagen, unos cuantos iconos recreados convenientemente por la cámara, y por la ambientación bien pensada y significativa, las palabras de otros tiempos puestas en acción, son mil veces más elocuentes que mil libros de historia. No estamos diciendo que el cine pueda sustituir la lectura, pero, al menos, puede actuar como parcial sucedáneo en una época de absoluto predominio de la informatividad audiovisual. Por limitado, inexacto y poco ambicioso que pueda resultar, todo filme de época aporta ideas, antecedentes, responde preguntas, conforma orígenes, sugiere útiles pormenores en la conformación de la identidad individual y colectiva. Si admitiéramos que son numerosos los ejemplos que no contribuyan a confirmar esta tesis, al menos, sí puede asegurarse tajantemente que todo filme histórico puede servir como parábola, estímulo a que el espectador cuestione pasado y presente, acicate a que profundice en el placer de entender ciertas constantes de la cultura nacional y universal. Así, los mitos y símbolos de la historia encuentran fértil terreno en un medio expresivo particularmente dotado, por su carácter icónico, para mitologizar y metaforizar. Pero la recreación de lo ya célebre y establecido no es única función de este tipo de filmes, también pueden dedicarse a romper prejuicios y redimensionar opiniones, a cambiar —o más bien a tratar de alterar mínimamente— el enfoque público respecto a medulares asuntos políticos, ideológicos y culturales.

Hasta lo más profundo de la historia latinoamericana, ahora contada por los propios habitantes de la región, llegaron los filmes de época producidos en el continente, releyendo el pretérito con esclarecedor y revisionista ánimo. Por supuesto, las industrias culturales mejor estructuradas del continente (México, Brasil y Argentina) llevaron la delantera en el privilegio de cultivar un tipo de cine en general vedado a los productores más pobres. De todas formas, los recursos económicos no alcanzan tanta relevancia cuando lo que se intenta es la crónica documental, o el acercamiento afectivo a ese pasado histórico que resulta, en sí mismo, el más melodramático y visceral de los relatos. Porque solo el ser humano posee el privilegio de poseer antepasados y de pertenecer a una cultura.

Tener cultura, estar en una cultura, es tener detrás de la vida individual de cada uno un tesoro a veces anónimo, a veces con nombre y figura. Es poder recordar, recordar. Poder también, en un trance difícil, aclararnos en su espejo nuestra angustia e incertidumbre.¹

Precedidas por el muralismo abarcador de *Memorias de la cárcel*, *Eréndira*, *Camila* o *Frida, naturaleza viva*, no tardaron en llegar *Yo, la peor de todas* (María Luisa Bemberg, 1990); *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1991); *Cabeza de vaca* (Nicolás Echevarría, 1990), *Kuarup* (Ruy Guerra, 1989), *Jericó* (Luis Alberto Lamata, 1991) o *El siglo de las luces* (Humberto Solás, 1992), con el propósito de llenar lagunas, salvar olvidos y avisar al presente, mientras trataron de aprobar asignaturas pendientes en cuanto a la capacidad de sus respectivas sociedades para revalidar algunas lecciones del pasado. A ninguno de estos títulos debía pedirse — aunque con frecuencia se le exigió — la correspondencia exacta entre el relato filmico y su referente literario o histórico. Si bien el conocimiento que pueda tener el espectador sobre los personajes o hechos referidos ofrece información adicional para juzgar las ficciones, estas son creaciones independientes, libres de crear sus lineamientos pro-

¹ Fragmento escrito por María Zambrano en el ensayo "El pensamiento vivo de Séneca", y citado por Juan Antonio García en el libro *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente; 2002.

prios, y no deben pretender el papel de espejos fieles de la realidad, ni dejarse atrapar por el engaño de la objetividad.

