



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD AZCAPOTZALCO  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
POSGRADO EN HISTORIOGRAFÍA

**«TEMPORALIDADES» DESDE EL «RECUERDO»:  
LOS CASOS CINEMATográfICOS DE  
*ROMA, GUERRA FRÍA Y EL INTENSO AHORA***

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**DOCTOR EN HISTORIOGRAFÍA**

PRESENTA:  
**Marco Antonio Carranza Ríos**

Directora de tesis:  
Silvia Pappé Willenegger

Sinodales:  
Claudia Arroyo Quiroz  
Christian Sperling  
Álvaro Vázquez Mantecón

Ciudad de México,  
13 de Septiembre, 2024

ORCID: 0000-0001-5035-7217

Esta investigación fue realizada con el apoyo económico  
del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT)



When I look back on my life  
it's not that I don't want to see things  
exactly as they happened.  
It's just that I prefer to remember  
them in an artistic way.

And truthfully,  
the lie of it all is much more honest  
because I invented it (...).

Memories are not recycled like atoms  
and particles in quantum physics  
They can be lost forever.

It's sort of like my past is  
an unfinished painting.  
And as the artist of that painting  
I must fill in all the ugly holes.

Lady Gaga,  
*Prélude pathétique*  
**(MARRY THE NIGHT)**



## AGRADECIMIENTOS

Por más individual que se presente, cualquier trabajo es un esfuerzo colectivo.

Quiero agradecer al Posgrado en Historiografía de la UAM – Azcapotzalco en su conjunto, por ser en un espacio de escucha, de trabajo, de reflexión y, por ser esa comunidad tan diversa en donde se comparten experiencias profesionales y personales. Quiero mencionar especialmente a René Robles, él ha sido una columna para poder realizar todo lo necesario y todo lo que he querido desarrollar dentro del Posgrado, agradezco no solo su esfuerzo y compromiso, sino su paciente y cálida atención.

Quiero agradecer también a todos los que conformaron mi Comité Tutorial, la lectura que hicieron de mi trabajo durante todos estos años siempre fue generosa, cuando hablé con cada uno de ustedes recibí pistas, ideas y argumentos que me abrieron portales para pensar las cosas que escribí aquí. Muchos planteamientos que me compartieron están en este texto, otros tantos me los guardo para las secuelas de esta investigación. Gracias Claudia Arroyo, Christian Sperling y Álvaro Vázquez. Voy a extrañar nuestras reuniones de Comité.

Silvia Pappe dirigió esta tesis de investigación, aunque también fue parte de mi Comité quiero hacer una mención aparte. Muchas gracias por todas las pláticas que tuvimos juntos, en algunas en donde conversamos ideas que ya ni siquiera aparecieron aquí, pero que definitivamente constituyeron parte de todo este proceso de doctorado, me ayudaste a entender qué era lo que yo quería decir cuando no sabía cómo hacerlo, me señalaste rutas y posibilidades, siempre recibí de ti mucha generosidad y sensibilidad a mis planteamientos. Agradezco profundamente tu acompañamiento.

Quiero agradecer a mi madre, Ruth, a mi padre, Miguel, y a mis hermanos, Miguel A. y Carlos siempre sostén de todos mis proyectos, siempre respaldo en todos mis caminos. Me considero privilegiado por haber crecido guarecido por ustedes, por haber tenido la posibilidad de construir mi propia mirada con su guía. Esta tesis, aunque tenga mucho de parafernalia académica, en realidad describe una mirada, una que tiene mucho que ver con todo lo que siempre ha salido en nuestras sobremesas desde que era niño.

Quiero agradecer a mi esposa, por discutir conmigo de todos los temas del mundo, por burlarte de mí porque me gustan las películas tipo “mubi”, por contarme cada uno de los libros

que estás leyendo, por encontrar en cada pequeña cosa de nuestra vida un camino para platicar y entendernos, como comunidad, como familia sí, pero también como seres humanos experimentando vivir. Estás en cada letra de esta tesis, recuerdo cuando comenzó; estábamos en una fondita después de haber visto juntos *El intenso ahora* en el Cinematógrafo del Chopo, en esa plática contigo, comenzó la aventura de escribir esto. Jimena, gracias por ser.



## INDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
<b>PARTE UNO.</b>	
<b>EL «PASADO PRÁCTICO» EN EL CINE DE CAMBIO DE SIGLO: PAWLIKOWSKI, CUARÓN Y MOREIRA SALLES, BISAGRAS ENTRE LO “GLOBAL” Y “LOCAL”.....</b>	<b>16</b>
I. Pasado «desterritorializado»: el entorno de producción del «cine transnacional».....	19
II. De ida y vuelta a la “periferia”: la «transculturalidad» en Pawlikowski, Cuarón y Moreira Salles.....	45
<b>PARTE DOS.</b>	
<b>HACER MEMORIA ES HACER ARCHIVO: LAS PELÍCULAS COMO CURADURÍAS DE MATERIALES DE REMEMBRANZA.....</b>	<b>65</b>
III. Documentación de archivo: registro de la «sonoridad», «espacialidad» y «visualidad».....	70
IV. Los códigos de archivación: <i>leitmotiv</i> , fotografía, <i>découpage</i> .....	87
<b>PARTE TRES.</b>	
<b>TEMPORALIDADES DESDE EL RECUERDO: EL «PASADO» COMO UN OBJETO «PRÁCTICO».....</b>	<b>115</b>
V. El contenido de la forma: re-mediación, inmersión y experiencia.....	119
VI. A modo de conclusión: el paradigma del «pasado práctico», una retórica de la experiencia.....	141
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>160</b>



## INTRODUCCIÓN

We look at the world once, in childhood.  
The rest is memory.

Louise Glück,  
*NOSTOS*

El «pasado», más que una “cosa” material y observable del mundo, es una “conceptualización” hecha por los sujetos para posicionarse social y políticamente en su comunidad. El tiempo anterior no es un fenómeno concretamente demarcado, como sí lo son otros objetos de estudio de las ciencias naturales y humanas, que aunque también discursivizan las materias de su investigación éstas tienen una ontología más “estable”. Dicho de otro modo: el «pasado» emerge de constelaciones discursivas, las cuales se conforman de interacciones conflictivas entre lenguaje, realidad, medialidad y, por las tres anteriores, comunidad. Estas interrelaciones constituyen «paradigmas»: articulaciones simbólicas que suministran modelos que le dan corporalidad (forma) al tiempo y a las espacialidades que componen esa cosa que llamamos «pasado». En este sentido, un paradigma determinado constituye una relación ser-tiempo definida, que está delimitada por las relaciones comunicacionales de la sociedad de la que surge. El pasado, entonces, no es una objetualidad investigable, es una conceptualización que cobra forma a través de la medialidad, y que para comprenderse, requiere más de la reflexividad y de la sospecha no concluyente sobre las condiciones de enunciación, que de la evidencia incontestable.

En esta tesis, planteo que hacia el final de la segunda mitad del siglo XX comenzó a expresarse una morfología de «pasado» que “rompió” con la imaginación histórica que dominaba hasta ese momento, y la cual, ha logrado conquistar cierta predominancia hasta la actualidad. Este “nuevo” horizonte de pasado es afectivo, profundamente vinculado a estrategias ficcionales, y restituye el valor del presente como factor de composición narrativa (dicho de otro modo: muy “presentista”<sup>1</sup>); considero, además, que su avance está atado a los procesos de globalización que

---

1 El presentismo, entendido como la tendencia a interpretar el pasado desde la perspectiva del presente, es un fenómeno complejo que ha sido analizado por diversos autores. François Hartog lo vincula al régimen de historicidad actual, caracterizado por una aceleración del tiempo y una intensificación del presente. Robert Rosenstone, por su parte, ha explorado cómo los medios de comunicación contribuyen a la construcción de una memoria histórica fragmentada y presentista. Estos autores, entre otros, ofrecen herramientas conceptuales para comprender las causas y consecuencias de esta tendencia en la sociedad contemporánea. Ver: François Hartog,



se desencadenaron con la liberación económica iniciada en los años ochenta en diversas regiones del planeta. En suma, sostengo que a finales del siglo pasado se quebró el «paradigma de pasado» que regía, y abrió paso a uno distinto que aún no hemos podido del todo hacer inteligible para la discusión teórica.

Para abordar este planteamiento considero como *corpus* de análisis tres obras cinematográficas con amplia circulación en el circuito de “cine de festivales”, y las cuales, además, se encuentran en una bisagra que permite comprender la relación entre diversas diadas que usualmente ayudan a dar distintos tipos de orden a los campos de producción del mercado de la industria cultural global de finales de siglo pasado y las primeras décadas de éste, a saber: cine comercial y cine de autor, autenticidades locales y globalidad, registro discursivo ficcional y registro discursivo documental. El *corpus* de trabajo son películas que se sitúan como nodo entre las categorías que conforman todas estas diadas.

Estos tres casos de la cinematografía son *El intenso ahora* (João Moreira Salles, Brasil, 2017), *Guerra Fría* (Paweł Pawlikowski, Polonia, 2018) y *Roma* (Alfonso Cuarón, México, 2018). *El intenso ahora* es un ensayo-documental que toma como punto de partida los metrajés realizados por la madre del director cuando visitó China, en plena revolución cultural, en 1966, y que abre una discusión sobre el significado de las movilizaciones de 1968 en Checoslovaquia, Brasil y París. *Guerra Fría* es una reconstrucción ficcional de la memoria de la infancia de Paweł Pawlikowski y la relación de sus padres con su contexto político en la Polonia Popular a lo largo de los años cincuenta y sesenta. *Roma* es una autobiografía compuesta por la reconstrucción visual de los recuerdos de la infancia de Alfonso Cuarón, los cuales están insertos en el contexto de la deriva autoritaria del Estado mexicano de los años setenta y de las distintas tensiones inscritas en un entorno de clase media de la capital del país.

A partir de estos casos evalúo las implicaciones historiográficas del «paradigma de pasado» que les atribuyo. En esta investigación muestro las constelaciones discursivas en las que se insertan estas obras, con lo cual describo las intramedialidades e intermedialidades de cada una, y cómo se entretrejen estas dos fases en los tres proyectos, y cómo esto me permite

---

*Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo* (México: Universidad Iberoamericana, 2007); Robert Rosenstone, *Visual History: An Image of History in the Age of Electronic Reproduction* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995).



visibilizar un ecosistema medial. Del cual subyace una imaginación determinada de pasado: afectiva, “presentista” y con un vínculo muy explícito con lo ficcional.

### **i. Horizonte interpretativo: «temporalidad» y «recuerdo»**

«Temporalidades» y «recuerdo», son palabras decisivas del título de este trabajo. Éstas no solo sirven para orientar la lectura de esta tesis, sino también denotan el horizonte formal de interpretación desde donde observo el problema que me planteo en esta investigación. O para ser más precisos: ambas establecen un deslinde analítico respecto al universo conceptual que presuponen otras categorías críticas que también pude haber utilizado. Para decirlo pronto: «Temporalidad» se desmarca de «historia», «recuerdo» hace lo propio con «memoria». Me explico.

Mientras «historia» abona hacia una suerte de pasado verídico, hacia aquel objeto que condensa los procesos o los hechos que “verdaderamente ocurrieron” en un tiempo anterior (ya sea que los conozcamos o no); «temporalidad» remite más hacia ese complejo de relaciones que coliga aquello que consideramos que “verdaderamente ocurrió” en función de la percepción o sensibilidad de determinadas subjetividades, ya sean individuales o colectivas. Es decir, considero que «historia» responde a motivaciones muy cercanas a la interrogante ¿qué cosas/situaciones han ocurrido en el tiempo?; y «temporalidad» parte de preguntas más cercanas a ¿cómo esos sujetos están viviendo el tiempo? O, dicho de otro modo ¿cómo se está constituyendo el tiempo para ser percibido? Este trabajo, entonces, es más cercano al último conjunto de preguntas, está más avocado a la reflexión sobre las posibilidades de sentido, que a la constatación de evidencias de un “tiempo anterior”.

Ahora voy al segundo deslinde que trae consigo el título de mi tesis. Me parece que, a pesar de la existencia de muchos intentos por diferenciar a los estudios de «memoria» de la práctica profesional de la «historia», ambas actividades profesionales comparten una premisa fundamental<sup>2</sup>. La memoria está vinculada a una ansiedad que es muy intrínseca de la historia, a

---

2 Autores como Enzo Traverso, Pierre Nora y Jan Assmann han ahondado en la diferenciación entre los estudios de la memoria y la disciplina histórica. Mientras la historia busca una reconstrucción objetiva del pasado basada en fuentes y métodos críticos, la memoria, según estos autores, es una construcción social y cultural que está influenciada por factores políticos, ideológicos y afectivos. Nora, por ejemplo, introduce el concepto de "lugares de memoria" para analizar cómo las sociedades construyen y transmiten su pasado a través de símbolos y prácticas culturales, mientras que Assmann distingue entre una memoria comunicativa y una memoria cultural, subrayando la dimensión institucional y política de la última. Ver: Enzo Traverso, *El pasado: ensayos sobre*

saber: “**recuperar**” aquello que ocurrió en un **tiempo anterior**, solo que abriendo el rango más allá de lo materialmente verificable (de la “fuente”, del “documento”), y considerando los relatos de las experiencias vividas como parte legítima también de ese “tiempo anterior”.

Aunque esto ha implicado una transformación del enfoque de estudio del pasado, esto dista mucho de considerar a la «memoria» como una antinomia del conocimiento «histórico». De hecho me parece que estas dos actividades de investigación son complementarias para reafirmar los fundamentos de la determinada idea de “pasado” que esta tesis considera que se encuentra en crisis desde finales del siglo pasado.

La memoria restituye el valor de la narración, en ese sentido repone al sujeto como un productor de pasado -el pasado no existe por sí mismo, está construido por las narraciones y relatos creados por los seres humanos-, sin embargo mantiene la premisa de que hay una especie de pasado verídico que es posible estar “recuperando”. Para la memoria, el pasado no son solo los hechos, procesos y acontecimientos, sino también, además, se agregan a ese “pasado verídico”, las experiencias o vivencias que tuvieron las personas, sin importar si su lugar en los procesos históricos fue protagónico o no. En otras palabras, la «memoria» y la «historia» comparten una ansiedad patrimonialista: la preocupación por la conservación de los bienes (materiales e inmateriales) y derechos que constituyen al “pasado”.

Dicho lo anterior, yo traigo a la discusión, para desmarcarme de este horizonte, la noción de «recuerdo». Ésta parte desde otro lugar, alude a un fenómeno alejado de esas presuposiciones de recuperación del “pasado”. Es una categoría más elusiva, relacionada con percepciones, afecciones y tiempo, y por ello también menos interesada en la ubicuidad de relatos en una línea temporal o cronológica que determine aquello que debería ser recuperado.

Tomando como punto de partida a Aristóteles<sup>3</sup>, el «recuerdo», más que el relato de lo que algún sujeto podría considerar que sucedió, lo asocio a la **experiencia de una ausencia**. La vivencia de un vacío en el tiempo presente, pero no por ello anclada a un expreso relato

---

*historia, memoria y política* (Barcelona: Paidós, 2000), 52; Jan Assmann, *La cultura de la memoria: escritura, recuerdo y política en las sociedades antiguas* (Barcelona: Paidós, 1992); Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*. (Montevideo: Trilce, 2008).

3 Aquí me sirvo de la interpretación que hace Paul Ricœur de la filosofía de Aristóteles presentada en *Tratados breves de historia natural* y de *La memoria y de la reminiscencia*. Ver: Paul Ricœur. “I. La herencia griega” en *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos aires: FCE, 2013), 23-33.



concatenado de situaciones memóricas; sino más bien: percepciones afectivas que hacen evidente que el tiempo ha transcurrido.

Dicho de otro modo, la conciencia de saberse distinto al de hace unos días o años, emerge de la constatación de que hay algo que se “perdió” en el camino, que se vive como “cambio”, pero el cual deviene de una ausencia. La experiencia de la vida nos hizo diferentes y en ese sentido hay algo que ya no está con nosotros. El «recuerdo» es esa afección producida por esa ausencia: es una sensación presente. Sí, el pasado es el lugar de contraste, en ese sentido no se podría entender el «recuerdo» sin el tiempo anterior (sin un relato de lo que consideramos que somos); sin embargo, el sustento del fenómeno que entiendo bajo la palabra «recuerdo», no es la recuperación del pasado que asumimos como verídico, sino, en todo caso, la percepción de esas ausencias.

«Recordar» es hacer hincapié en el presente, es aludir al tiempo anterior para evidenciar la distancia del “ahora” respecto al “pasado”. Así, si considero a la memoria como una ansiedad por la recuperación de un pasado verídico (en el que caben las experiencias vividas de los individuos y colectivos), el recuerdo lo concibo como una ansiedad muy “presentista” que se interroga afectivamente por su posición presente respecto al paso del tiempo: **«recordar»** no es recuperar pasado, sino **constituir una experiencialidad temporal atada al presente a través del pathos.**

Desde este horizonte interpretativo desarrollo mis reflexiones sobre las gestiones del tiempo que se articulan a partir de las experiencias de afectividad que aparecen en *El intenso ahora*, *Guerra Fría* y *Roma*. En otras palabras: mi trabajo de investigación radica en preguntarse por las repercusiones historiográficas que implican «temporalidades» construidas desde el «recuerdo».

## ii. Planteamiento de investigación

Para esta investigación, el “pasado verídico” al que se podría aludir mediante las narraciones de los tres proyectos cinematográficos, tiene un papel secundario. Aunque éstos rememoran acontecimientos y procesos de la posguerra mundial -unos “largos” años sesenta-<sup>4</sup>, argumento

---

4 El concepto de "largos años sesenta" alude a un periodo de transformaciones sociales y culturales más amplio que la década de 1960. Según Eric Hobsbawm y Arthur Marwick, este periodo se caracteriza por una profunda crisis de legitimidad de las instituciones tradicionales, un auge de los movimientos sociales (estudiantiles,



que el tema de cada una de éstas no es ese pasado narrado; sino que, más bien, sus propósitos coinciden en construir ensayos sofisticados y autoreflexivos que se preguntan porqué se narran esos “largos” años sesenta con esas singularidades que los caracteriza. Así, el tema no es la historia política de la posguerra, sino el presente del nuevo siglo XXI y sus ansiedades narrativas para situarse afectivamente en el tiempo. Estos tres casos muestran una forma de configurar la relación del ser humano con el tiempo a partir, fundamentalmente, del *pathos*. El tema de interés, entonces, es la afectividad del presente hacia las narraciones de la posguerra “global”.

Con lo cual llegamos al centro de este trabajo. Dice Franco Berardi, el filósofo que propone la *fenomenología del fin* como apuesta metodológica para comprender los cambios de sensibilidad derivados de la modernidad:

Los hombres y las mujeres aún están aquí, viviendo, matando, sufriendo, intercambiando bienes y haciendo el amor como antes (...). Pero algo ha cambiado profundamente en su mirada, en su comportamiento y (sospecho que) también en sus sentimientos, en la manera en la que sienten y se perciben a sí mismos.<sup>5</sup>

Coincido con Berardi. Algo se ha modificado en la forma de sentir y percibir del ser humano, ahora agrego y esquematizo: ese “algo” lo adjudico a una serie de transfiguraciones que ocurrieron en la segunda mitad del siglo pasado y que están íntimamente vinculadas al proyecto de modernidad que se planteó en Occidente.

La modernidad constituyó e hizo circular una imaginación determinada sobre la relación ser humano y tiempo, a saber: la que aquí he presentado como ansiedad patrimonialista con los casos de la «memoria» y la «historia». El pasado se ha concebido como un objeto ontológicamente estable que se tiene que “preservar” aunque incluso no lo conozcamos del todo; por ello, se le mira como un objeto en proceso de “recuperación” o de “restitución”. Considerando esto, es que me atrevo a decir que el cambio de mirada que intuye Berardi está íntimamente vinculado a una transformación de esta temporalidad, a una mutación de sensibilidad para concebir el tiempo y nuestra relación con éste.

---

feministas, antibélicos) y una redefinición de las identidades colectivas. Para una exploración más detallada, véase Eric Hobsbawm. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century*. (Nueva York: Pantheon Books, 1994); Arthur Marwick A. *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States*. (Oxford: Oxford University Press, 1998).

5 Franco Berardi. *Fenomenología del fin: sensibilización y mutación colectiva* (Buenos Aires: Caja Negra editora, 2017), 10.



Así, planteo como tesis: el ser humano ha constituido, hacia el final del siglo pasado y comienzos de éste, un «paradigma de pasado» que ha problematizado el sustento de la modernidad. El cual emerge de la paradoja, pues al mismo tiempo de ser una consecuencia de los procesos de modernización, ha sido un punto de ruptura y transformación de los fundamentos de la imaginación histórica de esa misma modernidad occidental.

Propongo mirar a *El intenso ahora*, *Guerra Fría* y a *Roma* como dispositivos para comprender procesos de ruptura de la modernidad que comenzaron a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, que han llegado a un punto de solidez en las dos primeras décadas del siglo XXI, y que han abierto un camino de posibilidad imaginativa desde entonces. Brechas, además, que no han sido realmente consecuencia de proyectos “vanguardistas” o “revolucionarios” respecto a los cánones de su lugar de sentido, sino que han sucedido, en buena medida, como parte misma de la inercia modernizadora.

Los tres productos culturales que conforman el *corpus* de investigación de este trabajo indican lo anterior: ruptura y continuidad en la imaginación histórica. Ruptura con el sustento “filosófico” o “teórico” que dio materialidad a una idea moderna de relación pasado-ser; y continuidad, ya que los tres casos son consecuencia plena de las condiciones económicas, políticas y sociales de los procesos de modernización.

Este trabajo considera estas dos fases: por un lado, muestra que el tipo de pasado que construyeron Cuarón, Pawlikoski y Moreira Salles no pudo ser posible sin los convenios de liberación económica que dieron pie a una transfiguración del papel del Estado-Nación hacia la segunda mitad del siglo pasado (al menos en todas las facetas vinculadas a las políticas culturales); y por otro, toma en cuenta también que estos procesos transnacionales abrieron los resquicios para entender, más allá de la “nacionalidad”, la relación que el ser humano ha constituido con su identidad, y que justo ha acentuado interrogantes sobre la pertenencia a territorialidades, inquietudes que han problematizado las unidades culturales desde donde se ha intentado construir, usualmente, los proyectos de modernidad (aquí pienso en el concepto nación).

Estas tres obras condensan una experiencia histórica de la “periferia” globalizada. México, Polonia y Brasil, los sitios nacionales que se establecen como centro de remembranza en cada una de estas propuestas, son, al mismo tiempo, territorios que no pertenecen al “centro”

político de la occidentalidad, pero aún así los productos culturales en cuestión tienen una circulación global con ciertos rasgos de ortodoxia y hegemonía en la producción industrial de la cinematografía internacional.

Por su desventaja asimétrica en la economía y en las relaciones de comercio y de política, estos tres países llevaron a cabo procesos de negociación cultural para insertarse al desarrollo económico globalista que comenzó hacia finales del siglo pasado, liderado en América por Estados Unidos y en Europa por la Unión Europea. El *corpus* de este trabajo tiene como condición, al mismo tiempo, estas imposiciones económicas y políticas sobre la globalidad, a la par, enarbolar reivindicaciones locales sobre su autenticidad cultural. También, al mismo tiempo de tener, por esas condiciones políticas y sociales de realización global, un amplio poder de distribución y legitimación en los circuitos de la cinematografía, son proyectos que se constituyen de equipos de producción y narrativas domésticas perfectamente delimitadas. Los tres productos culturales surgen de condiciones de producción paradójicas.

Eso último es, posiblemente, uno de los rasgos principales por los que elegí estos productos culturales como *corpus* de investigación. Las ya dichas paradojas, inherentes a la realización de cada película, son indicadores de una posición bisagra que visibilizan las condiciones de realización que abren diversas discusiones conceptuales, políticas, culturales y sociales que atañen a mi problema de investigación. Estas “contradicciones” ayudan a situar tensiones que son centrales para mi horizonte de análisis: localidad-globalidad, autoría-industria, territorialidad-desterritorialidad, centro-periferia. Este trabajo explora estas disparidades que constituyen el «paradigma de pasado» que, afirmo, rompe con las filosofías patrimonialistas y que abren la discusión para reflexionar sobre un tiempo anterior más inestable, elusivo y afectivo.

Para mostrar dicha tesis, ocupé como principal armazón teórico la propuesta analítica de Hayden White, «pasado práctico»<sup>6</sup>. A lo largo del trabajo elaboré diversas reflexiones que aluden a esta categoría crítica. Considero que el rendimiento principal de ésta estriba en el desplazamiento conceptual del «pasado» que ofrece White. Este autor plantea una diacronía de dicha categoría que comienza con la institucionalización de la historia como práctica profesional, y concluye con los límites teóricos que implicó este proceso, lugar donde surge el «pasado

---

6 Hayden White. *El pasado práctico*. (Buenos Aires: Prometeo Libros), 2018.



práctico». El cuál este último implica, desde mi punto de vista, revisar qué entendemos por experiencialidad, afectividad y ficción. Todas éstas, nociones para entender profundamente el cambio de sensibilidad y «paradigma de temporalidad» que propongo que se observa en *Guerra Fría, El intenso ahora* y *Roma*.

### iii. Estructura de trabajo

La tesis está organizada en tres partes, cada una con dos capítulos.

La **PARTE UNO. EL «PASADO PRÁCTICO» EN EL CINE DE CAMBIO DE SIGLO**, tiene como objetivo principal crear un mapa que visibilice el lugar de enunciación de los productos audiovisuales que conforman el *corpus* de esta investigación. Propongo que es importante reconocer dos fases de este mismo aspecto: (1) por un lado todo lo vinculado al ecosistema medial en el que están insertos cada uno de los directores; y por otro (2), amplificar y dar más detalle a cada una de las trayectorias; estos dos aspectos que se desarrollan dan, además, orden al capitulado de la Parte Uno. Sin embargo, es importante enfatizar que el centro de toda esta discusión se encuentra en problematizar cómo se articulan estas dos fases. El argumento eje de toda la sección radica en mostrar que los tres cineastas ocupan un posición bisagra que articula aquello que de modo intuitivo podemos entender como lo “local” y lo “global”, y que en esa condición radica la amplia capacidad de circulación de su discurso cinematográfico y la libertad creativa que les dio pie a la realización de las películas que conforman el corpus de esta investigación.

La **PARTE DOS. HACER MEMORIA ES HACER ARCHIVO: LAS PELÍCULAS COMO CURADURÍAS DE MATERIALES DE REMEMBRANZA**, sitúa las zonas que expresan la hipótesis de mi investigación dentro de cada película. Es decir, aquí señalo el lugar específico en el que se visibiliza el rompimiento de «paradigma de pasado» que sostengo, describo cómo el funcionamiento de la retórica cinematográfica opera para dar cuerpo a una nueva morfología de “tiempo anterior”. Esta sección busca delimitar y describir críticamente, para cada obra, los rasgos cinematográficos concretos que condensan una transformación de temporalidad. El argumento central es que las películas funcionan como «archivos» de remembranza: documentan y dan orden a una serie de registros de la afectividad de la ausencia, los cuales están cifrados en

aspectos concretos de la cinematografía, *Roma* resguarda «espacialidad», *Guerra fría* «sonoridad», *El intenso ahora* «visualidad».

La **PARTE TRES. TEMPORALIDADES DESDE EL RECUERDO: EL «PASADO» COMO UN OBJETO «PRÁCTICO»**, es el análisis crítico de las implicaciones historiográficas de las condiciones descritas tanto en la Parte Uno, como en la Parte Dos. Ambas secciones describen respectivamente cómo los componentes intramediales e intermediales de los tres casos del *corpus* de esta investigación se vinculan conceptual y reflexivamente al «paradigma de pasado» que argumento. En esta Parte Tres me propongo explicitar toda esta articulación en un modelo determinado, el cual restituye el papel de lo afectivo y el uso de estrategias ficcionales para su comprensión. Estas anotaciones finales las ordeno en dos unidades de discusión: en la primera abordo la sensibilidad histórica que dio pie al «paradigma de pasado» que se desarrolla en los tres casos de análisis, describo las condiciones de una perceptualidad temporal mucho más afectiva vinculada muy estrechamente a lo háptico y corporal; finalmente, y a modo de conclusión de toda la investigación, sostengo que esta sensibilidad es metodológicamente trabajada por Alfonso Cuarón, Paweł Pawlikowski y João Moreira Salles a partir de una óptica hermenéutica, con la cual se transforman los fundamentos del concepto archivo y, por consecuencia, se modifican los modos de usos de las materialidades del pasado.



## PARTE UNO

### EL «PASADO PRÁCTICO» EN EL CINE DE CAMBIO DE SIGLO: PAWLIKOWSKI, CUARÓN Y MOREIRA SALLES, *BISAGRAS* ENTRE LO “GLOBAL” Y “LOCAL”



Para mostrar el «paradigma de pasado» bajo el que se constituyen las representaciones cinematográficas de *Roma*, *El intenso ahora* y *Guerra Fría*, es necesario esbozar indicadores que ayuden a comprender las condiciones que posibilitaron la producción de estos filmes. Es decir, se necesita construir un mapa para intentar responder: ¿Cuál es el lugar de enunciación de los autores cinematográficos Paweł Pawlikowski, Alfonso Cuarón y João Moreira Salles?

Para ello, hay que tomar en cuenta que las obras que conforman sus respectivas trayectorias suceden en dos niveles: primero, sus películas, aunque tienen relevancia por sí mismas, se insertan en un complejo entramado de procesos y acontecimientos globales relacionados con las dinámicas de los medios de comunicación, son efectos que están más allá de la agencia de los directores; segundo, dentro de ese entramado tomaron acciones y decisiones, se sumaron a colectivos y trabajaron en individual también, todo ello, para poder insertarse al modo que les otorgara más rendimientos, para que su voz tuviera una circulación lo suficientemente robusta para ser visibles en el denso entorno mediático actual.

Aunque estos dos planos son recíprocos, es necesario precisar elementos de uno y otro. Por un lado, hay que tomar consideración de los grandes procesos de reingeniería mediática que se instrumentaron desde finales de los años ochenta como parte de la agenda de “integración global”, y al mismo tiempo hay que desgarnar cómo en todo ese complejo de transformación de las políticas culturales ellos fueron capaces de abrir espacios a sus respectivas voces y darles sostén en determinados circuitos.

Esta sección, en parte, describe cómo la instrumentación de la agenda de “integración global” promovida desde los países del “centro” hacia el último tercio del siglo pasado, trajo consigo un entorno “posnacional” en la periferia. Ambiente que se encuentra determinado por la modificación de la función simbólica y orgánica de la Nación, al menos en el plano de la gestión y de las políticas culturales. Este hecho implicó un reacomodo de las prioridades mediáticas, y una transformación de las formas de comunicar identidades, conflictos sociales, políticos y territoriales.

Uno de los planteamientos que aquí propongo, es señalar cómo la construcción de una posición *bisagra* que articula aquello que se nombra como “mundo global” y aquello que se podría entender como “mundo local” resulta provechoso para producir capital cultural en las redes mediáticas actuales. Dicho esto, la hipótesis central de este apartado es que Paweł

Pawlikowski, Alfonso Cuarón y João Moreira Salles lograron posicionarse como *bisagras* de transacción cultural y de procesos de negociación significativa y simbólica para cada una de sus regiones; sus trayectorias cinematográficas mapean la posición de nodo articulador de redes de colaboración “transnacional”.

Para mostrarlo he dividido esta reflexión en dos capítulos:

(1) En el **primer capítulo** abordo, de modo “general”, las problemáticas implicadas en el proceso de rediseño de la industria cultural que sucedió a partir de los años ochenta, al menos en América Latina y en la Europa de Este. Con esto intento establecer cómo el entorno de “globalización” es prioritario para comprender la relevancia de los medios de comunicación audiovisuales, específicamente del cine, en la representación del pasado.

(2) En el **segundo**, se describe cómo se materializó concretamente todo lo anterior en una serie de estrategias estéticas, económicas, y sociales para cada autor. Pawlikowski, Cuarón y Moreira Salles llevan a cabo acciones precisas para insertarse en ese mercado global y tener, con ello, una expansión de su capital cultural. Razón que define el espacio de enunciación que les permitió producir *Roma*, *El intenso ahora* y *Guerra Fría*.



# I

## **PASADO «DESTERRITORIALIZADO»: EL ENTORNO DE PRODUCCIÓN DEL CINE «TRANSNACIONAL»**

Alfonso Cuarón, João Moreira Salles y Paweł Pawlikowski, los responsables a cargo de cada una de las producciones que conforman el *corpus* de esta investigación, comenzaron su carrera cinematográfica entre finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo pasado. Sus carreras como directores de cine ocurrieron en paralelo al momento en el que globalmente se comenzó a instrumentar una agenda política de “desregulación” económica. Este trabajo pone en el centro de la narración este proceso, pues dicha agenda supuso, a largo plazo, la búsqueda por construir una “integración global”, tanto a nivel económico, como en el plano cultural. Cuestión que afectó de modo determinante al cine y a la producción de conocimiento sobre el pasado también.

La instrumentación de esta “desregulación” implicó, para el mundo de la cultura, un proceso de reingeniería de las diversas industrias, incluidas las del cine. Acciones que tuvieron como objetivo central, el flujo de inversiones económicas transnacionales, pero con ello, el establecimiento de modos de realización y de comunicación comunes y compartidos que fueran atractivos para los agentes de inversión que pudieran mover su capital de manera transnacional. De tal forma, el entorno en donde Cuarón, Pawlikowski y Moreira Salles inician sus carreras filmicas, precisamente, se encuentra atravesado por esta modificación sustantiva de las estructuras antes establecidas para la producción cultural.

El rediseño de las industrias culturales impactó de forma diferenciada. Si bien podría resultar problemático hacer uso de la distinción de países del “centro” y de la “periferia”, lo cierto es que esta conceptualización permite ubicar las dependencias y los intereses que se pudieron negociar a partir del capital político que cada país tuvo en esta renegociación global. El hecho es que la “periferia” buscó adherirse a las pautas del “centro”, este último funcionó como un foco gravitacional que atrajo y condicionó a las más “lejanas”. Es decir, las políticas de integración, aunque por un lado abrieron posibilidades de intercambios, por otro, remarcaron las hegemonías ya dadas.

Es notable, por ejemplo, el caso de Europa del este que, aunque su caso fue singular por haber pertenecido al bloque soviético, es ilustrativo porque expresa lo que de algún modo sucedió en otras regiones de forma más implícita. El imperativo de reestructuración de sus instituciones culturales, y con ello la reingeniería del mercado de la cultura, tuvo como entorno de transacción la promesa de adhesión a la Unión Europea (UE) después de la caída de la URSS, por lo cual el rediseño, más que una negociación fue un acatamiento.

Este proceso comenzó en los noventa con el objetivo de crear un marco legal en el que dominaran las lógicas culturales de la UE en el este europeo, proyecto que para el caso del cine polaco, encontró su punto álgido en la creación del *Polski Instytut Sztuki Filmowej (Instituto Polaco de Cine)* en 2005. Esta institución se construyó de la mano de canales franceses e ingleses, estos influyeron de forma expresa para promover modos de inversión, realización, y por lo tanto, de composición de la representación fílmica.

Es cierto que en el caso del cine latinoamericano no se estaba jugando ganar una membresía propiamente. Sin embargo, se vivieron reestructuras semejantes por la necesidad de afianzar tratados comerciales, como el caso del TLCAN para México. Para el caso de Brasil, la distancia geográfica respecto al “centro” es importante; México y Polonia comparten frontera con Estados Unidos y con Alemania respectivamente, la “lejanía” de Brasil hizo innecesaria la búsqueda de un acuerdo político que definiera las relaciones en los límites territoriales. Por tal motivo, en este caso no hubo un tratado internacional que buscara concretarse; los periplos diplomáticos, políticos y culturales para que se abrieran las “fronteras” a la influencia del “centro” fueron mucho menos llamativos y con menos resistencias; sin embargo, aunque con otros matices, se llevaron a cabo.

Los estudios tanto de Dolores Tierney para el caso latinoamericano<sup>7</sup>, como el de Ewa Mazierska y Michael Goddard para el caso polaco<sup>8</sup>, muestran cómo la taquilla y las proyecciones en los cines fueron monopolizados por los productos de la UE y de Hollywood en el primer tramo de esta instrumentación en los años noventa. Solo hasta el cambio de siglo pudo reinstalarse con más solvencia la industria doméstica de estas regiones, pero también ello

---

7 Dolores Tierney. *New Transnationalisms in Contemporary Latin America Cinema*. (Edinburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2018).

8 Eva Mazierska y Michael Goddard (eds.). *Polish Cinema in a Transnational Context*. (Nueva York: University of Rochester Press, 2014).



derivado de los nuevos pactos de inversión en los que las casas productoras de Francia, Inglaterra, España y Hollywood tuvieron mayor participación. Además, el peso de instituciones “transnacionales” de formación cinematográfica, como el *Sundance Institute* o la *Motion Picture Association* jugaron un papel importante para la creación de circuitos, pautas de realización y estandarización de formas narrativas.

En este contexto emergieron Cuarón, Moreira Salles y Pawlikowski. Estos directores se afianzaron como bisagras entre dos “mundos”, el “global” y el “local”, condición que los llevó a construir transacciones culturales para poder sobrevivir en la industria más corporativa de Hollywood o de Gran Bretaña (en el caso del inicio de la carrera de Pawlikowski), y al mismo tiempo, ganar reconocimiento en los circuitos de festivales en circunstancias de exhibición altamente endogámicas y limitadas en audiencia. La cualidad de su posición bisagra entre el mundo “global” y el “local” ayudan a comprender porqué los *film studies* denominan algunos de sus productos filmicos como «cine transnacional».

Todo lo anterior para el caso específico del cine. Vayamos ahora al otro polo de interés de esta investigación, al conocimiento sobre el pasado y sus problemas adyacentes, pues esto me ayudará a conectar las dificultades del cine con las de la representación del pasado, el objetivo central de toda esta investigación.

El conocimiento sobre el pasado, al ser un producto de la industria cultural también, sufrió mutaciones igual de relevantes y de hecho muy contraproducentes para las instituciones establecidas. Como los medios de comunicación, entre ellos el cine, adquirieron un peso mucho más marcado, estos comenzaron a interpelar, involuntariamente, la relevancia de estas instituciones antes guardianas del pasado. La prioridad de las instituciones de la disciplina histórica se relegó en la agenda de los Estados-nacionales; los medios de comunicación, desplazaron a la figura del historiador, y así hubo más condiciones para que el pasado fuera controlado por medios audiovisuales. La gente, dijo el historiador Robert Rosenstone en los años noventa, ahora sabe más sobre el pasado por la televisión o por el cine, que por los textos de los historiadores, circunstancia que necesariamente implicó una forma distinta de contar y relacionarse con el pasado, un paradigma diferente del “tiempo anterior”.

En suma, este capítulo busca describir cómo todo este contexto de rediseño de la industria cultural, al traer consigo una mutación de la estructura del campo de producción,

posibilitó la emergencia de figuras como Pawlikowski, Moreira Salles y Cuarón, las cuales a su vez, condensan significativamente, un paradigma “nuevo” de representación de pasado. Esto segundo, pues sus obras cinematográficas que hablan del pasado -me refiero no solo a las del centro de este análisis, sino en general, a todas las de su filmografía que tienen algún tipo de referencia al pasado-, están por un lado condicionadas por la reestructuración de la industria del cine, y por otro, también, por el beneficio que supuso el vacío dejado por el desplazamiento de los historiadores a manos de los medios de comunicación.

El capítulo lo divido en tres secciones. En la primera busco exponer las razones por las que el cine cobra relevancia en la representación del pasado hacia finales del siglo pasado, porqué y cómo la historia profesional comienza a preocuparse por el cine. En la segunda describo indicadores para comprender el rediseño de la industria cinematográfica y cómo este ayuda a explicar la mutación del campo de producción del pasado, y con ello, el desplazamiento de la autoridad de la historia profesional. El último apartado es una breve conclusión, que tiene por objetivo encaminar el mapa descrito en este primer capítulo para comenzar a delinear en el próximo las estrategias más específicas utilizadas por Cuarón, Moreira Salles y Pawlikowski para construir su posición “bisagra” entre lo “global” y lo “local”.