Verdadero ímpetu historicista y retro se registró en Brasil con una larga serie de títulos,² que reenfoaban la historia nacional desde los más diversos géneros, estilos e intenciones. Dada la concupiscencia posmoderna en recrear el pasado, una vez que el presente carece de nítidos asideros morales e ideológicos, “pareciera que estamos dedicados a una retrospectiva infinita de lo que nos precedió, [y] esto es cierto para la política, es cierto para la moral, para la historia, y para el arte también, que no detenta ningún privilegio”.³

Los argentinos realizaron, por lo regular, un cine histórico y biográfico acartonado y didáctico,⁴ al parecer con la intención pedagógica y autoconfirmadora de legar un prontuario sobre algunas de las personalidades clave en la historia de su país. Tristán Bauer ensayó la modalidad del docudrama en *Borges, los libros y la noche* (1999) en el cual recrea el universo y la imaginaria borgeseana a la par que descubre al personaje íntimo, en arreglo que concilia la ficción pura, el material de archivo y los testimonios de personajes tan cercanos al Borges inapresable como el propio inventor de *El Aleph*. Una alucinación del mítico escritor

² Los brasileños podían vanagloriarse hasta de tener directores especializados en filmes memoriosos, como Julio Bressane (*El mandarin, Dias de Nietzsche en Turin, San Jerónimo*) y Sergio Rezende (*La guerra de los canudos, Lamarca*). Además, entre las reconstrucciones históricas más notables, provenientes de ese país, se cuentan *Carlota Joaquina* (Carla Camurati), *A la izquierda del padre* (Luis Fernando Carvalho), *El juego del cuadrillo* (Fabio Barreto), *Hans Staden* (Luis Alberto Pereira), *Kuarup* (Ruy Guerra), *Mudame Satú* (Karin Ainoz), *Brava gente brasileña* (Lucia Murat), *Baile perfumado* (Paulo Caldas), *La tercera margen del río* (Nelson Pereira Dos Santos), *Villalobos, una vida de pasión* (Zelito Vianna), *Corisco y Dadá* (Rosemberg Cariry), *El judío* (Jom Tob Azulay), *El guaraní* (Norma Benguell) y *Anahy de las misiones* (Sergio Silva), todas dedicadas a recuperar en pantalla los orígenes y principales traumas de la identidad nacional.

³ Jean Baudrillard. “La ilusión y la desilusión estéticas”. *Cine Cubano*. Número 148, junio-agosto, 2000. Latinoamérica no se mantendría ajena al acrecentado deleite por el retro y el *biopic* inherente al cine mundial en estos años.

⁴ Merecen ser mencionadas, al menos, *Tango feraz* (Marcelo Piñeyro), *Casas de fuego* (Juan B. Stagnaro), *Eva Perón* (Juan Carlos Desanzo) —replica al *biopic* musical de Alan Parker—, *Gatica El Mono* (Leonardo Favio), *Hasta la victoria siempre* (Juan Carlos Desanzo), *El acto en cuestión* (Alejandro Agresti) y el verdadero especialista argentino en el género de la reconstrucción histórica, Tristán Bauer.

Latitudes del margen

ocupa la mayor parte del relato en *El amor y el espanto* (Juan Carlos Desanzo, 2000) mixtura de la biografía de un Borges juvenil con algunas de sus ficciones literarias, mientras *Un amor de Borges* (Javier Torre, 2000) optó también por la puerilidad y las simplificaciones al inventarse un personaje apasionado y sentimental demasiado distante de la imagen del escritor que todos guardamos. *Tango feroz* (1993) biografiaba a otro tipo de celebridad, al fundador del *rock* argentino contemporáneo, sumándose complaciente a la mitología generada sobre la figura en sí, y rindiendo homenaje nostálgico a toda una época: los años 60 en Argentina. Predominaron en el retro argentino las raíces quietistas del *biopic* a lo Hollywood "de prestigio", con sus fórmulas narrativas de mecanicista acumulación, convencionales *flash backs*, tono edificante y lugares comunes de indole santificadora. Debemos aclarar que casi ninguna de las mencionadas fueron productos desechables. Por lo regular ostentaban excelentes actuaciones, progresión dramática equilibrada y un discurso enunciativo correcto, pero carente de impulsos artísticos o de audacias de cualquier tipo.

Los primeros brotes revolucionarios en el Caribe, prendidos por la llama del Iluminismo y la Revolución francesa, son descritos en la mayor novela cubana *El siglo de las luces*, y en la coproducción y serie televisiva homónimas (1992), filmadas por Humberto Solás, el autor de algunos de los mejores filmes históricos y literarios cubanos de todos los tiempos: *Lucía*, *Cecilia*, *Amada*, *Un hombre de éxito*. La intrínseca polisemia del texto carpentereano, su casi infinita prolijidad referencial, implicaron escollos gigantescos para los adaptadores de la novela, quienes decidieron mantenerse rigurosamente fieles al texto escrito. Solás no intentó la superación a ultranza del original literario, sino más bien imbricarse, comprometerse con el texto y rescribirlo mediante grandiosa puesta que sustituyera el barroquismo descriptivo, meditabundo, por un lenguaje netamente cinematográfico. La cámara se torna testigo de excepción, intempestiva en los pasajes épicos, sosegada a través de los antiguos caserones y frustrados amores; el lente y la música descienden escaleras y se alzan hasta los techos en irrefrenable ambición por acercarnos rostros, escenarios, la época convulsa y alumbradora.

Humberto Solás registraba en la épica para cuestionar los resultados de tanto lidiar, pero su coterráneo Fernando Pérez, en *Hello Hemingway* (1990) se refugiaba en el otro extremo: elegía como protagonista a una joven que se distanciaba de toda lucha por reivindicaciones que no fueran de orden estrictamente personal e íntimo. Larita participa de la angustia epocal (Cuba, 1956) pero sus urgencias no pasan por la incorporación activa, sino que más bien fabrica su propia utopía, recrea mitos en su exaltada imaginación, pero se mantiene inactiva, al margen tanto de las esperanzas como de los mitos que hubiera podido al menos rozar con los dedos.

Adaptación de un importante texto literario, saga de un joven jesuita que se interna en la Amazonia a erigir una misión con principios comunitarios y rebeldes, *Kuarup* (Ruy Guerra, 1989) se transformó en uno de los filmes más caros producidos en Latinoamérica, intento de panoramizar conflictos históricos, étnicos, culturales y psicológicos generados por el encuentro entre dos visiones del mundo no necesariamente antinómicas, según el realizador.

Entre los sorprendentemente numerosos filmes mexicanos⁵ consagrados a rememorar acontecimientos o personajes de lo histórico colonial, uno de los menos convencionales, a partir de una grafía visual deudora tal vez del Eisenstein de *¡Viva México!*, fue *Cabeza de vaca* (1990) ambientado en 1527, durante los primeros años de la conquista española, y concentrado en la relación entre los europeos (sobre todo Álvaro Núñez Cabeza de vaca, en cuyos relatos autobiográficos se apoya el filme) y los nativos. Pero más que una apuesta por el historicismo ortodoxo, el otrora documentalista Nicolás Echevarría rompe con la narrativa lineal y la relación causa-consecuencia para construir una visión eminentemente plástica, lírica, y de este modo sintetizar, internarse a fondo en las visiones y en las iconografías contrapuestas de las dos culturas en conflicto. "En cuanto el tono cambia a partir de la muerte del cura y la captura de Alvar, la aventura física y exterior se interioriza. (...) Lo que el cineasta hace es recrear un

⁵ *Cabeza de vaca*, de Nicolás Echevarría; *Kino: la leyenda del padre Negro*, de Felipe Cazals; *Bartolomé de las Casas*, de Sergiõ Olhovich; *Ave Maria*, Eduardo Rosoff.

mundo como ficción pero a partir de una mirada documental. El resultado es un testimonio interior. La magia, lo innombrable, los procesos de la mente y sus transformaciones son más importantes que la realidad visible.”⁶ Llama la atención que el detalle, la visión introspectiva no está reñida para nada con el empaque alucinante de los encuadres y las composiciones, ni con la consecución de una atmósfera enigmática, inquietante e incluso épica.