### **i. Un pasado sin historiadores: ¿por qué los historiadores se comenzaron a preocupar por el cine?**

En 1995 el historiador Robert Rosenstone escribió en su famosa obra *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*:

cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del *control* de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia.<sup>9</sup>

¿Qué podría significar que la práctica profesional de la historia haya perdido el *control* sobre el conocimiento del pasado y que ésta haya sido desplazada por los medios audiovisuales? Rosenstone explica este efecto como consecuencia de la facilidad de comunicación que posibilita el lenguaje audiovisual, por ello propone: aprender dichos códigos para subsanar la brecha entre

<sup>9</sup> Las cursivas son mías. Robert Rosestone. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. (Barcelona: Akal, 1997), 29.



la historia y todos los dispositivos audiovisuales que han desplazado al historiador en su labor de productor de conocimiento histórico.

En esta misma línea, podríamos incluir el cambio editorial en la, insigne y referente como espacio de interlocución del gremio de la historia, *American Historical Review* (AHR) en 1992. Este proyecto consistió fundamentalmente en que a partir de ese año, la revista incluyó una sección completa a problemáticas relacionadas con el cine, ya sea reseñas de filmes históricos o algún tema cercano que ayudara a los historiadores a relacionarse con dicho lenguaje<sup>10</sup>.

Ambos casos no son eventos aislados, sino indicadores de las condiciones en las que la historia profesional se sentía a finales del siglo XX. Para simplificarlo y poderlo observar analíticamente, podríamos verlo como una especie de “crisis” o, al menos, como una época en la que se sintió la necesidad de dar un “golpe de timón” para revertir la percepción de pérdida del *control* de los historiadores sobre el pasado a manos de los medios de comunicación audiovisuales.

Coincido en que algo sucedió en la representación del pasado, y me parece muy sugerente tomar nota de la angustia de Rosenstone o de los cambios al interior de espacios de enunciación tan importantes como la AHR. No obstante, aunque admito este efecto de desplazamiento del historiador, no concuerdo del todo con el diagnóstico con el que Rosenstone lo explica en esa misma compilación de ensayos. No comparto la idea de que el soporte tecnológico o el lenguaje visual son, por sí mismos, por sus cualidades singulares intramediales en las que destaca la imagen, las razones del desplazamiento de los historiadores en su *control*. de hecho, me parece que por ello mismo no resultó sorprendente ni dramático el fracaso del ya mencionado cambio editorial de la AHR cuando en 2006 la revista decidió cancelar toda la sección dedicada al cine<sup>11</sup>. Considero, sin lugar a dudas, que el formato -que una representación sea visual, escrita, performática, sonora, etc.-, es importante para entender el horizonte enunciativo de la representación y las cualidades de recepción y de hegemonía mediática que pudiera tener. Sin embargo, hay algunos elementos para advertir que el efecto que produce la ansiedad de Rosenstone tiene raíces de más larga data que la hegemonía de la tecnología audiovisual en los medios de comunicación.

---

10 Wulf Kansteiner. “History, memory, and film: A love/hate triangle” en *Memory Studies* (Vol. II, SAGE, 2018), 131-132.

11 *Idem*.

Wulf Kansteiner, en un comentario en la revista *Memory Studies* sobre este mismo acontecimiento de cambio editorial de la AHR de 1992, tiene afirmaciones más relevantes para entender este proceso. Dijo: “Clearly, the decision to initiate an ongoing dialogue about cinematographic ways of representing the past in the exalted pages of the AHR was taken with considerable delay”<sup>12</sup>. Kansteiner escribió esto, pensando en que tanto el cine como la AHR estaban a punto de cumplir, en 1992, un siglo de existencia. No obstante, mientras el cine casi desde el principio de su historia se preocupó por el “pasado” y su representación en múltiples producciones, la historia profesional -tomando a la AHR como un ejemplo notable de espacio de interacción del gremio- hasta casi cien años después se tomaba en serio acercarse a los modos de representar el tiempo y el pasado en la cinematografía.

Este retraso, dice el mismo Kansteiner, tal vez tuvo sus razones en un falso sentido de dominio, de arrogancia y desconfianza de la élite de la disciplina histórica. “For the longest time, most historians considered cinema a social institution involved in the moral corruption of the masses and the systematic falsification of the historical record”<sup>13</sup>. Lo que revela esta interpretación sobre lo sucedido aquellos años, es que a la historia profesional no le pesaba el soporte audiovisual, sino el hecho de que la representación del pasado proviniera de una institución que el gremio supone (o suponía entonces) que se encuentra involucrada en la corrupción moral de las masas y en la falsificación sistemática del registro histórico.

Siguiendo esa lógica, no me parece firme el argumento de que la disciplina histórica perdió el *control* por su falta de *expertise* en las narrativas audiovisuales. Considero más pertinente el señalamiento que hace, creo que de forma involuntaria, Kansteiner: la historia se distanció de aquellas representaciones sobre el pasado que tienen condiciones de reproducción “masiva”, se alejó de aquellas narrativas sobre el pasado en las que los receptores no son el gremio mismo, sino un público “general”. El problema no es por sí mismo el soporte, sino las cualidades de recepción más “flexibles”.

Para la historia profesional, derivado de lo que dice Kansteiner, salirse de la interlocución gremial constituye las condiciones para “falsear” el pasado. El historiador “canónico” tiene la angustia permanente de que un público ordinario tiende a buscar explicaciones, lecciones del

---

12 *Ibid.*, 131.

13 *Idem.*

tiempo anterior para “utilizarlas” en su presente y con ello transgredir el sentido “original” de la evidencia. Dicho de otro modo: este historiador condescendiente con estas otras formas de representación, ve complejo y problemático el contacto afectivo y ético con el pasado. Pues éste se encuentra demasiado cerca de lo “utilitario” y por ello de lo “ficcional”. Para este historiador “canónico”, el cine o la literatura no hablan del pasado, sino lo “ficcionalizan” para que sea digerible para un consumo masivo, “utilizan” al pasado para hacer una conexión afectiva con los potenciales receptores.

Esta presuposición sobre los productos culturales que representan al pasado y que no son “históricos”, constituye una distancia entre la representación de “ficción” y el pasado “verdaderamente” ocurrido. Por lo cual, los medios cuyos receptores son “público en general” son degradados a espacios de “entretenimiento” (o de propaganda para la “militancia” política, en algunos casos) y así quedan, presumiblemente, fuera de ser espacios de reflexión y comprensión.

Si el lenguaje visual no es por sí mismo el origen del desplazamiento de los historiadores, y si el problema se circunscribe más a la aparición de los intereses que el presente tiene por el pasado, a la necesidad de hacer una conexión empática/afectiva entre público y pasado, me parece más redituable la forma en la que Hayden White se aproxima al problema de la representación del pasado en su último libro *The practical past*. Por lo cual me parece necesario traerlo a cuenta.

White hila el problema aquí esbozado con los pilares de la profesionalización de la historia y su cercanía con el proceso de consolidación de los Estado-Nación en la segunda mitad del siglo XIX. En su propuesta, el «pasado histórico» veritativo, cronológico y lógico impuesto por el horizonte de observación de la disciplina histórica en el siglo XIX, dejó paso a lo que este autor llama: «pasado práctico». Este último, definido por una imaginación sobre el “tiempo anterior” menos homogénea y ordenada, más cercana a la *poiesis*<sup>14</sup>, a la retórica, y por consecuencia más vinculado a la afectividad y a la experiencia fragmental de la temporalidad. En este sentido, lo que desplaza en su *control* al historiador no sería el lenguaje audiovisual, sino las representaciones del tiempo anterior cuyas premisas son más cercanas al «pasado práctico».

---

14 Entendiendo la *poiesis* como el acto que convierte el no-ser en ser. La conversión de un fenómeno que es inaprensible, en una forma simbólica que la condensa significativamente. Ver: Aristóteles. *Poética*. (Madrid: Akal, 2002).

Hayden White argumenta que el surgimiento de la historia moderna profesional dependió de la presuposición de que el par de conceptos hechos/ficción fueran discretos, que tuvieran una frontera bien delimitada. Esta premisa disciplinaria, interiorizada hasta el día de hoy, se fraguó durante el siglo XIX dentro del contexto de consolidación de los Estados-Nación. Hasta antes de estos procesos, la historia estaba expresamente relacionada con la retórica y con la literatura, con la ficción en general. Ya que desde su surgimiento en la Antigua Grecia y hasta el siglo XIX, pervivía la idea de la historia como *magistra vitae*. Era estudiada para tomar decisiones en la vida pública, por ello, su cercanía primero con la retórica y varios siglos después bajo los procesos históricos que conllevaron a la invención del Yo individual, en el XVIII, con la literatura.

La retórica surgió en la Antigua Grecia como la práctica, el estudio, de las formas adecuadas del lenguaje a utilizar al momento de tomar la palabra en la asamblea pública de la *polis* griega, para con ello modificar o convencer de llevar a cabo una acción colectiva específica. El conocimiento de la historia, la sabiduría del pasado, permitía argumentar públicamente porqué tomar o no alguna decisión colectiva en específico.

La raigambre literaria de la historia es posterior al mundo grecolatino. Según Hayden White se encuentra relacionada con el surgimiento, a comienzos del siglo XVIII, de los romances que funcionaron como “manuales que indicaban cómo vivir” y que estaban dirigidos a las mujeres de la ‘clase media’ de entonces. Posteriormente, se transformaron, hacia el final de ese siglo cuando se volvieron de dominio masculino, en “novelas de carrera” o los llamados *Bildungsroman* que se preguntaban “¿Cómo conjurar el pasado en el presente?”<sup>15</sup>.

La retórica y la literatura relacionaban expresamente a la historia con el presente: tomar la palabra en la asamblea pública y comprender las condiciones identitarias del presente de los sujetos (ya sea individuales o colectivos). Antes del proceso de profesionalización de la historia, esto era lo que se entendía como “ficción”, ésta estaba enteramente entrecruzada con la historia porque permitía formular criterios para tomar decisión y acción en el presente. Kuisma Korhonen subraya que la palabra “ficción” fue asociada a la falsedad apenas, justamente, en el siglo XIX en la jerga surgida entonces entre los juristas de dicho siglo. Antes de esta concepción, la palabra

---

15 Hayden White, *op.cit.*, 40. A pesar de que White las denomina de este modo, también se ha traducido como “novelas de aprendizaje”.

latina *fictio* más que referir al engaño, a la falsedad o a la mentira, tendía a nociones más próximas a la idea de modelar o de darle forma a aquello que no tenía materialidad (justicia o democracia podrían ser, en este sentido, ficcionales)<sup>16</sup>. La ficción era un modelo, una conjetura para evaluar las decisiones en el ahora. La distinción entre ficción y hecho, e historia y literatura fue un proyecto ocurrido en el siglo XIX para instituir como “verdadero”, aquello que se encontraba bajo el control del Estado-Nación (la evidencia del documento de archivo).

En suma, lo que argumenta White es que para que la historia se convirtiera en la “guardiana de la genealogía” del aparato Estado-Nación, ésta tuvo que abandonar sus raíces retóricas que presuntamente la acercaban más a la esfera del engaño, de la mentira y de los sofismas. Al mismo tiempo que tuvo que delinear una frontera clara y definitiva con la literatura para poder monopolizar el campo de acción cultural sobre el pasado veritativo; y por esto último, dice: “la historia (profesional) no ha sido capaz de articular su afirmación de científicidad sin invocar a la literatura como su Yo antitético”<sup>17</sup>.

Vale la pena no olvidar que la discusión teórica entre la diferencia “verdad” y “ficción” - que solemos situarla en la década de los años setenta y ochenta del siglo pasado como parte de la agenda del giro lingüístico, y a veces contemplarla como un debate concluido- no es nueva (porque se comenzó a delinear desde el inicio del proceso de institucionalización de la práctica profesional de la historia), ni tampoco *retro* (no es irrelevante, ni está superada al interior de la historia profesional). La distinción es necesaria y latente para los historiadores desde el siglo XIX hasta nuestros días<sup>18</sup>, ya que esta operación de diferenciación permite delimitar un campo de producción cultural específico, y en su momento, reclamar control sobre aquél pasado que “verdaderamente” ocurrió<sup>19</sup>; la discusión conceptual alrededor de esta distinción, por otro lado,

---

16 Kuisma Korhonen. *Tropes for the past. Hayden White and the History/Literature debate*. (Amsterdam: Rodolpy, 2002), 14-18.

17 Hayden White, *op. cit.*, 41.

18 Es necesario mencionar que si bien, como mencioné en el cuerpo del texto, la discusión es extensiva desde el siglo XIX hasta nuestros días y no es exclusiva de la década de los años setenta y ochenta. Estos años fueron un periodo en el que el debate se convirtió en una autoobservación, o autoreflexión, que dio pie a la teorización - que antes no existía- de esta distinción. Algunos ejemplos notables de lo último: Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (Madrid: Cátedra, 1983); Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI Editores, 1969); Hayden White, *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992).

19 La discusión está atravesada por los problemas de financiamiento en los departamentos universitarios, los tipos de proyecto que reciben presupuesto, las plazas que se abren o no, etc. Defender a la “historia” no solo es un ejercicio de la argumentación crítica, del pensamiento, es también la defensa de un campo material de producción cultural que provee financiamiento, acceso a materiales culturales, identidad, etc.

es fundamental para problematizar críticamente cómo se procesa el conocimiento sobre el pasado en el entorno tan complejo de representación en el que vivimos actualmente.

Siguiendo estas ideas, entonces, la historia profesional, y con ello su imaginación histórica, se instituyeron cuando la distinción antitética de las siguientes palabras lograron “naturalizarse” y ser autoevidentes:

hecho / ficción

historia / literatura

evidencia / retórica

Al despojarse de la literatura y de la retórica, de nuevo dice White, se empoderó la vieja exclamación de Tácito, *Sine ira et studio* (sin encono, ni parcialidad) que se retomó en el siglo XIX para declarar el supuesto desinterés de lo histórico por el presente, y para exclamar que el único afecto de la historia es, presuntamente, develar cómo ocurrieron “verdaderamente” los hechos del pasado. Por ello, según White, el proceso de distanciamiento con la literatura y la retórica, significó también un alejamiento con el presente: el pasado debía ser reconocido solo en sus propios términos.

Esto implicó, de algún modo, intentar borrar -o, más bien, negar- la posición ética de toda persona que pretenda hacer enunciados sobre el pasado. En palabras de White:

La profesionalización de los estudios históricos requirió, al menos en principio, que el pasado se estudiara, como se decía “por sí mismo” o como “una cosa en sí misma”, sin ninguna motivación ulterior que no fuera el deseo de la verdad acerca del pasado (la verdad de los hechos más que de la doctrina), y sin ninguna tendencia a extraer lecciones del estudio del pasado ni a importarles al presente para justificar acciones o programas pensados para el futuro. En otras palabras, la historia en su estatus de ciencia para el estudio del pasado se proponía purgar al estudio del pasado cualquier contenido ético -mientras, al mismo tiempo, sirve al Estado Nación como custodio de su genealogía-.<sup>20</sup>

Ante este panorama de “distanciamiento” pasado-presente y, tal vez, sumado al problemático escenario de representación que está ocurriendo desde la segunda mitad del siglo anterior, White consideró necesario en *The practical past* mirar otras modalidades de relacionarse con el “tiempo anterior”. Ya que estas otras, podrían ser aquellas que han ocupado los vacíos dejados por el efecto involuntario de que el «pasado histórico» se desapegó del presente.

---

20 Hayden White. *El pasado práctico*, op. cit., 37.



Así, el «pasado práctico» es un **concepto** que forma parte de una estrategia analítica para observar el intrincado y espinoso entorno de representación de lo “real” que se ha agudizado en las últimas décadas. El cual propone considerar modos de vincularnos con el “tiempo anterior” que estén más allá de las antagonías ya mencionadas, en donde el “presente” juega un papel determinante para comprender la morfología del pasado. El «pasado práctico» así busca explorar formas de entender el “tiempo anterior” que están más allá de las premisas del paradigma que se fundamenta en el proceso de profesionalización de la práctica histórica.

Vale la pena sumar a lo aquí dicho, algunas afirmaciones para delimitar el «pasado práctico» más allá de contraste conceptual que aquí he ofrecido al «pasado histórico». Éste es, dice White: “... del que se aprovechan las personas como individuos o miembros de grupos para ayudar a hacer **evaluaciones** y tomar **decisiones** en la vida cotidiana y en situaciones extremas”<sup>21</sup>, remite a:

las **nociones** del pasado que todos llevamos en nosotros en la **vida diaria** y a las que recurrimos, voluntaria y como mejor podemos, para obtener información, ideas, **modelos** y **estrategias** que nos ayuden a resolver todos los **problemas prácticos**, con los que nos encontramos en lo que sea que consideramos nuestra situación ‘**presente**’<sup>22</sup>.

White argumenta que al extirpar a la “retórica” y a la “literatura”, la disciplina histórica excluyó de su representación todas estas premisas citadas sobre el interés del presente -al menos en apariencia-. Y con ello, dejó fuera cualquier rasgo de lo que él conceptualiza como «pasado práctico». Razón por la cual, la disciplina de la historia quedó involuntariamente apartada, o en la periferia, de los múltiples debates sobre cómo representar al “pasado” y que ocurrieron en distintos espacios artísticos y comunitarios hacia la segunda mitad del siglo pasado.

En este sentido hay que considerar que esas nociones que dan forma al «pasado práctico», de algún modo aluden a diversos artefactos que representan el pasado con un interés explícito de “acción” presente, tales como: memoriales, cine y literatura no-ficcional, anti-novelas, anti-monumentos, etc. Todos aquellos productos culturales que tienen como objeto la búsqueda expresa de justicia jurídica, social o política, o la necesidad de enunciar heridas de un pasado que generan cierto grado de disfuncionalidad en el presente.

---

21 *Ibid.*, 25.

22 Las negritas son mías. *Ibid.*, 37.

La historia se automarginó de los debates que hubo, primero en la literatura, después en el cine y, posteriormente en la segunda mitad del siglo XX, en los demás artefactos culturales que emergieron, sobre todo, para tratar de procesar la violencia política sistematizada perpetrada desde los Estados-Nación. Ha habido diversas formas de representación coetáneas a la historia profesional; no obstante, la sensación de pérdida de *control* se sintió cuando la representación del “tiempo anterior”, bajo la lógica del «pasado histórico», perdió prioridad para la agenda de los Estados-Nacionales, es decir, hacia el último tercio del siglo pasado.

Las crisis políticas de los Estados nacionales, o bien, las transformaciones de las agendas políticas al interior de los aparatos gubernamentales hacia la décadas de los años ochenta del siglo XX<sup>23</sup>, visibilizaron los problemas de haber intentado separar a la “retórica” y a la “literatura” de la reflexión histórica, o dicho más en el concepto general que aquí he planteado: de haber extirpado al «pasado práctico» de los intereses de los historiadores.

En los años ochenta no solo las economías nacionales comenzaron a dejar de lado las regulaciones del Estado y se abrieron al mercado global y privado. Sino, además, el mercado de la industria cultural rompió los dominios, las autorizaciones para producir representaciones sociales sobre el “tiempo anterior”. Las audiencias “masivas” se sintieron más interpeladas para hablar del pasado por medios ajenos a la disciplina histórica, ello le quitó el monopolio sobre el pasado veritativo a los historiadores. Posiblemente aquí se encuentra la génesis de la angustia de Rosenstone y de los motivos detrás del cambio editorial de la AHR que comenté líneas arriba.

Con todo esto, la posición de la disciplina histórica como guardiana de la genealogía del Estado-Nación quedó en la irrelevancia, y además, quedó sin los interlocutores para debatir sobre el pasado como concepto. Para entonces, la literatura, el cine, junto con otras expresiones artísticas ya habían “ido y venido” en discusiones a las que la disciplina histórica apenas se acercaba, el ejemplo del cambio editorial en AHR hasta 1992 es notable.

Si los receptores de las representaciones del discurso de la disciplina histórica son el propio gremio, las transacciones y negociaciones significativas del pasado son solo posibles al interior de éste. La problemática de esta constitución de campo de producción cultural radica en

---

23 Con esto me refiero a las crisis políticas surgidas que se pueden condensar significativamente en el año 1968. Sin embargo, es claro que las consecuencias de estos procesos históricos no están circunscritos únicamente a este año. Estos procesos están fuertemente implicados en la construcción del nuevo consenso político que va a surgir entre los años setenta y ochenta, y que en buena medida están vinculados con reducir los controles políticos y sociales que antes ejercía el Estado.

que la posición política en la que se sitúa el gremio resulta de primer orden para sostener su relevancia. Por ello, no es lo mismo ser un guardián de la genealogía del Estado-Nación (como llamaría White a los historiadores de finales de siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX que crearon las instituciones históricas), que un consumidor de recursos financieros y humanos cuyos productos culturales no tienen réditos concretos en la agenda pública. La mutación de las agendas gubernamentales en los años ochenta y noventa, producto de las “crisis” de los Estado nación, evidenció los problemas de la automarginación de otros campos culturales que supuso la profesionalización de la práctica histórica durante el siglo XIX y la primera mitad del XX.

Aunque, por ahora, todos estos acontecimientos aparentemente los he circunscrito a la lógica de los intereses de la disciplina histórica, considero que las ansiedades que subyacen a todo este contexto de modificación del campo de producción de las representaciones del pasado están vinculadas con la pregunta: ¿quién está autorizado para hacer enunciados sobre el “tiempo anterior”? La pérdida de control de la historia, expone una transformación del campo de producción cultural, en el que la autoridad para hablar del pasado se ha desmonopolizado; las representaciones compuestas por los cineastas, artistas, literatos, no son vistas solo como un producto de “entretenimiento” o de “militancia” política, sino también como objetos de comprensión histórica en alguna medida. El sentido de autoridad fue transfigurado y con ello -o, por ello-, surgieron mutaciones relevantes. El cambio de paradigma de imaginación histórica ocurrido hacia finales del siglo anterior, está enteramente relacionado con las problemáticas aquí descritas sobre quién(es) tiene(n) “autoridad” para hablar del pasado (o a quiénes se les revocó el monopolio de esta autoridad).

Aunque sostengo que es el «pasado práctico» producido en múltiples soportes, y no el lenguaje audiovisual, el rasgo fundamental para comprender la transformación del paradigma de imaginación sobre el pasado que ocurre en las últimas décadas; concedo al planteamiento de Rosenstone que el papel del cine y la televisión fue protagónico desde la segunda mitad del siglo pasado.

Me parece que ambos efectos corren en paralelo, pero que no necesariamente son recíprocos entre sí. Es decir, afirmo que cine y televisión fueron, hacia el final del siglo, medios de comunicación hegemónicos. No obstante, no considero que esta cualidad explique por sí sola el desplazamiento de los historiadores en el campo de producción del pasado. Menos aún creo

que aquello que llamamos “lenguaje del cine”, sea el objeto determinante que explica el cambio de paradigma de imaginación histórica que mi investigación pretende describir.

Lo que todo mi argumento de ideas hasta aquí planteado pretende exponer, es que el complejo entramado bajo el que la historia profesional se fundamentó como ciencia y que la separó de los diversos debates que en otros espacios artísticos y comunitarios ocurrieron, ayuda a comprender el horizonte de composición de pasado que comienza a hacerse cada vez más relevante desde finales de siglo. Sin embargo este escenario solo es el preámbulo para el siguiente paso de mi argumento.

Apelo al valor, aquí señalado, que Rosenstone y Kansteiner le dan a los medios de comunicación, en especial al cine. Los historiadores comienzan a preocuparse por el cine y por la televisión porque estos medios son los que hacen evidente la desmonopolización de la autoridad sobre las representaciones del pasado. De tal modo, a continuación busco mostrar las condiciones que posibilitaron la “hegemonía” de las representaciones del cine, intentando centrarme en aquellas constituidas bajo presupuestos alusivos en alguna medida al «pasado práctico».

## **ii. Imperativos “globales” en los discursos sobre pasado: de la nación como relato de origen, a la nación como *branding***

Para exponer más indicadores que muestren cómo se rompió el monopolio del campo de producción cultural de las representaciones del pasado, considero necesario describir algunos aspectos sobre los medios de comunicación. En los *memory studies* ha surgido, en los últimos años, en la escuela en donde veo como centro a Astrid Erll<sup>24</sup>, un énfasis por estudiar las

---

24 Astrid Erll es una figura central en los *Memory Studies*, especialmente por su enfoque en la *memoria cultural* que explora cómo las memorias se trasladan y transforman a través de contextos culturales y temporales. Su trabajo se enmarca dentro de una ola contemporánea que incluye a académicos como Michael Rothberg, con su concepto de *memoria multidireccional* [Ver: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. (California: Stanford University Press, 2009)], Ann Rigney, quien investiga la intersección entre narrativa y memoria [Ver: *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*. (Oxford: Oxford University Press, 2012)], y Jeffrey Olick, que aborda la *memoria social* desde una perspectiva sociológica [Ver: *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*. (New York: Routledge, 2007)]. Jan Assmann, con su trabajo en *memoria cultural* y *memoria comunicativa*, también es fundamental para comprender cómo las sociedades recuerdan y transmiten el pasado [Ver: *La memoria cultural: Escritura, recuerdo e identidad política en las grandes civilizaciones antiguas* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1997)]. Además, Dagmar Brunow destaca en este contexto con su enfoque en la remediación y circulación de memorias a través de los medios audiovisuales [Ver: *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin: De Gruyter, 2015)].

condiciones mediáticas en donde habitan los “recuerdos” colectivos. La memoria se ha concebido, en este sentido, como un proceso constituido fundamentalmente de procesos mediáticos y comunicativos.<sup>25</sup>

En esta ola, los “medios de comunicación” han dejado de ser considerados tan solo como sucesos masivos de traspaso de información en una sola dirección, y ahora se conciben, también, como repositorios en donde ocurren transacciones colectivas que tienen como consecuencia la re-producción significativa de procesos de remembranza, en donde -evidentemente- hay que considerar las asimetrías y las relaciones de poder dentro de las redes donde se procesan esas negociaciones, pero también donde la idea de lo “masivo” ya no se asocia únicamente a receptores “pasivos” y “manipulados”.

Bajo esta nueva caracterización, el pasado ha dejado de ser un objeto ontológicamente estable cuya morfología es reconocible a partir de la materialidad, y ha pasado a convertirse en un objeto inasible, abstracto y conceptual cuya composición es producto de una negociación que se da en la gestión y manejo de los materiales en el **presente** (esta configuración de “pasado” es muy semejante al «pasado práctico» de White).

Este cambio de enfoque disciplinario no solo debe comprenderse como un evento aislado ocurrido al interior de los *memory studies*. El fenómeno es consecuencia, también, del evidente peso de lo que intuitivamente hemos denominado “medios de comunicación”. Esta relevancia ha

---

25 Estoy aquí pensando, específicamente en los trabajos de Astrid Erll y Dagmar Brunow. En el trabajo de Astrid Erll la memoria aparece como objeto mediático, un producto concreto, pero complejo, de la comunicación humana. Es un fenómeno colectivo, condicionado por marcos sociales específicos (como diría el clásico autor Maurice Halbwachs), los cuales son rastreables en los procesos de mediación (Esto es lo que precisa Erll). Lo que recordamos, ocurre en complicidad, a veces involuntaria, con formas o figuras que se reproducen en el entorno que habitamos. Una anécdota o una historia que reside en la memoria personal cobra vida concretamente en alguna figura que de algún modo ya fue mediada y reproducida anteriormente [Ver: Astrid Erll. “Cultural Memory Studies: An Introduction” y “Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory” en Astrid Erll (coord). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. (Berlin: Walter de Gruyter, 2008)].

Dagmar Brunow explora la noción de *transculturalidad* en la memoria para profundizar la propuesta de Erll. Acentúa la importancia de los procesos que atraviesan diversos espacios culturales (trans-). La memoria no se encuentra bien delimitada, literalmente definida. La memoria sucede en los “fuzzy edges” o “blurred lines” que complejizan la “territorialidad” de un lugar cultural. Esta autora busca con esta categoría borrar la noción de cultura como *containers*, como un espacio bien demarcado, y por el contrario, expone una morfología de los procesos de memoria más cercanos a la noción de *flujo* y pienso que también la imagen de retícula o rizoma podría ser relevante para comprender su propuesta. Esto hace que la memoria cultural no sea un objeto estable, sino un fenómeno heterogéneo y plurifacético en donde la selección que se hace del registro de mediaciones (la forma de archivar los rastros mediáticos) resulta relevante para comprender algún fenómeno específico de remembranza. Ver: Dagmar Brunow, “Theory” en *op. cit.*

hecho necesario modificar la concepción de lo mediático con el objetivo de comprender más profundamente el complejo entorno de comunicación que atestiguamos. Bajo estas premisas, es que quiero situar las mutaciones en el campo de producción cultural de las representaciones del pasado, comenzando específicamente en el cine, para luego volver a lo “histórico”.

El cambio de agendas gubernamentales en los años ochenta, que llevó a construir el modelo de “integración económica” que llamamos globalización, implicó para los países “periféricos” de Occidente, el rediseño de sus industrias cinematográficas. Si anteriormente éstas se encontraban dominadas por nociones y políticas “nacionalistas”, con estructuras gubernamentales que tenían fondos presupuestales para llevar a cabo subvenciones directas e indirectas a las producciones filmicas, el nuevo paradigma se enfocó en el desmantelamiento de estos apoyos “estatistas” y en estimular el financiamiento y los referentes culturales más allá de las fronteras nacionales con la atracción de políticas de estímulos fiscales para los agentes de inversión de estos filmes.<sup>26</sup>

Bajo esta lógica, se volvieron imprescindibles los canales televisivos franceses, ingleses y españoles en la producción. Para el caso latinoamericano dice Dolores Tierney:

From the 1980s onwards European television companies have also played a large role in funding co-productions with Latin América. Between 1986 and 1992 Spanish television invested more than \$20 million in co-productions with Latin American countries. Coinciding with the withdrawal of state support across the region, this represented a sum larger than all the ‘Latin American governments combined’. The publically owned TVE (Televisión Española) has been the most active in co-productions with Latin América. Canal+ España, the second most important television network for Spanish film production, has also been active in co-productions in the region. In France, in addition to public channels France 2 and France 3’s participation in co-productions with Latin América, the work of the (Franco-German) private cable channel Arte France and its subsidiaries also stands out.<sup>27</sup>

Pero, además, ha sido relevante para esta agenda de “integración global”, la labor formativa de instituciones que operan de forma transnacional como la *Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI)*, la *Motion Picture Association* o el *Sundance Institute*, estos últimos dos de Estados Unidos. Este tipo de

---

26 Ver: Dolores Tierney, *op. cit.*; Eva Mazierska y Michael Goddard (eds.). *Polish Cinema in a Transnational Context*, *op. cit.*, 1-18; Ignacio Sanchez Prado. *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican, 1988- 2012*. (Nashville: Vanderbilt University Press), 2014.

27 Dolores Tierney. *op. cit.* 18.

asociaciones ayudaron a la construcción de circuitos de exhibición más allá de los entornos nacionales y, en cierta medida, al mismo tiempo, promovieron la “estandarización” de pautas de realización y producción en diversas regiones antes “distanciadas”<sup>28</sup>, para con ello instalar un suelo común de comunicación.

Por ejemplo, el ingreso de los hermanos brasileños Moreira Salles al circuito de Hollywood va de la mano del espacio de colaboración que significó el *Sundance Institute* para la producción de *Cidade de Deus* (2002) del director Fernando Meirelles.<sup>29</sup> Los Moreira Salles, a través de su productora VideoFilmes, junto con *Sundance* y Meirelles, instalaron un corredor de colaboración Hollywood-Brasil al que posteriormente se agregaron la productora norteamericana *Focus* y directores como José Padhila (a través, también, de los apoyos del *Sundance Institute* a su filme *Tropa de élite* (2007))<sup>30</sup>. Red colaborativa que, el día de hoy, tiene cierta hegemonía en producciones que buscan instalarse con perfil crítico hacia la violencia en Latinoamérica, y que posiblemente, su producto más visible actualmente es la serie *Narcos* (José Padhila, 2015) producida por *Netflix*. Una representación del pasado reciente de violencia en Latinoamérica, haciendo uso del capital cultural doméstico, pero colaborando financiera y creativamente “más allá” de la región, con agentes ligados a Hollywood.

Para el caso de los países de Europa del Este este imperativo de época es también dominante en el rediseño de su industria. Sin embargo, sus singularidades radican en haber pertenecido orgánicamente al bloque soviético y, en ese sentido, que la caída del muro de Berlín significó la reconstrucción de sus instituciones culturales de acuerdo a las pautas de la Unión Europea para obtener su membresía. En específico en Polonia se creó en 2005 el *Polski Instytut Sztuki Filmowej* (Instituto Polaco de Cine) que, aunque se fundó hasta entrado el nuevo siglo, su proyecto comenzó con el desmantelamiento del bloque soviético en los años noventa. Este organismo, al igual que la reingeniería en la industria latinoamericana, adquirió como principal misión, instrumentar mecanismos para beneficiar a los agentes de inversión a través de estímulos fiscales, con ello impulsar la participación de agentes “transnacionales” en la producción de filmes polacos<sup>31</sup>. Dicen Ewa Mazierska y Michael Goddard:

---

28 *Ibid.*, 76-78.

29 *Ibid.*, 128.

30 *Ibid.*, 124.

31 Ewa Mazierska y Michael Goddard. *op. cit.*, 1-18.



...the *Polish Film Institute*, the main institution supporting Polish cinema in all its aspects, has created special programs to facilitate international coproductions and assist the promotion of Polish films abroad. (...) So while Polish cinema has benefited from the formation of the national *Polish Film Institute*, which itself is partially funded by both Polish and transnational television networks, film production has also received considerable support from the Europa Union media and Eurimage programs.<sup>32</sup>

La diferencia sustancial en el rediseño de las industrias cinematográficas entre los países de Europa del Este y los de América Latina fue que las primeras, expresamente tuvieron que cumplir los requisitos para ser miembros de la Unión Europea, y los segundos fueron más bien operaciones políticas a un nivel más de trabajo diplomático de cada uno de los gobiernos latinoamericanos para intentar ser beneficiados por la mutación de la agenda política global. Sin embargo, en ambos casos, este rediseño significó un cambio determinante que implicó “estabilizar” los modos de llevar a cabo transacciones culturales entre las comunidades humanas, a través de “fórmulas estandarizadas”.

Se compusieron artefactos culturales que, incluso, tuvieron participación en la instrumentación política de esos mecanismos que regulan, hasta el día de hoy, esos modos de “integración económica” como los tratados comerciales, o las regulaciones de integración política, social y económica.

Un ejemplo notable de este fenómeno está en el caso mexicano, y nos atañe en demasía porque encuadra el comienzo de la carrera cinematográfica de Alfonso Cuarón. Tanto Dolores Tierney<sup>33</sup>, como Sergio de la Mora<sup>34</sup>, apuntan que la *opera prima* de este cineasta, *Sólo con tu pareja* (1991), junto con *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *Cronos* (Guillermo del Toro 1993) y *Danzón* (María Novaro, 1991), formaron parte importante de un mecanismo diplomático para que la administración de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) pudiera afianzar la firma del *Tratado de Libre Comercio de América del Norte* (TLCAN) con los Estados Unidos y Canadá.

---

32 *Ibid.*, 8-9.

33 Dolores Tierney, *op. cit.*, 78.

34 Sergio de la Mora, ‘A Star is Born: Neo-liberal Mexican Cinema Rising’ en San Diego: Catalogue: 10th San Diego Latino Film Festival, 2003.



Este conjunto de películas fueron financiadas en su mayor parte por el *Instituto Mexicano de la Cinematografía* (IMCINE), justo en el periodo en el que Salinas de Gortari llevó a cabo buena parte del desmantelamiento del anterior régimen de la industria. Dentro de ese periodo de transición, este grupo de obras fueron beneficiadas pues se decidió instrumentar ese capital cultural para constituir una imagen de México más adecuada a una audiencia “global”. Dice Tierney:

Breaking from the ‘official discourses on [Mexico’s] Revolution’ in which both the PRI and state-funded cultural nationalism had been heavily invested, these films presented Mexico ‘as a young, modern, changing, affluent and attractive place to invest’. As one of these films, characterised as a break with the past, *Sólo con tu pareja* becomes a transition film broaching both the ‘new thematic territory’ of ‘sexuality among upper middle-class couples’ whilst at the same time targeting this same demographic as an audience.<sup>35</sup>

También dice:

*Sólo con tu pareja* embodies the sexy comedia’s simultaneous showcasing of, and ironic distancing from, the symbols of Mexican nationalism and modernity. (...) In keeping with the strategic aims of its pre-NAFTA government funding, (to break with the cultural nationalism of the past) *Sólo con tu pareja* as MacLaird argues, makes visible economic progress amongst the middle class, but also maintains a ‘certain level of nationalism’. (...) Like later examples of the comedia light/romantic comedy genre, *Sólo con tu pareja*’s limits its nationalism, bracketing folkloric Mexico and various national icons away from the narrative and featuring them instead in several parodic interludes. In *Sólo con tu pareja* these interludes are as much about the representation and framing of the nation as they are straightforward markers of nationalism.<sup>36</sup>

Poco antes del estreno de *Sólo con tu pareja*, Cuarón había migrado a Estados Unidos con el afán de encontrar un espacio en Hollywood. Él, en una entrevista posterior, compartió que creía que su filme iba a ser archivado y que no iba a ser publicado, incluso durante la producción de su película, consideraba que el perfil que buscaba IMCINE no correspondía con sus intereses estéticos y que, por tal motivo, no podría encontrar espacio a través de este mecanismo. De hecho, dicha opinión fue vertida a la prensa de forma deliberada para llevar a cabo una crítica al modelo de producción y distribución que imponía IMCINE. Sin embargo, contrario a su expectativa, junto con su película, el conjunto de obras mencionados recibieron un importante impulso de la administración de Salinas de Gortari como ya mencioné. *Sólo con tu pareja*, amparada por el apoyo del gobierno mexicano, circuló en diversos festivales internacionales,

---

35 Dolores Tierney, *op. cit.*, 78-79.

36 *Ibid.*, 79-80.

destacando en su importancia el de Toronto<sup>37</sup>, lo cual no solo publicitó a la película, sino que instaló a Cuarón (y a otros de los directores de este conjunto de obras como Guillermo del Toro) como un agente relevante del cine mexicano.

Esta película tuvo tres repercusiones, todas relacionadas entre sí. Una a corto plazo, la vinculada específicamente a crear las condiciones adecuadas para las negociaciones del Tratado y la cual concluyó en éxito con la firma en diciembre de 1992<sup>38</sup>. Otra, de mediano plazo, en la industria cinematográfica en México y que de algún modo indica el éxito de la narrativa alusiva al TLCAN, y que consiste en que *Sólo con tu pareja* instaló un género cinematográfico, un conjunto de pautas de realización para comunicar la idea de lo “mexicano”; aquel género que Ignacio Sánchez Prado llama *comedia light mexicana*, y que se instituyó a lo largo de la década de los noventa en filmes que pasan por *Cilantro y Perejil* (Rafael Montero, 1996), *Sexo, Pudor y lágrimas* (Antonio Serrano Argüelles, 1999), y alcanzan, de algún modo, hasta *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001). Una repercusión final, fuera del país, fue que insertó “postales” mexicanas en narrativas estandarizadas que sirvieron como pauta para presentar la idea de un México “global”. Por ejemplo, así como la comedia romántica hollywoodense *Sleepless in Seattle* (Nora Ephron, 1993) instituyó el uso de arquitectura neoyorquina (el *Empire State Building*) como centro de referencia del romance narrativo y del género de toda esa década<sup>39</sup>, Alfonso Cuarón hizo lo propio con la Torre latinoamericana en su *opera prima*<sup>40</sup>.

Conjugando todas estas repercusiones, se puede advertir que *Sólo con tu pareja* constituyó la forma de transacción cultural que sirvió como pauta “dentro” y “fuera” de México; funcionó como referencia para entender lo mexicano a un nivel de “transnacionalidad”. Lo que la anécdota alrededor de esta obra pretende exponer es, precisamente, el cambio de lógica para presentar lo “nacional”. Películas como ésta no intentaron esbozar una genealogía, ni tampoco relatos que mostraran la relación singular de alguna comunidad o algún sujeto específico con el territorio para exponer una noción cultural sobre lo “nacional”; más bien, fueron artefactos que intentaron instalar “identificadores” para transmitir un valor de mercado de una “cultura nacional”.

---

37 *Ibid.*, 37.

38 El TLCAN se firmó en 1992, sin embargo, su entrada en vigor fue el 1 de enero de 1994.

39 Ver escena: <https://www.youtube.com/watch?v=nlXfiCNc0Sg>

40 Ver escena: <https://www.youtube.com/watch?v=IwaF8cq71z4>



Aunque pueda parecer ajeno, en este punto es relevante traer una idea que Ewa Mazierska y Michael Goddard utilizan para comprender la conexión entre el cine polaco con la “nación” en este entorno de transformación, pues se adecúa muy bien para explorar lo que sucede también en Latinoamérica. Este cine polaco, dicen estos críticos, creó la idea de “nación” con características cada vez más y más “imaginarias”, con valores menos unidos a un territorio material.<sup>41</sup> Una idea más allá de sus fronteras y de aquellos valores que se mantienen en el interior. Estos autores, consideran a la migración polaca hacia la Europa occidental, cuando Polonia logró su membresía a la Unión Europea, como uno de los factores principales para entender la lógica de este fenómeno de representación<sup>42</sup>, además, tampoco hay que obviar que el territorio polaco fue sumamente inestable durante el siglo pasado, siempre en disputa por sus vecinos. Sin negar su argumento, me parece que este efecto, también tiene detrás una lógica parecida a lo que sucedió en México con el TLCAN: la de crear “identificadores” para establecer un valor de mercado cultural. México para afianzar el TLCAN, Polonia para legitimar su adhesión a la UE.

En ambos casos, la lógica “globalista” de los medios de comunicación desplazó la relación de la representación del pasado con el territorio y su interior, y convirtió al “tiempo anterior” en un álbum de “instantáneas” de una cultura exótica, una especie de colección de “singularidades” culturales presentadas en una estructura narrativa “estandarizada”. El “pasado” como un producto de consumo para el receptor “global”. En un primer momento, esta caracterización podría ser inmediatamente criticada por un bajo estándar crítico y con ello, condenarlo por su maniqueo de la realidad y de la representación de la “cultura”.

Sin embargo, bajo la ola descrita en los primeros párrafos de este apartado que está sucediendo en los *memory studies*, no hay que soslayar que el «cine transnacional» que aquí he esbozado expresa en su representación una transacción cultural. Es decir, las películas no solo transfieren información en una sola dirección de comunicación. Cada país, cada realizador, cada equipo de producción, cada productora, retoma lo que considera una propia singularidad, para crear con esos elementos “marcas” para negociar en el entorno de la “integración global”.

---

41 Ewa Mazieska y Michael Goddard, *op. cit.*, 30.

42 *Idem.*

Pero además, dichas cualidades identitarias “propias”, al ser remediadas a través del género, como el caso de la *comedia light mexicana*, indican también una especie de “éxito” al “interior”. Hay negociaciones “afuera” y “adentro” de lo nacional: aparece “México” cifrado en un lenguaje que está “más allá” de sus condiciones endémicas, pero que al mismo tiempo resultan verosímiles para la audiencia doméstica. Sería fácil decir que esta aceptación al interior deviene de una “manipulación” de la audiencia a partir de la propaganda y de las enormes campañas publicitarias. Tal vez, sin embargo, también hay que considerar que en el proceso, inevitablemente hay una transacción colectiva de lo que significa el pasado.

Esta cronología ayuda a visibilizar cómo el proceso de “integración global” en la “periferia” puso en primer plano al elemento de lo «transnacional» como rasgo fundamental para explicar la transacción cultural en los procesos de significación y de representación. Cuarón, Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu en México; Juan José Campanella en el caso de Argentina; los hermanos Moreira Salles, Fernando Meirelles y José Padhila para Brasil; Paweł Pawlikowski para el caso de Europa del Este; todos ellos como agentes “bisagra” entre lo “doméstico” y lo “global”. Como actores centrales para explicar circuitos de negociación “globales” tanto materiales, como simbólicos.

Por ello, el comienzo del nuevo siglo, bajo este panorama cinematográfico, orilló a que los *film studies* acuñaran el concepto de «transnacionalidad» para comprender y evaluar diversas películas del cambio de siglo. Autores comenzaron a utilizar este término para referirse al cine que no estaba aparentemente en la primera órbita de influencia de Hollywood, pero que tenía conexiones globales evidentes; los casos del cine nórdico o chino aparecen como las primeras referencias en estos estudios<sup>43</sup>.

Sin embargo, aunque este giro apareció para señalar la transnacionalidad en las producciones filmicas, pronto fue resituado más como un enfoque de los estudios críticos del cine. Es decir, resultó innegable (hasta cierto punto era obvio), que la producción cinematográfica -al menos en Occidente- siempre ha tenido huellas determinantes que están más allá de las fronteras nacionales, incluso aún antes del rediseño de las industrias que aquí he descrito de la agenda de la “integración global”. Dicho de otro modo: el cine siempre ha sido

---

43 Will Higbee y Song Hwee Lim. “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies” en *Transnational Cinemas*. Exeter: Intellect Limited, 2010, 8-9.



“transnacional”, a pesar de los enfoques discursivos nacionalistas que pudo haber en diversas industrias.

De tal suerte, el concepto de «transnacionalidad» que se volvió común hacia principios de este siglo en los *film studies*, casi inmediatamente se hizo más difuso y tuvo que reconceptualizarse más como un enfoque crítico y analítico. En esta lógica aparecieron los estudios de Dolores Tierney para el caso latinoamericano, y el de Ewa Mazierska y Michael Goddard para el polaco. El enfoque de ambas reflexiones fue explicitar cómo las circunstancias transnacionales son determinantes para comprender críticamente los filmes “lejanos” a Hollywood.

Estos rasgos antes habían sido “invisibilizados” por una crítica “nacionalista” que se resguardaba, para comprender estos filmes “no-hollywood”, en categorías como *national cinema* «cine nacional». Categoría que implícitamente negaba procesos transnacionales de negociación cultural. En esta lógica, la aparición del enfoque de «cine transnacional», sobre todo en los estudios que se han producido en el último lustro, de algún modo, implicaron una ofensiva al concepto de «cine nacional» que hacia finales del siglo pasado tenía todavía mucha resonancia dentro de la crítica cinematográfica.

Este «cine nacional» funcionó como una categoría para demarcar aquel género cinematográfico asociado a nociones como “cine de autor”, “no-hollywood” o “cine de arte”. Si regresamos al argumento de Hayden White que describí en la sección anterior para delimitar el concepto de «pasado histórico», no es tan extraño conectar éste con los presupuestos que le dan sustento al de «cine nacional». Ambos, las categorías de «pasado histórico» y «cine nacional»: demarcan territorios, fronteras, lengua, esbozan genealogías que resguardan la autoridad del Estado-Nación.

A pesar de la popularidad que llegó a tener el «cine nacional» hacia finales de la década de los años ochenta, cuando la estructura del campo de producción cultural se hizo más compleja, comenzó a ser una categoría sumamente problemática para poder analizar críticamente el entorno de representación filmica. Es llamativo este efecto, porque es semejante al que sucedió con el «pasado histórico» de acuerdo a lo que describí a partir de las reflexiones de Hayden White; éste perdió relevancia porque se “desmonopolizó” la autoridad del historiador para hablar del pasado, se rompió el consenso de campo de producción cultural alrededor de las

representaciones sobre el pasado. Considerando este paralelismo entre «cine nacional» y «pasado histórico», el caso de *Sólo con tu pareja* resulta tan notable y relevante porque el hecho de que se haya usado este artefacto cultural para reafirmar a la nación mexicana en el entorno de firma del TLCAN, muestra el nuevo sentido de autoridad para hablar del pasado. Y con ello, la caducidad de lo «nacional» y lo «histórico».

El «cine transnacional» que nos describen Tierney, Mazierska y Goddard, es aquél que complejiza analíticamente cómo se hace uso de fórmulas estandarizadas de la “globalidad”, para en ellas realizar “inserciones” culturales y con ello tejer una red de procesos de significación que van más allá de un espacio concreto de producción. Lo «transnacional», así, no solo es una instrumentación desde el poder (como sugeriría un enfoque del *national cinema*), sino que implica también un proceso de negociación de símbolos y significados entre distintos “lugares culturales”. Esta transacción significativa, considero, es una de las condiciones fundamentales para comprender el paradigma de representación que está más cercano al «pasado práctico».

### iii. La «transculturalidad» del «cine transnacional»

La noción de «cultura», en los *memory studies* de la escuela alemana, se comenzó a utilizar como metáfora de “lugar”. Ha servido para referir al **sitio** en donde se producen las interacciones sociales; es el **espacio** en el que ocurre la mediación de formas simbólicas que condensan experiencias del pasado. Sin embargo, los “lugares”, al ser redes mediáticas, ya no son literalmente territorios delimitados por fronteras definidas o superficies “uniformes”, se vuelven algo más parecido a lo que Felix Guattari y Gilles Deleuze proponen con el rizoma: “ramificaciones”, “retículas”, “tallos” y “raíces” interconectadas e interdependientes<sup>44</sup>, que para el caso de la propuesta de los *memory studies*, tienen su materialidad en sus procesos mediáticos.

A modo de ejemplo. La secuencia final de *Sólo con tu pareja* en la Torre latinoamericana está interconectada con la de *Sleepless in Seattle* en el Empire State Building aunque no estén literalmente aludidas recíprocamente. Ambas representaciones están dialogando entre sí, están haciendo uso de una misma forma simbólica para comunicar el romance narrativo específico que

---

44 Deleuze y Guattari desarrollan el concepto de rizoma como una estructura no jerárquica y descentralizada, caracterizada por la multiplicidad y la interconexión en red, lo que contrasta con los modelos lineales y arborescentes tradicionales. El rizoma permite pensar procesos sociales y culturales donde las transacciones simbólicas, como el intercambio cultural y la transculturalidad, no siguen caminos únicos o preestablecidos, sino que emergen de forma dinámica y heterogénea, generando nuevas formas de interacción y significado. Ver: Giles Deleuze & Guattari, F. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. (Paris: Les Éditions de Minui, 1980).

corresponde a cada uno de esos filmes, solo que usan referentes distintos, el primero de la Ciudad de México, el segundo de Nueva York. Ambos artefactos utilizan las mismas estructuras simbólicas para comunicarse (solo cambiando el referente). En los dos, el romance se concreta en el mirador del edificio específico que condensa significativamente un sentido de cultura, con un epicentro. La estructura narrativa y la forma de resolución en conjunto, es correspondiente entre ellas aunque sean filmes que apelan a lugares culturales “distantes”. Estos componentes indican, la existencia de un espacio de transacciones significativas entre estos dos lugares culturales, el de Nueva York y el de la Ciudad de México. Estos elementos señalan un proceso «transcultural» de negociación simbólico y significativa, por eso usan la misma estrategia en la cual deviene la retórica de ese género romántico de época, que conecta “sitios” o “lugares culturales” y que pone en el centro cultural de la globalización a los grandes centros urbanos. La noción de “territorio” sí juega, pero su materialidad se convierte en un elemento mucho más complejo que su mera adhesión a una superficie; es decir: el espacio se disputa en el campo de lo simbólico, performático y significativo, y está más bien atado a la ética de las clases medias de dichos centros urbanos.

Vale la pena recordar, que Dagmar Brunow entiende «transculturalidad» como un proceso dinámico de intercambio y transformación, donde las identidades y tradiciones no son fijas, sino que se moldean a través de la interacción entre diferentes culturas<sup>45</sup>. Este enfoque subraya la fluidez y la constante negociación de significados divergentes, en lugar de entender a las culturas como entidades cerradas o estáticas, como contenedores<sup>46</sup>. Lo que recordamos y lo que nos produce identidad, ocurre en complicidad con formas o figuras que se re-producen en el

---

45 Aquí me centro en la manera en la que Dagmar Brunow entiende el concepto. Para ella, éste es un derivado de la idea de transnacionalidad que comenzó a asentarse en los *film studies* a principios del siglo XXI. En este sentido, este concepto, implica un proceso continuo de interacción simbólica y transformación de memorias colectivas, donde las fronteras culturales se desdibujan y reformulan a través del tiempo y las representaciones audiovisuales.

A pesar de este uso, no hay que perder de vista que el concepto transculturalidad tiene su propia historia en América Latina. La cual acentúa, más que Brunow, los componentes de la transformación o transacción cultural. Ángel Rama toma el concepto de transculturación de Fernando Ortiz para aplicarlo a la narrativa latinoamericana. Para Rama, la transculturación no es solo un proceso de mezcla cultural, sino una creación activa de nuevas formas culturales y literarias, que resultan de la interacción entre tradiciones indígenas, africanas y europeas en la región. Siguiendo a Ortiz, Rama enfatiza que la transculturación incluye tanto la pérdida como la reinención cultural, lo que permite que las culturas dominadas transformen creativamente lo que reciben de las culturas dominantes. Ver: Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. (México: Siglo XXI, 1982); Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 3rd ed. (La Habana: J. Montero, 1940).

46 Dagmar Brunow, op. cit.

entorno que habitamos sea de donde sea que venga y con las relaciones de poder y de capacidad de circulación implícitas. Una anécdota o una historia que reside en la memoria personal cobra vida concretamente en alguna figura que de algún modo ya fue mediada anteriormente, así, la “realidad” es aquella cosa constreñida por lo que ya se ha comunicado anteriormente. Por ello, al considerar a estos repositorios mediáticos como el caso de *Sólo con tu pareja* o de *Sleepless in Seattle*, ya no solo nos remitimos a Cuarón, o a los actores que la interpretan, o a los demás realizadores, sino a todo el “rizoma” de transacciones que se le podrían asociar.<sup>47</sup>

En este sentido, los referentes culturales del «cine transnacional», así como Mazierska y Goddard proponen, son cada vez más “imaginarios”, o mejor dicho: son más simbólicos. Constituyen su representación a partir de concebirse a sí mismos como modelos, pautas, o formas, que condensan “sitios rizomáticos”, lugares culturales, que entran en transacción. En este sentido, el “pasado”, comienza a aparecer «desterritorializado», ya no adherido a su superficie material y concreta, sino expresamente «ficcionalizado» sin que esto lo convierta en falso.

---

47 Aquí vale la pena enfatizar que el caso *Sleepless in Seattle* y *Sólo con tu pareja* no escenifica una mera relación de contacto cultural (aquello que podríamos entender bajo la categoría interculturalidad). Las estrategias discursivas que aparecen en ambos productos audiovisuales expresan el nacimiento del género noventero comedia-romántica, aquella retórica en donde el territorio urbano (Seattle, Nueva York, Ciudad de México) tenía un papel fundamental para experimentar la trama.

Para este género, el amor tiene como condición de posibilidad el entorno de clase media urbano con toda su moral asociada. La comedia-romántica noventera acentúa el papel de lo ciudadano porque, precisamente, la ciudad “abierta”, “liberal” y “cosmopolita”, se vuelve el epicentro cultural del mundo globalizado del proyecto de integración iniciado en los años ochenta.

Con diferentes énfasis, Brunow y Rama hablan de los procesos de hibridación, la comedia-romántica noventera no creo que sea un proyecto hollywoodense como hoy parece ser, considero que es relevante verlo como un género producto de los procesos de hibridación iniciados por la agenda de liberación económica en las políticas culturales en occidente.

Actualmente la avizoramos como un producto estadounidense, sin embargo tomemos en cuenta que sus productos notables: *Sleepless in Seattle* (Nora Ephron, 1993), *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1994), *My Best Friend's Wedding* (P.J. Hogan, 1997), tienen como precedente *Sólo con tu pareja* de Cuarón. El director de esta última película usó deliberadamente la moral de clase media urbana, con su estética visual asociada para contar una historia de amor, fue el precedente del género que hoy consideramos hegemónico.

En este sentido, la comedia-romántica es una hibridación cultural producto de la agenda globalizadora que surgió en el cine de festivales y luego se volvió hegemónica. Tomando en cuenta esto, la génesis de dicho género expresa procesos más transculturales que interculturales.

## II

### DE IDA Y VUELTA A LA “PERIFERIA”: LA «TRANSCULTURALIDAD» EN PAWLIKOWSKI, CUARÓN Y MOREIRA SALLES

La «desterritorialización» en el cine de Pawlikowski, Cuarón y Moreira Salles, se podría explicar como fruto del contacto y articulación de ramales entre “distintos” espacios culturales<sup>48</sup>. Sus representaciones cinematográficas ocurren con plena conciencia de “negociar” símbolos. Los tres, de diversos modos, han utilizado «ficciones» de lo mexicano, brasileño y lo polaco en narrativas estandarizadas para hacer a cada una de ellas auténticas y receptivas. Dichas operaciones han sido ejercicios de transacción que han agregado especificidades propias al formato genérico. Ficcionalizar esos lugares culturales “locales”, les obligó recurrir a actores, fotógrafos, diseñadores de producción, músicos, locaciones, a todos aquellos actores que hicieron concreto el “regreso” al lugar “auténtico”<sup>49</sup>.

Los Moreira Salles, a través de su productora *VideoFilmes*, han construido un corredor de colaboración entre cineastas brasileños, Hollywood y Europa, en el cual ellos resultan casi porteros de ese pasaje. Cuarón, a partir de sus trabajos más “comerciales” en Estados Unidos, ha

48 Dos conceptos pueden servir para comprender estos fenómenos: (1) la «transculturalidad», que aquí la utilizo desde Brunow (*op.cit.*), pero que también deben considerarse los trabajos de Ángel Rama y Fernando Ortiz, ya comentados (*op. cit.*), como parte de una escuela relevante y cuya definición fue descrita en el final del capítulo anterior; y (2) la «interculturalidad», que se aboca, más bien, a las relaciones de contacto y a un intento por lograr la coexistencia entre culturas [Ver: Enrique Krotz. *La otredad cultural: Ensayos sobre el imaginario de la diferencia y las relaciones interculturales*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2002); Catherine Walsh, *Interculturalidad, estado y sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época* (Quito: UASB, 2009)].

49 Todos estos procesos los atribuyo más a la noción de «transcultural», que de «interculturalidad». Me explico, la diferencia entre estos dos conceptos la observo en las premisas que atribuyo a cada uno. La «interculturalidad», al considerar el contacto y la búsqueda por mediar lo “cultural” presupone al fenómeno como un recipiente, delimitado, donde el punto de contacto es la “frontera” de cada uno. En el otro lado se encuentra la «transculturalidad», donde la cultura se manifiesta como flujo, o como ya había dicho, ramificado y rizomático, donde la idea de frontera ni siquiera tiene sentido, y donde, más bien, el contacto se da por la existencia de un caudal de transacción significativa y simbólica abierto.

La noción de género estandarizado supone relaciones asimétricas: la norma contra la “periferia”; dentro de esta condición Pawlikowski, Cuarón y Moreira Salles llevaron a cabo sus proyectos. Aunque el sentido común sugiera que adoptar el estándar es “huir” de la “periferia”, lo que pretendo mostrar en este capítulo es que los directores del *corpus* de este trabajo hacen uso de éstos de tal modo que los transgreden, y que precisamente configuran hibridaciones que dan cuerpo a nuevas formas discursivas. En otras palabras, propongo que es necesario, problematizar a profundidad el uso de género estandarizado, porque es fácil caer en la tentativa de que creer que hacer uso de alguno de estos, es “abandonar la periferia” (nuevamente, una imagen de la cultura como recipiente, donde está la “periferia” por un lado, y el “centro” por otro).

podido aglutinar recursos para formar, junto con otros cineastas -Alejandro González Iñárritu y Guillermo del Toro-, una red de coparticipación creativa que tiene “centro” en Hollywood, pero que le hace regresar permanentemente a México porque varios de los miembros están entre “allá” y “acá”. Pawlikowski, al ser un migrante polaco que radicó en Gran Bretaña desde muy pequeño, pudo establecer colaboraciones de producción con canales públicos del Occidente y, con el capital cultural que sembró, pudo aprovechar para hacer puntos de anclaje con el *Instituto Polaco de Cine*.

Este “ir y venir” señala la morfología de un campo de producción cultural que se encuentra relativamente “descentrado”. Esto no busca negar el peso que naturalmente tienen ciertos espacios de la industria cinematográfica y audiovisual, sino más bien pretende plantear que el juego de «transculturalidad» y «transnacionalidad» hace inestable, siempre, la noción y la autoidentificación de esos “centros”. No hay un Hollywood hegemónico y depredador, hay múltiples “Hollywoods” que se están disputando territorios de creación, de producción, de mercado y de audiencias. Todos estos utilizan las pautas y normas que ya más propagadas se encuentran. Aún así, también, cada uno busca agregar su propio activo. Estas operaciones son la que autores como Pawlikowski, Cuarón o Moreira Salles han entendido, y las cuales han podido gestionar para construir capital cultural.

A continuación, en este capítulo expongo cómo se constituye la cualidad *bisagra* que les ha dado réditos tanto como “empresarios” dentro de la industria del cine, como creadores cinematográficos. En el primer apartado expongo algunos mecanismos creativos que han utilizado para negociar simbólica y significativamente, en donde resultan prioritarios los usos que le han dado cada uno de ellos a los géneros narrativos estandarizados. En el segundo apartado me dirijo a un plano más concreto de producción, e intento explicitar algunas cualidades de sus redes de colaboración. En la última sección describo sucintamente cómo circulan los *filmes* y las figuras de cada uno de estos cineastas en las diversas premiaciones; ello, pues considero que este mapa de reconocimientos, pretende indicar el valor y el peso que sus producciones van cosechando dentro de su propio campo de producción.

### **i. Los usos del género estandarizado: estrategias «transculturales» de Pawlikowski, Cuarón y Moreira Salles**

Alfonso Cuarón, João Moreira Salles y Paweł Pawlikowski, han hecho uso de fórmulas narrativas, de géneros estandarizados, casi de forma expresa en el primer tramo de su carrera. Esto, posiblemente con el fin de abrirse paso en los circuitos que pudieran darles beneficio a sus carreras. Así, han podido insertarse a redes como las de la industria de Hollywood, y de la europea.

Entre estos tres cineastas, Alfonso Cuarón ha sido el que, tal vez, más directa y sistemáticamente ha utilizado géneros estandarizados para crear la dramática de sus películas<sup>50</sup>. Sin contar *Roma* o *Gravity* (que tal vez merecen un caso a parte); *Sólo con tu pareja*, es una «comedia romántica»; *Y tu mamá también* es una «comedia adolescente» contada a partir del formato de «roadmovie»; *Children of Men* [*Niños del hombre*] (2006) es una «distopía». Las tres, innegablemente filmes de “género estandarizado”.

Sin embargo, aunque Cuarón es el principal exponente del uso de este recurso para sus producciones, las relaciones de Moreira Salles y de Pawlikowski no escapan del todo de esta estrategia. Para el caso del cineasta brasileño, su vínculo sucede en su adscripción como productor a diversas realizaciones cinematográficas. A través de su productora familiar, *VideoFilmes*, participó en la realización de las películas dirigidas por su hermano Walter Salles: *Central do Brasil* (1998) y *Diarios de motocicleta* (2004), ambos cuyo género es el «roadmovie».

En el caso de Pawlikowsy, es destacable *My Summer of Love* [*Mi verano de amor*] (2004) y *La femme du Vème* [*La mujer del quinto*] (2011). El primero producido en Gran Bretaña, el segundo en Francia; *My Summer of Love* una especie de «*Bildungsroman*», una «novela de carrera», cuya narrativa se centra en las experiencias “internas” que constituyen la complejidad de una adolescente que está descubriendo su erótica homosexual y su capacidad de enamorarse. La segunda, *La mujer del quinto*, un «thriller psicológico» que explora la “disociación” que produce la migración y cuyo centro narrativo funciona retomando elementos nostálgicos de Polonia y de la migración de este país a Francia.

---

50 Aquí estoy considerando los filmes en los que su casa productora formó parte de la inversión, y en donde su papel como realizador está más allá de la sola dirección. No estoy tomando en cuenta, aquellas películas en las que colaboró más bien “por encargo”: *A Little Princess* (1995), *Great Expectations* (1994), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004).

Lo que indican estos ejemplos que muestran el uso de los géneros estandarizados, es que estas fórmulas han sido importantes para que estos cineastas hayan construido su trayectoria. Desde el capítulo anterior ya he sugerido (con el ejemplo de la «comedia romántica» en *Solo con tu pareja*) que la importancia de los géneros estandarizados podría radicar en que son aptos para ser espacios de “contacto” entre distintos “lugares culturales”. Ahora, quiero desarrollar algunas ideas que sustentan dicho planteamiento. Primero describiré algunas cualidades de la conceptualización de los géneros estandarizados en los *film studies*, y posteriormente, de manera un poco más detallada, expondré cómo fue utilizado por cada uno de estos cineastas.

Enrique Colina y Daniel Díaz Torres, en *Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano*<sup>51</sup>, inscritos en la perspectiva del «cine nacional» de los años setenta, adjudicaban a los géneros estandarizados la cualidad de ser formas simbólicas derivadas de la cultura de Hollywood, y por lo tanto, cómplices de la ideología burguesa y ajenos a los lugares culturales de cada uno de los países latinoamericanos<sup>52</sup>.

Dolores Tierney retoma, como ejemplo para mostrar los influjos que tiene esta mirada hasta nuestros días, a un crítico *neoryokino* que, apenas en 2013, comenta la obra de Cuarón con resonancias de Colina y Díaz Torres:

It is perhaps the association with genre in his [Cuarón] English language films that led the New York film critic J. Hoberman, in a blog post about *Gravity*, to call Cuarón ‘nobody’s idea of an auteur’. Hoberman’s comment is less a value judgement on Cuarón (who did after all go on to win the Oscar for Best Director for *Gravity* in 2014) and more a reflection on how traditional auteurist studies, as André Bazin’s critique points out, tended not to consider genre directors true ‘auteurs’ because the ‘standardization’ genre implies was considered inhibiting to ‘the creation and development of film’ as an art form.<sup>53</sup>

El mérito autoral, como podemos advertir bajo el enfoque clásico que critica Tierney, se define como contraste de realización a lo “hollywoodense” o a lo “comercial”. Al “autor” se le impone el deber de mantenerse fuera de los circuitos comerciales e industriales, y quedarse a expensas de sus propios recursos estéticos (y financieros).

Esta conceptualización de la figura autor, que llega hasta nuestros días con la etiqueta comercial de “cine de autor”, fue fundamental en los setenta y ochenta para así constituir la idea

---

51 Enrique Colina y Daniel Diaz Torres. “Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano” en *Cine Cubano*, 1972, 16.

52 Dolores Tierney. *op. cit.*, 76.

53 *Idem.*

de diversas “estéticas nacionales”. El “autor”, al presumiblemente evitar los géneros estandarizados, se acerca más a narrativas propias, logra evadir las fórmulas “importadas”. Efecto que hace posible satisfacer la existencia de una mirada “peculiar”, “delimitada culturalmente”, y así afirmar la pertinencia de la categoría de «cine nacional». No obstante, este trazo niega implícitamente todas las redes de colaboración “nacionales” y “transnacionales” que existen y se tejen, sobre todo ya de forma casi hasta natural por el entorno de época que ahora vivimos.

En este sentido, la noción de “cine de autor”, tiene como expectativa fundacional, la cualidad innata de autonomía creativa frente al poderoso corporativo Hollywood. De donde surge otra presuposición: Hollywood como una entidad abstracta, homogénea y dominante, que además, tiene como rasgos casi únicos, la orientación hacia el interés comercial y financiero, y la depredación de los espacios culturales domésticos. Para aquellos críticos que utilizan la noción de “cine de autor”, entonces, re-producir un género estandarizado significa sellar la codependencia a Hollywood y abandonar las posibilidades de hacer una obra “autónoma”. El valor autoral que esta óptica presupone radica así en distanciarse de las fórmulas patrón, especialmente alejarse de las formas narrativas que se consideran “comerciales”, como podrían ser varios utilizados por Pawlikowski, Moreira Salles y Cuarón: “comedia romántica”, “*roadmovie*”, “comedia adolescente”, “*thriller*”, etc.

Vale la pena redundar que en los cineastas que conforman el *corpus* de esta investigación, el uso de géneros estandarizados, ocurrió de manera más marcada, principalmente en la primera etapa de sus carreras cinematográficas. Cuarón y Pawlikowski se posicionaron en la industria como autores “distinguidos” a partir de 2013, cuando sus respectivas películas, *Gravity* (de Cuarón) e *Ida* (2013) (de Pawlikowski) comenzaron a circular y a tener una recepción positiva en la crítica y en la taquilla. Es destacable, por ello, que *Solo con tu pareja* «comedia romántica», *Y tu mamá también* «comedia adolescente» y «*roadmovie*», y *Niños del hombre* «distopía», en el caso de Cuarón, fueron antes de este giro de 2013. De igual modo, *My summer of love* «filme de aprendizaje» y *La mujer del quinto* «*thriller* psicológico» para el caso de Pawlikowski, antes del éxito de *Ida*.

En el caso de Moreira Salles es más difícil observar este tránsito, pero también hay eventos que indican un proceso semejante. Si situamos como eje de su carrera cinematográfica a

la productora *VideoFilmes* que fundó junto con su hermano Walter Salles<sup>54</sup>, allí podemos encontrar, que aunque su nombre no ha sido tan protagónico, su relevancia en el circuito global adquirió más peso cuando se consolidó un corredor «transnacional» con la firma de un acuerdo de colaboración con productoras europeas en 2010 (más adelante abordaré más detalladamente este acontecimiento). Antes de este año, que enmarca la consolidación del capital cultural que pueden gestionar los hermanos Salles, fue precisamente el periodo cuando João Moreira Salles estuvo involucrado en las producciones de su hermano en las cuales apareció el «roadmovie» como un recurso para insertarse a un mercado más global.

Bajo los preceptos de autoría que tienen conexión directa o influencia implícita del «cine nacional», Cuarón, Pawlikowski y Moreira Salles no tendrían margen para ser considerados “auténticos” autores. Sin embargo, aunque la noción de “cine de autor” ayuda a establecer algunos parámetros intuitivos para poder hacer crítica cinematográfica, pues posibilita establecer criterios y estéticas, lo cierto es que el solo trazo de la trayectoria de estos realizadores, hace sumamente problemático el uso de estas presuposiciones. Por tal motivo, al contrario de la caracterización simplificada que se podrían hacer de varios de estos productos audiovisuales, y en consonancia con el trabajo de Tierney, considero importante visibilizar aspectos que podrían ser relevantes para entender la gestión del capital cultural de estos tres cineastas. Ya que la estrategia de empleo de este recurso está más allá de la sola relación asimétrica en donde Hollywood depreda culturalmente a sus inferiores, el uso también sucede porque resulta práctico utilizar un canal comunicativo (un género) ya probado.

Si bien este espacio no se propone hacer un estudio exhaustivo sobre el uso del género estandarizado en estos cineastas -y de hecho, para algunos casos ya existen estos estudios<sup>55</sup>-, sí es prioritario establecer una serie de elementos que posibiliten entender parte del mecanismo, pues ello abona a esbozar un mapa para comprender las condiciones de enunciación de *Roma, El intenso ahora* y *Guerra Fría*.

---

54 Los Salles son una prominente familia brasileña con una destacada trayectoria en el cine. Walter Salles, reconocido director de cine, es hijo del banquero y embajador Walther Salles. Walter es hermano de João Moreira Salles, el documentalista de esta investigación que realizó *El intenso ahora*. Walter y João tienen los mismos padres, pero el primero decidió modificar su nombre como estrategia de distinción en los medios audiovisuales.

55 Dolores Tierney. *op. cit.*, 76-101. y Kris Van Heuckelom “From Polanski to Pawlikowski: Autobiographical Inscription, Polish Contexts and White Otherness” en *Polish Migrants in European Film* (eBook). (Suiza: Palgrave European Film and Media Studies), 2019, 243-250.

De las películas que aquí he mencionado que hacen uso de un género estandarizado, considero que podemos subdividir las en dos formas distintas de llevar a cabo su estrategia frente al recurso:

**Ironía al género**

*Y tu mamá también* «comedia adolescente»

*Niños del hombre* «distopía»

*Mi verano de amor* «film de aprendizaje»

***Bracketing folklore***

*Central de Brasil* «roadmovie»

*Solo con tu pareja* «comedia romántica»

*Diarios de motocicleta* «roadmovie»

*La mujer del quinto* «thriller psicológico»

Con «**ironía al género**», la primera columna, me refiero a una estrategia mediante la que se hace uso de la forma narrativa predeterminada, pero con el objetivo de “oponerla” o “declinarla” en su transcurso. Una ironía radica en negar tácitamente lo que se está afirmando de forma literal. En los tres casos, explícitamente se exponen elementos inexorables del género, pero en el decurso de cada uno de estos relatos estandarizados van apareciendo elementos que van haciendo fútiles las premisas que fundamentan los elementos de la «comedia adolescente»,



«distopía»<sup>56</sup> y «film de aprendizaje»<sup>57</sup>. Rasgo que le da un valor específico a cada una de estas obras cinematográficas.

Con la segunda columna de la tabla, con el término «*bracketing folklore*» hago referencia al modo en el que Dolores Tierney describe el uso que Cuarón le dio a la «comedia romántica» en *Sólo con tu pareja*. Con esta locución, Tierney logra enfocar cómo a través de ciertas “inserciones” o “paréntesis” en la narración se logra establecer un mecanismo, que aunque no rompe drásticamente con la lógica del género, como lo es la ironía, sí le da un giro a la estructura. Cambiar los referentes culturales que aparecen hace que la experiencia de una misma forma de narrar, de algún modo, también se transfigure<sup>58</sup>. El «*bracketing folklore*» en el género

56 Dolores Tierney expone de forma muy esquemática la transfiguración de estos dos géneros usados por Cuarón. Aunque ella no lo explica mediante la **ironía**, a mi me pareció congruente su análisis con este tropo, por lo cual me pareció más sintético reducirlo a esta marca conceptual. Ver: Dolores Tierney. *op. cit.*, 83-90.

57 «**Film de aprendizaje**». *Mi verano de amor* aparece como relato objetivo sobre una mujer adolescente, la cual, a través de sus experiencias de la vida cotidiana se ve involucrada en una vorágine de toma de decisiones, las cuales conllevan a construir su propia imagen de sí. A partir de esa caracterización es que se podría adscribir este filme de Pawlikowski al género «Bildungsroman». Como ya había mencionado en el capítulo anterior, éste proviene de la literatura, y como señala Hayden White, surge de la mutación ocurrida cuando los “manuales que indicaban cómo vivir” pasaron a dominio masculino en el siglo XIX. Este tránsito hizo que los “manuales” se convirtieran en relatos de las trayectorias que “explican” el surgimiento de un personaje en específico.

Pensemos en, tal vez, el caso cinematográfico más paradigmático de este género: *The Godfather* (1972). Esta película explica todo el proceso que constituyó a Michael Corleone como el mafioso más importante de Estados Unidos. Cuenta todas las decisiones, los aprendizajes, los giros, los triunfos y contragolpes que sucedieron para que él se consagrara como esa figura casi mitológica que el relato le otorga, a pesar de haber sido construido como un personaje con claras marcas de “realismo”. A diferencia de este ejemplo, *Mi verano de amor* no tiene como objetivo explicar una trayectoria “consumada”, ni los procesos que llegaron a construir una personalidad claramente formada. La historia muestra el despertar sexual de una adolescente, que más bien explora la sensación del estado de confusión ante la vida derivado de la inquietud erótico-afectiva.

La película, más que causal y expresiva de toma de acciones, es experiencial e “inconclusa”. Si bien, el uso que hace Pawlikowski del género no es tan esquemáticamente irónico como en el caso de Cuarón, considero que el polaco usa al *Bildungsroman* para sustraerlo del enfoque que normativamente se le imputa a su uso “masculino”: causal, activo, profesional, con cierto matiz épico. El género se ironiza, porque aunque es “formativo”, como diría su canon, es fundamentalmente perceptual, “anticlimático”, más casual que causal, elementos que hace explorar el género de un modo muy distinto.

58 Los casos de las películas de «roadmovie» de Walter Salles, también son trabajados profundamente por Dolores Tierney. Ver: Dolores Tierney. *op. cit.*, 163. Para el caso del «Thriller psicológico» expongo algunas ideas. *La mujer del quinto* tiene como referente específico el filme de Roman Polanski: *The Tenant* (1976). Ambas historias cuentan la historia de un migrante sin documentos, ni recursos, que se asienta en París. En ambos casos, se retoma la condición polaca de la migración, y también se intenta construir la sensación de encierro en el lugar que habitan, la cual es derivada de las demás relaciones humanas que inciden en ese lugar de vivienda. Mientras Polanski condensa en el personaje principal interpretado por él mismo, la parte polaca; Pawlikowski lo cifra en la esposa del casero que le da posada al personaje principal y que se vuelve amante de este migrante indocumentado.

Los dos filmes buscan expresar cómo la opresión cotidiana de un espacio no propio puede desencadenar percepciones de persecución. En el caso de Polanski, el hospedaje deviene en una patología de disociación

ayuda a hacer una crítica social, a establecer las problemáticas alrededor de la migración, también a establecer referentes -como la Torre latinoamericana- como puntos clímax de la dramática, o a enmarcar la nostalgia de no estar presente en la experiencia concreta que ocurre en el país de origen de cada autor. A diferencia de la ironía, este modo no declina el decurso narrativo, pero definitivamente sí sirve para poner en circulación referentes culturales específicos que ayudan a crear un activo que le da especificidad a lo narrado.

Lo que estos usos intentan mostrar es que el género estandarizado ha tenido rendimiento como recurso de transacción simbólica y significativa. En la *ironía* es muy claro que la declinación del género rompe todo el fundamento original, en el *bracketing folklore* el efecto es más matizado, sin embargo, sostengo que en ambos se producen nuevos tipos de género, pues las estructuras, las intenciones y por lo tanto, el registro discursivo, quedan trastocados y constituyendo nuevas formas de lectura que son divergentes a la “estandar”. Si bien es cierto que la instrumentación de esta estrategia denota implícitamente cierta asimetría que beneficia a las fórmulas del “centro”, también lo es que son mecanismos que al acercar «lugares culturales» “distanciados”, propician “transgresiones” de la norma, aunque su origen devenga aparentemente de allí.

Para estos cineastas, el uso de estos géneros les permitió, en buena medida, insertarse a las lógicas de una industria hegemónica, al mismo tiempo de guardar cercanía con sus sitios de origen a distintos niveles. Mantienen un halo entre aquél lugar de “periferia” al que pertenecen y aquél lugar del “centro” en el que se mueven profesionalmente. Van de ida y vuelta a la “periferia”. Estas descripciones que ocurren en el plano de realización y en el campo simbólico y estético logran instalar -por la necesidad de componer esas ficciones “diferentes”- corredores de

---

de la identidad, ésta se extravía al entrar al espacio de opresión parisino. En el de Pawlikowski, no hay tanto una disociación de lo real, sino la consecución de eventos cada vez más estrambóticos e incluso fantasiosos, como si el sujeto fuera incapaz de elegir un camino estable que regule su existencia en ese nuevo lugar, en París.

La diferencia fundamental estriba en que mientras para Polanski sus inserciones culturales son las razones que constituyen la disociación de lo real, porque adscriben al personaje a un lugar de pertenencia que es socialmente problemático en la Europa occidental de los años setenta; para el caso de Pawlikowski, sus paréntesis culturales representan un espacio de nostalgia, que a su vez se vuelven un espacio de calma para la coprotagonista. No hay que olvidar, como ya lo comenté en el capítulo anterior, que el proceso de rediseño de las instituciones culturales en la Europa del Este, conllevó a construir una conexión con la cultura nacional, como dicen Mazierska y Goddard, cada vez más “imaginaria”, “nostálgica” y asociada a una “bella infancia”. Este caso se adscribe plenamente a este uso.

colaboración entre estos dos espacios. Construyen las condiciones de posibilidad para abrir espacios de enunciación.