La venezolana *Jericó* recontaba un argumento parecido al de la muy conocida *The Mission*, pero desde el punto de vista del debutante guionista y director venezolano Luis Alberto Lamata, quien focaliza la obra desde el fraile dominico que intenta transformar el mundo de los indios caribes, en intrincada locación selvática. Es decir, el realizador se propone un meta tan ambiciosa como filmar la conquista, el encuentro entre dos mundos, la ruptura con la idea católica del pecado y el infierno, el conflicto entre los conceptos de civilización y barbarie —que vivieron nuestros antepasados nativos y conquistadores— un conflicto todavía aposentado en el imaginario colectivo de las naciones latinoamericanas menos “occidentalizadas”. Filme histórico, curiosamente despejado y sugerente, resuelto con alto dominio profesional y sana ambición de trascendencia, tal vez no resulte muy respetuoso de la exactitud histórica, porque se propuso más bien afiliarse a la validación de la cultura nativa, subrayando la inconcordancia entre el modo de vivir de los indígenas y los cánones occidentales impuestos por la civilización.

Más cercana al testimonio halagador supratemporal que a la reflexión dimensionada, *Su alteza serenísima* (2000) del experimentado Felipe Cazals (*Canoa, Bajo la metralla*), biografiaba al controvertido militar Antonio López de Santa Ana, en notorio empeño por resguardar su figura de salvador de la nación mexicana ante la ambición nortea. La puesta en escena austera y hasta claustrofóbica, sumerge al espectador en ambiente intimista que, paradójicamente, consigue iluminar la figura desde nuevo ángulo de observación.

⁶ Nota de Tomás Pérez Turrent, Revista *Dicine*. Número 43, México.

Mucho más épico y multitudinario es el tratamiento cinematográfico en la brasileña *La guerra de los canudos* (Sergio Rezende, 1997), que retrocede a finales del siglo XIX para contar la historia de una ciudad donde se cumpliría un sueño de justicia, igualdad y fe en Dios. El gobierno se siente amenazado por la posible materialización de semejante utopía, y despliega considerable campaña militar que garantice la extirpación de los nobles rebeldes. Sangre y pólvora, escenas de masas y grandilocuencia epopéyica, son las fórmulas de Rezende.

Casi todas las cinematografías latinoamericanas reedificaron el cine retro prescindiendo de la componente nostálgico/conformista típica de Hollywood. En un proceso de creciente avidez por releer el pasado, se fue potenciando paso a paso la sincera recuperación de la memoria histórica, la estampida del imaginario colectivo respecto al drama humano compartido por todos en tiempos de oscura intolerancia y militarismos.

Las argentinas *La historia oficial*, *La noche de los lápices*, *Bajo bandera*, *Garaje Olimpo*, *La fuga* y *Kamchatka*; las chilenas *Imagen latente*, *La frontera* y *Amnesia*, las brasileñas *Memorias de la cárcel*, *El color de su destino* y *Cuatro días de septiembre*, las cubanas *Un hombre de éxito*, *Clandestinos* y *La bella del Alhambra*, la venezolana *Golpes a mi puerta* y la peruana *La boca del lobo*, entre muchas otras, denotan el interés por formular verdades contestatarias y revulsivas, cura de amnesias y falsedades tranquilizadoras, cine-testimonio, cine-tesis, inquietante y alertador en el sentido más progresivo, declaraciones de principio que en general se abstuvieron de recaer en las tentaciones del panfleto colectivista y apriorístico. Sus protagonistas recorren dolorosos e iniciáticos trayectos hasta la comprensión personal, intransferible. Los directores y guionistas rastrean e insinúan las huellas que marca el pretérito de horror reciente en una actualidad de indolencia y olvidos.

Garaje Olimpo e *Hijos* (1999 y 2001), de Marco Bechis, apuntalaron la memoria argentina mediante el viaje a un pasado doloroso, a la tragedia de los desaparecidos y de los campos de concentración, instaurados en el período de "la guerra sucia", vistos desde el presente de quienes todavía hoy buscan a las víctimas, o desde la

Latitudes del margen

perspectiva de quienes consiguieron escapar con vida al horror, como el propio director de ambas películas. El naturalismo elegido para relatar las historias reales de *Garaje Olimpo* dejaba huellas indelebles en el espectador, promovía la solidaridad y no la lástima; recababa la indignación, nunca el terror; aspiraba a mostrar la dignidad amenazada más que a redactar un testimonio sensacionalista o simplificador sobre los avernos mentales de los torturadores.