## **ii. Entre las productoras propias y los acuerdos de colaboración: Pawlikowski, Cuarón y Salles como bisagras en la industria**

El rediseño de la industria cinematográfica, como ya comenté, radicó en el recorte de fondos públicos estatales directamente inyectados a la realización fílmica. Las industrias, en los países “periféricos”, en América Latina y en Europa del Este, se intentaron promover con acuerdos de coparticipación «transnacional» para hacer sus producciones. Esto implicó, de algún modo la creación de corredores de participación. En el caso polaco, estos se implementaron fundamentalmente en contubernio con los canales de televisión europeos; en el caso latinoamericano, al haber un dominio más claro de Estados Unidos en la región, los corredores se establecieron con Hollywood, aunque también han sido beneficiados, aunque en menor medida, los canales europeos.

### *a) El caso Pawlikowski*

El *Instituto de Cine Polaco*, a diferencia de los organismos latinoamericanos, fue una creación requerida por la UE para que Polonia obtuviera su membresía, por tanto, su constitución orgánica fue expresamente cuidada por canales europeos. Mazierska y Goddard describen detalladamente la influencia que han tenido sobre el Instituto los canales ingleses y franceses más en específico<sup>59</sup> para este cometido. Los corredores de colaboración financiera y creativa, así, se han instalado en esta dinámica que ha beneficiado a Pawlikowski, pues él comenzó su carrera en la BBC.

Paweł Pawlikowski, junto con su madre, se mudó a Londres en 1971 cuando él tenía 14 años. Su infancia y su primera etapa de adolescencia la vivió en Varsovia, pero su estadía allí se vio afectada por la campaña antisemita que ocurrió en 1968 en Polonia y que provocó la salida de su padre judío, y con ello una turbulencia en la vida familiar que conllevó a la separación entre ellos y a la mudanza a Londres.

De acuerdo a su biografía, en Gran Bretaña, Pawlikowski estudió en la Universidad de Oxford, literatura y filosofía, y posteriormente ingresó a hacer prácticas profesionales a la BBC. Esto fue fundamental para su carrera, pues en este espacio pudo ascender, y en los años noventa,

---

59 Ewa Mazierska y Michael Goddard. *op. cit.*



se hizo cargo de trabajos documentales para ese medio. Fue responsable de siete documentales, realizados todos en el transcurso de los años noventa. En ese punto de partida, fue que la BBC, posteriormente, decidió producirle dos largometrajes “fccionales”, su primera y su segunda película: *Last Resort* (2000) y *Mi verano de amor*.

Para sus siguientes tres trabajos, *La mujer del quinto*, *Ida* y *Guerra Fría*, Pawlikowski decidió beneficiarse del perfil con el que se organizó el *Instituto de Cine de Polonia* en 2005. En estos trabajos, por ello, se entremezclaron más claramente canales europeos, como el *4Film*, que es la productora del *Channel 4* de Gran Bretaña; y también del Canal+, francés. Además de estas participaciones, haberse adherido a los beneficios del Instituto, le permitió obtener presupuesto de Euroimages; un fondo de apoyo a proyectos culturales, al que pudo acceder Polonia con el rediseño de sus instituciones culturales.

En suma, en el caso de Pawlikowski, su capital cultural se gestionó creando redes entre estos diversos órganos que, aunque algunos tuvieron un origen nacional, como el caso *Channel 4* o la BBC, varios de ellos tienen ahora operaciones a un nivel europeo, e incluso transnacional de colaboración.

#### b) El caso Cuarón

Después de *Sólo con tu pareja*, Cuarón se mudó a Hollywood. La circulación en festivales y la buena recepción que en éstos tuvo su *opera prima*, le permitió sumarse a la producción de dos películas “comerciales”: *A little Princess* (1995) y *Great Expectations* (1998). Estos trabajos fueron por encargo, es decir, él no tuvo mucho control sobre el proyecto, su trabajo se redujo a una función especializada y departamental, en la cual tuvo que hacerse responsable de la dirección en escena. Sin embargo, a pesar de las restricciones creativas, por la naturaleza del trabajo, estas dos participaciones le ayudaron a hacerse de un nombre en el circuito de Hollywood.

Por otro lado, mientras eso ocurrió, a finales de los años noventa, como parte de la agenda de rediseño de las instituciones culturales que ya he nombrado, la ley mexicana se modificó para permitir el ingreso de mayor capital privado y transnacional, lo cual impactó en la entrada de las grandes cadenas comerciales que hoy día son hegemónicas para la proyección,

como Cinépolis o Cinemex<sup>60</sup>. Con ello, comenzó una era de exhibición galopante de los productos transnacionales, principalmente los de Hollywood.

Todos estos cambios incentivaron que personajes, como el empresario jalisciense Jorge Vergara, quisieran aprovechar el entorno de época para insertarse al mundo del cine con la creación de una productora mexicana. Para el caso de Vergara: *Producciones Anheló*. Contactó a Cuarón para hacerlo parte y con él, surgió un acuerdo de colaboración en el cual la independencia creativa estuvo en la negociación. Esto último ya que Cuarón llevaba varios años trabajando en proyectos ajenos y no quiso, entonces, mantener esos modos de producción. Así se llegó al contrato que produjo *Y tu mamá también* (2001), y que sumó a colegas de Cuarón como: *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro, y poco después, *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero.

Este modelo de trabajo ayudó a consolidar un grupo de colaboración entre Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu. Pues después de las películas de las *Producciones Anheló*, estos tres cineastas buscaron encontrar mecanismos parecidos pero dentro de Hollywood, para tener independencia creativa pero apoyo financiero. Estas tres figuras ya habían comenzado a llamar la atención tanto en festivales, como en los premios de la Academia, por lo cual su unión como realizadores y productores hizo más fuerte su visibilidad.

Estos elementos trajeron consigo el apoyo de la *Universal Pictures* a través de su filial *Focus Features*<sup>61</sup>. Este estudio, que tiene importante participación en Latinoamérica, decidió financiar con 100 millones de dólares una pequeña productora que sería administrada por Cuarón, Iñárritu y Del Toro, a cambio de controlar la distribución de los filmes que de allí surgieran. Así se creó *Cha Cha Chá Producciones* en 2007. La productora realizó, del hermano de Alfonso Cuarón, *Rudo y Cursi* (Carlos Cuarón, 2008), del colombiano Rodrigo García, *Mother and Child* (2009), y de Alejandro González Iñárritu, *Beautiful* (2010). En entrevistas a la prensa, los fundadores del proyecto explicaron que después de la crisis de 2008, *Focus* no quiso

---

60 Dolores Tierney, *op. cit.*, 43-45.

61 Greg Goldstein. "Mexico's 3 Amigos do the Cha Cha Cha with Universal" en *Reuters*, 9 de agosto de 2007. [Disponible online: <https://www.reuters.com/article/us-chachacha-idUSN2127453720070521>] (Consultada 2 de septiembre de 2024).



reconfirmar el acuerdo de participación, por lo que se acabó el financiamiento y terminó la colaboración<sup>62</sup>.

No obstante, mientras esto sucedió con *Cha cha chá Producciones*, Cuarón ya había conquistado también las condiciones para crear su propia productora, así hizo *Esperanto Filmoj* en 2004. Con esta ha producido todos sus proyectos personales desde entonces e incluso ha sumado a colegas cercanos (por ejemplo, se sumó a la producción de *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro).

Esta productora enmarca ciertas cualidades del mecanismo *bisagra* que en todo este capítulo he intentado plantear. Ésta no solo es un medio de financiamiento, sino también un espacio de gestión de redes de colaboración. Desde el trabajo con Jorge Vergara, parece que Alfonso Cuarón comprendió que para sobrevivir en el entorno global era necesario tener un departamento específico para administrar las relaciones creativas y de financiamiento para poder tener algún margen de independencia.

La consolidación de esta productora, aunque es pequeña, fue producto de ir avanzando en el mundo de la realización cinematográfica, y con ello ir construyendo un capital cultural materializado en un capital financiero. Esta célula de trabajo, aunque no se compara con la hegemonía de los grandes estudios de Hollywood, sí representa un espacio de articulación relevante, no por nada, como en el siguiente apartado describiré, el cine de Cuarón, del Toro e Iñárritu logró tener cierto dominio en la última década, en los circuitos de premiaciones tanto industriales como los Oscars, como los de los premios de Festivales. Este efecto no puede explicarse sin el trabajo involucrado en el manejo de las relaciones comerciales que se concentran bajo la marca *Esperanto Filmoj*.

### c) *El caso Moreira Salles*

Para el caso brasileño, no podemos dissociar la posición artística del lugar político y económico de la familia del director en cuestión. João Moreira Salles es hijo de Walther Moreira Salles, un banquero nacido en 1912 y fallecido en el 2001. Walther, no solo fue banquero, fue Embajador de Brasil en Estados Unidos durante el segundo gobierno de Getúlio Vargas (1951-1954), también fue el Ministro de Hacienda para João Goulart (1961-1964). Su papel para la economía

62 Juan Manuel Badillo. “Quebró la productora Cha Cha Cha, de los “Tres amigos” del cine mexicano” en *correcamara*, 8 de julio de 2013. [Disponible online: [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=4310](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=4310)] (Consultada 2 de septiembre de 2024).

de Brasil fue tan importante que, incluso, formó parte de la comisión negociadora de la deuda externa de Brasil en tres ocasiones, para los gobiernos de Getúlio Vargas (1951-1954), de Juscelino Kubitschek (1956-1961) y de Janio Quadros (1961).

El padre de este empresario, fundó en 1924 la *Seção Bancária da Casa Moreira Salles*, el primer paso en la construcción del imperio financiero que más tarde se conocería como *Unibanco*, y que en 2008, se fusionó con *Itaú*, conformando al que actualmente es el banco más grande de América Latina y del cual, todos los hermanos Moreira Salles aún tienen participación. El hermano mayor de la familia, Pedro Moreira Salles es ahora, después de la fusión del 2008, el Presidente del Consejo de Administración de dicho banco.

João Moreira Salles no es un director de cine de clase media que tuvo que encontrar financiamiento de sus proyectos en la industria cinematográfica local o hollywoodense, o en en los canales europeos, como podríamos decir que fue el caso de Alfonso Cuarón o Paweł Pawlikowski. Sino que, es un miembro de la élite más poderosa de Brasil y, que desde esa posición, pudo fundar junto con su hermano, Walter Salles, *VideoFilmes* en 1987. Esta empresa insertó a la familia en los circuitos de la industria del cine, y al mismo tiempo le permitió mantener distancia y autonomía de ésta. Con esa misma autonomía fue que la familia creó el *Instituto Moreira Salles*, el cual João preside, y que es un importante centro artístico visual de su país.

Desde los años noventa, *VideoFilmes* estableció contacto con la *Motion Pictures Associated* (MPA). Ésta es, tal vez, la asociación civil más importante de Hollywood, pues integra en su mesa a los cinco estudios cinematográficos más grandes: *Paramount Pictures*, *Sony Pictures*, *Universal Pictures*, *Walt Disney Studios* y *Warner Brothers* (y recientemente, se sumó el *streaming Netflix*). Su función es tan importante, que de ella salen pautas de producción, manuales, también las clasificaciones de edades que sirven en los Estados Unidos y de referencia para otros países. La colaboración que la MPA tiene con *VideoFilmes* es importante, pues además de las funciones ya descritas, la Asociación tiene división de formación y de gestión para encontrar financiamiento, las cuales *VideoFilmes* ha utilizado. Ese es el caso, por ejemplo, de la película dirigida por Walter Salles *Central do Brasil*.

Por otro lado, la productora de los hermanos Salles, también ha tenido un alto nivel de colaboración con el *Instituto Sundance*, el organismo fundado por Robert Redford para la

producción de cine “independiente”. Del cual aquí salió la coproducción de *Diarios de Motocicleta*, el otro «roadmovie» del Walter Salles en el que participó *VideoFilmes*. De modo semejante a la MPA, el *Sundance Institute* tiene área de formación, que incentiva a las producciones independientes, y que incluso tiene su propio Festival para estrenar allí mismo las obras que se gestionan bajo su protectorado. Este Instituto ha sido copartícipe en muchas películas latinoamericanas después del rediseño que han sufrido las industrias cinematográficas de la región.

El trabajo de los Moreira Salles ha sido importante para la industria brasileña. Cuando en 2002 tuvo éxito el filme *Ciudad de Dios* del director Fernando Meirelles, se abrió un corredor de participación con *Focus Features*. El acuerdo fue muy semejante al que años después hicieron Cuarón, Del Toro, Iñárritu y con el que fundaron *Cha cha chá Producciones*. A este acuerdo se suma su cercanía con la MPA y con el *Sundance Institute*.

De tal forma, con Hollywood, se establecieron rutas de coparticipación filmica entre Focus-MPA-Sundance-Brasil, las cuales tienen como un activo importante a los hermanos Salles a través de su productora *VideoFilmes*. En 2010, el mismo acuerdo que sellaron con *Focus* fue replicado con canales europeos, el cual trajo consigo otro corredor cultural de colaboración parecido al que se tiene con Hollywood, y que ya ha tenido algunos estrenos filmicos.

Más allá que intentar monopolizar un mercado, la estrategia que ha seguido el proyecto de los Moreira Salles ha sido el de participación conjunta, y dentro de esta agenda, crear rutas relevantes de financiamiento, producción y distribución. Aunque no dominan el mercado con un ingente financiamiento, lo que sí tienen, ha sido la capacidad de administración de estas redes. Gestión que les ha otorgado una condición bisagra con altos activos para conectar el mundo “global” y el “local” brasileño de producción.

### **iii. El circuito de premiaciones: entre los festivales y los reconocimientos de industria**

Un último indicador que muestra la función bisagra tanto de Paweł Pawlikowski, Alfonso Cuarón como de João Moreira Salles es el modo de movimiento que sus productos culturales y sus figuras tienen en los diversos circuitos de premiaciones. Los reconocimientos son mecanismos para señalar las relaciones de “poder” o de “capital” dentro de un campo de producción cultural, son operaciones políticas y sociales para establecer pautas de producción, o

para delimitar el tipo de productos culturales que se esperan al interior de cada industria o circuito. Así, instituyen modos, temáticas, usos de formato y tecnología, etc.

Estos cineastas, ni solo se mueven en los premios de “festivales”, los cuales son espacios de reconocimiento entre “pares”, ni tampoco solo se quedan en el campo de los *Oscars* o los *British Academy of Film and Television Arts (BAFTA)*, los cuales tienen un perfil más claramente de industria. En realidad, sus trabajos y su imagen pública transita entre ambos de forma permanente. Esto no es necesariamente una sorpresa, pero sí es otro modo de mirar cómo interactúan entre el “centro” y la “periferia”, entre lo “comercial” y lo “autoral”.

Son tres los circuitos de premiaciones que permiten pensar sobre las estructuras que se relacionan entre la producción y la recepción; y que están vinculados a las condiciones de posibilidad económica, política y cultural de los filmes.

*a) Circuito de premiaciones que hacen cada una de las industrias cinematográficas.*

Las industrias del cine se ordenan internamente, en general, en torno a “academias”. Posiblemente la más visible del mundo es la estadounidense, la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, cuyo centro político es Hollywood, y es posiblemente la más famosa por el tamaño que implica su industria y por la capacidad de propagación de sus obras y su tecnología. Esta academia, como muchas otras, se divide a su vez en ramos: actores, directores, productores, etc. Así, el modo en el que se organizan estos cuerpos, y el modo en el que premian, remite al espacio corporativo que ocupa cada actor dentro de todo el engranaje de producción.

Las premiaciones más famosas posiblemente, surgidas de esta forma de organización, son los premios *Oscar* y los *BAFTA*. Los primeros otorgados por la, ya mencionada, Academia Hollywoodense, los segundos por la británica. Sin embargo, aunque dentro de su campo esos son los premios más importantes, tampoco hay que dejar fuera aquellos, como los Premios SAG (*Screen Actors Guild*) del Sindicato de Actores de Hollywood, que tienen el mismo perfil de industria, pero son solo organizados por un ramo de su Academia.

De algún modo, cada galardón de estas premiaciones, condensa los valores, las ideas, las formas de producir, mediante las cuales la industria de cada academia se está autoimaginando. Es decir: estos premios instituyen ortodoxias para la producción

industrial al interior de su campo. Más que estar premiando a lo estéticamente mejor logrado, están otorgando un reconocimiento al que condensa significativamente, con más adecuación, los preceptos que persigue la industria ese año.

En los premios Óscar, la selección de los ganadores es a votación libre y secreta -tiene distintas fases este proceso-, sin embargo en ésta juegan los intereses de los estudios cinematográficos, cada uno de ellos invierte en campañas publicitarias para que sean votadas sus respectivas películas en cada uno de los ramos, pues la figura ganadora conducirá el imaginario de qué tipo de películas se financiarán posteriormente por la misma industria. También juega el peso de personalidades con posiciones específicas dentro de ese campo. Como ejemplo, en 2019 el premio a Mejor Película lo ganó la obra cinematográfica *Green Book* (2018), después de que Steven Spielberg -que es gobernador del ramo de directores, y hombre fuerte de diversos estudios- hizo campaña activa al interior de la Academia contra *Roma* de Cuarón, por sus desacuerdos con el modelo de negocios que impuso *Netflix*<sup>63</sup> tanto a la exhibición como a la distribución. *Roma* fue la película más nominada de esa entrega y triunfó en categorías relevantes como Mejor Dirección y Mejor Fotografía. No obstante se le cerró el paso a Mejor película por promover un modo de distribución, que en ese momento, violentó a sectores de la cadena de producción de Hollywood.

b) *Circuito de premiaciones de agentes externos a la industria.*

El segundo circuito es muy cercano al anterior pero tiene especificidades suficientes para diferenciarlo. Es *el relacionado con los “agentes externos” a la industria*. Simplifico este espacio en las premiaciones otorgadas por la prensa (*Los Globos de Oro*) o los críticos de cine (*Critic’s Choice Awards*). Si bien tienen un funcionamiento muy parecido a los premios de las academias, donde los galardones se otorgan por votaciones y así lo que más pesa es la campaña publicitaria que asedia durante el

---

63 Pablo Ximénez de Sandoval. “Steven Spielberg carga contra Netflix y reabre el debate sobre el ‘streaming’” en *El País*, 5 de marzo de 2019. [Disponible online: [https://elpais.com/cultura/2019/03/05/actualidad/1551772672\\_420794.html](https://elpais.com/cultura/2019/03/05/actualidad/1551772672_420794.html)] (Consultado 2 de septiembre de 2024).



periodo de selección, se suma el gremio de la industria de la prensa, o de los críticos como nuevo agente con el que se tiene que negociar.

Considero que en estos premios se apuestan dos intereses: el primero, el agente externo se está jugando su reputación en su propio campo (los críticos, la prensa, etc.); el segundo, la industria cinematográfica de Hollywood busca construir el imaginario necesario para darle fuerza a las figuras que reconocerá en sus premiaciones que tienen efecto semanas posteriores. Por esta doble motivación, los candidatos a ganar cada premio, entre los que otorga la industria y entre los que otorga algún agente “externo”, son listados muy parecidos, pero no siempre coincidentes.

### *c) Circuito de Festivales*

El último espacio, que es un tanto distinto a los anteriores, es el *circuito de los Festivales Internacionales como los son el de Cannes, Berlín, Venecia* o el del *Mar del Plata*. En estos hay dos tipos, los que tienen competición y los que son solo exhibición. Más allá de esta diferencia, su fundamento de lo que entienden por la “cosa” cinematográfica, son un tanto diferentes que los dos anteriores circuitos más pegados a los intereses de la industria. Mientras que en los dos mencionados circuitos anteriores predomina la fuerza de las empresas y los grandes estudios, la lógica de los espacios de festivales se constituye a partir de la reputación que otorgan autoridades ya aclamadas por la ortodoxia creativa (no industrial, como en el caso de los anteriores circuitos).

Los reconocimientos (ya sea por premiaciones o por ser seleccionados para exhibirse) son otorgados por mesas de jurados, “autoridades” creativas avaladas por el gremio cinematográfico. El juicio se lleva a cabo de forma colegiada, ya no son votaciones directas y simples de cada miembro de la industria.

El perfil de obras que acuden aquí han llegado a usar la marca textual de “independientes” o “de autor”, pues se distinguen de lo comercial. Durante algún tiempo, varias de estas dependían de presupuestos de instituciones públicas. Por ejemplo, por esta razón *Sólo con tu pareja* fue distribuida casi exclusivamene en este circuito en los noventa, porque aunque hubo un impulso fuerte, fue casi

exclusivamente estrenada para calificar en festivales, no había un interés en recuperar la taquilla, sino en hacer una especie de “promoción cultural”.

Sin embargo, hoy el panorama es más complejo, y aunque siguen existiendo esas formas de financiamiento la «transnacionalidad» de autores como Pawlikowski, Cuarón o Moreira Salles y la creación de corredores de colaboración, ha ocasionado que se vuelva cada vez más permeable el tipo de productos que hay en Festivales y en los premios de industria. *Guerra Fría* y *Roma*, por ejemplo, participaron tanto en *Oscar* y *BAFTA*, como en Cannes, Venecia y Toronto.

De estos tres tipos de espacios podemos diferenciar dos formas de pautar la realización cinematográfica, una con intereses más ligados a lo “industrial” y otro más ligado al valor “creativo” o “estético”. Esta diferenciación se ve, incluso, en los lugares de exhibición en sala. Solo por poner de ejemplo el caso mexicano, las obras de Festivales Internacionales encuentran su exhibición comúnmente en foros con financiamiento público como son la Cineteca Nacional, el Cinematógrafo del Chopo, la Filмотeca UNAM, o los mismos Festivales organizados para tal fin como el de Morelia o el GIFF. Las premiaciones ayudan a indicar sus circuitos de proyección.

Pawlikowski, Moreira Salles y Cuarón, transitaron en un primer momento de sus carreras por el circuito de festivales. A pesar de esto, ello no los restringió en colaborar en filmes más corporativos o de más grande escala<sup>64</sup>. Así, con este juego en paralelo, al mismo tiempo fueron construyendo una trayectoria autoral y una carrera más “empresarial”.

Alrededor del año 2010 esto se impulsó. El capital cultural de estos tres realizadores fue lo suficientemente robusto como para constituir acuerdos de colaboración que los llevaron a participar, tanto en festivales, como en premiaciones de industria de modo muy protagónico. En el caso de Moreira Salles fue un poco antes con *Ciudad de Dios* y *Diarios de motocicleta*. Con Cuarón y Pawlikowski, el empuje que tendrían llegaría con el reconocimiento por *Gravity* y por *Ida*.

Resulta importante indicar, que el éxito de *Gravity* en festivales y taquilla en 2013, inauguró un periodo de triunfos en festivales, y de dominio en *Oscars*, de producciones asociadas a las redes de colaboración de Cuarón al menos hasta 2019. En esos años, además de

---

<sup>64</sup> El caso más llamativo, tal vez, es el de Cuarón, él se involucró en dos proyectos de cine para “niños/adolescentes” con Warner Brothers, primero, *A little Princess* en 1995 y, después, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* en 2005, las cuales, ambas, tuvieron nominaciones tanto en *BAFTA* como en *Oscar*.

los proyectos específicos de Cuarón, *Gravity* y *Roma*, también se estrenaron y fueron dominantes en las premiaciones *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014), *The Revenant* (Alejandro González Iñárritu, 2015) y *The Shape of Water* (Guillermo del Toro, 2017). Hay que agregar que los directores de cada una de estas películas, no solo han coparticipado recíprocamente entre sí como productores ejecutivos, sino además han construido una red de colaboradores creativos que se insertan en cada producción ya sea de uno u otro director. Los casos de Eugenio Caballero, diseñador de producción, y Emmanuel Lubezky, director de fotografía, son tal vez los más notables. Este dominio en *Oscars*, me parece que indica la instalación de una ortodoxia de realización que ganó capital cultural en el decenio pasado, el cual se constituyó al rededor de esta red de participación.

#### **iv. Consideraciones**

La relevancia de los productos culturales que conforman el *corpus* de este trabajo no ocurre de forma espontánea. Su importancia remite a las condiciones estructurales de peso de su circulación. Ninguna de las tres películas son re-producciones de un género estandarizado, de hecho se alejan de ello en buena medida. Sin embargo, al mismo tiempo, ninguna de éstas se puede comprender sin la relación que cada una establece con los géneros cinematográficos.

Es decir, la intramedialidad de *Guerra Fría*, *El intenso ahora* y *Roma* no es singular por casualidad, sino por formar parte de un circuito mediático que le ha posibilitado hacer resonancia de esas voces que, en alguna medida, podrían evaluarse como discordantes. Los tres productos culturales tienen modos muy peculiares de composición, pero no podrían formar parte de un ecosistema mediático tan dominante, sin antes haber construido estos corredores de colaboración y coproducción «transnacional» y «transcultural» que han construido representaciones «desterritorializadas» y al mismo tiempo perfectamente ubicuas en el campo de producción de la industria cinematográfica.

## **PARTE DOS**

### **HACER MEMORIA ES HACER ARCHIVO: LAS PELÍCULAS COMO CURADURÍAS DE MATERIALES DE REMEMBRANZA**

Pienso que el archivo debería ser analizado más en términos de un hecho social como acción ritual que incluye simbolización, drama y trama, que como ese lugar aséptico donde simplemente descansan los documentos vivos del pasado.

*El archivo: de la metáfora  
extractiva a la ruptura poscolonial,*  
**MARIO RUFER**



*Guerra fría* (2018), *Roma* (2018) y *El intenso ahora* (2017) son ejercicios de remembranza. Paweł Pawlikowski, Alfonso Cuarón y João Moreira Salles no solo se embarcaron en una empresa con las intenciones de lograr un producto artístico que comunicara estéticamente una inquietud creativa, sino que se involucraron en hurgar mnemotécnicamente para imprimir imágenes sobre sus recuerdos personales. Estas intencionalidades son explícitas al “interior” de cada una, en las dedicatorias<sup>65</sup> de cada película, en las narraciones verbales, visuales y sonoras de cada una de estas obras; y también son de dominio público a partir de las entrevistas a los directores y de los diversos productos multimedia que están en internet como los *behind the scenes*<sup>66</sup>. Es premisa de trabajo: el *corpus*, el conjunto de películas en cuestión, son procesos de memoria.

Así, lo que en este capítulo pretendo mostrar es: aunque cada obra cinematográfica lleva a cabo su ejercicio de remembranza de forma distinta, todos éstos ocurren alrededor del mismo objetivo de constituir un archivo. *Guerra Fría*, *Roma* y *El intenso ahora*, cada una de ellas, conforma un conjunto de materiales en los cuales habita lo que cada cineasta concibe como sus recuerdos personales. Son filmes en los cuales estos “documentos” no solo son objeto de nostalgia, sino que son componentes seleccionados, clasificados, categorizados y catalogados para producir interrelaciones pasado-presente a ser experimentadas por un usuario. En suma, el interés de esta Parte Dos es doble: primero, como ya dije, mostrar que las películas son archivos; y segundo, exponer el funcionamiento de cada uno de estos.

En específico, este modo de mirada propuesto abraza la idea de Dagmar Brunow que dice: “Modern memory is, above all, archival. It relies entirely on the materiality of the trace, the immediacy of the recording and the visibility of the image”<sup>67</sup>. Bajo esta idea, entonces, *El intenso ahora*, *Guerra Fría* y *Roma* son, cada una, una colección de materiales que constituyen lo que esta escuela denomina «memoria cultural». Es decir, archivos de trazos mediales que producen interacciones presente-pasado, interdependencias que además están adscritas a contextos socioculturales específicos.<sup>68</sup>

---

65 A los padres de Pawlikowski en el caso de *Guerra Fría*, a Liboria Rodríguez -la trabajadora doméstica del hogar de la infancia de Cuarón- en *Roma*.

66 Varios disponibles en Youtube. Ver una cápsula sobre Cold War: <https://youtu.be/xgmJf7iDoCI?t=215> . Otros en Netflix como “*Camino a Roma*” de Andrés Clariond.

67 Dagmar Brunow, *op. cit.*, 32.

68 Ute Seydel. “La constitución de la memoria cultural” en *Acta Poética* (México: UNAM, 35-2, Julio-diciembre, 2014), 205.



Dice Brunow: “archives are not only storehouses of neutral material, but plays a crucial role in the construction of ‘historical sources’, of documents through selection, clasification and categorization”<sup>69</sup>. Un archivo no solo es un depósito de materiales. Es, más aún, una infraestructura de sentido que prefigura narraciones. Aquellas creadas por las propias comunidades a través de diversos agentes y que componen una idea de tiempo de un modo tal, que implican -a veces involuntariamente- acción individual y colectiva.

Pawlikowski, Cuarón y Moreira Salles no solo conducen un proceso artístico-estético, sino que dirigen un proceso de archivación. Lo que sugiere Giovana Fossati<sup>70</sup> para el archivista en general, lo aplico a este caso específico: son curadores de materiales de memoria. Son agentes que seleccionan, clasifican y categorizan trazos (registros) mediados en un tiempo anterior, los cuales potencian recuerdos personales. Materiales tales como: un sonido, una melodía, una imagen, un material filmico, un espacio, etc.

### **El proceso de archivación**

Parto de la premisa de que construir un archivo implica la realización de las siguientes cuatro operaciones: seleccionar, clasificar, categorizar y catalogar.

«Seleccionar» remite a la acción de elegir elementos (materiales, documentos, registros) que se encuentran dentro de un universo específico y que contienen algún interés por el cual son discriminados.

«Clasificar» implica la agrupación de estas selecciones de acuerdo a características arbitrariamente definidas. Podría ser por soporte (si son fotografías, filmes, cintas magnéticas, cassette beta, archivos digitales, etc.), por periodo histórico (si son de los años veinte, si son de un periodo específico como “La revolución”, etc.); en fin, por cualquier criterio conveniente a voluntad del proceso de archivación.

«Categorizar» es el acto de determinar una posición específica de todas estas clases y elementos dentro de todo el conjunto de materiales, implica jerarquizar; por ejemplo, no necesariamente ocupa una misma posición en el archivo una carta íntima amorosa, que una instrucción militar telegrafada por un mismo personaje.

---

69 *Ibid.*, 40.

70 Giovana Fossati. *From Grain to Pixel*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).



«Catalogar» entraña el objetivo de construir un mecanismo para que un “externo”, alguien ajeno al proceso curatorial de creación de archivo, pueda “moverse” y “encontrar” objetos dentro de este conjunto de materiales que fueron seleccionados, clasificados y categorizados.

Estas cuatro acciones suceden, evidentemente, de forma compleja. En realidad es problemático decir cuándo comienza una y termina otra, o si suceden necesariamente consecutiva o simultáneamente. Sin embargo, para dar claridad a esta propuesta de reflexión, tipifiqué las distintas operaciones del procesamiento archivístico teniendo como base aquellas acciones que Dagmar Brunow considera parte de las maniobras de “hacer archivo”.

Ahora, a partir de esta tipificación, considero que podemos observar el fenómeno de archivación en dos fases:

- 1) una primera, de *documentación*, en que se toma parte de la existencia de materiales específicos y que por tanto se «seleccionan» y «clasifican» registros; y
- 2) una segunda, de *orden*, en la cual se jerarquizan y muestran, y por lo cual se «categorizan» y «catalogan» todos los elementos documentados en la fase anterior.

Una curaduría de archivación, así, *documenta*, es decir: toma nota de la existencia de uno o varios materiales, imputándoles un valor de clase. Para posteriormente darles *orden*, en otras palabras: esa clase dada ocupa un sitio “jerárquico” dentro de todos los demás materiales, lugar que a su vez es rastreable dentro de los demás documentos.

En esta Parte Dos propongo describir cómo los tres productos cinematográficos que componen el *corpus* de esta investigación llevan a cabo cada una de estas operaciones. Ello visibilizará cómo cada obra es, más que una película, un archivo de recuerdo. Y en segundo lugar, al describir las formas en las que se realizan cada una de estas operaciones, mostrar también, el funcionamiento interno de estas película-archivos. Para lograrlo, divido la discusión en dos capítulos:

- (1) En el primero describo cómo sucede la *documentación* en el *corpus* de productos audiovisuales de esta investigación; es decir, me pregunto qué es seleccionado y cómo son clasificados los trazos y registros que componen el archivo.

(2) En el siguiente capítulo, propongo el modo en el que todos estos materiales encuentran *orden*; es decir, expongo cómo son categorizados y catalogados todos los materiales documentados en la fase anterior.



### III

#### ***DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO: REGISTRO DE LA «SONORIDAD», «ESPACIALIDAD» Y «VISUALIDAD»***

Como ya comenté, la búsqueda por el recuerdo personal es uno de los intereses principales en *Guerra fría*, *Roma* y *El intenso ahora*. Por este peso tan íntimo en el motivo que guía estas producciones filmicas, también hay un importante sesgo en la selección de los materiales y trazos en donde cada uno de los directores considera habitan sus memorias.

Para Paweł Pawlikowski la remembranza está cifrada musicalmente, a partir de las melodías que sonaban reiterativamente en su infancia en la entonces Polonia comunista. Para Alfonso Cuarón los recuerdos de su niñez están anclados a la idea del espacio del hogar, por lo cual, la evocación de lo espacial tiene un papel dominante en su búsqueda de memoria. En el caso de João Moreira Salles este efecto tiene su función más preponderante en la visualidad, en la agencia implícita en la mirada de algún otro que se registró al filmar.

Esta diferencia concreta, este sesgo, hace que cada obra cinematográfica proceda distinto en su fase de *documentación*. *Guerra Fría* se centró en la archivación de esa música “popular” polaca, en esas melodías que sonaban en la radio nacional y que constituían el acervo sonoro con el cual la madre de Pawlikowski llevaba a cabo sus ensayos como bailarina profesional en los años cincuenta. Para *Roma*, fue un procedimiento más “abstracto” que comenzó en una bitácora personal del propio Alfonso Cuarón, en la cual se describían “sensaciones” o “atmósferas” de los espacios en donde ocurrieron eventos específicos y que posteriormente fueron cotejados con fotografías o con objetos concretos, como materiales de construcción, de ornamentación, etc. Para *El intenso ahora* se trató de encontrar diversas formas de miradas que estuvieran alrededor de los movimientos estudiantiles de 1968, y por lo tanto, la archivación se enfocó en otros acervos visuales que tenían materiales escolares, amateurs, de la vida cotidiana de la época, etc.

El universo desde el que se documentaron materiales es diferente también. En *Guerra Fría*, se centró en el repertorio musical de la principal compañía de danza de la Polonia

comunista llamada *Mazowsze* [*Mazovia*]<sup>71</sup>, mismo ensamble artístico que aparece “ficcionalizado” en el filme de Pawlikowski. El universo de *Roma* son los componentes de hábitos tales como objetos personales del hogar, del lugar de trabajo, de los sitios de recreación o los espacios de tránsito como la calle, los locales de comida, etc. El universo de documentación de *El intenso ahora* fueron más los acervos visuales de época que se encontraron en los distintos archivos que el equipo de producción visitó.

No obstante, a pesar de estas distinciones, los tres ejercicios de memoria caminaron hacia ese mismo objetivo de conjuntar trazos materiales para archivarlos. En los siguientes tres apartados describiré al conjunto de estos registros seleccionados. A su vez, en mi reflexión sobre el modo de documentación de cada producto cultural implicaré los modos en los que fueron utilizados, y con ello clasificados, todos estos materiales.

### ***i. Guerra fría: la sonoridad del recuerdo***

Hay distintas piezas musicales que aparecen en *Guerra Fría*, algunas son más incidentales que otras. Para desarrollar mi argumento, me interesa poner en contexto aquellas melodías polacas folclóricas que aparecen en el filme de Pawlikowski, pues me parece que en éstas se encuentran las personificaciones de las interacciones dramáticas que constituyen el movimiento, la cinemática de la obra. Y que, por ello, son los componentes centrales de esta película-archivo.

Las piezas polacas folclóricas que suenan en *Guerra Fría: Dwa serduszka, Oj dana moja dana nie wyjdę, Oberek opoczyński* o *Dolina*, forman parte del repertorio de un ensamble polaco de danza y música, como ya mencioné, el mismo que aparece “ficcionalizado” en el filme y que lleva por nombre: *Mazovia*.

La madre de Paweł Pawlikowski, Zula (homónima del personaje principal interpretado por Joanna Kulig en *Guerra fría*), fue bailarina de ballet en Varsovia en la década de los años cincuenta y, por la relevancia del *Mazovia* dentro del gremio de la danza, tuvo relaciones profesionales con este ensamble<sup>72</sup>. De tal modo, para Pawlikowski, varias piezas interpretadas

71 Para acercar el fenómeno polaco desde un horizonte más próximo a México, cabe mencionar que el *Mazovia* tiene elementos muy semejantes con el *Ballet Folclórico de México* dirigido por Amalia Hernández (incluso son coetáneos en su génesis, el *Ballet de México* se instituyó en 1953, el *Mazovia* en 1948). Ambos, proyectos antropológicos, etnomusicales que se articularon con la construcción de la identidad nacional popular. Para el caso mexicano no fue el imaginario prosoviético comunista, sino el singular mestizaje posrevolucionario.

72 Tim Adams. “Paweł Pawlikowski: ‘My parents’ story was the matrix of all my stories.” en *The Guardian*, (Londres: 9 de febrero de 2019). [Disponible online: <https://www.theguardian.com/film/2019/feb/09/Paweł-pawlikowski-poland-cold-war-ida>] (Consultado 2 de septiembre de 2024).

por el *Mazovia* no solo formaron parte del sonido emanado de la radio nacional que llegaba a los polacos. Sino, además, fueron también la música íntima de su hogar: las melodías de rutina y ensayo de su madre<sup>73</sup>.

Paweł Pawlikowski recupera distintas piezas musicales de este repertorio del *Mazovia* para constituir el núcleo sonoro de *Guerra Fría*<sup>74</sup>. Esta operación no es meramente dramática o para darle coherencia al entorno descrito por un guion. La importancia de la curaduría de estas piezas radica en que esta música es el material específico a través del cual Pawlikowski recuerda su infancia en Polonia y específicamente a su madre. Dicho de otro modo: las imágenes de remembranza, aquellos efectos personales que surgen al “hacer memoria”, en el caso de Pawlikowski, fueron consecuencia de la reproducción de este material sonoro. Documentar esta música es hacer un ejercicio de memoria.

Esto no desestima otras facetas de la película como la visualidad o la literatura de la que sale el guion. De hecho, considero relevante la sinergia que se produce entre lo “sonoro”, lo “visual” y lo “literario”. Por lo cual, considero que para mostrar que *Guerra Fría* es un archivo es necesario elaborar una descripción de la sinergia entre todos estos lenguajes. No obstante, también creo, que para dibujar esto último, es importante enfatizar lo dominante de la función sonora en la construcción del código del filme. En ese sentido, en este apartado, me enfoco en las piezas y sus funciones, su documentación, y cómo esta operación está enteramente entrecruzada con la visualidad y la literatura de la película.

Por la relevancia del universo donde surge este material hay que situar algunos elementos. En 1948, el *Ministerio de Cultura y Arte* de la casi recién constituida República Popular de Polonia, decidió crear un ensamble estatal de danza y canción folclórica. Este conjunto artístico se instituyó en el marco de restauración de la posguerra, dentro de un imaginario polaco con influencia soviética. El ensamble se nombró *Mazovia*, así, para ser homónimo de la región centro-este de dicho país, lugar desde donde se buscó restablecer el centro político y económico pro-soviético polaco después de 1945<sup>75</sup>.

---

73 *Idem*.

74 Lisa Liebman “The stories behind the songs in Cold War” en *Vulture* (Nueva York: 21 de diciembre de 2017). [Disponible online: <https://www.vulture.com/2018/12/the-stories-behind-the-songs-in-cold-war.html>] (Consultado 2 de septiembre de 2024).

75 Mazowze. “History” en Página oficial (Polonia: Mazowze) [Disponible online: <https://mazowsze.waw.pl/en/history>] (Consultado 2 de septiembre de 2024).



El ensamble *Mazovia*, primero a cargo de Tadeusz Sygietyński y después de su esposa Mira Zimińska-Sygietyńska, se originó como un proyecto de recuperación cultural de las canciones populares de las áreas rurales campesinas, de la región Mazovia<sup>76</sup>. Tadeusz y Mira, el primero un importante compositor musical y la segunda una actriz de teatro y de cine, ambos de Varsovia, habían ideado el proyecto hacia los últimos años de la Segunda Guerra Mundial<sup>77</sup>.

Este trabajo entró en consonancia con el ascenso comunista en Polonia cuando cesó el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial. El gobierno de la Polonia comunista encontró en las expresiones artísticas de distintos grupos campesinos, el núcleo de signos y símbolos para articular una idea unitaria de nación “popular”. Así, el ensamble *Mazovia*, se constituyó como un espacio de registro y recuperación de cantos, piezas musicales y bailes reproducidos en las zonas rurales, al mismo tiempo como un sitio de re-creación de todas dichas expresiones para darles “unidad” artística y cultural en beneficio de una idea de nación.

El ensamble sobrevivió al derrumbe del bloque comunista posiblemente por la relevancia artística construida más allá de sus fronteras y al mismo tiempo, posiblemente también, por su rol como instrumento de construcción identitaria hacia el interior, actualmente -según su propia información- incluye repertorio de más de cuarenta regiones polacas.

La trama de *Guerra Fría* se construye como proceso de archivación de materiales de memoria a partir de estas sonoridades del repertorio interpretado por este ensamble *Mazovia*. Las piezas aparecen, no solo como elemento atmosférico del universo expuesto por Pawlikowski, sino como componente central del “argumento” filmico. Las piezas no solo aparecen una vez, son reiterativas, y están enteramente configuradas de acuerdo al “momento” de la película.

Planteo que la iteración de las piezas seleccionadas no es circunstancial. Aparecen con lenguaje específico, que va cambiando conforme avanza la película. Cada cambio es, en efecto, alusivo al momento dramático de la narrativa del filme, pero también refleja momentos distintos de remembranza, experiencias distintas de afectividad. Esta iteración es al mismo tiempo parte de la trama y procesamiento -clasificación- archivista. Son el acto de *documentación* del archivo. Las piezas redundan en el filme porque son el material seleccionado para recordar, y porque

---

76 *Idem.*

77 *Idem.*



además en cada reiteración establecen una “clase”, “tipo” de sonoridad, y con ello: un entorno de remembranza distinto.

¿En qué consisten las iteraciones de las piezas musicales folclóricas del *Mazovia*? Hay tres fases por las que atraviesa, dentro de *Guerra Fría*, este repertorio:

1) *Primera fase: El repertorio aparece como objeto de registro*. Los personajes Wiktor, Irena y Kaczmarek<sup>78</sup> se embarcan en el proyecto de registro y documentación de las canciones y bailes populares que circulan en las zonas rurales de Mazovia. Aquí aparece, por primera vez, por ejemplo *Dwa Serduszka* cantada por una niña<sup>79</sup>, y *Oberek opoczyński*, interpretada por una mujer campesina con un acordeón<sup>80</sup>. La primera será el *leitmotiv* de la película, la segunda, la mazurca<sup>81</sup> principal que aparecerá en las escenas de danza cuando la compañía se consolida más adelante en la historia que cuenta *Guerra Fría*.

En esta primera parte del filme, que conjunta las primeras seis secuencias, toda la mirada cinematográfica es “documental”, los personajes registran en cinta a través de sus micrófonos, la cámara busca captar los instrumentos, los gestos al cantar o interpretar. El interés tanto visual y sonoro, es “imprimir” o registrar expresiones “culturales” en todas las fases lingüísticas que sea posible.

El carácter “documental” es tan dominante en esta primera parte, que incluso en la escena de apertura, todos los personajes que aparecen en cuadro se percatan de la cámara. La película inicia con músicos cantando hacia la cámara *Oj dana moja dana nie wyjde* -una canción sin autor que es parte del repertorio de *Mazovia*- y un niño, que aparece en segundo plano y al que luego la cámara voltea para darle primer plano, mira hacia la toma desconcertado por el momento de registro documental. Los personajes de esa primera secuencia no aparecen con atributos “ficcional”, sino que son conscientes de que están siendo documentados por alguien más -por aquel operador de la cámara-.

---

78 Los tres personajes no-factuales. Sin embargo todos con cierta referencialidad histórica: Wiktor, como alusión a Tadeusz Sygietyński; Irena, a Mira Zimińska-Sygietyńska; y Kaczmarek, como la imagen que condensa significativamente al político burócrata del comunismo polaco.

79 Paweł Pawlikowski. *Guerra Fría*. (Polonia-Francia-Reino Unido: Film4 Productions), 00:03:25-00:04:00.

80 *Ibid.*, 00:02:30-00:03:05.

81 La mazurca es una danza polaca original de las zonas rurales de Polonia.

2) *Segunda fase: El repertorio musical se “academiza” y con ello se vuelve objeto escénico.* Las piezas musicales son intervenidas por Wiktor, el director musical del *Mazovia* en *Guerra Fría*. Éste es presentado como un músico formado en la academia. Si bien esto nunca se dice en diálogo, para esta afirmación, es notable la secuencia en la cual él interpreta *Fantaisie-Impromptu* de Chopin en un cuarto vacío para sí mismo y el piano<sup>82</sup>, mientras el resto del personal junto con su colega Irena confeccionan los vestidos folclóricos que utilizarán -en escenas posteriores- en el baile de mazurca. Esto indica, visual y musicalmente, el papel de Wiktor dentro del ensamble y sugiere su procedencia profesional.

Las piezas, antes de cotidianidad y de interés de registro, de tener cierto grado de simplicidad armónica en la fase anterior (casi todas eran a una o dos voces instrumentales cuando fueron documentadas por Wiktor, Irena y Kaczmarek), pasan a convertirse en expresiones que usan figuras musicales como el *canon* para *Dwa Serduszka*, y a hacer más robusto el entramado armónico a través de una diversidad más grande de orquestación y de voces. Las piezas se vuelven interpretaciones corales o danzas realizadas por música de orquesta dirigida por Wiktor. Pasan a convertirse *puestas en escena*. Desaparece el “lenguaje documental” de la fase anterior y el tratamiento del material sonoro se vuelve más próximo al código de la comunicación teatral. Antes, la cámara y su operador eran los agentes de observación; ahora, la mirada es la de un espectador en un auditorio.

En este punto hay, además, una tensión más. El discurso “académico” se vuelve involuntariamente “comunista”. No por el deseo de Wiktor, la figura académica, sino sobre todo, a partir de la intervención visual -como, por ejemplo, los retratos de Stalin que dominan la escenografía- impuesta por Kaczmarek para congraciarse con la burocracia, de la que él forma parte, y mostrar la adherencia del *Mazovia* al proyecto comunista. La unidad musical que le da Wiktor a través del lenguaje “académico”, hace posible, involuntariamente, la construcción de una cierta unicidad, que es explotada por el código teatral para ser vinculada al discurso comunista.

---

82 Paweł Pawlikowski. *Guerra Fría*. op. cit., 00:14:00-00:15:09.



3) *Tercera fase: El repertorio es llevado al código del jazz parisino de los años cincuenta, se vuelve objeto de mercado de la industria cultural de Occidente.* Hay específicamente tres piezas que viven este último tránsito: *Oberek opoczyński*, *Dolina* y *Dwa Serduszka*. La *Oberek* aparece como motivo musical en la improvisación al piano que Wiktor lleva a cabo con su banda en un club de jazz parisino.<sup>83</sup> *Dolina*, en la fase documental, fue transcrita por Wiktor en la camioneta en la que va acompañado con Irena y Kaczmarek<sup>84</sup>, y en esta fase última termina siendo el motivo musical que constituye la canción *Loin de toi*, la cual es grabada para aparecer en el álbum discográfico y, además, da título a este material musical de Zula cuando ella ya vive en París junto con Wiktor. La música deja de sonar “en vivo”, ya no es parte de una taberna o de una reunión (fase 1), ni de un evento escénico (fase 2), sino que empieza a circular como objeto discográfico, se aliena de la intérprete Zula, a tal punto, que deja de estar cantada en polaco y es cantada en francés.

La remembranza de Pawlikowski es la Polonia descrita a través de su folclor, porque ese lenguaje vernáculo estaba íntimamente vinculado a sí mismo a partir de sus padres. El repertorio del *Mazovia* es, así, el universo de selección. Las piezas utilizadas en la película, son aquellas que le permiten contar los diversos modos de relacionarse con Polonia: “desde adentro”, “desde afuera”, “como nostalgia”, “como historia”, “como tradición”, “desde el exilio”.

Estos materiales, además fueron clasificados. Las tres fases aquí descritas no solo expresan la diacronía dramática de la obra. Exploran, también cómo un mismo “contenido” abre nuevas imágenes de recuerdo al remediarse en otra “forma”. El repertorio como 1) documento de pasado, 2) escenificación, 3) producto de mercado. Así pues, estas fases, no solo son remediaciones de las piezas del *Mazovia*, sino que también: son un modo de clasificación de estos materiales. Son el amplio espectro en el que se mueven las imágenes de remembranza de la infancia polaca que Pawlikowski quiso imprimir filmicamente.

---

83 *Ibid.*, 01:07:25-01:08:21.

84 *Ibid.*, 00:13:25-00:14:00.



## ii. Roma: la espacialidad de la infancia

La archivación de *Roma* comenzó en un ejercicio personal del mismo director. En *Guerra fría* el universo de selección de materiales fue delimitado por aquellas melodías del *Mazovia*. En este caso surgió desde una bitácora de recuerdos personales. En la cual, según dice Cuarón, comenzó anotando todas aquellas imágenes que aparecían involuntariamente en el transcurso cotidiano de su día, más como un ejercicio personal de memoria, y no como un proceso creativo cinematográfico. En ella no había solo relatos, sino muchas veces eran tan solo sensaciones de algún espacio, tales como “la imagen de un mosaico”, “la sensación de un piano”<sup>85</sup>, etc.

Alfonso Cuarón hace una reflexión del proceso filmico de *Roma* que me puede ayudar a mostrar algunos rasgos de la condición de ésta como proceso de *documentación* de archivo. En sus películas anteriores, comenta, su ruta de trabajo recorría primero las cuestiones relacionadas con lo que él denomina “plomaría dramática”, es decir “cómo fluye la información, cómo se distribuye la carga dramática entre los personajes”, en general aspectos relacionados con la narrativa. En *Roma*, en contraste, explica:

no había nada de eso. Primero nacieron los momentos que íbamos a retratar y después se fue dando la historia a partir de esos momentos (...) Enterarme de esa memoria sin ningún guion y como con una línea narrativa muy ligera en donde lo que fuera de verdad de esta película iba a nacer de esas sensaciones<sup>86</sup>.

La experiencia filmica más que soportarse en una narración delimitada por un guion surgió en la propia puesta en escena llevada a cabo por estas “sensaciones” de atmósfera que comenzaron a ser registradas en la bitácora personal de memoria. Así, el hábitat condicionaba la acción, y la suma de esas imágenes -de esas escenas- aparentemente “aisladas” fueron construyendo el hilo narrativo. “De pronto era el estar seguro que yo montando una escena podía tener la sensación, al menos yo, no el espectador, de tiempos, de espacios, de olores que yo recordaba”<sup>87</sup>.

Para poder observar este hábitat de la infancia, es importante dividir en dos categorías el archivo que *documenta* la producción de *Roma*. El primer modo de archivación alude a un proceso más tradicional de recolección, en donde se seleccionaron objetos de época, muebles,

---

85 Alfonso Cuarón en Andrés Clariond (dir.). *Camino a ‘Roma’*, México: Netflix, 2018.

86 *Idem*.

87 *Idem*.



juguetes, aparatos domésticos, etc. El segundo implicó un proceso de (re)producción o (re)construcción de todos aquellos otros materiales que ya no estaban disponibles:

*i) Archivo de objetos de época*

Para escenificar espacios de hábito consiguieron objetos originales. El caso más importante fue el de la casa. De ésta, comenta Cuarón, se recuperaron entre un 70-80% de los muebles originales de su hogar, “había muebles en Colima, en Tijuana, en Veracruz. Fue pedir prestado a los distintos familiares (...) y de los que ya no conseguimos fue hacer reproducciones idénticas. Eso es lo que hizo Eugenio (Caballero) [Director de Arte]” a partir de fotografías.

Otro caso notable de recuperación de objetos originales fue la reconstrucción de uno de las plantas de un edificio del Centro Médico del Instituto Mexicano del Seguro Social. La producción de *Roma* rentó uno de los edificios del mismo Instituto que estaba en uso como bodega. De allí salió toda la mueblería que decoró el IMSS que aparece en la película. La planta, que se convirtió en set de filmación, fue reconstruida a partir de los materiales que estaban en esa bodega (edificio). Incluso más allá de objetos de fácil desplazamiento como libreros, escritorios etc. Por ejemplo, fueron extraídos los pisos mejor cuidados que estaban en las demás plantas del edificio, y con ello se adecuó la planta en la que se hizo la filmación.<sup>88</sup>

Este diseño de producción está más allá de un proceso tradicional de la industria cinematográfica. Las escenas no intentan construir la realidad de la que habla el guion, sino, intentan ser registros filmicos de esos espacios y objetos del pasado. Esta divergencia es importante tenerla claro porque ello condiciona los modos de producción, pudo haber sido más eficiente reconstruir su casa y los entornos en un set y con ayuda del *CGI*<sup>89</sup>, pero este camino no estuvo disponible porque ello imposibilitaba el registro de aquello que se considera el material espacial de remembranza. Por eso se optó por filmar la película en los lugares originales y no en *sets*. Cuando esto no fue posible por un asunto de logística, fue solo cuando se utilizaron estas locaciones artificiales. Las cuales fueron reconstrucciones de

---

88 *Idem.*

89 Siglas en inglés del proceso de la industria llamado: “**Imágenes generadas por computadora**”.



espacios, se hicieron reproducciones idénticas lo más fieles y lo más “completas” posibles a los espacios originales a partir de fotografías.

Hay un rasgo importante de reflexionar en este proceso. Como ya se ha dicho, a través de estos ejemplos, hay un proceso de registro de materiales. No obstante, como el mismo Cuarón menciona, lo que no se recuperó, se reprodujo de manera idéntica a partir de fotografías. ¿Hasta qué punto es válido considerar como proceso de archivación la creación de “reproducciones idénticas”?

### *ii) Archivo de espacios urbanos*

Me parece claro que la recolección de los objetos originales de la casa familiar y de una oficina del IMSS, con su respectivo registro filmico llevado por la creación de la película podría considerarse como un proceso de archivación (hay una selección, clasificación y categorización de un material específico). No obstante, me parece más difícil esta aseveración cuando lo que hay es una reproducción “idéntica” y no un objeto “original”. Esto ya no solo pasa para objetos físicos, sino también todas las reconstrucciones sonoras que se hacen, desde el avión, el carrito de los tamales, la banda musical que toca a lado de la casa familiar, toda la memoria sonora a la salida del cine *Metropolitan* que conjunta frases de los vendedores ambulantes y que recrea la sensación del espacio.

Solo para tener una idea de lo que podría implicar la reconstrucción de estas objetualidades. Aquí algunas imágenes de la producción que llevó a cabo el cruce entre Avenida Insurgentes y Baja California. Para el cual se utilizaron predios que funcionaban como almacenes en una área industrial al norte de la Ciudad de México. No solo se reconstruyeron las fachadas, sino también los interiores visibles desde el exterior:





Dice Cuarón: “Yo venía con una historia en la memoria y en la memoria todo es pequeño, y en la memoria juras que vas a encontrar esos lugares y cuando llegas y tratas de aterrizar te das cuenta de que se requiere toda una logística y también toda una transformación de lugares y de espacios.”<sup>90</sup> En este sentido, podríamos decir que el proceso de archivación desde el cual se remedian trazos, improntas y formas, tiene un imperativo creador también. Si tomamos seriamente la condición curatorial del archivista, podemos entonces comprender estas palabras de Cuarón relativas a la “intervención”, “transformación” y a la agencia creadora en el proceso de remembranza.

Así, es como debemos comprender este proceso de archivación urbana. Ya no solo como una recolección de materiales originales, sino además también como una producción o creación de objetualidades. Reconstruidos a partir de las experiencias mediadas que remiten a ese tiempo y espacio. Utilizar los otros medios sí disponibles como fotografías, imágenes, objetos que remontan a esos otros que no están. Así, las reproducciones “idénticas” se vuelven objeto de archivación.

Alfonso Cuarón dice que más que rescatar relatos del pasado, él quería recuperar la parte sensorial de ese pasado: “En el espacio está la esencia de las cosas. El tiempo ha pasado pero el espacio no. El tiempo no lo podemos recuperar. Nuestra percepción de espacio permanece más tiempo que el tiempo, el tiempo se esfuma inmediatamente”<sup>91</sup>. Tal vez por ello, los elementos que más le interesó archivar a la producción de *Roma* fueron aquellos “objetos” que producían esa experiencia.

En este proceso de *documentación* de archivo estuvieron involucrados los distintos departamentos que trabajan principalmente en las etapas de pre-producción y de producción: Diseño de producción, Dirección de Arte, Decoración de set y Diseño de vestuario. El equipo responsable de toda esa primera etapa de “selección” de material, estuvo conformado principalmente por el mismo Alfonso Cuarón, Eugenio Caballero (en su papel de director del dpto. de Diseño de producción) y Bárbara Enríquez (en su función como directora del departamento de Decoración de Set).

---

90 *Idem.*

91 *Idem.*



Respecto a este momento de realización, dice Cuarón:

En el departamento de arte no era una cuestión de listados, se convertía mucho más en una cuestión de abstracciones. De que ellos, Eugenio (diseñador de producción) y Bárbara (Set decoration), utilizaran sus propias herramientas de memoria para hacer la interpretación de lo que yo les estaba pidiendo. Lo que sucede es que empieza a haber un diálogo mucho más abierto y amplio que reducir a lo que está en la página.<sup>92</sup>

Los rasgos de archivación del filme adquieren así mayor peso significativo porque están compartidos en distintos niveles de realización y remembranza. Comienza la selección en una bitácora personal, pero se clasifican, se vuelven documento, al pasar de modo ininteligible por las decisiones operativas que toman los demás involucrados en el proceso de construcción de espacios. El proceso personal se vuelve comunitario precisamente a partir del tratamiento del material. Las “abstracciones” a las que se refiere, mediante las que se comunicaban sus recuerdos afectivos, crearon las condiciones de posibilidad para que en la selección del material de archivo se potenciaran los trazos desde la memoria de Caballero y Enríquez. La archivación, el trazo, se hizo un ejercicio comunitario.

El criterio de materiales a archivar fue: aquellos que tuvieran una relación habitual y espacial con el recuerdo. El rango de esta selección es muy grande, porque hay distintos espacios de hábito, aquí es donde se podrían sugerir ciertas clases: los espacios domésticos, por un lado los de la familia, los de las trabajadoras del hogar por otro; otra clase son los lugares laborales, como el IMSS, de entretenimiento como el Metropolitán, y de tránsito, como las calles de la Ciudad de México.

### **iii. *El intenso ahora: la visualidad del exilio***

En el marco conmemorativo de los 50 años de las movilizaciones sociales de 1968, João Moreira Salles estrenó *El intenso ahora*. Un filme que recuperó imágenes de distintas latitudes (Rio de Janeiro, Francia, China y Praga) para hablar del mismo, pero heterogéneo y complejo, entorno de época alrededor de ese año en cuestión.

El centro discursivo de la película son metrajés amateurs, es el registro visual y personal que la propia madre de Moreira Salles realizó en una visita a China en 1966. A partir de estas imágenes, el cineasta tejió en *El intenso ahora* las relaciones implícitas que él cree pudo haber

---

92 *Idem.*

entre el entorno alrededor de la Revolución Cultural (1966-1976) en China, primero con el Mayo Francés, pero también con la Primavera de Praga y con las movilizaciones sociales contra la violencia política que la dictadura militar brasileña (1964-1985) recrudeció hacia el sector estudiantil en 1968.

Moreira Salles propone que las imágenes de su madre no solo capturaron paisajes naturales, arquitectónicos o cotidianos de China, como podría ser el registro de una visita de cualquier turista regular. Sino que, además, imprimieron la afectividad personal por la que atravesaba su madre, la cual le permitió registrar, en cierta medida, el “entorno de época” y que fue más evidente para el documentalista al contrastar el diario de viaje y estas filmaciones de su madre. Si bien las situaciones registradas en el viaje de ella no fueron eventos vividos directamente por Moreira Salles, la mirada detrás de esas experiencias sí produce el recuerdo de alguien, el recuerdo de ella.

*El intenso ahora*, además de los metrajes de China de la madre de Moreira Salles, se constituye de material de archivo de diversas fuentes vinculadas a las movilizaciones sociales de 1968 en Rio de Janeiro, Praga y París. Estos fueron producidos por escuelas cinematográficas, algunas son filmaciones domésticas, otros son registros anónimos para uso personal y para uso colectivo seguramente también, pues hay algunos de asambleas y discusiones grupales. Además de su coincidencia temporal en la realización y en la alusión a la temática de 1968, todos ellos tienen como rasgo común ser “amateur”<sup>93</sup>. En este sentido, Moreira Salles detona su remembranza, a partir de la mirada de alguien más.

Implícitamente, lo anterior sugiere que no es necesario haber experimentado directamente algún evento para recordarlo. Sino que la mirada de algún otro, potencia experiencias que remiten a sensaciones de pasado auténticamente propias. Así, las imágenes ajenas, se vuelven las de uno.

Este juego de miradas y de experiencias indirectas, es el horizonte de selección de materiales de Moreira Salles. El cineasta «documentó», es decir: seleccionó y clasificó, aquellas otras miradas

---

93 La clasificación es laxa, pues al mismo tiempo hay registros anónimos que ni siquiera fueron publicados, y que no tienen ninguna evidencia de edición y que se mantuvieron como registros personales que después fueron recuperados por diversas instituciones a las cuales Moreira Salles acudió para utilizarlos, y en otros casos -más precisamente en varias imágenes de Francia-, son fragmentos de algunas obras documentales, que aunque fueron “independientes” y de muy baja producción sí fueron publicadas en distintos circuitos de exhibición. Considero que la categoría de “amateur” la utiliza Moreira Salles como recurso retórico para aludir a un sentido casi “privado” del modo de filmación, a la idea de “restos de momentos de vida”.

distintas a la suya, las cuales él considera que están vinculadas afectivamente al material de China de su propia madre.

La obra se compone de tres secciones. Una primera, que es la secuencia de apertura en la cual se plantea el horizonte interpretativo mediante el cual la obra expresa su modo de observación; y dos capítulos que son el desarrollo mismo de la película, cuyos respectivos nombres son

*I. A volta à fabrica (De vuelta a la fábrica); y*

*II. A saída da fabrica (Saliendo de la fábrica).*

El primer capítulo pone en el centro la explosión del movimiento estudiantil de París en mayo del 1968. El segundo, principalmente a través de las imágenes en Praga y Río, reflexiona sobre lo que pudo significar, en dicho contexto, el regreso a la “normalidad” después de que fueron apaciguadas las protestas.

*El intenso ahora* se autoidentifica como una obra “ensayística”. Moreira Salles dice: “Las dos influencias del film fueron Farocki —por el lado de las indagaciones sobre las imágenes— y Chris Marker, desde la idea del film ensayo o del film político”<sup>94</sup>. Es una obra cinematográfica cuya faceta “ensayística” e “indagatoria” es resultado del encuentro con diversos archivos visuales. En este sentido es importante redundar, aunque ya lo mencioné con la breve descripción del material visual que ocupa el director, que las imágenes que aparecen en pantalla en *El intenso ahora* no fueron filmadas por Moreira Salles. Son documentos de finales de la década de los años sesenta. Materiales en los que él no intervino en el registro ni como entrevistador, ni como director de escena (su edad a finales de los sesenta y principios de los setenta era de entre cinco y diez años).

Su trabajo cinematográfico estuvo más bien “en escritorio”. Su ocupación fue seleccionar imágenes, escribir qué veía en éstas, y posteriormente recortar y pegar las cintas de acuerdo al argumento conjetural que él quería exponer después de haber visto una y otra vez éstas, hacerse cargo de lo que en la producción cinematográfica se llama *découpage* y que es comúnmente realizado por departamentos especializados que se basan en un guion determinado con antelación. En sus palabras: “Se trata de un film que no nace de una razón previa [de un

---

94 João Moreira Salles. “En un intenso ahora” en *Con los ojos abiertos*, op. cit.



argumento desarrollado en un guion] sino del propio contacto con las imágenes: nace después de haber visto esas imágenes, y de haberlas visto varias veces. Llevo tres años viendo esas imágenes, que provocaron ciertas preguntas en relación al material filmado. Esencialmente, ese es el film.”<sup>95</sup> Por lo tanto, agrega, “mi contacto con el material se fue dando a partir de la descripción por escrito de aquello que veía”, “... estaba muy atento a las imágenes, tratando de identificar no sólo lo que el narrador decía, sino lo que las imágenes parecían decir”<sup>96</sup>.

En suma, al igual que Pawlikowski y Cuarón, Moreira Salles seleccionó trazos mediales que lo vincularan directamente con su afectividad de infancia, recolectó materiales de remembranza íntima y personal. No obstante, a diferencia de los dos primeros, su criterio de selección estuvo dominado por encontrar “la mirada de los otros”, una “mirada ajena”, pero que a pesar de esta “distancia” estuviera asemejada a la mirada de su madre en su viaje a China, a su material central de archivación.

#### **iv. «Documentación» de las afectividades de la infancia: sonoridad, espacialidad y visualidad**

El sentido de la *documentación* de archivo que sucede en cada una de las películas aquí expuestas podría condensarse en tres nociones: «sonoridad» para *Guerra Fría*, «espacialidad» para *Roma* y «visualidad» para *El intenso ahora*. Es claro, que estas tres ideas están íntimamente relacionadas. No hay espacialidad sin sonido o sin visualidad, ambas interactúan en distinta medida para crear una experiencia de espacio. Del mismo modo, no se puede afirmar, por ejemplo, que *Guerra Fría* es solo sonoridad, su lectura sucede en distintos niveles perceptivos. Sin embargo, lo que estas tres nociones condensan, son los sesgos dominantes con los cuales cada uno de los tres directores operaron junto con su equipo de producción para documentar sus materiales personales de remembranza. Espacialidad, visualidad y sonoridad ayudan a comprender el horizonte de archivación de cada uno de los filmes.

A pesar de esta diferenciada inclinación en la selección de materiales, todos estos procesos de memoria hablan de una experiencia análoga: los tres productos audiovisuales remiten a un pasado íntimo, al “sitio” de origen. Cuarón remite a su hogar familiar y al entorno que lo condicionaba, Pawlikowski y Moreira Salles exploran ese mismo hogar pero en

---

95 *Idem.*

96 *Idem.*

movimiento, en una diacronía de “exilio”. Estamos ante tres *documentaciones* de la remembranza personal de la infancia.

Estas tres obras cinematográficas son la selección y clasificación de materiales que producen recuerdos personales. Estos componentes que los constituyen, son trazos y registros que han estado mediados, razón por la cual han producido «memoria cultural». Estas huellas, al haber sido elegidas para formar parte de cada una de estas tres película-archivos, fueron remediadas, y con ello reinsertos, a través de éstas miradas cinematográficas, al acervo mnemónico de sus respectivos “lugares de memoria”.



## IV

### LOS CÓDIGOS DE ARCHIVACIÓN: *LEITMOTIV, FOTOGRAFÍA, DÉCOUPAGE*

La fase de *documentación* del proceso de archivo descrita en el capítulo anterior, conlleva a establecer relaciones de *orden*. Esto implica «categorizar», es decir, imponer jerarquía entre las diversas clases y elementos que fueron seleccionados para ser parte del archivo; y «catalogar», dicho de otro modo, establecer una ruta para que un externo pueda “acceder” al material. Cuando el usuario de un archivo tradicional se enfrenta al catálogo, se encuentra ante el listado de una serie de claves que le posibilitan hacer asequible el material específico que busca. Sin estas “marcas”, el registro, aunque exista materialmente, podría estar “invisibilizado”. Estas claves tienen un orden específico, en realidad, involucran implícitamente una serie de “instrucciones”: contienen las indicaciones para encontrar el material dentro del acervo y, por esta razón, son al mismo tiempo la estructura bajo la cual están categorizados. Propongo entender la noción **código de archivación** como: *el conjunto sistemático de operaciones para encontrar un material en un acervo determinado.*

En el caso de *Guerra fría, Roma y El intenso ahora*, el fin de cada uno de sus respectivos códigos es que cualquier usuario, cualquier espectador, pueda adentrarse a los materiales antes documentados, es decir: acceder a la «sonoridad», «espacialidad», y «visualidad» ya descritas en el apartado anterior. La “claves” para acceder a estos trazos, no están dispuestas en un listado como en un archivo tradicional, pero sí son explícitas. Considero, que estas claves o ese “conjunto sistemático de operaciones”, son los recursos filmicos específicos por los que opta cada una de estas películas, son técnicas cinematográficas determinadas que le dan visibilidad al material documentado. Éstas son las que dan orden a los materiales, y las que guían al usuario dentro de estos acervos filmicos de remembranza.

En el caso de *Guerra Fría*, el registro de piezas del *Mazovia* encuentra su *orden* a partir del uso del *leitmotiv*, la canción *Dwa Serduszka* es el motivo sonoro dominante que en su reiteración refleja los distintos “momentos” bajo los cuales se “clasifica” el material folclórico que aparece en toda la cinta; una vez “documental” (vernáculo), otra “escénico-coreográfico”

(académico-nacionalista), finalmente “objeto discográfico” (jazz parisino). En *Roma* los objetos de la espacialidad encuentran su *orden* a partir de la **fotografía**, Cuarón opta por tres decisiones concretas dentro de esta área para percibir el espacio: los *pannigs* generales, el uso de plano secuencias y el formato *widescreen* 4K; estos tres elementos componen el lenguaje que permite mirar los materiales *documentados* ya descritos en la fase anterior. Finalmente, en *El intenso ahora*, el recurso fundamental para darle orden a los materiales filmicos que la componen es el **découpage**, la técnica de montaje de filmes mediante la cual se construye concretamente la cinta que al proyectarse refleja toda la cinemática visual de una película determinada; comúnmente esta fase de producción se delega a un departamento especializado que ejecuta la edición a partir de un guion -recorta y pega las cintas filmadas, uniéndolas para tener coherencia con el guion-; en el caso de este filme, no hubo tal pauta, el montaje fue producto de propio proceso de indagación que llevó a cabo Moreira Salles “en escritorio”, no hubo guion, hubo reflexión sobre las imágenes, y se fueron recortando y pegando a partir del contacto intuitivo con el material, por ello el modo de ejecución del *découpage* es el código de archivo que da orden a *El intenso ahora*.

En esta sección describiré el funcionamiento de estos tres recursos cinematográficos. Es decir: el modo en el que operan los códigos de archivación que dan *orden* a cada una de las película que integran este *corpus* de investigación: el *leitmotiv* de *Guerra fría*, la dinámica de cámara de *Roma* y el *découpage* de *El intenso ahora*.

### ***i. Leitmotiv en Guerra fría: La iteración de un material sonoro***

En la sección anterior describí al acto de *documentación* del repertorio musical del Ensamble *Mazovia* en *Guerra Fría*. Ahora busco precisar cómo se ordenó este material tomando como centro una pieza específica de este grupo de canciones.

Para lograrlo, me parece conveniente recurrir a la noción de *leitmotiv*. Palabra asociada a la música a partir de la obra de Richard Wagner. No obstante, justamente por la relación de ésta con la ópera, se ha extendido, desde entonces, a otras expresiones artísticas en las que ocurren puestas en escena, tal es el caso del teatro o el cine.

Para explicar este recurso, vale la pena comentar algunos elementos que lo componen. En música, se podría considerar como unidad primigenia de expresión la idea de *motivo*: un

conjunto de notas musicales que al interpretarse constituyen un sentido musical por sí mismo. El motivo es un principio que se utiliza para referirse a la forma discursiva primaria de una composición musical. Aunque éste no tiene ningún número específico de elementos, hay que destacar, que no son solo notas dispersas, por el contrario, su relevancia radica en que es la conjunción rítmica-melódica que constituye una unidad-base de una idea discursiva-musical.

El término *leitmotiv* viene del alemán *leiten*: guiar, dirigir; *motiv*: motivo o tema. Si el motivo lo consideramos como unidad-base musical; el *leitmotiv* sería, además, un tema que se constituye como guía para el resto de los motivos y de las frases musicales que puedan aparecer en la pieza. El *leitmotiv*, así, es una forma musical específica que funciona como una especie de pauta de sentido.

Concretamente, el *leitmotiv* lo estoy considerando como una “oración” musical **repetible**, recurrente de forma literal o de manera alusiva a partir de una variación que transfigure en algún grado su forma original, y que de ello surja algún otro elemento de su horizonte de sentido antes no expresado o explorado del todo. Al tener una aparición reiterativa, el *leitmotiv* se vuelve central para comprender el carácter de toda la obra, pues en éste se reflejan distintos modos de constituir el sentido musical-discursivo de la obra.

Como concepto ya no solo musical, sino analítico para este estudio específico sobre *Guerra Fría*, podríamos considerar al *leitmotiv* como una unidad de sentido que aparece repetidamente y que da cuenta de un horizonte. Es un aparente elemento sincrónico pero que en su aparición recurrente denota un movimiento, una diacronía. Así, podríamos describir al *leitmotiv* como una figura lingüística específica, que condensa significativamente el sentido narrativo a partir de su iteración.

En *Guerra Fría* hay una pieza musical que atraviesa toda la obra de manera protagónica y que funciona como *leitmotiv* de la película, como figura lingüística en la que se refleja la diacronía narrativa. *Dwa Serduszka* aparece en cinco formas distintas: (1) primero, como canto de una niña presumiblemente campesina; (2) después, como coro con orquesta, una puesta en escena con dos voces principales (una de ellas es Zula) y donde todas las cantantes traen consigo indumentaria folclórica; (3) una tercera, como motivo dentro de una improvisación jazz del piano de Wiktor; (4) posteriormente, como una canción interpretada por Zula con banda de jazz; y finalmente, (5) con el mismo arreglo musical de jazz, pero ahora la letra traducida al francés.

La fase dominante de este *leitmotiv*, de esta figura lingüística, es posiblemente su faceta sonora. No obstante, la forma musical se articula con el plano visual para constituir una experiencia “completa”, una recepción que trasciende la perceptualidad específica de un sentido, y que más bien articula una experiencia “inmersiva”, a partir de la pieza, uno ve, escucha, siente y podría conmocionarse. La transformación musical que sufre esta pieza, junto con la visualidad con la que se conjuga, refleja distintos momentos de interacción dramática entre los personajes y con ello diferentes momentos de una misma representación sobre el pasado. *Dwa Serduszka* condensa significativamente el movimiento afectivo del filme.

i) *Dwa Serduszka* como objeto de registro.<sup>97</sup>

La pieza es interpretada en polaco, a una sola voz y *a capella*. La escena en la que se presenta esta interpretación parece ser una representación ficcional del momento en el que fue por primera vez escuchada por la pareja Sygietyński. No sabemos cómo sucedió realmente esto, sin embargo, aparecen figuras muy alusivas al matrimonio y al modo en el que trabajaron sus primeros años al frente del *Mazovia*. Una niña que parece pertenecer a una familia pobre de una zona rural canta frente a los personajes Wiktor e Irena, los cuales están registrando en su magnetofón, lo que ella está cantando. Wiktor e Irena se presentan como representaciones de los Sygietyński. Así, *Dwa Serduszka*, se muestra en este momento como “documento” dentro de la narrativa cinematográfica, como evidencia de una expresión popular.

La canción está acreditada como “canción popular”, arreglada musicalmente por Tadeusz Sygietyński y con el texto readaptado por su esposa Mira Zimińska-Sygietyńska, la pareja fundadora del ensamble *Mazovia*. El arreglo acreditado al primer director del *Mazovia* incluye la sección orquestal de lo que interpreta ese conjunto artístico, no obstante, en esta fase tan solo es interpretada la melodía principal.

La aparición de esta pieza, la secuencia en la que se presenta es una figura “producida”, “ficcional”. Sin embargo, lo que escuchamos de *Dwa Serduszka*, dentro de esa ficcionalidad, es también un documento “histórico”. No podemos olvidar que lo que se expresa sonoramente, aunque “re-mediado” por la interpretación de la niña actriz, es un registro que da cuenta de un pasado cultural vernáculo, es lo que el matrimonio Sygietyńska cifró como memoria sonora

---

97 Ver en YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=L1f2y\\_CzFLU](https://www.youtube.com/watch?v=L1f2y_CzFLU)



popular de la región eslava centro-este de Polonia y que hizo fuente histórica al hacer una transcripción al lenguaje musical académico.

Es relevante que el director haya optado por exponer esta primera interpretación musical en forma exclusivamente de canto. Esto no me parece cosa menor, considero que fue una decisión deliberada para construir un horizonte específico al escucharla de este modo.

El entramado armónico se explica comúnmente a partir de metáforas de “relieve” o “textura”. Si la melodía la entendemos como la secuencia de sonidos que identificamos como principales, entonces el acompañamiento armónico sería el soporte sonoro que apoya a estas notas que se encuentran “al frente”. Por eso, tal vez, la armonía apela a “entornos”, “texturas”, “relieves” en donde se lleva a cabo la “acción” (la melodía principal).

Al revisar, de forma muy general, algunos aspectos históricos sobre la música en Occidente, es posible advertir que la textura armónica se considera posible, en buena medida, por la construcción de normas de expresión lingüística, explícitos consensos. Una voz que discurre musicalmente “separada” a la secuencia principal, es decir, que no imita literalmente al sonido, sino que se coloca alrededor de la melodía para “apoyarla”, “tensarla” o “relajarla”, depende de criterios asumidos voluntaria o involuntariamente de forma personal, pero impuestos y distribuidos por una comunidad de sentido que los institucionaliza.

La homogenización lingüística en la música occidental, aquella que potenció el desarrollo de esto que estoy nombrando como textura armónica, fue posible en buena medida por cierta hegemonía consagrada a ciertas instituciones. Raúl Zambrano, en *La música en occidente*, enfoca muy especialmente para este proceso de consensualidad musical, a las instituciones eclesiásticas y también a los primeros aparatos (pre)estatales-nacionales que comenzaron a aparecer en el siglo XVII.<sup>98</sup>

Las piezas folclóricas en esta primera fase se presentan, fundamentalmente, en dos modalidades: como cantos a una voz, o como piezas que acompañan un baile o danza, en la cual los instrumentos que aparecen tienen más una función percusiva-rítmica que armónica. Si *Dwa Serduszka* aparece sin dimensión armónica en esta fase, considero que se debe, precisamente, a que intenta construir una representación musical que aluda a la reproducción y registro musical por medio de la imitación, donde el aprendizaje musical es oral, y en donde no aparece, aún de

---

98 Raúl Zambrano. *Historia mínima de la música en occidente*. México: El Colegio de México, 2012.



modo dominante, un consenso lingüístico que posibilite crear un soporte armónico. Es decir, donde la consensualidad del lenguaje que Zambrano imputa a las instituciones eclesiásticas o estatales no está presente. Lo que compone Pawlikowski es una representación en donde hay ausencia institucional.

*i) Dwa Serduszka como objeto de identidad<sup>99</sup>*

El trabajo de registro musical llevado a cabo por los personajes Wiktor, Irena y Kaczmarek de la primera fase, está involucrado con una agenda política específica que entonces no se advierte, no es visible. Sin embargo, momentos después de las secuencias cinematográficas donde se representa el trabajo de registro sonoro que hacen, se va haciendo gradualmente más observable que, implicado de éste, además, los tres están encargados de hacer aparecer al Estado-Nación.

Cada uno de ellos, de distintas formas y con diferentes grados de lealtad, reclutan personal para construir una institución estatal de arte y música, interés que parece estar atravesado por la búsqueda de identidad ¿nacional?, ¿cultural?. Lo que hacen Wiktor, Irena y Kaczmarek es hacer presente a la institución Estado en una zona polaca en la que aparentemente antes no existía. Más aún, si tomamos en cuenta que se expone al *Mazovia* como un lugar de refugio, habitación y alimentación ante un área rural de carencia de recursos básicos y de clima inclemente. El objeto antes de registro, las canciones vernáculos, ahora aparecen como un lugar de pertenencia.