Esas imágenes desde lo alto, en una época que se sitúa entre 1976 y 1978, que aparentemente no tienen ninguna justificación argumental, provocan el efecto de abarcarnos a todos (...) Lo que se siente no es una culpa que se resuelva viajando en el tiempo... es la vergüenza profunda de ser argentino, de ser humano, de pertenecer a la especie que es capaz de esa conducta.⁷

Afirma Marco Bechis que intentó concentrarse en describir cómo los verdugos son capaces de instalar la cárcel en el alma del secuestrado, y en detallar cómo la batalla por la supervivencia se transforma en defensa vertical de la dignidad personal. Aunque los excesos de violencia mostrados tiendan a anestesiar un tanto la sensibilidad del público, lo más terrible y chocante viene a ser la manera cotidiana, oficiosa, en que los torturadores ejecutan horrores sin nombre, y el distanciamiento operativo con que los muestra el realizador, alejado de toda concupiscencia recreadora del terror, el crimen o la humillación. Bechis estremece la buena conciencia, el olvido por decreto, de quienes dictaminaron el punto final, la cuenta nueva luego del infausto borrón.

La posibilidad de fuga no existe para los múltiples héroes de *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), salvo para los niños en su imaginación, en el espacio íntimo y filial. No se habían visto películas latinoamericanas (exceptuados quizás algunos momentos de *Sur* o de *Tangos, el exilio de Gardel*) que desplegaran tan numerosas alegorías respecto a la represión, la censura, el silencio instaurado en tiempos de dictadura militar. Reflexión sobre la época, la unión familiar y la resistencia interior inexpugnable, la película

⁷ Así concluye Gustavo Noriega la crítica titulada "La náusea", aparecida en *El amante cine*, septiembre de 1999.

ahonda en lo ya propuesto por otros directores sobre la llamada guerra sucia, desde un registro dominado por la insinuación, la elipsis y el valor emblemático de algunas escenas y sucesos, sensiblemente elegidos y puestos en escena con la intención de recrear la atmósfera dominante en aquellos tiempos, de resumirla y poetizarla, en vez de pretender describirla "objetivamente". Mucho más lejos en el tiempo, hasta 1928, se remontó Eduardo Mignogna con *La fuga* (2001), pero ilustraba igualmente tiempos de represión y de castrenses culpas en una penitenciaría, mientras describía, fluida y dramáticamente, las catástrofes ocasionadas en la siquis de siete presos que consiguen huir del encierro.

Atrapar las paradojas de tiempos pretéritos no era una obsesión solo argentina, mexicana o brasileña, *Golpes a mi puerta* (1992) del venezolano Alejandro Saderman, enalteció el cine nacional desde la corrección profesional en cuanto al guión, la fotografía y la música, mientras se comprometía con el acercamiento verista al testimonio sobre el valor de las dos monjas protagonistas, dos personas capaces de defender su legítimo sentido de la justicia más allá de cualquier amenaza o eventualidad. Y a la coproducción con Francia y Canadá tuvo que recurrir el venezolano Luis Armando Roche para contar la ambiciosa biografía de Humboldt y Bompland en *Aire libre* (1997), otro intento por conformar filmes históricos desde la externidad y el lugar común.

Diatriba en tono de farsa histórica, *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999) se ubicaba en el México de 1949 para ajustarles las cuentas a los 70 años de desgobierno del PRI (corrupción, burocracia, miseria moral, inmovilismo, saqueo de fondos públicos, intromisión extranjera) en una obra más comprometida a todas luces con el presente y el futuro del país que con su pasado, ya conocido.

Semejante articulación pasado/presente operaba también *Lamarca* (1994) de Sergio Rezende, pero bajo el auspicio de observar el pretérito con ojos benevolentes y nostálgicos. Se trataba del hagiográfico *biopic* del mítico capitán Carlos Lamarca, quien personificara el espíritu revolucionario en el Brasil de los años 60. Ambas obras verificaban, cada cual de muy diferente modo, el interés por fundir el análisis de la contemporaneidad y

Latitudes del margen

del pretérito que distingue al mejor cine histórico, literario y biográfico. Pero, en muchas ocasiones, se entremezclaron pasado y contemporaneidad, archivo y desbocada especulación, género y vanguardia, sátira y tragedia, en pastiches intertextuales que también demarcaron un cauce fundamental del cine latinoamericano