Ya había dicho la importancia de no obviar la forma en la que fue presentada musicalmente *Dwa Serduszka* en la primera fase, lo mismo pasa para esta nueva exposición. La melodía principal, antes cantada por una niña de familia campesina, es ahora interpretada por dos voces femeninas musicalmente educadas, acompañadas por un coro y una orquesta. Incluso en cuadro se ven explícitamente dirigidas por Wiktor, con la gestualidad técnica de un director de orquesta.

La canción lleva el nombre de *Dos corazones* (esta sería la traducción literal de *Dwa Serduszka*). Le letra habla de dos personas que a pesar de sus mutuas y permanentes atracciones emocionales, no se pueden encontrar, no pueden estar juntas. A continuación la primera estrofa de la canción en su idioma original, acompañada de su traducción al español:

---

99 Ver en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bIOSRnw3ixA>



*«Dwa serduszka cztery oczy, ojoj  
Co płakały we dnie w nocy, ojoj  
Czarne oczka co płaczą, że się spotkać nie możecie  
Że się spotkać nie możecie»*

*«Dos corazones, cuatro ojos, ojoj.  
Llorando durante día y noche, ojoj.  
Ojos negros que lloran porque no pueden encontrarse,  
porque no pueden encontrarse.»<sup>100</sup>*

En el filme, las dos voces principales interpretadas por el ensamble *Mazovia* y que cantan la misma melodía principal a unísono personifican musicalmente a estos “dos corazones” y a estos “cuatro ojos” que a pesar de saberse y sentirse emocionalmente, no pueden reconocerse o encontrarse, están siempre separados. Esta personificación musical es incluso llevada a la puesta en escena que vemos en pantalla. Las jóvenes que la interpretan se encuentran al centro del coro, abrazadas. La pieza es musical y visualmente proyectada como la expresión de “dos corazones” y “cuatro ojos” que la cantan.

La letra de la canción tiene un juego irónico que me parece importante destacar. Dicho de otro modo, la canción tiene como centro una afirmación literal que se niega tácitamente. La letra musical, el objeto delimitado lingüísticamente, habla de la imposibilidad de encuentro entre dos personas (esa es la afirmación literal). Sin embargo, la presentación escénica que dirige Wiktor de esta imposibilidad, hace que en sí misma, en la figura musical, estos “dos corazones” se encuentren. Los “dos corazones, los cuatro ojos” están en la canción, allí, en esa forma simbólica están “encontrados”, “reconociéndose”. Resulta interesante, que esta implicación lírica se traslapa a lo sonoro y a lo visual. Estos “dos corazones” que no pueden estar juntos, se presentan literalmente abrazados al momento de interpretar la pieza, y con voces que cantan en unísono (es decir, siendo la “misma” voz).

La interpretación, además, es resguardada, acompañada, por la orquesta que dirige Wiktor. En la explicación de la fase anterior ya había mencionado las condiciones que se pueden señalar para explicar el surgimiento de lo que aquí he esbozado como acompañamiento armónico. A partir de esto, entonces, no hay que dejar de lado que la orquesta musical, los arreglos de Wiktor (de Tadeusz Sygietyński) no son meros recursos estéticos asépticos, que solo

---

100 Traducción propia realizada contrastando una versión al inglés con la traducción literal polaco-español que se puede hacer en un traductor *online*.

“embellecen” la pieza. Sino que son expresiones de una institución que cobija a estas canciones. ¿Qué interés podría haber en “embellecer”, o en “arreglar”, una expresión vernácula?

De esto surge una pregunta que, aunque tangencial para el problema historiográfico aquí planteado, resulta reveladora para interrogarse sobre otros procesos históricos, sociales y políticos. ¿Cuál es la función social-política de los músicos arreglistas que recuperan, preservan y transcriben acervo con origen vernáculo pero que lo llevan a una retórica adecuada para el consumo de las élites letradas? Me parece, que detrás de esta pregunta se encuentra un proceso de homogenización lingüística para legitimar posiciones específicas del ejercicio de poder político, aunque esto suceda de forma involuntaria. Si la armonía, como he venido esbozando, tiene como condición de posibilidad instituciones consagradas que consensúen el lenguaje; entonces, el “arreglo” armónico no puede entenderse sin el cuerpo social detrás de este consenso. Así, podríamos decir que los transcriptores como Tadeusz Sygietyński, este tipo de personajes históricos, lo que hacen es aparecer al cuerpo institucional a través de sus arreglos. Este arreglo, con la indumentaria, en este escenario específico, hacen aparecer a la institución *Mazovia*, y por transitividad, a la institución Estado-Nación polaco.

Respecto a esta cuestión, es sumamente llamativa la composición visual con la que abre la secuencia en la que aparece esta forma de *Dwa Serduszka*. Aquí el fotograma:



El cuadro es una contrapicada que muestra de espaldas a los “dos corazones” que cantan *Dwa Serduszka* a un auditorio en el cual aparece una pancarta en el centro (aquí apenas visible)

que dice “*Partia-Narod*”, es decir “Partido Nacional”. Casi al final de la interpretación de la pieza se ve más claramente, junto con el resto del ensamble:



La pieza dejó de ser un objeto vernáculo, una expresión singular de una comunidad, para convertirse en un material definido por un conjunto de marcas textuales que dan seña de un lugar de pertenencia múltiple, impositivo y complejo, pero delimitado. Se expresan de diversas formas -y aunque no puedan ser del todo congruentes todas estas- la pertenencia al partido nacional, al ensamble *Mazovia*, a la cultura eslava, a las tradiciones rurales, a la región centro-este llamada Mazovia, incluso después, se integra a estas búsquedas de pertenencia, la ideología soviética.

*Dwa Serduszka* parece hablar de una imposibilidad romántica. Si bien es cierto que la narración principal juega en este sentido, en la historia de amor entre Wiktor y Zula, también es relevante que la pieza, permite pensar más allá. Para exponer este argumento, me parece sumamente importante que en la reflexión no se pierda de vista el rasgo irónico que ya había expuesto algunos párrafos anteriores.

*Dwa Serduszka* afirma la imposibilidad de encuentro y reconocimiento entre dos seres humanos, dicho de otro modo: cifra un deseo frustrado de identificación. Pero como ya mencioné, esto es, de algún modo, negado implícitamente en la escenificación que hace el *Mazovia* en *Guerra Fría*: los “dos corazones” cantan al unísono, abrazadas. Además los “dos corazones”, están cobijados por el ensamble *Mazovia* expresado en canto y en orquesta, están

arropados por una audiencia que expresa la sensación de lo nacional, vestidas con indumentaria que remite a lo que consideran sus espacios tradicionales.

La pieza musical es el dispositivo de identificación de todo estos múltiples rasgos. Para que *Dwa Serduszka* fuera un dispositivo de unidad, un lugar de identidad, tuvo que existir un *Mazovia*, un músico (Wiktor), una artista detrás de los vestuarios (Irena), un funcionario que posibilitara recursos (Kaczmarek), las cantantes (Zula y las demás coristas originarias de Mazovia), etc. Un conjunto de acciones voluntarias, que posibilitaran la experiencia de esa forma. La pieza es así, el espacio que condensa significativamente la posibilidad de “encuentro” y “reconocimiento” con los otros.

Sin embargo, los “dos corazones”, paradójicamente, solo están juntos al reconocer, por medio de su canto, la imposibilidad de mantenerse unidos. De tal modo, todas las marcas de pertenencia mencionadas del párrafo anterior, al aparecer de forma literal en la pieza, como parte del *leitmotiv*, están también articulándose dentro de esta ironía. El espacio de encuentro que supone el *Mazovia*, el partido nacional, la cultura eslava son, como *Dwa Serduszka*, efímeros y volátiles.

### iii) Como objeto del mercado<sup>101</sup>

La pieza musical, por este rasgo irónico, es al mismo tiempo y paradójicamente, el punto de encuentro y desencuentro de todas las relaciones de identidad. En ella se cifra el amor y el desamor entre Wiktor y Zula, la pertenencia o la idea de lo polaco, la pertenencia al *Mazovia* como institución, etc. Si la fase anterior muestra el lado “positivo” de la ironía, esto es, si a pesar de la imposibilidad de reconocerse en un otro se canta ante un auditorio a dos voces y a modo de himno, representando con todo ello el sentido de unitariedad y pertenencia, entonces la última transfiguración de este *leitmotiv* va a representar el lado implícito no visto hasta ahora de la ironía.

*Dwa Serduszka* aparece tres veces en esta fase. El cambio es a la forma jazz. Antes, la recepción era realizada en los auditorios en los cuales el consumo de la pieza era llevado a cabo por miembros del partido político gobernante o los altos funcionarios de la Polonia popular, aquí la escena se traslada a los clubs de jazz de París de la década de los años cincuenta.

---

101 Ver en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=IxFsK7xKRPM>



La forma musical se vuelve a transfigurar, ya no es un conjunto orquestal que funciona como un aparato unitario, con instrumentos individuales que se “invisibilizan” en beneficio de hacer sonar a un “todo”. Las bandas de jazz, tienen otro horizonte musical, si bien se configuran como ensamble, lo cierto es, también, que en su interacción se subraya la “parte” por encima del “todo”. Incluso se llegan a utilizar como metáforas de la interacción musical del jazz, la idea de que los instrumentos están en “diálogo”, el primero dice, el otro responde, y así sucesivamente. Mientras en el arreglo orquestal cada instrumento es un engranaje dentro de una maquinaria cuyo funcionamiento va más allá de la parte, en el arreglo de jazz, el instrumento es un individuo hablante, alguien que tiene algo que decir por sí mismo, aunque esté dentro de una colectividad.

En *Dwa Serduszka* en forma de jazz, estos elementos musicales también aparecen visualmente. En la fase anterior, como interpretación del *Mazovia*, en cuadro pudimos ver al conjunto completo, a veces de frente y a veces de espalda, y aunque los rostros son visibles, todos ellos eran desconocidos por el tamaño del conjunto, incluso Zula y su acompañante que eran las voces principales, desaparecían entre todo el conjunto: en el “todo”, los individuos se vuelven anónimos. Por el contrario, en la forma jazz, en cuadro nunca vemos a todos los instrumentistas juntos. De hecho, la experiencia visual son primeros planos que van mostrando subsecuentemente uno a uno, sin que aparezcan todos juntos los instrumentistas, todo esto sucede a partir de un movimiento *travelling* que toma a Zula, el instrumento principal, como eje de giro de la cámara en 360°.

La pertenencia a un conjunto, el efecto de reconocimiento con un otro para formar un sentido de unidad pierde relevancia visual y sonoramente. El *leitmotiv*, ahora, se canta a una voz, es un ensamble de individualidades. En este sentido, Zula ya solo canta por sí sola, es “un corazón” que canta por dos. Es decir, la canción, que antes representaba un momento efímero pero significativo de pertenencia, pasó a ser una forma simbólica en la cual ya no aparecen los “dos corazones”. En este punto narrativo, justamente, es donde sucede el desencuentro amoroso entre Zula y Wiktor. Ninguno de los dos puede encontrarse en el otro, ni tampoco reconocerse en sí mismo.

La tensión más fuerte sucede cuando *Dwa Serduszka* termina por traducirse al francés. Si bien, dentro de la historia parece ser un enojo romántico de Zula porque la traducción fue hecha por la ex-amante francesa de Wiktor, también hay que rescatar que el reclamo se ciñe a la

completa modificación del sentido literario de la letra. La traductora, dice Zula, construyó metáforas que antes no estaban y que, a sus ojos, solo fueron escritos para satisfacer el consumo de la retórica *esnob* de dicha poeta francesa. La letra original, parecería pensar Zula, era sencilla pero poderosa en lo que decía; la letra francesa, era compleja pero por ello mismo complaciente para el consumo *esnob*. Cambiarla al francés, significó para Zula, transgredir todo su sentido lingüístico original. Desde entonces, la pieza ya no podría ser el lugar de encuentro o de pertenencia que antes era.

*Deux Coeurs*, la versión francesa de *Dwa Serduszka*, ni siquiera aparece ya interpretada en vivo. La pieza musical la escuchamos, reproducida en acetato, en una fiesta organizada en la casa del personaje que ha financiado la producción musical del álbum solista de Zula. La versión francesa está tan alienada, tan fuera de la intérprete, que es la primera vez que aparece sin ser cantada en vivo, la canción se escucha como fondo musical de una reunión de la élite cultural artística de la entonces París. Lugar donde termina por estallar el desencuentro entre Zula y Wiktor, y el regreso de la primera a Polonia.

#### iv) Consideraciones finales

*Dwa Serduszka* es un material de remembranza, es un trazo medial seleccionado para formar parte del archivo *Guerra fría*. Dicha pieza folclórica condensa diversas experiencias de pasado las cuales tienen complejas relaciones entre sí. En primer lugar, lo que más evidentemente es: el registro de una sonoridad vernácula. En segundo lugar, al ser este registro una transcripción hecha por el ensamble *Mazovia* (por el matrimonio Sygietyński), la pieza también es un signo del discurso de identidad nacional Polaca. En tercero, es parte del sonido íntimo del hogar de Pawlikowski. Todas estas facetas, y algunas otras, fueron exploradas en el filme a partir de la reiteración de esta canción, del recurso *leitmotiv*.

Este recurso filmico da pauta para cifrar los distintos momentos de la película. de hecho, delimita el modo de “acceder” a los materiales y a las impresiones de recuerdo que se crean a partir de estos en *Guerra fría*. El *leitmotiv* ordena las diversas experiencias de remembranza de la película, establece el horizonte de lectura del conjunto de recuerdos “íntimos”. Pero ese tratamiento hace a su vez que estos recuerdos ya no solo se mantengan en la esfera “íntima” y “personal”, sino que también hablen de las memorias que hay en “colectivo”.

## ii. La visualidad de los espacios en *Roma*

Parece que en *Roma* están censurados los *dolly out/in* y los *closeups*. En general todas las tomas que remiten a la narración personal, a la experiencia subjetiva de un personaje específico<sup>102</sup>. Por el contrario, la visualidad está dominada por dos recursos de cámara que plantean una relación de observación que problematiza la tradicional noción de “subjetividad”: (1) el movimiento principal que utiliza Cuarón son *pannings* abiertos; y (2) como modalidad de escena se utilizan reiterativamente plano-secuencias. Muchas veces, estos dos recursos son combinados para crear secuencias completas.

Los *panning* son movimientos de cámara que siguen en paralelo a la acción de los personajes. En *Roma* a veces son giros sobre el propio eje de la cámara que en algunos casos llegan a ser de más de 180°, y a veces son desplazamientos en línea recta equidistante a la dinámica de los personajes. Estos movimientos permiten situar el contexto, el espacio en el que se desarrolla la acción, ya sea la calle, la casa, el área de trabajo, la playa. La mirada que se construye está “afuera” de la agencia de los personajes, es una observación de segundo grado que visualiza el lugar que éstos miran y cómo interactúan todos ellos<sup>103</sup>.

Los plano-secuencias son largas tomas, sin corte, que hacen congruente el tiempo de la escena, de la cámara, y del espectador. Estos tres tiempos no son necesariamente “iguales”, la sensación del ritmo filmico usualmente se constituye en la sala de edición, en el montaje, o en lo que Moreira Salles entiende como *decoupage*. En esa operación se construye la narratividad, y la percepción del tiempo, por lo cual, la experiencia temporal de los actores, de la cámara y del espectador no es necesariamente la misma. El uso de los plano-secuencias en *Roma* sí hace que se comparta en estos tres puntos de observación (escena, cámara, espectador) la experiencia temporal. La temporalidad de la representación visual que se ve en pantalla es la “misma” que la del espectador en sala, del usuario de esta película-archivo. Ello implica una relación más cercana o “auténtica” con lo representado. La observación del usuario, al ser temporalmente congruente, hace perceptible que el espacio específico de los personajes sea el mismo que el de los usuarios, no “afuera” de éste. Se teje una experiencia inmersiva.

---

102 Ver: Francesco Casseti, Federico di Chio. “El punto de vista”, “Formas de mirada”, “Los recorridos de la mirada” en *Cómo analizar un film*. (Barcelona: Paidós, 1991), 235-255.

103 *Idem*.



Ambos recursos constituyen una parte central de la experiencia realista del filme. Por un lado, los *pannings* apuntan a una relación pasiva con la acción, es una mirada que no interviene en la ocurrencia de los acontecimientos visualizados; en ese sentido, podríamos decir que es “objetivista”. Sin embargo, por otro lado, el uso de plano-secuencias constituye una experiencia inmersiva del acto de mirar, con lo cual se hace un acercamiento profundo entre el observador y el “objeto” (los materiales archivados). Estos dos recursos constituyen buena parte del código de archivación, no se trata solo de mirar objetos del pasado, sino de experimentarlos “inmersivamente”, sin intervenir en los espacios. La experiencia no es una mirada aséptica, por el contrario, está involucrada en lo que está sucediendo.

Para abundar más en esto último es importante mencionar el siguiente rasgo de visualidad de *Roma*: el soporte elegido. Dice Cuarón sobre el formato visual:

es una fotografía en blanco y negro que sucede en 1970 pero es una fotografía que no se pudo haber hecho en 1970 (...). En vez de esconder el formato digital es abrazarlo por completo. Esto es una película blanco y negro, digital, en 4K, en 65mm. Eso quiere decir que es prístina, no tiene nada de grano. Es otro lenguaje. Yo no quería una fotografía en blanco y negro nostálgica. No quería hacer una película que pareciera una película de los sesenta o los cincuenta. Yo quería que fuera una película que pareciera del 2018, pero en blanco y negro.<sup>104</sup>

*Roma* no eligió un formato nostálgico, un alto contraste de blanco y negro. Como un *Super 8*<sup>105</sup>, un formato popularizado por Kodak para uso doméstico en la clase media hacia los años setenta cuyo tamaño de la imagen es casi proporcionalmente un cuadrado (la proporción precisa es 4:3). O algún formato digital con la proporción de cuadro<sup>106</sup> parecida a la del mencionado y que pudiera agregarse grano digitalmente<sup>107</sup>. Como dice Cuarón, se eligió un soporte cuyo lenguaje es propio del siglo XXI. Se buscaba dejar claro que la inmersión a esos espacios, se iba a realizar desde una retrospectiva del presente. Es una mirada pasiva, que no interviene, pero que tiene acción, que mira allí donde le interesa hacerlo desde “el 2018”.

---

104 Alfonso Cuarón en Andrés Clariond (dir.) *op. cit.*

105 Un formato que se empezó a comercializar en 1965 por la compañía Kodak para uso doméstico, la cinta era la mitad del tamaño (horizontal) de la que se utilizaba en el estándar en el cine (16mm), de ahí el nombre del formato.

106 En cine, el “cuadro” es aquello que se ve en pantalla. Originalmente esto correspondía con el tamaño de la cinta en la que se imprimía la imagen que luego se revelaba. Con la tecnología digital ello ha cambiado.

107 El grano fotográfico es el residuo de pigmento que queda impreso en una imagen revelada. Con las grabaciones digitales ha desaparecido el grano, si acaso se agrega como “efecto” para generar la experiencia estética del grano, pero ya no es un componente orgánico de las condiciones de registro y reproducción.



Dagmar Brunow, al hablar de memoria cultural menciona cómo hay ciertos archivos de memoria con pretensiones de “transparencia”: “most of the memory media draw on the notion of immediacy, they claim to be a window to the past, they stage themselves as transparent media, creating the illusion of an ‘unmediated memory’”<sup>108</sup>. Con lo dicho líneas arriba, *Roma* se sale de este esquema y exhibe explícitamente su proceso mediático. *Roma* está mirando con el filtro del presente. En ese sentido, vemos aquello que interesa desde el hoy. Para precisar en concreto varios de estos aspectos, me voy a concentrar en una secuencia específica, en la que *Roma* representa el Halconazo.

Un aspecto interesante del diseño de esta secuencia sobre la violencia política del 10 de junio de 1971, tiene que ver, de nuevo, con el tratamiento del material. Es una compilación de una serie de elementos factuales: el lugar original del momento represivo, la mueblería desde donde sucede la mirada era un espacio que existía, la indumentaria con la cual se llevo a cabo el acto represivo. En general varios elementos que ya han sido mediados a través de imágenes que fueron registradas en el mismo evento. No obstante, esta factualidad es observada desde un contexto “ficcional” diseñado por la dirección artística. A continuación una fotografía documental de lo sucedido el 10 de junio de 1971, el círculo rojo fue marcado por mí para desarrollar mi comentario posteriormente.



Alfonso Cuarón comenta que desde niño quedó impactado por cómo pudieron haber vivido el suceso las personas que tuvieron el lugar de perspectiva de la mueblería marcada con el

---

108 Dagmar Brunow, *op. cit.*, 45.

círculo rojo. Esta inquietud surgió desde las fotografías que él mismo vio publicadas en la prensa, y que fueron llevadas por su padre a casa.<sup>109</sup>

La secuencia de *Roma* utiliza esta “pregunta personal” disparada por la remembranza afectiva y decide reconstruir el espacio para poder dar una respuesta conjetural a esa interrogante íntima. La observación de la cámara se potencia a partir de una estrategia “dramática” o “ficcional”, pero se constituye a partir de los elementos factuales ya mencionados. Cuarón se pregunta: ¿Cómo podría haberse experimentado la violencia política de este acontecimiento desde el punto de vista que tenía mi recuerdo afectivo de la infancia?

La secuencia del Halconazo se compone desde un acto creativo diseñado para poder observar, lo digo en las palabras que Hayden White define “ficción”: “todo lo verazmente dicho acerca de su efectividad, más todo lo que puede ser dicho verazmente acerca de lo que podría posiblemente ser.”<sup>110</sup> Las imágenes de *Roma* no buscan ser una afirmación de lo que ocurrió, ni la descripción de la factualidad del evento. Sino, más bien, éstas son una curaduría archivista que registra, en algún modo, las mediaciones sociales que ha tenido el acontecimiento (como la misma fotografía de prensa que vio el niño Cuarón), y que desde allí constituye un recuerdo, que aunque no se vivió concretamente, sí se sintió afectivamente.

La secuencia es parte de la trama familiar. **Cleo** y la **Sra. Teresa** (la abuela de la familia) van a comprar una cuna para el pronto nacimiento del hijo de la primera. El lugar: una mueblería sobre la calzada México-Tacuba. Cleo quedó embarazada después de haber mantenido una relación sentimental con **Fermín**, un joven que terminó desconociendo su vínculo con el embarazo para incorporarse al grupo de los Halcones.

La secuencia está construida de tres momentos:

- 1) La llegada a la mueblería, desde el automóvil, hasta la caminata en donde es posible ver a los cuerpos del Estado, y donde se percibe el ambiente de manifestación estudiantil;
- 2) La estancia en la mueblería, desde la búsqueda de la cuna, hasta el momento en el que el conflicto de la calle llega al interior del inmueble y Fermín apunta con un arma a Cleo<sup>111</sup>;

---

109 Alfonso Cuarón *op. cit.*

110 Hayden White. “Historia ficcional, ficción histórica y realidad histórica” en *Historia ficcional, ficción histórica y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010, 170.

111 Ver en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zGep6lkuJWQ>



3) La salida de la mueblería, en donde se aprecia la violencia que dejó el acontecimiento y el caos que ocasionó en la calle.

El lenguaje visual hace uso de *pannings*. El primero es un *panning* que va en paralelo al movimiento de las personajes Cleo y Sra. Teresa, el cual permite ver todo el contexto del espacio público implicado en la historia personal de esta familia. El segundo, ya en la mueblería, desarrolla la narración visual comenzando con un plano a los objetos cotidianos que exhibe la tienda, relojes despertadores principalmente; posteriormente, hay otro *panning* sobre el propio eje de la cámara que da un giro de 180°. Este movimiento de cámara es revelador, primero sitúa todo el espacio de objetos que comercializa la tienda -productos del entorno más íntimo, del hogar-, observamos la mueblería en su totalidad y todos sus productos a la venta; y mientras sucede el desplazamiento de la imagen, también los ruidos de afuera comienzan a llamar la atención de las personas, hasta tal punto que los clientes, incluidos la Sra. Teresa y Cleo, se acercan a la ventana para intentar descubrir qué es lo que está sucediendo afuera.



En el siguiente fotograma, lo que ellas están viendo:



Este movimiento de cámara va de lo “privado” a lo “público”. Lo público de la calle se experimenta desde un punto de vista de observador, y con ello parece que hay cierta distancia respecto a lo que pasa “allá afuera”: una protesta estudiantil que es interrumpida por la violencia de lo que hoy conocemos como el grupo de choque llamado “halcones”.

Dicha toma, que enmarca la observación de Cleo y Tere, termina abruptamente. Se rompe la frontera entre “afuera” y “adentro”. Al interior del local ingresa abruptamente un estudiante en busca de refugio. Esta escena quiebra drásticamente con la sensación casi contemplativa y de asombro que había hasta entonces: un joven protestante entra a pedir ayuda mientras se desangra. Detrás de él llegan sus asesinos, entre ellos Fermín, y los cuales, en frente de todos los clientes de la mueblería, acaban con la vida del estudiante. En ese desasosiego se encuentran Cleo y Fermín, el segundo le apunta con un arma y después escapa; ella, por el miedo y la violencia infringida comienza su labor de parto. Trama que termina con el fallecimiento de la vida del recién nacido en la siguiente secuencia.

Los personajes, todos no-factuales, son uno de los mecanismos mediante los que se clasifican los materiales de archivo (la mueblería, la calle, las imágenes del periódico), así como el catálogo de un tradicional archivo da la ruta directa para encontrar el material. Aquí, ese papel lo juega la dramática de los personajes, esa “tenue” línea narrativa perceptible a partir de la voz implícita en el desplazamiento de cámara. Esa discursividad es el código mediante el que se clasifican los registros que archiva el filme. Es el elemento que cifra qué papel juega la mueblería [como espacio privado], qué función tiene la imagen de un Halcón, el espacio público registrado, la nana, la violencia pública, etc. Y con ello se da el trazo para que los usuarios puedan ver esos materiales que dan cuenta de una espacialidad.

Los elementos que constituyen el archivo de esta secuencia se clasifican a partir de la composición cinematográfica. Percibimos el conflicto afuera, como un evento público, pero éste se traslada inmediatamente al espacio íntimo que representa la mueblería. Allí estaban **Cleo** y la **Sra. Teresa** para comprar la cuna de quien sería la bebé de la primera. La mueblería cobra un papel importante porque ahí se lleva a cabo el intercambio entre lo “personal” y lo “social”. Un evento público, un acto represivo de violencia política, se convierte, al llevar a esos personajes principales a la mueblería, en una experiencia “íntima”.

*Roma* se vale, de este carácter creativo que señalé anteriormente respecto a la “reproducción idéntica” de materiales de archivo. Alfonso Cuarón usa la función poética desde la cámara para lograr esto. No pretende hacer una falsificación, o “exageración”, de lo que sucedió el 10 de junio de 1971, busca ser congruente con esa “imagen” histórica construida en la memoria colectiva. Usa la “voz” de la cámara para ordenar el archivo.

Así, el usuario de esta película-archivo utiliza las imágenes no como puntos de llegada en donde verifica el pasado, sino que las imágenes sirven como punto de partida para explicarse el sentido histórico implicado en aquella vivencia del tiempo anterior. *Roma*, pensada como película-archivo, es el conjunto de huellas materiales para hacer una apropiación o interpretación sensorial de lo que aquellos espacios, y en este caso en donde sucedió el “Halconazo”, pudieron haber significado. El *código de archivación* de *Roma*, así, tiene como papel hacer legible para un observador que no tuvo testimonio de ese momento histórico, cómo ese evento colectivo significó borrar la frontera entre lo “público” y lo “privado”: todo lo que sucede en la vida pública irrumpe en la privada sin importar el lugar social que ocupas. Esta estrategia es una mirada “pasiva” (u objetual), siempre “lejana” y contextualizada al espacio, posiblemente para tratar con justeza el material, sin embargo, la observación se efectúa plena y conscientemente con agencia de presente, con interés del presente.

### ***iii. découpage en El intenso ahora: La descripción de las imágenes a partir del montaje***

*El intenso ahora* más que abordar los materiales documentados desde la pregunta “qué significan -o qué dicen- las imágenes” se acerca a su corpus desde la interrogante “qué *podrían* significar - qué *podrían* decir- las imágenes”. La distinción entre estos dos planteamientos radica en que la primera inquietud asume un sentido significativo un tanto “estable” que presupondría, de algún

modo, que se puede “descubrir” un “algo” específico en el material; la segunda, la visión por la que opta Moreira Salles, más bien, expresa que el sentido significativo de los documentos de archivo ocurre por la posición de un sujeto específico que lo recibe y observa. El *film*, como dice el propio Moreira Salles, fue “esencialmente” hacer expresas sus preguntas en otras palabras: se trató de presentar, mediante el *découpage*, las conjeturas e indagaciones que posibilitan una unidad de sentido discursivo –de entre muchas otras posibles- para todos estos registros alrededor de 1968.

La secuencia de apertura, dentro de este entramado, cumple un papel fundamental, a saber: la de hacer expresa la forma de mirar, exponer el modo de observación por el que optó Moreira Salles. Casi de manera explícita, presenta el horizonte interpretativo de la propia observación filmicay con ello el código de archivación. Es una especie de paratexto que da una pauta para que nosotros, los espectadores en la sala de cine, podamos “adentrarnos” en la película.

*i) La secuencia de apertura*

Esta secuencia de apertura se compone de tres escenas. Todas de la misma época, una remite a Brasil, otra a Praga, ambos centros de las movilizaciones que posteriormente va a tratar en el segundo capítulo específicamente; la escena final de esta secuencia es un corte del registro filmico de China que hizo su madre en 1966 (Francia no aparece). Ninguna de estas tres escenas aborda explícitamente las movilizaciones sociales que componen el centro de la discusión de los dos capítulos de *El intenso ahora*, las tres son registros domésticos aparentemente familiares y personales. La secuencia, como dije, aparece como paratexto, pauta de lectura.

Moreira Salles describe, a partir de su propia voz en *over*, lo que ve en cada toma. La primera es una toma hecha en la entonces Checoslovaquia en 1968. La segunda, sin precisar el año, fue filmada, según sus palabras, en la “misma época” en Brasil. De la tercera hablaré con más profundidad más adelante. Las primeras dos son presentadas como “imágenes amateurs”, no tienen audio, y son de autores desconocidos para Moreira Salles. Son registros visuales domésticos que imprimieron acontecimientos de la vida privada de sujetos anónimos. El metraje de Checoslovaquia toma lo que parece ser una pequeña reunión a propósito de una boda, es el patio de un hogar, en el cual las dos o tres decenas de personas que conforman el festejo beben cerveza, platican y realizan actos ceremoniales de la ocasión. Las imágenes de Brasil registran,

lo que aparenta ser, son los primeros pasos en la calle de una bebé, son las filmaciones de una madre con sus hijas y posiblemente el padre detrás de cámara. Estamos ante soportes materiales visuales “amateurs”, “íntimos” y “familiares”.

La escena de Checoslovaquia le permite a Moreira Salles describir algunas características del lugar en el que está ocurriendo el acontecimiento, “sé que las personas llevan ropa ligera en un país donde hace frío. Así que debe ser primavera o verano”<sup>112</sup>, agrega, “no conozco a las personas, solo conozco lo que las imágenes muestran. Están felices”. Con el final de esta frase se encuadra un momento de sonrisas entre los filmados. Concluye esta escena: “es el verano de 1968 en Checoslovaquia y estas personas están felices”<sup>113</sup>. Moreira Salles expone la experiencia afectiva que él cree es observable en la cinta.

La toma corta y con ello entramos a la filmación ya mencionada de Brasil. Vemos en cuadro una madre, con sus tres hijas y la niñera, todas cruzando la calle. Posteriormente, miramos a la hija más pequeña, casi una bebé, en lo que parecen ser sus primeros pasos sin ayuda de nadie. El documentalista dice en *over*: “La cámara piensa que solo graba los primeros pasos de una niña. Sin querer, también captura la relación de clases en Brasil.”<sup>114</sup> Este comentario en *over* es el gesto que marca un *rewind* en la imagen para que podamos mirar de nuevo la toma y para que las palabras de Moreira Salles adquieran más profundidad. En la re-producción de la escena, agrega, “cuando la niña avanza, la niñera retrocede. No es parte de la imagen familiar, y muy probablemente sin que se lo hayan pedido, se va al fondo donde se mezcla con los transeúntes”<sup>115</sup>. La voz del cineasta le da protagonismo a un evento que sucede en cuadro pero que en la primera reproducción no habíamos podido ver por el primer plano que el narrador, el camarógrafo, le dio al caminar de su hija y al acompañar sonriente de su esposa.

La escena de Brasil termina con la frase de Moreira Salles: “Nunca sabemos lo que filmamos”<sup>116</sup>. Esta afirmación enmarca la idea, que yo considero, busca el documentalista a lo largo de su pieza. Es una oración que condensa su horizonte metodológico. Con ambas escenas, intenta resituar, a través de su propia mirada, el sentido significativo de determinadas imágenes de archivo. Busca reflexionar, no solo lo que creemos que está intentando comunicar o registrar

---

112 João Moreira Salles. *El intenso ahora*. (Brasil: VideoFilmes, 2017), 00:01:20.

113 *Ibid.*, 00:01:34.

114 *Ibid.*, 00:01:56.

115 *Ibid.*, 00:02:17.

116 *Ibid.*, 00:02:38.



el narrador -en estos casos, el operador de cámara-, sino sobre todo, aquello que éste no sabe que está filmando. En el primero logramos saber la temporada climática y el entorno afectivo alrededor de la filmación, con el segundo, Moreira Salles se adentró en una problemática social y política.

Con estas dos escenas, la de Checoslovaquia y la de Brasil, Moreira Salles describe su horizonte interpretativo y el corpus de su indagación (materiales “amateurs”, domésticos), sus documentos seleccionados. También esboza un campo temático del filme: problemáticas políticas, sociales e históricas (Brasil y la relación de clases que capta la imagen), relacionadas con experiencias afectivas (Checoslovaquia y la afectividad que se hace evidente en cámara y a través de la misma narración de Moreira Salles). De este posicionamiento, ahora surgen dos interrogantes más: la primera, ¿cómo lleva a cabo concretamente esta postura metodológica? Es decir, ¿con qué recursos específicos Moreira Salles “muestra” cinematográficamente aquello que las imágenes “no saben que están registrando”?; la segunda pregunta, más general de toda la obra y por tanto más difícil de abordar, ¿Qué es lo que las imágenes, sin saberlo, han posiblemente registrado según el documentalista? ¿De qué podrían “tratar”, más precisamente, estas imágenes de finales de los años sesenta que aparecen a lo largo de *El intenso ahora*?

Para intentar responder a estas interrogantes voy a la tercera escena de la secuencia de apertura. Esta última comienza con diversos cortes en donde aparecen distintos entornos de China. Una toma desde la Muralla, un plano a esculturas dispuestas en un parque, la filmación de diversos edificios, escenas de espacios públicos en donde hay gente conviviendo curiosa ante la cámara, un encuadre al mar con colindantes construcciones que desde el horizonte interpretativo de una investigación historiográfica latinoamericana pueden ser vinculadas a las culturas orientales -mi propio horizonte-. Mientras vemos todas estas imágenes en toma, Moreira Salles menciona algunas de las impresiones que tuvo la persona que hizo esas filmaciones y que fueron escritas en su diario personal al que él tuvo acceso. Después de ello, el documentalista nos hace saber: “a diferencia de las escenas en Checoslovaquia y Brasil, sé quién grabó esas imágenes y reconozco esas palabras. Fueron escritas por mi madre y describen su viaje a China en octubre de 1966”<sup>117</sup>.

---

117 *Ibid.*, 00:04:05-15.



Aparece de nuevo la toma de la Muralla China. El documentalista redonda en una de las características que ya había mencionado de los registros de Brasil y Checoslovaquia: “son imágenes amateur”<sup>118</sup>. Inmediatamente después, mientras vemos visitantes caminar por las escaleras de la Muralla, en un cuadro que termina por abrirse hasta capturar lo imponente del objeto histórico muralla, agrega: “[Las imágenes] no se tomaron para formar parte de la historia. Solo son restos de momentos de la vida”<sup>119</sup>. El plano general de la Muralla:



En esta parte Moreira Salles juega con el contraste. En cuadro vemos, como ya mencioné, la Muralla China extenderse dentro de un paisaje natural hasta perderse. La toma nos permite situar rápidamente el significado de la Muralla como construcción histórica. Por lo cual, invariable, e involuntariamente, dicho registro visual doméstico captura la sensación magnificente de la construcción, la imagen del monumento muralla se vuelve cosa “histórica”. No obstante, al mismo tiempo que ello sucede en cuadro, la voz en *over* de Moreira Salles afirma que las imágenes que estamos mirando “no se tomaron para formar parte de la historia”. Lo que vemos no es “historia”, sino “restos de momentos de la vida”. Con esta contraposición, el cineasta nos dice implícitamente lo que ya había dicho líneas anteriores a partir de las imágenes

---

118 *Ibid.*, 00:04:37.

119 *Ibid.*, 00:04:40-42.

de Checoslovaquia y Brasil: “Nunca sabemos lo que filmamos”. En otras palabras, sutilmente, Moreira Salles implica que la imagen filmica que hizo su madre de la Muralla es, involuntariamente, y de algún modo, parte de la “historia” misma.

Posteriormente, y para terminar con la secuencia de apertura, vemos ahora filmaciones de la fachada de la Ciudad Prohibida, el palacio imperial de las respectivas dinastías Ming y Qing, un espacio arquitectónico que data del siglo XV y cuya aparición apela nuevamente a la noción de “monumento” y “cosa histórica”. Al mismo tiempo que la vemos en cuadro, Moreira Salles dice: “Mi madre intentó ir a la Ciudad Prohibida, pero encontró las puertas cerradas.”<sup>120</sup> La fachada del edificio con las entradas cerradas es lo único que podemos mirar en la filmación de la madre. Sobre el muro que resguarda este monumento hay un letrero escrito en chino que tiene un fondo color rojo y que ocupa un espacio protagónico del edificio. El documentalista nos hace notar que en esas letras está escrito: “La revolución cultural de los desposeídos será eterna.”. A continuación, el fotograma que muestra el letrero de Ciudad Prohibida:



En 1966 comenzó lo que se conoce en China como la Revolución Cultural, una movilización sociopolítica liderada por Mao Tse Tung, entonces Presidente del Partido

---

120 *Ibid.*, 00:05:49.

Comunista Chino, cuyo objetivo estaba fincado en resistir al revisionismo político propagado hacia el interior de su partido y del gobierno comunista en esos años, y que buscaba -a ojos de los maoístas- la restitución de la “cultura” capitalista dentro de su país. La Revolución Cultural movilizó en su mayoría estudiantes y jóvenes autoidentificados como la Guardia Roja, que hicieron “propaganda” política por diversos medios, como el letrero colgado que registró, sin saber, la madre de Moreira Salles en Ciudad Prohibida. En este contexto, los viajes de personas originarias de Occidente hacia China eran controlados con mucha restricción por esos años. La sola presencia de la madre del cineasta en este país ya es por sí misma un acontecimiento político de relevancia.

Mientras miramos la frase colgada en Ciudad Prohibida de la Guardia Roja, “La revolución de los desposeídos será eterna”, Moreira Salles concluye esta secuencia de apertura con la afirmación: “Fue a ver una cosa y terminó viendo otra, no al pasado, sino a la **historia en acción**”.

Ella aficionada, como los demás miembros de la comitiva en la que se integraba, a las “bellezas de aquel país”<sup>121</sup>, no se percató que el monumento que estaba registrando en su cámara no era solo un vestigio del siglo XV, sino era un espacio de disputa política. La Guardia Roja hizo suyo el pasado condensado en ese objeto arquitectónico para mostrarlo como el motor de acción en el presente. La madre de Moreira Salles no filmó solo un edificio de un tiempo remoto y ajeno al presente. Al mirar los letreros de la Revolución Cultural colgados en Ciudad Prohibida, en la imagen vemos una forma específica de condensar en un objeto materialmente presente un vínculo entre pasado, presente y futuro. El registro fílmico “amateur” que aparece como un aparente “resto personal de vida”, se convirtió en el fotomontaje presentado en esta secuencia de apertura, en una mirada que es capaz de ver a la “historia en acción”.

¿Qué podría significar ver a la “historia en acción”? Por supuesto no pretendo dar respuesta concreta a esta interrogante, sin embargo, en definitiva, al ser una marca textual del filme, se tiene que enunciar la pregunta y reflexionar alrededor de ella. Puede ser común pensar que la “cosa” histórica es aquella narrativa causal que explica de forma lógica la consecución de acontecimientos que socialmente son identificados como relevantes. Los eventos personales - como un viaje turístico aparentemente común-, en este sentido, no serían parte de la “historia”. O

---

121 *Ibid.*, 00:05:03.



dicho de otro modo, serían “historia” sólo si son un eslabón de los procesos de la comunidad en la que se imaginan insertos. Si bien es cierto que parece comprensible y justificada esta concepción, es necesario preguntar ahora: ¿Hasta qué punto los “dramas” personales “no-políticos”, “no-sociales”, son parte de la “historia”? ¿Hasta qué punto la mundana cotidianidad “anticlimática” es constituyente de la “acción” de la “historia”? ¿En qué momento nuestra cotidianidad no es parte de un “engranaje” del movimiento sociopolítico sin que nos demos cuenta, como el viaje a China de la madre de Moreira Salles en 1966? o más bien: ¿Hasta qué punto -y de qué modos- los “restos de momentos de vida” pueden configurarse como composiciones narrativas que integran alguna o varias “historias” cuando se montan en un hilo, “arco de tiempo”, específico?

En 2006, Moreira Salles, cuenta él mismo en *El intenso ahora*, descubrió inadvertidamente estos materiales amateurs que su madre hizo en China. El viaje, en realidad una estancia de seis meses<sup>122</sup>, lo realizó acompañada de empresarios y banqueros, y fue financiado y organizado por una revista francesa de arte. Su madre visitó aquél país, según el hijo, sin intereses políticos, ni económicos, sino simplemente con la voluntad de reconocer las “exoticidades” de un lugar ajeno a sí misma. En palabras de Moreira Salles “son imágenes pobres, mal grabadas. Pero son la grabación del encuentro de mi madre con la realidad de un país al contrario de lo que ella conocía”<sup>123</sup>.

El documentalista dice en un texto posterior al estreno de *El intenso ahora* sobre la importancia de estas imágenes de China para la película. “Comencé a pensar en este último film sobre las imágenes de 1968 [*El intenso ahora*] a partir de un viaje que hizo mi madre a China en 1966, del que yo sabía muy poco.”<sup>124</sup> Agrega, “una de las cosas que más me llamaron la atención fue un relato que había escrito sobre el viaje, y que al ser confrontado con las imágenes me dejaron claro que en aquel momento ella estaba muy feliz, enteramente conectada con la situación que vivía, como una prueba de una conciencia muy viva. Eso me interesó y me conmovió”.<sup>125</sup>

---

122 Esto lo precisa en el artículo: “En un intenso ahora” en *Con los ojos abiertos. Críticas, crónicas y apuntes sobre cine. op. cit.*

123 João Moreira Salles. *El intenso ahora. op. cit.*, 1:54:36-1:56:41.

124 João Moreira Salles. “En un intenso ahora” en *Con los ojos abiertos, op. cit.*

125 *Idem.*



Por este motivo, dice Moreira Salles dentro de los diálogos de su filme, su madre no solo registró en su cámara las esculturas, los paisajes físicos y sociales de China, a sus acompañantes caminando por los espacios comunes de visita, en general, lo que un turista regular podría describir como su propia experiencia personal. Ella, además, imprimió la “acción” de la “historia” misma. Su madre filmó, en palabras de Moreira Salles, “el recuerdo de esa época”, la intensidad de los años sesenta a partir de “restos de un momento de la vida”. El cineasta percibió que la felicidad de su madre, la experimentación plena de su afectividad, constituyeron una mirada sensible que, como cité líneas arriba, se expresaron en el material como una “entera conexión con la situación que vivía”, una “conciencia muy viva”.

Hay que tomar otro factor relevante. La familia Moreira Salles salió intempestivamente de Brasil en 1964. El padre del director de *El intenso ahora* era Ministro de Hacienda del entonces gobierno de João Goulart depuesto en marzo de dicho año mediante un golpe militar. Moreira Salles tenía tan solo dos años cuando esto sucedió. La familia se exilió en París hasta 1968 al estallar el Mayo Francés. En esa estancia francesa fue cuando su madre fue invitada por una revista de dicho país a formar parte de la comitiva con la cual hizo el viaje de seis meses a China en 1966. Posteriormente, salieron abruptamente de Francia, según afirma su hijo en el mismo *El intenso ahora*, por el miedo que ocasionó en sus padres la llegada de las protestas estudiantiles a su propio barrio residencial. El final de los años sesenta, el Mayo Francés, que fue también su vida familiar de exilio por el golpe militar de Brasil, es mirado por Moreira Salles como un punto de inflexión personal entrecruzado con el momento histórico de la época.

*El intenso ahora*, considerando esto último, es un montaje de recuerdos personales de Moreira Salles. Un ejercicio de remembranza activado por un material íntimo (las filmaciones de China), y cuyo vehículo fueron imágenes ajenas a sí mismo de los distintos archivos que él y su equipo de trabajo documentaron y que se hicieron propios a partir de su trabajo de *découpage*. Moreira Salles dice por ello “me pareció fundamental que fuera yo quien hiciera el *découpage*. Decidí no entregárselas a ‘decupadores’ profesionales, que es lo que sucede muchas veces con materiales que uno filmó”<sup>126</sup>.

Los materiales documentados, fueron reordenados a partir de una premisa: mostrar aquello que, los que filmaron, no se dieron cuenta que registraron. Por lo dicho aquí, el trabajo

---

126 *Idem*.



de *découpage* fue la principal herramienta para que esto sucediera. Recortar el continuo establecido por el narrador original de cada una de las imágenes. Con ello, “romper” o “descontextualizar” el sentido filmico original, para poder mirar más allá de lo que está determinado por la inercia de éste<sup>127</sup>. Esta operación va de la mano, además, de la voz en *over* del propio Moreira Salles. Su voz resulta ser la descripción de la imagen, expresión del ejercicio del desmontaje/remontaje. Así, el *découpage* ordena todo el material, lo que los usuarios del archivo *El intenso ahora* podemos ver o no ver está condicionado por la narración de Moirera Salles que expresa, como dije, el proceso de desmontaje original y que indica el horizonte del re-montaje hecho por el documentalista, dicha narración posibilita ver lo antes “oculto”. Esta estrategia es el conjunto de operaciones con las cuales se ordena esta película-archivo, es su *código de archivación*.

---

127 Ver: George Didi-Huberman. “La disposición de las cosas: desmontar el orden” en *Cuando las imágenes toman posición*. (Madrid: Antonio Machado editores, 2008), 87-118.



## **PARTE TRES**

### **TEMPORALIDADES DESDE EL RECUERDO: EL «PASADO» COMO UN OBJETO «PRÁCTICO»**



En la Parte Uno y Dos establecí respectivamente: (1) las condiciones de posibilidad de los discursos cinematográficos de mi *corpus* de trabajo, y (2) los modos de archivación de los registros memóricos bajo los que dichos productos audiovisuales funcionan. Estos dos planteamientos visibilizaron un conjunto de cualidades compartidas. A saber: describen componentes del «paradigma de pasado» que restituye el papel de lo afectivo y el uso de estrategias ficcionales para su comprensión, y que aquí he atribuido al concepto «pasado práctico» de Hayden White.

La descripción de las condiciones de posibilidad de las obras cinematográficas mostró la relevancia del entorno posnacional. Las tres películas surgieron en un campo de producción cultural en el que no ha desaparecido ni simbólicamente ni materialmente el Estado-Nación, no obstante, en el que su papel como agente articulador de las comunidades políticas fue transfigurado hacia el final del siglo pasado. Dicha condición condujo, como ya señalé entonces, a un rediseño de las instituciones culturales en la globalidad occidental, proceso íntimamente vinculado a una ruptura/mutación en las autorizaciones sobre quiénes pueden hablar del pasado y quiénes no, y cómo lo deben llevar a cabo. Ello, a su vez, modificó el campo de producción, transformó la relación presente-pasado, y creó el espacio de enunciación para que emergieran productos culturales como los dirigidos por Cuarón, Pawlikowski y Moreira Salles.

Uno de los cambios más significativos que han implicado estas rupturas, ha sido la reconceptualización del «archivo». Se le ha otorgado un papel dominante desde el siglo XIX, al menos dentro del horizonte interpretativo que considera al pasado un objeto veritativo. Durante dicho siglo, en el proceso de institucionalización de los Estado-Nación modernos, se le concibió como el acervo de la genealogía de la identidad: el lugar para encontrar el “eslabón perdido” que daría cuenta de la singularidad de cada pueblo -que mostraría la causa que explica el decurso histórico-. Por ello, fue que el Estado intentó convertirse en el monopolizador de esos registros desde del siglo XIX -y comenzó el proyecto de construir “archivos nacionales” (con todas sus variantes)-, para así reafirmarse como la autoridad institucional que sostiene la memoria de la nación.

El entorno posnacional de finales del último siglo, al romper las autorizaciones para hablar y comprender el pasado, aceleró el proceso de mutación que sustentaba la idea decimonónica sobre el “archivo”. Si éste, como ya dije, era considerado como una neutra bodega



de factuales, bajo un distinto horizonte construido en los años recientes, ha pasado a conceptualizarse como un repositorio prefigurador de narraciones; ya no un almacén aséptico de “evidencias”, sino un depósito curado, intervenido y (pre)narrativo. Al hacerse visible que es un espacio que restringe lo que puede ser dicho y lo que no, se enfatizaron sus cualidades como instrumento político. Y por ello, comenzaron a ser tomados en cuenta como «archivos» todos los espacios personales, colectivos, familiares, etc., que ya no necesariamente estaban orgánicamente relacionados al Estado. Los «archivos» se “atomizaron”, se desconcentraron, porque aparecieron estos nuevos acervos que antes no tenían este peso marcado. Con ello, el «archivo» perdió la cualidad monolítica que le instituía “lo nacional” y se volvió una entidad más densa y compleja. Siguiendo esta mutación conceptual, fue que planté en la Parte Dos: que las tres películas no solo son productos audiovisuales con discursos relevantes para comprender el pasado, sino, que incluso tienen un funcionamiento archivístico, en el cual se concentran trazos de recuerdo.

En las operaciones archivistas hechas por cada filme de mi *corpus* de investigación, ninguno de los casos concibió su compilación como un proceso para constituir un almacén aséptico. Por el contrario, se reconocen a sí mismos como objetos intervenidos “dramáticamente”. De esto, es que se puede explicar que el orden interno que se le da a los materiales que contienen, está determinado por las operaciones retóricas ya mencionadas y descritas en la Parte Dos. El pasado se presentifica (se hace **presente** mediante registros del pasado), sí, pero mediante sesgos expuestos por la misma curaduría, por la misma realización filmica. Las películas así, se muestran como gestiones del material realizadas con el interés de ejercer y exponer una mirada, el pasado se presentifica pero no desde una estrategia retórica que apele a la “transparencia”, sino con un énfasis en la observación del realizador. Por ello el pasado que en estas películas se muestra, al mismo tiempo de dar experiencias tan “colectivas” y “públicas”, también cristaliza productos tan “íntimos” y “subjetivos”, pues se presupone que para comprender al pasado hay que poner en primer plano la función de la curaduría del archivo, el papel que juega el narrador de lo que observamos en pantalla.

Estos cambios configuraron una nueva forma de entender el pasado, la cual se hace presente en los tres casos de análisis de esta tesis. Dicho sintéticamente: por el entorno posnacional, se desterritorializó a la idea de la nación, y por la fragmentación y el cambio de acepción de los archivos, se transfiguró la noción de factibilidad y registro. El pasado de estas



película-archivos, se comprendió a sí mismo, más expresamente como un objeto “conceptual” que “material”, y en este sentido, también, más ligado a las “sensaciones”, o “afecciones” que nos llevan a lo que sucedió en un tiempo anterior, que a un material concreto objetivable. Razón por la cual argumento en esta Parte Tres, que el pasado, tomando como punto de partida los filmes ya mencionados, se ha constituido a partir de usos del lenguaje más «figuracionales», que «representacionales», y por ello, se ha acercado más profusa y complejamente a la «ficción».

Aunque el acercamiento a lo artístico, a lo ficcional y figuracional, podría parecer un distanciamiento al horizonte crítico de análisis del pasado, propongo que, de hecho, estas transformaciones aproximan a este tipo de modalidades a presupuestos básicos del conocimiento científico. Al enfatizar el lenguaje conjetural como premisa para conocer el “mundo” -el: “qué pasaría si...”-, se restituye la función de la hipótesis como elemento sustancial de la crítica al pasado. Por esta razón, el valor de estos discursos no solo se encuentra en las cualidades estéticas que podría traer consigo, sino en el potencial crítico que se repone al hacer uso expreso y profundo de la «ficción».

Para argumentar todo ello, divido esta Parte Tres en dos capítulos:

- 1) En el primero me ocupo por mostrar que las reflexiones hasta ahora planteadas nos dejan mirar la aparición de una sensibilidad “histórica” afectiva y experiencial, que en alguna medida, se opone a otra que ha entrado en “crisis” en la segunda mitad del siglo anterior. Esto lo describo haciendo visibles los procesos que han transformado conceptualmente la idea del archivo, el sentido de lo factual, y también, con el restablecimiento de estrategias retóricas más cercanas a lo ficcional.
- 2) En el segundo, concluyo cómo las cualidades de los filmes aquí estudiados, constituyen una metodología de comprensión del pasado que se puede enmarcar dentro de la lógica del «pasado práctico». Propongo que ésta radica en construir una hermenéutica de la afectividad a partir de usos figuracionales del lenguaje, estrategias que posibilitan modelar y proponer experiencias mediante la restitución del pensamiento hipotético que sucede de un proceso de deconstrucción de miradas de segundo grado.

## V

### EL CONTENIDO DE LA FORMA: RE-MEDIACIÓN, INMERSIÓN Y EXPERIENCIA

Los hombres y las mujeres aún están aquí,  
viviendo, matando, sufriendo,  
intercambiando bienes y  
haciendo el amor como antes (...).  
Pero algo ha cambiado  
profundamente en su mirada,  
en su comportamiento y (sospecho que)  
también en sus sentimientos,  
en la manera en la que sienten y  
se perciben a sí mismos.

Franco Berardi,  
*FENOMENOLOGÍA DEL FIN*

Desde finales del siglo pasado se ha acentuado el interés por comprender el valor del soporte cinematográfico en los estudios historiográficos. Ya he esbozado, sobre todo en la Parte Uno de este escrito, que desde mi punto de vista, no es tanto que el soporte audiovisual tenga en sí mismo cualidades singulares que hayan llevado a su auge, sino que ha habido un cambio de “sensibilidad histórica” que ha atravesado a todos los formatos y que, en ese sentido, también se ha expresado en el cine y la televisión.

Por “sensibilidad histórica” me refiero a un modo de percibir, sentir y por tanto, vincularse y explicarse el pasado. Mi tesis, como ya he mencionado anteriormente, es que *Guerra Fría*, *Roma* y *El intenso ahora* son casos notables para observar cómo se ha modificado el paradigma de pasado en el cambio de siglo. De tal modo, quiero precisar que considero que esta transformación ha sido posible, precisamente, porque también ha habido una mutación en la “sensibilidad histórica”.

La **sensibilidad histórica** nos remite a un fenómeno general e inaprensible, la entiendo como aquella intuición que se alude con las palabras del epígrafe de Franco Berardi: una forma de percibir/sentir la temporalidad. Mientras que, por otro lado, por **paradigma** estoy entendiendo un “artefacto” específico: una forma definida de “modelar” dicha perceptibilidad, lo que trae

consigo un modo determinado de “consciencia histórica”. Con esto planteo que no se puede comprender un *paradigma* de pasado, sin tomar en cuenta la *sensibilidad histórica* que lo cobija.

Aunque ambos, *sensibilidad* y *paradigma*, están intrínsecamente relacionados y, de hecho, aunque hasta ahora he desarrollado ideas que podrían asociarse a uno o a otro de forma casi indiscriminada; es necesario mirarlos distintivamente para darles mayor precisión y comprensión. En este sentido, en este capítulo me ocupo más de la *sensibilidad*, mientras que en el siguiente y último, profundizo en el *paradigma*.

A partir de algunos componentes ya descritos en secciones anteriores, en este capítulo esbozo a qué me refiero con este cambio de *sensibilidad histórica* que posibilitó la emergencia de productos audiovisuales (y archivos memoriales) tales como *El intenso ahora*, *Roma* y *Guerra Fría*. Este ejercicio retomará algunos elementos de los filmes e intentará desde allí reflexionar cómo ha cobrado relevancia la fase afectiva del pasado. Específicamente, me centro en las implicaciones de las características inmersivas, experienciales y la condición archivista que tienen las películas. Divido el capítulo en tres apartados:

i) En el primero exploro las implicaciones de que el receptor de los productos audiovisuales ya no sea solo un espectador y ahora sea un usuario de archivo. Con esto intento responder qué entiendo con la noción de «presentificación» del pasado. Así, muestro cómo el tiempo anterior no se considera un objeto “acabado”, “concluido”, sino que está sujeto a la gestión del presente; y determinado, no solo por especialistas, sino por públicos y audiencias. Justamente, mostrar que en años recientes, hablar del pasado no remite a una “técnica”, sino a “sensaciones” y “percepciones”.

ii) En el segundo busco mostrar lo dicho en el primer apartado, pero específicamente centrado en el medio de la cinematografía. A partir de dos casos notables de la industria filmica, ensayo las mutaciones de composición de este soporte, con lo cual propongo la existencia de una transformación que impacta en la sensibilidad histórica: un giro inmersivo.

iii) Finalmente, pongo a discusión algunos elementos pertinentes epistemológicos que podemos asociar como consecuencia de este giro inmersivo expuesto en el

apartado anterior. En realidad, esta última sección intenta ser el punto de anclaje para saltar y tejer los vínculos entre lo que he llamado “sensibilidad histórica” y el “paradigma de pasado” que será abordado en el último capítulo.

### **i. De espectador de cine a «usuario de archivo»: la inmersión como factor de recepción**

*Hacer memoria* no es, del todo, la «archivación» que lleva a cabo cada una de las películas. Es cierto, la memoria -como ya vimos en la Parte Dos que dice Brunow-, es sobre todo archivo; sin embargo su ocurrencia es una experiencia atada a “maniobras” inasibles en las que interactúan diversos “objetos” y “agentes”. Si ya describí la relevancia del archivo en la Parte Dos, y de los agentes que recuerdan, en la Parte Uno, en ésta es necesario enfatizar que el acto de recordar no está definido ni por un “objeto”, ni por un “agente”; en todo caso, se encuentra determinado por la interacción que ocurre entre todos estos.

En los casos de mi investigación, esta interacción sucede en el momento de contacto entre el material de archivo y la percepción del receptor, el espectador en sala. Es decir, dicho en pocas líneas: la remembranza de los productos audiovisuales la reduzco al fenómeno de transacción simbólica y significativa que sucede entre los materiales de «archivo» y los usuarios de cada uno de estos. Allí es donde se origina una imagen de pasado cuyo paradigma apunta hacia la tesis de este trabajo.

Por esto último, esta sección intenta sopesar la relevancia del papel del receptor para entender los cambios de sensibilidad que argumento. No obstante, debo aclarar que mi interés no es reflexionar alrededor de percepciones específicas que hubo en la recepción de las películas, sino desentrañar qué implica la función de la recepción: qué significa que el receptor, deje de ser solamente espectador, y pase a convertirse, en cada una de estas películas, un «usuario» de «archivo».

\*\*

Los productos audiovisuales de este estudio no se constituyen como imágenes que interpretan, mediante **representaciones**, lo que sucedió en un tiempo anterior; sino que al ser «archivos» -al



ser repositorios de materiales de la espacialidad, de la visualidad, y de lo sonoro-, las impresiones cinematográficas son **presentificaciones** del pasado.

El receptor en sala no ve las representaciones construidas por un autor/investigador - como sucede más claramente, por ejemplo, en el discurso histórico-, sino que él mismo produce sus propias interpretaciones al ser sumergido a registros de un tiempo anterior. Con esto, lo que quiero señalar es que el tipo de pasado que configuran, no tiene como función dominante de composición la **«representacionalidad»: la construcción de relatos que dan cuenta de interpretaciones que hilan factuales, que re-presentan lo que sucedió**. Es de otro modo, la operación preponderante en estas películas es la **«presentificación»: se exponen los materiales, los vestigios, los cuales se ordenan de acuerdo a cada una de las estrategias descritas en la Parte Dos de esta tesis y así, se hacen presentes a los receptores**. En estas películas, los espectadores -el “público general”-, se vuelven intérpretes directos de dichos materiales. De este modo, al dar la cara a presentificaciones, el “público general” vive inmersivamente lo que ocurrió en un tiempo anterior.

La inmersión de la que aquí hablo la entiendo como el proceso mediante el que un receptor se sumerge afectivamente en materiales del pasado: los califica, selecciona e interpreta basado en un criterio conformado por su experiencia personal. Hace operaciones de significación de registros basadas en sus propias vivencias. Teje vínculos con el material a partir del *pathos*, interrelaciona afectivamente pasado-presente para constituir una imagen de recuerdo.

Dicho todo esto, la operación de presentificación, hace que la inmersión sea una cualidad central para comprender el modo de pasado que en esta tesis busco describir. Sin embargo, para avanzar en la argumentación de dicho planteamiento, es necesario matizar que la inmersión no es del todo ajena a los discursos que tienen como dominante la «representacionalidad». Este ajuste, me posibilitará tener mayor precisión para delimitar los rasgos del pasado compuesto en los productos audiovisuales en cuestión.

Dice Kansteiner, sobre el discurso histórico -cuya retórica tiene como función dominante la representacionalidad-:

...historians are very familiar with the experience of immersion, but in professional history writing, that experience takes place on the side of production, not reception. There are plenty of academic historians who feel intimately related to their subject matter having spent a lifetime exploring one topic, era, or person from various angles and through extensive archival studies. They feel more at home in the past than the present. (...) In historiography, immersion is an important tool of the trade



and a key element of the professional ethos. Immersion into the past via authentic documents and official archives allows researchers to develop an empathetic relationship to past actors and events and attempt to grasp what really happened from the vantage point of the past, not the present (Farge, 2015).<sup>128</sup>

Mientras que en los filme-archivos de esta investigación la inmersión está en la fase receptiva; en el «discurso representacional» -como el de la disciplina histórica- ésta se encuentra en el momento de producción, cuando el historiador va al archivo y coteja, etc. En el texto histórico se sustrae la condición inmersiva del “producto final” y se queda como ejercicio íntimo del autor/investigador.

Esto no es casualidad, es una decisión deliberada para construir la retórica objetivista. Dice, también, Kansteiner:

Yet, in the aftermath of the often mythologized rite of passage in the archives, historian spent a great deal of time and effort to cast their archival encounters with the past into objectifying prose that systematically reduces rather than enhances the readership’s opportunity for emotionally engaging with history.<sup>129</sup>

El receptor de un producto audiovisual, al quedar comprometido afectivamente con su percepción inmersiva, se aleja de lo veritativo según lo que podemos inferir de lo dicho por Kansteiner. La mediación que ofrece el «discurso representacional» cobra relevancia, dice el mismo autor, pues su metodología aparece como antídoto ante este mal.

In film and TV culture, a highly professionalized team of experts converts a basic story idea, often gleaned from academic writing, into a mimetically seductive and sensually and emotionally engaging simulation of the past fit for popular consumption. In contrast, historiographical culture transforms a highly subjective, often passionate, and lonesome encounter with remnants of the past into an intellectually overdetermined and emotionally underdetermined product adapted to the communication habits of a miniscule, highly specialized audience of peers.<sup>130</sup>

La proximidad entre material y usuario, para un paradigma de pasado objetivista, crea una cercanía problemática entre “objeto” y “sujeto”. Al “sumergirse”, la distancia necesaria entre estos dos que provee la sensación veritativa queda entredicha, se vuelve “highly subjective” y “often passionate”.

De este modo, los «discursos representacionales» del pasado, como el de la disciplina histórica, al suprimir la inmersión del producto final, se convierten en dispositivos controladores de los registros documentales, operan como instructivos que dictan cómo debe ser comprendido el pasado. Los receptores finales no tienen contacto con el material, su conocimiento de estos

128 Wulf Kansteiner. “History, Memory and Film: A Love/Hate Triangle”, *op. cit.*, 133.

129 *Idem.*

130 *Idem.*



registros es a través de representaciones compuestas retóricamente y que al autoafirmarse como veritativas, consolidan una relación literal entre “realidad” y “lenguaje”: la retórica representacional invisibiliza los modos en los que nos preguntamos “qué podemos calificar como verdadero y qué no”; lo “verdadero” aparece autoevidente. Dicho de otro modo, la retórica representacional que aquí describo, niega tácitamente (tal vez también involuntariamente) que hay un mediador entre “documento” y “público general”<sup>131</sup>.

Así, considero pertinente plantear, que la conversión del receptor, de espectador a «usuario» de «archivo», tiene como consecuencia central el desplazamiento de la cualidad inmersiva. Ésta deja de suprimirse en el producto final y pasa a ser el centro articulador de la composición discursiva de la imagen de pasado. Los registros sonoros de *Guerra Fría*, los planos espaciales de *Roma* y los trazos audiovisuales de *El intenso ahora* interpelan directamente a la experiencia del usuario, del receptor y se exponen a sí mismos como registros auténticos de ese pasado.

Ante esta circunstancia, dado que la cualidad inmersiva en la fase receptiva abre las posibilidades de un discurso más subjetivo, vale la pena preguntarnos: ¿Podemos considerar que las experiencias cinematográficas de los filmes de este estudio dan cuenta de memorias con cualidades colectivas? ¿o las películas que aquí he estudiado son simple y llanamente una construcción personal, individualizada y relativa sobre lo que ocurrió en el pasado?

Kansteiner muestra cierto escepticismo a que haya afectividad en los discursos sobre el pasado; de hecho, prácticamente afirma que la indeterminación emocional es condición necesaria para la crítica y por ello para poder evaluar un relato como parte de un colectivo y no solo como la expresión singular de un individuo. Sin embargo, y paradójicamente, también asegura que la empatía entre el contenido en los materiales y el usuario de archivo resulta fundacional para la comprensión del pasado en el discurso histórico: son necesarias para estudiar al pasado en sus propias lógicas, sin domesticarlo. De esto, entonces: desde qué tipo de gestión de la cualidad inmersiva y afectiva es posible hacer crítica, y con ello hablar de relatos que no son solo productos de la imaginación de un individuo.

---

131 Hayden White problematiza el modo en el que la historia profesional intenta desaparecer al narrador para afirmar con ello la veracidad de lo narrado. Ver: Hayden White “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación en la historia*, (Barcelona: Paidós, 1992), 17-40.



Parecería, por el camino argumental de Kansteiner, que el único manejo de la inmersión y de la afectividad es la que hace, y ya he mencionado, el «discurso representacional» del pasado: sustraer ambas de la recepción y dejarlas como experiencias exclusivas de la investigación, y con ello, presuponer que el receptor no tiene habilidades críticas para interactuar con un pasado dominado por el *pathos* de modo comprensivo .

Es cierto que en la disciplina histórica, la sustracción inmersiva se hace como medida para fundamentar la construcción comunitaria -de gremio- del criterio de observación y que esta operación otorga seguridad para el análisis. Sin embargo, que esa estrategia funcione para construir la retórica objetivista de un discurso, no demuestra que las miradas no explícitamente reguladas no tengan juicios construidos socialmente que al rastrearlos posibiliten producir observaciones críticas. Suponer que el receptor no tiene aptitudes de criterio porque no está mediada su experiencia con el archivo, cancela, sin evidencia, otros modos de entendimiento crítico del tiempo anterior. ¿Hay formas de gestión de la inmersión y la empatía distintas a los «discursos representacionales» del pasado que puedan llevar a una comprensión crítica?; más en específico: ¿*Guerra fría*, *Roma* y *El intenso ahora* podrían ser casos de un manejo crítico del pasado tejiendo un vínculo afectivo e inmersivo en su fase receptiva?

Considero que la relación de los «discursos representacionales» del pasado con la afectividad y la inmersión tiene como una de sus importantes premisas distinguir “memoria individual” de “memoria colectiva”. Esta separación posibilita hablar de imágenes más cercanas a la imaginación y a las ilusiones, producidas a través de las argucias de la psique; y delimitar otras más “objetuales”, compartidas, pues son percepciones que involucran a los otros, y por tanto, susceptibles a la crítica. Las primeras son objeto de la empatía y de la inmersión, las segundas se vuelven campo de producción cultural de las miradas del gremio.

En este sentido, entonces, la “objetividad” que provee la retórica «representacional» del pasado, se sustenta al construir una frontera estable y bien delimitada entre lo individual y lo colectivo a nivel mnemónico. Artificio conceptual que nos regresa a uno de los debates de más larga data en los estudios de memoria: cómo reconocer la memoria “individual” frente a la colectiva. Un debate que posiciona como antitéticas la fase individual y colectiva del fenómeno de remembranza. Discusión la cual es necesario re-visitarse (al menos en parte).



Paul Ricœur ya se había planteado la dificultad, y de hecho en la siguiente pregunta que cito, sugiere pensar en lo que está en medio de lo “individual” y “colectivo”. En otras palabras, en su interrogante propone complejizar la distinción, y de algún modo, “borrar” las fronteras que establecen la antítesis entre “colectivo” e “individual”:

¿No existe entre los dos polos de la memoria individual y de la memoria colectiva, un plano intermedio de referencia en el que se realizan concretamente los intercambios entre memoria viva de las personalidades individuales y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos?<sup>132</sup>

Para Astrid Erll, esta polaridad se resuelve al considerar a la memoria como una «re-mediación». Entendiendo esto último como renovaciones (mutaciones) de formas simbólicas que ya han circulado en las comunidades -y que al pasar de un soporte a otro y de un medio a otro, se entremezclan formando diversas capas-, los agentes hacen uso de ellas y así activan trazos o capas de pasado, que aunque podrían considerarse ajenas a sí mismos, son desplegadas en su propia individualidad. «Re-medar» es, así, un punto de transacción, es eso que Ricœur llama: “plano intermedio de referencia en donde se realizan concretamente los intercambios entre memoria viva de las personalidades individuales y la memoria pública...”.

Dicho de otro modo, toda “memoria individual” está constituida a partir de pautas determinadas por los trazos que previamente han sido mediadas en su comunidad de sentido; una “memoria individual” activa capas específicas de ese registro, se las apropia significativamente; hace una transacción. En esta línea argumental para Erll, en realidad no hay frontera entre “colectivo” e “individual”, pues “hacer memoria” es llevar a cabo transacciones simbólicas y significativas entre los agentes que integran a las comunidades: la “memoria individual” es colectiva porque está delimitada por lo ya dicho, y la “memoria colectiva” sucede en la activación que hacen de ella los sujetos, en las renovaciones específicas que circulan en la comunidad.

Tomo un caso específico: el uso de la pieza *Dwa Serduska* de *Guerra Fría*. Ésta es un documento marcado colectivamente, tiene características “nacionalistas” por el contexto en el que se medió en los años cincuenta, a través del Ensemble Mazovia. Y también, a la vez, es un trazo de memoria personal, que está archivado en *Guerra Fría* a partir de mecanismos específicos que no son asépticos y que precisamente pautan la recepción, que delimitan un marco

---

<sup>132</sup> Paul Ricœur. “Memoria personal, memoria colectiva” en *La memoria, la historia, el olvido*. (México: FCE, 2013), 171.



de comprensión de dicho registro. El trazo, la pieza musical, tiene diversas capas intermedias - interacciones con otras mediaciones: el jazz parisino de los cincuenta, el comunismo soviético, el folclor de la región Mazovia del centro de Polonia, etc.- pero en la archivación -en el manejo que hace la película de ese registro sonoro- se orienta qué capas y cómo son posibles de activar y qué horizonte de significación otorga ello. Dice Astrid Erll: “*cultural memory is the interplay of present and past in socio cultural contexts*”<sup>133</sup>. Esta interacción entre presente y pasado expone, justamente, la dinámica que sucede entre “colectivo” y “personal”.

Esto implica un giro en la relación presente-pasado. Que los componentes que integran a un «archivo» sean «remediaciones», y que la imagen de pasado dependa de la “activación” de estas últimas, orilla a modificar el sentido de la noción de registro y factualidad. El pasado se aleja de la idea de ser la construcción discursiva determinada por un objeto, el arte de describir verazmente al objeto histórico; y se convierte en una conjetura sobre los significados que se encuentran alrededor de las operaciones de comunicación que le dan materialidad a algún determinado “objeto histórico” (se pregunta por los trazos que hacen los procesos de remediación).

El pasado se vuelve la indagación sobre cómo hemos significado lo ocurrido, porqué hemos dado peso a un registro determinado en vez de a algún otro, y cómo ello ha construido “objetos históricos”. Y para lograrlo, para intentar responder a esas inquietudes, más que elaborar narraciones causales sobre lo que sucedió; los agentes que buscan componer imágenes de este tipo de pasado, crean experiencias inmersivas para comprender la relevancia significativa de las «remediaciones» que circulan en sus comunidades políticas.

Esto no necesariamente es un desapego de lo que “verdaderamente” ocurrió, sino, más bien, son intentos por involucrar densidad y complejidad a los procesos de significación que atraviesan a las veracidades. *Roma*, *Guerra Fría* y *El intenso ahora* exponen verazmente sus documentos. En *Roma* hay un cuidado intensivo en la constitución de la espacialidad, en la Parte Dos incluso expone cómo se reconstruyeron oficinas y espacios enteros; del mismo modo se cuidó el uso de los arreglos musicales originales de las piezas folclóricas que aparecen en *Guerra Fría*; y en el caso de *El intenso ahora*, el filme está constituido completamente por el material audiovisual curado. Al mismo tiempo toda esta veracidad está intervenida. Se encuentra

---

133 Astrid Erll. “Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory”, *op. cit.*, 205.



atravesada por indagaciones que suceden a partir de distintas herramientas: en *Guerra Fría* mediante el funcionamiento del *leitmotiv*, en *Roma* con la operación de la visualidad (los movimientos de cámara y el uso de soporte), y en *El intenso ahora* a través del *découpage* y la voz en *over* de Moreira Salles. En esto último es donde se atraviesa la cualidad conjetural o de indagación de estos productos culturales.

En el caso de *Roma*, hay una configuración de la visualidad lograda a través de una cadena de observaciones de segundo grado: la mirada “ficcional” de la remembranza infantil -la de Cuarón-, con la del personaje Cleo -una mirada posible de una mujer empleada doméstica-, o de la madre -la mirada posible de una mujer de clase media-, con la de la cámara -la mirada del Cuarón adulto-, y finalmente por ello, con la de nosotros los usuarios. En *Guerra Fría* esto sucede en las iteraciones de *Dwa Serduska*, cada aparición denota y condensa formas de significación de un mismo objeto, se exponen experiencias distintas de significar y percibir ese trazo dado, y cada una conlleva a distintas imágenes de remembranza. En *El intenso ahora*, el *découpage*, conjugado con la voz en *over* de Moreira Salles, hacen este juego de deconstrucción de los procesos significativos de las narrativas de los movimientos del 68.

Considerando todo ello, planteo que la temática de las películas no es la década de los años cincuenta y sesenta. La materia de los filmes es el siglo XXI, orbita alrededor de las preguntas: cómo y por qué narramos en nuestro presente esos eventos del pasado de la manera en la que lo hacemos.

La archivación que hacen estos filme-archivos denotan inquietudes sobre las relaciones comunicativas que hemos desarrollado alrededor de específicos “objetos”, buscan activar interrogantes sobre los modos en los que hemos significado las veracidades. En este sentido, su paradigma de pasado se aleja de las premisas de la «discursividad representacional», ninguna de las películas se autoafirma como una re-presentación de lo que sucedió; más bien: se acerca a operaciones como las que propone Astrid Erll para tratar críticamente la memoria cultural, desde la remediación y desde la exploración de miradas específicas (las propias de cada película).

## **ii. Giro inmersivo (o, del «cine visual» al «cine háptico»): presentificación de los afectos**

El pasado elaborado en los tres casos cinematográficos que estudio, no se media como «discurso representacional»; y, más aún, su configuración y su circulación denotan por sí mismas una

ruptura con tal horizonte. Dicho de otro modo: el cambio de sensibilidad y de paradigma que sostengo como tesis tiene que ver con la crisis del «discurso representacional».

Ahora haré una reflexión desde el medio de la cinematografía. Mostraré cómo esta mutación no solo tiene que ver con el texto histórico, sino con un cambio de sensibilidad que se puede detectar dentro del cine. A partir del contraste entre dos “experimentos” notables de la industria filmica, y separados a más de un siglo, exploro algunas mutaciones de las condiciones del medio que resultan relevantes para comprender las circunstancias que rodean a mi objeto de estudio (el giro de composición de pasado). El primer experimento al que me refiero lo considero anclado a las pautas del «discurso representacional», y el segundo, es ruptura a éste, y por tanto, se aproxima a la “sensibilidad histórica” que sucede en *Roma*, *Guerra Fría* y *El intenso ahora*. Estos dos casos ayudarán a visibilizar otros rasgos de los filmes de este estudio, que tendrán que ser descritos más a profundidad a lo largo de esta exposición.

El primer caso consiste en el registro filmico hecho por los hermanos Lumiere con el que presentaron públicamente al cinematógrafo en 1895; el segundo, es la instalación *Carne y arena* dirigida por Alejandro González Iñárritu y publicada en 2017. Ambos, aunque tienen objetivos dramáticos propios y distanciados entre sí, resaltan por haber sido exhibiciones para presentar objetos tecnológicos. Los cuales, posteriormente, fueron mercantilizados para la industria (la del cine). En el caso de los Lumiere, fue para presentar el cinematógrafo; para el de González Iñárritu, la tecnología VR (*virtual reality*) -que incluye cámaras, visores, sonido envolvente, y componentes de escenificación-.

Ambos casos representan dos puntos de la historia del cine, uno genético, el segundo proyectivo: el primero condensa aspectos de la “tradición”, el último el carácter de lo que se ve hacia la industria del futuro. Por ello, explorarlos reflexivamente ayuda a establecer algunos rasgos del medio asociados a mi argumento, a pesar de que a primera instancia parezcan casos muy ajenos a los filmes de este trabajo.

\*\*

Los primeros experimentos de los hermanos Lumière, aquellos en donde surge la idea de lo que hoy entendemos como cine, perseguían el interés por capturar el movimiento visual. La primera película que rodaron, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895)<sup>134</sup>, registró el final de una

---

134 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=J1EdyZtkGXo>.



jornada de trabajo en su propia fábrica. Aquel material fue la captura de la salida de los obreros del recinto donde laboraban, una caminata de los trabajadores, desde la puerta de la fábrica que estaba en un plano general, hasta salir de cuadro e ir presumiblemente a sus hogares<sup>135</sup>.

Estas circunstancias de origen hacen ineludibles los vínculos que el cine tiene, primero con la fotografía, pero también, por transitividad, con la pintura. Si bien hay otras dimensiones que se han ido sumando, éstas tienen -usualmente- un papel secundario en la producción significativa, normalmente no están en el mismo plano de protagonismo.

Esto transita también hacia el análisis de la cosa cinematográfica. Es común encontrar textos que problematizan “fotograma por fotograma” alguna secuencia clásica. O aquellos, también, que seleccionan un *corpus* específico de fotogramas para analizar la composición visual de cada uno de ellos. Así, cuando se presupone al fotograma como unidad básica de análisis, es que la comprensión analítica del cine, tiende a ser la comprensión analítica de la composición visual. Con ello, lo dominante del aspecto visual se reafirma.

No obstante, a pesar de este contexto de origen, me parece que ha habido una transformación determinante e insoslayable. La cual intentaré visibilizar a partir del otro experimento cinematográfico ya mencionado. Así como los ensayos filmicos de los Lumière ayudan a comprender la visualidad como factor dominante, este otro pone en el centro el cambio de horizonte de relación con el receptor, circunstancia que le otorga solidez al planteamiento del apartado anterior.

---

135 Es interesante que aunque este material aparenta ser el registro de un acontecimiento verídico, fue una puesta en escena. La filmación se planificó para que ocurriera a la hora en la que mejor convenía la luz, y la acción no fue espontánea, todo el personal de los Lumière sale del recinto de forma acomodada de acuerdo a una previa dirección de escena, nadie voltea a ver la cámara. Este primer “documental” es un registro que involuntariamente visibiliza como el cine “reordena” la “realidad” para darle un sentido, el cine ya no solo representa a la realidad, sino que, también, deliberadamente la produce.



En 2017, Alejandro González Iñárritu, junto con Emmanuel Lubezki, estrenaron la instalación llamada *Carne y Arena*<sup>136</sup>. Aunque no es técnicamente una película<sup>137</sup>, es algo semejante a *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* de los Lumière: un experimento para probar una tecnología (la VR [*Virtual Reality*]), la cual pudiera registrar un fenómeno en movimiento. Además de ser un experimento artístico y un ensayo tecnológico, por sus condiciones enunciativas (involuntariamente o no), ocupa también una posición como pauta de realización cinematográfica. Dicho de otro modo, es pertinente considerarla como parte de los mismos procesos en los que está inserta la historia de la cinematografía. Es didáctica para mirar la mutación, la diacronía de un mismo lenguaje.

¿En qué sentido hay contrastes de realización? ¿Son meros cambios por la tecnología o involucran otros parámetros?

*Carne y Arena* hizo uso del VR para intentar recrear la experiencia de un migrante al cruzar la frontera México-Estados Unidos. El *eslogan* de esta obra fue: “virtualmente presente, físicamente invisible”. La instalación pretendió, así como el cine 4dx (de “cuatro dimensiones”, con aromas y movimiento de las butacas para llevar al espectador al mundo que está del otro lado de la pantalla), o los mismos lentes de 3 dimensiones en televisores domésticos y en sala de cine, llevar al espectador a una experiencia *immersiva*. El usuario-espectador, en el caso de la

---

136 Alejandro González Iñárritu. *Carne y Arena*. (Estados Unidos: Mary Parent, 2017). (Ver tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=zF-focK30WE>). Si bien este producto cultural podríamos decir que no es propiamente filmico, es relevante mencionar algunos rasgos de las condiciones de enunciación para así comprender porqué retomo esta obra como proyecto cinematográfico.

El liderazgo estuvo a cargo de González Iñárritu, un director de cine cuyas realizaciones transitan por redes industriales como Hollywood al igual también como por el circuito de Festivales como el de Berlín o el mismo Cannes, él fue reconocido por sus pares en 2006 en *Cannes* e incluso en 2019 fue el presidente del Jurado de dicho Festival, el mismo grupo en el que participó como miembro Paweł Pawlikowski, director de *Guerra Fría*. La fotografía de *Carne y Arena* fue dirigida por Emmanuel Lubezki, un recurrente colaborador de Alfonso Cuarón y que ha participado desde hace algunos años también con González Iñárritu, y el cual también es un miembro participe en las redes industriales y en los circuitos de festivales, y que ha “consagrado” en Hollywood algunas herramientas retóricas durante los últimos diez años; por ejemplo, el resurgimiento de los plano-secuencias en el cine “industrial” de las producciones hollywoodenses no podría explicarse sin su mención. La producción de *Carne y Arena* estuvo a cargo de la importante directiva Mary Parent, antes presidenta del consejo de administración del estudio cinematográfico MGM, después de Universal Studios. La obra fue distribuida por Legendary Entertainment, un estudio de Hollywood con cierta relevancia en los últimos años. En suma, con todo este listado de colaboradores solo pretendo enfatizar que este producto es realizado, producido y distribuido por actores relevantes, incluso “consagrados”, del gremio de la cinematografía. No solo eso, además, la obra se estrenó en el *Festival de Cannes* en 2017. *Carne y Arena* fue hecha dentro del gremio de cine, para ser presentada en uno de los centros más notables de exposición de la misma comunidad.

137 En realidad, con la aparición del cine digital, las obras cinematográfica técnicamente dejaron de ser filmes o películas (las “películas” grabadas digitalmente ya no son materiales visuales impresos en una cinta film -en una película-).

instalación de González Iñárritu, a través de unos lentes VR y un sonido envolvente, se adentró en la experiencia de cruzar la frontera entre estos dos países como si él mismo fuera parte de la acción. Así, ya no fue solo un espectador, sino también un migrante -al menos “virtualmente”-.

Estas innovaciones técnicas (la VR, el 3D, 4dx, Sistema Dolby Atmos, etc) no solo son artefactos tecnológicos que buscan insertarse al mercado del cine, no son asépticos objetos capitalistas que únicamente buscan generar réditos financieros, y que deban ser considerados como aspectos simplemente “técnicos”. También, además, son herramientas para construir retóricas que surgen, o indican, “pulsiones de época”. Latencias que veo relacionadas con la necesidad de hacer experiencias *immersivas* desde modalidades “realistas” que van más allá de la sola visualidad<sup>138</sup>. En el caso de *Roma* es muy claro, por ejemplo, el audio de la película se grabó en el Sistema Dolby Atmos para que el audio fuera escuchado en la disposición de bocinas en cúpula, para emular lo más preciso posible la sensación de espacio.

El caso de la instalación de González Iñárritu es indicativo, ya no solo es una pantalla en la que se observa. En ésta, además, hacia donde sea que voltean los ojos del usuario/espectador hay imagen. También incluso hay contacto con la arena (parte de la puesta en escena), sonido envolvente -la fuente del sonido ya no se identifica como unas bocinas, sino como un espacio-, y movimiento o desplazamiento físico del usuario. Si en el caso de los Lumière hay una sensación de inmersión, ésta sucede a partir de una **representación** de lo que se registró; por otro lado, en el caso Iñárritu/Lubezki ocurre a través de una experiencia de **presentificación**, la cual recurre a estrategias ya no predominantemente **visuales**, sino con el intento de crear vivencias **hápticas** con los usuarios. Veamos a qué me refiero con esto último.

Lo háptico remite común y estrictamente al sentido del tacto. Se suele concebir, por ejemplo, que así como la acústica es a lo sonoro, lo óptico a lo visual, lo háptico es a lo táctil. No obstante, autores como Pablo Maurette problematizan esta aserción que separa estrictamente, a los sentidos perceptivos. El argumento que elabora en sus ensayos reunidos en *El sentido*

---

138 Pienso que la sensación inmersiva sucedía en las primeras filmaciones de los Lumière, aunque esto, de algún modo, no fuera del todo advertido ni voluntario. La famosa proyección de los hermanos Lumière, en la que los espectadores se levantaron de sus asientos por creer, asustados, que la imagen de la locomotora llegando a la estación era verídica (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), construyó -podríamos decir- su *inmersión* desde la visualidad -desde esto que algunos autores llaman cultura *oculocéntrica*-. La locomotora no se escuchaba, el espectador podía corroborar que estaba en un entorno distinto al que está un tren, sin embargo la entonces innovadora proyección visual creó esa experiencia “realista” de la locomotora. Los espectadores se levantaron para evitar ser aplastados (al menos, eso cuenta la anécdota).

*olvidado*, lejos de intentar establecer al sentido del tacto como un “nuevo” tipo de percepción sensorial hegemónico que va contra lo visual, busca criticar la premisa *oculocéntrica* -llamada así por Maurette- que considera la perceptualidad como una operación discernible de los “sentidos”, dentro de la cual hay sentidos de percepción más imprescindibles que otros, y donde podríamos decir cuáles fenómenos de experiencia son producto de alguno en específico. Como si *ver* no estuviera implicado en la experiencia de *tocar*, de *escuchar*, *degustar*, u *olfatear*.

Para Maurette, entonces, lo háptico no solo es la tradicional concepción de la experiencia epidérmica del tacto; es más bien la conjunción de experiencias sensibles que se expresan en el cuerpo: la sensibilidad del **contacto** del cuerpo con el mundo. La instalación *Carne y arena*, en este sentido, se aproxima mucho más a esta noción, la cual nos regresa a reafirmar la importancia de la experiencia inmersiva. Si ésta es el contacto del usuario con el material, entonces estamos hablando que la cualidad archivista abordada en la Parte Dos de esta tesis, constituye también el preámbulo para una composición háptica de la experiencia. Dada su relevancia, desmenuemos más en concepto de «háptico».

Maurette sugiere que en la percepción sensorial intervienen invariablemente todos los “sentidos” y no hay una “percepción” más “pura” o “superior” que otra, sino que todos ellos se atraviesan de modo complejo para construir la “percepción” de la existencia propia. La peculiaridad que Maurette mira en el concepto de lo háptico, es que aunque esta palabra -como ya mencioné- remite a la idea del contacto de lo epidérmico (lo que tradicionalmente concebimos como táctil), puede ser re-pensada como el **contacto** del cuerpo: la suma de la experiencia corporal, y en ese sentido, *como el conjunto de percepciones sensoriales que se articulan para dar cuenta del propio ser en el mundo: la condición de posibilidad de lo inmersivo*.

Así, al ser una vivencia que se experimenta corporalmente, es también el modo en el que ciframos, segmentamos y consideramos lo que es real. Cuando miramos, dice Maurette, no solo experimentamos visualmente, sino también percibimos relieves y texturas incluso aunque no las toquemos literalmente. Aparece la distancia -la sensación que el cuerpo ocupa en un espacio-, incluso el sabor -en esto se basa mucha de la mercadotecnia sobre alimentos- y el sonido de los objetos que se ven; en suma, aparecen todos los sentidos. También sucede desde otros sentidos, por ejemplo, al escuchar una melodía, construimos o incluso recordamos visualidades, una canción nos puede recordar a una persona o a un acontecimiento vivido, e inmediata e



involuntariamente se vuelve imagen en la mente -con esta premisa, como ya expuse, juega Pawlikoswi en *Guerra Fría*-. Los criterios mediante los que se percibe lo “real” se encuentran enteramente vinculados a la experiencia del cuerpo, a vivir su “posición”.

El concepto de lo háptico ayuda a pensar que la definición -para cada uno- de características espaciales como lo rugoso, lo lejano, lo liso, lo etéreo, lo colorido, lo gris, lo sutil, lo grotesco, etc. se constituyen como conciencia de corporalidad. Esto puede incluso extenderse hasta nociones más abstractas, pero que también se despliegan en el espacio, como la felicidad, la tristeza, el dolor, etc. Por ejemplo, un sonido específico puede apelar a lo melancólico por la relación que tiene dentro de nuestra memoria sonora personal, y aunque no podamos definir en palabras qué significa la melancolía, en cuanto dicho sonido se experimenta -se “adolece”- en el cuerpo, se construye una idea de lo que entendemos por melancolía.

El contraste entre las proyecciones de los Lumière y *Carne y Arena*, sugiere, desde mi punto de vista, una mutación en la realización cinematográfica, y de premisas de percepción. Los Lumière tenían un interés enfocado hacia el registro de la visualidad en movimiento; Gonzalez Iñárritu y su equipo, por otro lado, tuvieron una explícita pretensión por crear una vivencia inmersiva, estrategias con la intención de generar una experiencia del cuerpo.

De **re-presentar** visualmente objetos, a **presentificarlos** para que sean experimentados corporalmente (y por lo tanto, afectivamente). *Guerra Fría*, *Roma* y *El intenso ahora*, en este sentido, los asocio a un horizonte de composición háptico. Había dicho al principio de la sección, y como consecuencia de la anterior, que estos tres filmes exponen una ruptura con el «discurso representacional» del pasado, ahora agregó: este giro se encuentra determinado por abrazar la condición háptica de cada una de sus composiciones narrativas cinematográficas. Esto trae consigo otras cualidades importantes de evaluar.

### **iii. La restitución del *pathos*: el auge de la figuralidad**

¿Con lo dicho hasta ahora, qué diferencias se podrían señalar entre lo que podríamos llamar paradigma de pasado «visual» frente a uno «háptico»?

Para explorar sobre estas dos conceptualizaciones, me parece redituable volver a algunos de los planteamientos ya mencionados de Pablo Maurette. Algunas de sus proposiciones

permiten articular la noción de memoria cultural de Erll, que trasciende la polaridad de la memoria colectiva con la individual, con algunos planteamientos teóricos de Frank Ankersmit.

Considero que detrás de las argumentaciones de Erll que le dan cuerpo al fenómeno de remembranza, hay interés por restituir la fase figurativa del lenguaje (y más en general: de los procesos comunicativos). Me explico: el acto de recordar, más que una operación de re-presentar el pasado, radica en re-figurarlo. «Presentificar» el tiempo anterior -lo que vengo defendiendo que hace *Roma*, *Guerra Fría* y *El intenso ahora*- consiste en activar vestigios mediante figuras que ya han circulado; así, el pasado no está en un “objeto”, sino en las re-mediaciones que se han hecho sobre ese “objeto”. Re-presentar se concibe como una operación de mimesis, de imitación de la cosa, del pasado en este caso; re-figurar está más cercano a la idea de tomar algo ya mediado y renovarlo, pues en ese acto se encuentra su activación. La re-presentación pretende una relación recíproca de sentido con el objeto, la re-figuración no necesariamente tiene esta reciprocidad, pues no necesariamente hay un sentido explícito y estable de significado en una figura. Con ello lo que se repone es la categoría analítica de «experiencia». A continuación me propongo describir con más detalle este planteamiento.

\*\*

El lenguaje visual, desde la perspectiva de Maurette, se encuentra íntimamente relacionado con el pensamiento racionalista<sup>139</sup>. Esta afirmación a simple vista es muy genérica, aún así, creo que hay algunos elementos que pueden ayudar a encuadrar el horizonte de esta aserción.

Pensemos en el acto de mirar. En dicha operación se acentúa la diferencia ontológica entre el que observa y entre la cosa que es observada. “Ver” hace evidente que hay un actor que está mirando, enfocándose en “algo” que se encuentra “fuera de sí” -un objeto, una foto, un paisaje, un animal, una planta, etc.-. “Ver”, establece distancia y separación. El sujeto, distanciado del objeto, puede describir la cosa en cuanto a ella misma. “Ver”, es un acto que ejecuta el sujeto, a partir del cual puede ser posible tener una expresión literal de la “cosa”. Se

---

139 Pablo Maurette. *El sentido olvidado*. (Buenos Aires: Mardulce, 2015), 60.



concibe como una operación directa -sin mediación-, y que con los mecanismos adecuados, posibilita conocer y saber de la “cosa” de manera “objetiva”.<sup>140</sup>

Con lo cual, se teje una de las premisas centrales que el filósofo Frank Ankersmit imputa al pensamiento occidental: el establecimiento de una correspondencia recíproca y plena (o completa) entre lenguaje y mundo. Objeto/sujeto, dice el autor, se conceptualizan epistemológicamente como entidades discretas que están unidas, “atornilladas”, por medio de la noción de “verdad”. La “verdad” funciona como ensamblaje entre “otredad” y “ser”. Así, el lenguaje se convierte en el medio con posibilidad de “señalar” y con ello nombrar: se vuelve el artificio detrás de la “verdad”. Presuponer que es posible una relación de literalidad entre “mundo” y “lenguaje”, hace que la relación cosa/palabra sea plenamente recíproca entre sí, y en esa presunción, descansa esta idea canónica del pensamiento occidental: la “verdad”.

La comprensión racionalista, bajo estos preceptos, radica en la capacidad de discernir y nombrar los fenómenos como consecuencia de la distinción sujeto/objeto: se producen “descripciones” de la otredad. Conocer es “ver”: es explicitar, en lenguaje verbal, la literalidad de aquello que consideramos empíricamente visible.

De lo anterior, surge como consecuencia que todo lo que no se puede ver, lo que se “siente”, lo que está “dentro de”, se vuelve problemático y se refiere a un fenómeno más cercano a la esfera de lo psíquico, y de lo individual. Lo afectivo, al ser una experiencia háptica, corporal, que se siente “adentro”, complejiza la premisa de la distancia y de la separación necesaria entre objeto y sujeto. Pues cómo se podría ser objetivo si un fenómeno que está aparentemente “afuera” lo vivimos corporalmente “dentro” al momento de analizar.

A diferencia de los Lumière, los tres filmes de este corpus -y la instalación de González Iñárriti-, tuvieron una pretensión explícita por hacer vivir en cuerpo el producto audiovisual, vivir lo que está “afuera”, pero “adentro”. *Carne y arena* es muy explícita en esto, no solo intentaba mostrar lo que vive un migrante, sino buscaba producir la vivencia que lo afecta. Los Lumière, en sus proyecciones, querían que los espectadores pudieran “ver”, González Iñárriti quería que los usuarios de su instalación pudieran “sentir”. Los primeros buscaban exponer un registro visual, “documentarlo”, re-presentarlo; los segundos intentaron componer una

---

140 Esta concepción de lo visual se ha modificado también, en la misma línea argumental de Maurette, tal vez por la problematización de la sensibilidad, antes olocéntrica, ahora movida hacia otros horizontes. La desconfianza en las imágenes sucede como en el caso del famoso cuadro de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*.

experiencia inmersiva para comprenderla desde su afectividad. Las tres películas de este estudio utilizaron figuras, maneras para otorgar mayor expresividad a lo verazmente aceptado: una pieza musical (*Dwa Serduszka*), la imagen de un recuerdo (la remembranza espacial infantil), la impresión de una sensación (la evocación de la felicidad).

Dicho esto, vale la pena adentrarnos en la noción de «experiencia». Si bien, como advierte Ankersmit, este concepto comenzó a ser referido con insistencia en el pensamiento occidental desde la segunda mitad del siglo pasado, especialmente por el influjo de Gadamer; lo cierto es que su problematización ha sido bastante restringida. Esto en buena parte, porque la filosofía occidental ha suprimido su relevancia desde el momento en el que ésta adoptó como premisa del entendimiento humano la distinción cartesiana entre objeto y sujeto<sup>141</sup>.

La filosofía es indiscutiblemente dueña en su propia casa cuando se trata de conceptos como la razón, la verdad, o el conocimiento, pero su control se debilita con la experiencia. Penetramos, entonces, en una enigmática tierra de nadie entre la filosofía, la ciencia, la religión, el arte y la historia. (...) Resumiendo, de todos los conceptos que el filósofo estudia de oficio, el de la experiencia es el más sensible a las influencias externas a la filosofía misma.<sup>142</sup>

Lo «experiencial», dice Ankersmit, se constituye en lo liminal de la relación objeto/sujeto. Experimentar es un efecto en el que hay algo de “subjetividad” y algo de “objetividad”, latente, indeterminado y hasta cierto punto irrastreable. La “experiencia” quedó suprimida cuando se asumió a la “verdad” como único ensamblaje entre objeto y sujeto, y con ello se solidificó la reciprocidad lenguaje/cosa -la literalidad-.

Ankersmit, además, coliga lo experiencial con la «sublimidad», pues ello le posibilita problematizar la diada objeto/sujeto desde el lenguaje, le ayuda a complejizar la idea de la literalidad. Me explico. Para este autor, «experimentar» es la «sublimación» de un fenómeno vital. Lo «sublime» hay que entenderlo conceptualmente como el conflicto entre la facultad de concebir “algo” y la facultad de presentarlo<sup>143</sup>: es la dificultad (o la sensación latente de incapacidad) de reducir<sup>144</sup> un fenómeno extenso e inaprensible a una forma simbólica que lo

---

141 Frank Ankersmit. *La experiencia histórica sublime*. (México: Universidad Iberoamericana), 31-58.

142 *Ibid.* 36.

143 Esta definición parte del concepto de sublime de Immanuel Kant que desarrolla en: “Libro Segundo. Analítica de lo sublime” en *Crítica del juicio* (Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica, 2003) [Disponible en Línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>], 55-117.

144 “Este vocablo, vulgarmente identificado con la idea de empequeñecer, cortar, disminuir, merece un comentario. La Enciclopedia del idioma de Martín Alonso da como primera acepción de la voz reducir, apoyado en



condense significativamente. Lo sublime sería la expectativa frustrada de reducción simbólica, la imposibilidad de presentar cabalmente un fenómeno en lenguaje: es la extinción de la reciprocidad plena entre la “palabra” y la “cosa”. Lo «sublime», es una forma de conceptualizar una crisis del sentido de la literalidad. Así, para Ankersmit, lo «experiencial» es aquello que denota los límites de la literalidad y que, por ello, induce a la exploración de la «figuralidad».

Bajo estas consideraciones, el giro inmersivo que reflexioné en el apartado anterior, se encuentra íntimamente relacionado a que el usuario se involucre en una experiencia que no pueda cifrarse plenamente en un signo o en un conjunto de signos ordenados, sino que se vuelva una vivencia que solo puede “sentirse” en uno mismo para poder comprenderse, tal como lo es el fenómeno social que intenta comprender. *El giro inmersivo* es la mutación hacia lo que aquí he esbozado como háptico: un profundo interés por el *pathos*, por el criterio que se formula a través de las experiencias pasadas de afectividad.

¿Qué querría decir que una obra cinematográfica es más «figuracional» que «representacional», o viceversa? Lo explico con una anécdota usada por Ankersmit. En uno de los varios conciertos privados que hizo el compositor Franz Schubert a célebres notables, presentó una inédita pieza para piano. Después de haber escuchado interpretar con intensidad y entrega frente al piano, uno de los espectadores se acercó al músico. Este escucha le interrogó conmovido, algo así como: “Maestro, después de sentir todo el ímpetu de su pieza, le quiero preguntar ¿de qué trata su obra? ¿qué significan todas esas notas? ¿hablan del amor, de desamor?”. Schubert lo miró desconcertado, volvió a su instrumento, y para explicarle el significado de su pieza, lejos de regalarle a este espectador un discurso verbal que le diera una explicación “estable” y significativamente “cerrada”, volvió a tocar su música.<sup>145</sup>

Esta anécdota permite decir que Schubert creía que el sentido significativo de su pieza musical no es reproducible a un discurso estable de la palabra. La experiencia sonora no es traducible a una categoría verbal. En otras palabras: **las «figuras» musicales no «representan» emociones humanas; más bien, las «figuras» musicales se «experimentan» emocionalmente.**

---

Góngora”, ‘volver una cosa al lugar donde antes estaba o al estado que tenía’. Así, varios testimonios de los Siglos de Oro hablan de ‘reducir las aguas’ o ‘reducir el rebaño’, esto es, devolver al caudal incontrolable a su cauce o reorientar las ovejas al camino: al ducto, cuya huella etimológica todavía se advierte en nuestra palabra. De la misma manera, aquí decimos que la experiencia es el agua brava o el hato desperdigado que corre en peligro de perderse irremediamente si no se la fija en el ducto de la representación.” Leonardo Martínez Carrizales. *Guía Representaciones del Pasado 18-O*. México: Posgrado en Historiografía UAM, 2018), 6.

145 Frank Ankersmit, *op. cit.*, 47.

La **representacionalidad** tiende a enfocarse a la verosimilitud de la coherencia discursiva, no importan las «figuras» utilizadas en tanto a ellas mismas, sino en tanto que las relaciones con sus referentes sean “estables” -porque lo importante es que están re-presentando “algo”, están buscando ser literales-. Las figuras se conciben como objetos que tienen una suerte de correspondencia recíproca con aquello que intuitivamente entendemos como lo “real”. Tal acorde musical (o cualquier otro significante: tal color, tal palabra, tal objeto) «re-presenta» nostalgia, valentía, disidencia, revolución, o etc.

Por otro lado, lo que yo aquí he entendido como **figuralidad**, tiende a resaltar la imposibilidad de la estabilidad en la relación entre el lenguaje y el mundo, busca (re)producir una *afección* que no puede reducirse a un significante específico; suspende la representación, y se abraza a la experiencia de una figura. Por ello retomé la anécdota de Schubert, pues es bastante clara para exponer el funcionamiento de lo que aquí he entendido como «figurativo».

En *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*<sup>146</sup>, Robert Rosenstone expone con claridad el horizonte de preocupaciones de la práctica histórica como consecuencia de la consolidación que los medios audiovisuales tuvieron en la segunda mitad del siglo pasado. Dentro de estos ensayos se vierten algunas marcas textuales que el autor asocia, por un lado, a la historia, y por el otro, al reto que demandó entonces la masificación del cine y de la televisión. Recupero algunas que ayudan a visibilizar rasgos de mi argumento y que ya he comentado. La historia la asocia a nociones como: “cientificismo”, “precisión documental”, “dato”, “literalidad”. Por otro lado, los desafíos que observa Rosenstone son: “posliteralidad”, la importancia del “sonido de una voz”, de cómo se lleva a cabo el “ritmo de una frase”, del asombro que genera la “magia de las palabras”.

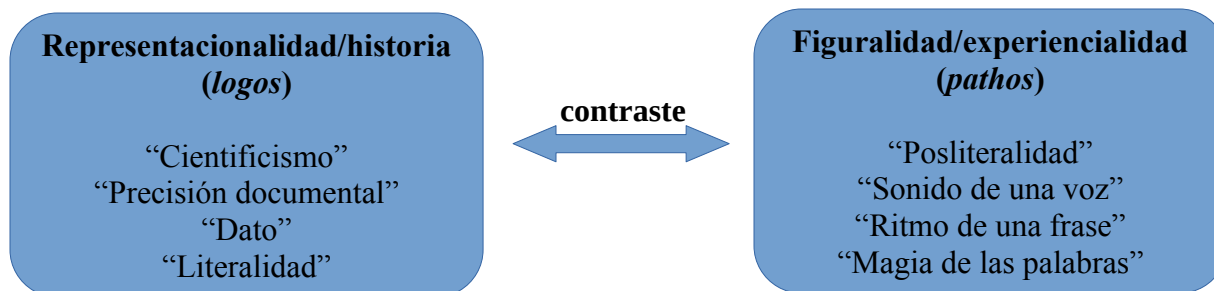
Rosenstone delimita el problema al éxito del lenguaje audiovisual. En contraste, como he intentado mostrar desde el principio de este texto, yo considero que estos cambios no devienen del soporte por sí mismo, sino de las latencias del entorno. Pienso esto, pues la «representacionalidad» no solo está presente en el lenguaje escrito, sino también como expuse con el caso de los Lumiere, aparece una y otra vez en el lenguaje del cine. De igual modo el énfasis en la «figuralidad» no se encuentra solo en lo audiovisual, hay una exploración en múltiples soportes: monumentos, memoriales, literatura, música.

---

146 Robert Rosenstone. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, op. cit.



Sin embargo, a pesar de mi discrepancia con Rosenstone para comprender el problema, rescato sus marcas textuales para modelar lo que quiero plantear, pues considero que éstas son didácticas para mostrar mi argumento de un modo más esquemático:



A modo de conclusión de este apartado, considero pertinente mencionar que la *sensibilidad histórica* quebrada hacia finales del siglo pasado es aquella cercana a las marcas textuales expuestas en el lado izquierdo del esquema: “representacionalidad”, “cientificismo”, “dato”, “literalidad”. El pasado, conceptualizado como un objeto “lógico”, aquél que se presupone que existe ontológicamente y al que se puede acceder mediante metodologías que abonen a una argumentación causal, es una idea de pasado que entró en controversia en la segunda mitad del siglo XX.

La *sensibilidad histórica* que se ha inaugurado desde esta crisis, sin llegar a ser una modalidad hegemónica aún, dejó de concebir al pasado como objeto que puede ser verificable, rastreable y objetivable en este sentido lógico, lo cual ha abierto un sinnúmero de dificultades para construir una relación estable y fidedigna con aquello que las comunidades humanas suponemos que sucedió en un tiempo anterior (esto no es cosa menor). La *sensibilidad histórica* que se inauguró con esta crisis de la representacionalidad es aquella que está más abrazada a valores “relativistas” y “constructivistas”, la cual, expresamente parte de la idea de que no hay posibilidad de acceso al pasado. Esta relación con el tiempo anterior, asume, que el pasado (o los pasados) es (son), irremediamente, una construcción conceptual cuya morfología depende fundamentalmente de la circunstancia de observación del presente: no existe, y no es empíricamente rastreable “El Pasado”, más bien, existen múltiples formas de configurar una noción de lo que consideramos que sucedió en un tiempo anterior.

## VI

### A MODO DE CONCLUSIÓN: EL PARADIGMA DEL «PASADO PRÁCTICO», UNA RETÓRICA DE LA EXPERIENCIA

Articular históricamente el pasado  
no significa conocerlo  
como verdaderamente ha sido.  
Significa apoderarse de un recuerdo  
tal como este relampaguea  
en un instante de peligro.

Walter Benjamin,  
TESIS SOBRE LA HISTORIA

En el capítulo anterior abordé la noción de *sensibilidad histórica*, la cual la entiendo asociada a experiencia, la concibo como aquella intuición que posibilita ver la relación “mundo” con ser humano y paso del tiempo. Fundamentalmente argumenté que hacia la segunda mitad del siglo pasado se dio lugar a una suerte de *giro inmersivo* en la cultura occidental, efecto que redundó en la transfiguración de dicha sensibilidad, llevándola de una cuyo principio dominante descansaba en la relación de literalidad que se puede establecer entre palabra y cosa, a una donde esta distinción se volvió más difícil de rastrear y tipificar. Es decir, lo inmersivo rompió la frontera entre estas dos fases y dificultó el modo de estabilizar dicha dicotomía: afirmé que la *sensibilidad histórica*, desde entonces, se ha comportado con componentes dominantes que podemos entender bajo el vocablo griego *pathos*.

En este último capítulo propongo precisar que los proyectos cinematográficos *Guerra Fría*, *El intenso ahora* y *Roma*, no solo emergen de esta sensibilidad histórica dominada por el *pathos*, sino que además tienen un funcionamiento “epistemológico” con márgenes bien delimitados que es necesario explicitar. Es decir, las películas en cuestión no solo surgen desde una percepción determinada, sino que constituyen, también, un paradigma que le da corporalidad analítica y crítica a dicha forma de perceptualidad.



Las películas en cuestión, al situarlas como un producto cultural alusivo a la categoría de «pasado práctico» de Hayden White, plantean un modelo crítico de comprensión del tiempo anterior que rompe con los «discursos representacionales» sobre el pasado. Este nuevo esquema de comprensión pone en primer lugar la ética, la acción política y la afectividad, con todas las problemáticas que se le podrían imputar a cada uno de estos componentes.

El capítulo lo divido en dos secciones:

- i) En el primer apartado argumento cómo la relación que *Guerra Fría, El intenso ahora y Roma* establecen con la ficción, ayuda a construir una comprensión de la afectividad desde la hermenéutica. En el capítulo anterior problematicé el funcionamiento del «discurso representacional» sobre el pasado, ello implicó poner en tela de juicio la relación lenguaje-mundo que éste supone. Las películas del corpus de esta investigación dan una vuelta a dicha forma de vinculación y con ello abren la posibilidad de aproximarse al pasado afectivo desde otro lugar. Uno en el que se restituye la compleja composición de significados y símbolos que se establecen entre los seres humanos al comunicarse y que tiene consecuencias fundamentales.
- ii) En el último apartado encuadro cómo esta hermenéutica tiene vasos comunicantes con la categoría analítica «pasado práctico» planteada por Hayden White al final de su vida. Así, el paradigma bajo el que se constituyen las obras cinematográficas de este estudio se puede comprender como parte de un proyecto ético, de comprensión afectiva y de acción política (entendiendo esto como las relaciones sociales que implican los posicionamientos al interior de comunidades). Esta propuesta, además, ayuda a situar la transformación que, argumento, se ha constituido entre tiempo y ser humano en occidente hacia final el siglo pasado.

### **i. Hermenéutica de la afectividad: la «ficción» como imagen de la experiencia sublime**

En los productos culturales que aquí he trabajado, la figuralidad como estrategia discursiva dominante sucede en consonancia con los cambios ya aludidos en sus entornos, a saber: (1) en las transformaciones en los modos de concebir al registro, (2) en la relación con la factualidad y, por ello, (3) en la conceptualización del archivo en general. Los trazos del pasado -los registros, los documentos-, como ya he desarrollado en el capítulo anterior, más que ser objetos que



posibilitan acceder al pasado como hecho; condensan constelaciones de relaciones comunicativas, las cuales, activadas de determinados modos, moldean específicas imágenes de pasado.

Con esto, entonces, debemos considerar que la figuralidad no remite tan solo a una serie de estrategias lingüísticas (o discursivas), no solo son alardes estéticos de contemplación artística, sino también -y sobre todo- son mecanismos de clasificación de esas constelaciones de relaciones comunicativas alrededor del “pasado” y dentro de grupos sociales específicos. Por ello, más allá de su condición estética, es importante destacar que son también operaciones políticas que hacen visibles (o invisibles) determinadas direcciones narrativas, las cuales alimentan (o inhiben) identidades, sujetos, y criterios de evaluación para la acción colectiva.

Realizar los respectivos procesos de archivación de re-mediaciones, significó construir figuras -cinematográficas, mediante el modo de uso de cámara y formatos (*Roma*); musicales, mediante el uso del *leitmotif* (*Guerra Fría*); dialógicas, mediante el uso de la voz en *over* y el *découpage* filmico (*El intenso ahora*)- que dieran pauta de recepción a esos trazos de espacialidad, sonoridad y visualidad resguardados en cada película. Las estrategias lingüísticas que usaron acentuaron lo dominante del aspecto figural, pero no por un mero interés estético, sino porque ello les permite clasificar los registros/trazos/huellas que cada una de ellas considera fundamental para construir su imagen de pasado e interpelar con ella en diversos lugares de sentido.

En suma, hacer uso de una figura no es un mero acto inventivo de la psique, construir una -en el lenguaje que sea-, consiste también en recurrir a pautas de comunicación preestablecidas en una comunidad de sentido; es un acto político y social, pues involucra un posicionamiento frente a las interacciones sociales en las que determinada figura surge y circula. Cuando Hayden White propuso en *Metahistoria* el concepto de “estructura profunda” para hacer su análisis del discurso histórico, pretendió con ello poner en primer plano de análisis al “subtexto” intrínseco de una narración. Pues en dicha fase del discurso es posible rastrear los intereses que subyacen al pasado, allí se pueden observar las interacciones comunitarias que se establecen a partir del lenguaje, o dicho de otro modo: allí se encuentran los protocolos de comunicación mediante las que se tejen las relaciones pasado-presente que constituyen determinadas ideas de temporalidades. Para White, construir una figura no es un acto de la psique, ni la obra de un

genio creador, sino una expresión singular que está mediada por una comunidad. Por ello, el concepto «pasado práctico» llega a esta discusión, pues aunque éste es muy posterior y trae consigo deslindes de su trabajo en *Metahistoria*, en él se integran discusiones sobre el lenguaje, lo político-comunitario, el pasado y lo ficcional, de un modo redituable para este análisis.

White dijo, en su momento, que el armazón de un texto histórico se encontraba determinado por las operaciones tropológicas con las cuales cada autor compone una figuratividad del pasado (esto es lo que él llama: “estructura profunda”). Dicha “estructura profunda” se constituye en las afinidades electivas alrededor de determinadas opciones lingüísticas, pero esto no porque el pasado sea una “fantasía” del lenguaje, sino porque esas condiciones hacen posible visibilizar las interacciones comunicativas no explicitadas en una narración sobre el pasado. En *Metahistoria*, la “estructura profunda” ayudaba a exponer el “molde” (la figuralidad) en el que acaecían y se ordenaban los “descubrimientos” históricos que cada uno de los autores analizados por White logró. Así, aunque este estudio podría parecer el análisis teórico de la estructura lingüística sobre textos notables de la historia, también fue un planteamiento que explora las condiciones de posibilidad de la legibilidad del pasado, y cómo el sentido de legibilidad se transforma de acuerdo a entornos socio-políticos.

Estas inquietudes llevaron, posteriormente, a White a visitar la categoría de «ficción». Como ya expuse en la Parte Uno de este trabajo, este vocablo tiene una larga tradición de uso cercana a palabras como “modelo” o “forma”, y además, la cual debe comprenderse lejana a otras como “fantasía”, “ilusión” o “falsedad”, y más aún a “mentira”. Desde esta acepción, White llevó a comprender a la **ficción** como una conjetura, como un **artefacto** -construido figuralmente- que posibilita **proyectar posibilidades de respuestas ante determinadas interrogantes**. La ficción, como una forma que condensa en sí misma un conjunto de veracidades, pero cuyo fundamento estriba en ser una inferencia no comprobada: un “qué podría significar si...”.

Esto llevó a que White considerara, más adelante, por ello, que cualquier imagen construida de pasado es una operación sustantivamente ficcional; empero, enfatizo, ello sin querer decir que cualquiera de éstas sea intrínsecamente “falsa”, “ilusoria” o “mentirosa”:

...historia es el significante de un concepto más que una referencia a una cosa o dominio del ser que tenga presencia material. Este concepto puede tener como su significado ya “el pasado” o algo como el “proceso temporal”, pero estos



también son más conceptos que cosas (...). Qué fue aquello que hubo pasado o que hubo hecho en ese lugar es un misterio, cuya solución puede ser inferida o intuida, pero la naturaleza de la cual debe permanecer conjetural, de hecho, debe seguir siendo una posibilidad y, por lo tanto, una ficción.<sup>147</sup>

Los distintos “pasados” que se han construido son siempre de naturaleza ficcional: inferencias o intuiciones. Son una posibilidad dentro de un conjunto de otras posibilidades, las cuales no tienen la capacidad de ser demostradas, ya que el pasado no tiene presencia concreta para verificarse como sí pasa con otros “objetos” de la ciencia. Dicho esto, es importante tomar en cuenta que cuando algún autor o enunciante remite a la idea de “fuente” para defender la veracidad de su narración construida, lo que hace es un ardid verbal, pues lo que es empíricamente demostrable en tales casos no es el relato de lo que sucedió, sino la factualidad o veracidad de un documento, de la ocurrencia de un evento o la existencia de un testimonio. La narración que hila y da congruencia a componentes verídicamente admisibles -es decir, lo que llamamos “pasado” o “proceso temporal”- es fundamentalmente una acción conjetural e hipotética, y en palabras de White, ficcional.

En este sentido, los pasados construidos en los productos audiovisuales de esta investigación, hacen un uso explícito y dominante del aspecto figurativo, precisamente porque esta estrategia les posibilita enfatizar el valor de la “forma”, acentuar el “molde” o “modelo” bajo el que cobra presencia el haber-sido. Los tres procesos de remembranza son detonados por aspectos intimistas y subjetivos, se encuentran orbitando, en primera instancia, alrededor de preguntas sobre sensaciones y experiencias muy personales de la infancia. En los tres casos, el primer plano del recuerdo se centra en indagar sobre la relación con su crianza, y específicamente con el papel de cada una de sus madres en esa etapa de su vida. Sus preguntas son sobre el *pathos* que envuelve a su niñez.

El giro se encuentra, en que dicho *pathos*, la comprensión de ese pasado, no puede aislarse de lo que sucedió en los respectivos entornos sociales a los que cada uno perteneció, y por ello, en las tres películas aparece tan significativamente la “historia pública”. Es decir: el *pathos* “personal” de cada uno, se asume que está incrustado en aquello que se concibe como pasado compartido (como “historia pública”) el cual, a su vez, se considera que emerge de una

---

147 Hayden White. *El pasado práctico*, op. cit., 22.



compleja relación de interacciones comunicativas. Pawlikowski reconoce el *pathos* embebido en su infancia en la medida en la que evalúa el desarraigo en un entorno de Guerra Fría en la Polonia popular; Cuarón distingue las afectividades enquistadas a su niñez al enmarcarse en los procesos de crisis políticas que implicaron la deriva autoritaria del México de los años setenta; Moreira Salles visibiliza la experiencia emocional inmersa en su infancia al contrastar los “desajustes” políticos a finales de los sesenta que conllevaron a violencias que implicaron procesos de destierro en su vida familiar.

Los tres casos entrelazan, expresamente, “sensaciones” -subjektividades- con factuales. Por esta razón, considero, optan por una aproximación sustantiva y expresamente figurativa/ficcional al momento de discursivizar su remembranza. Pues el énfasis en la forma, les permite conjeturar, moldear conceptos: el *pathos* de su infancia. Y con ello, hacer una especie de “política” del recuerdo: comprender el pasado íntimo a partir de los asuntos de la vida pública.

Para avanzar en esta discusión, ahora es necesario detenernos en algunas consideraciones sobre el *pathos* y su relación con el lenguaje. Retomando las reflexiones de Frank Ankersmit que mencioné en el capítulo anterior: al aproximarse a lo afectivo, el lenguaje se puede volver banal si se pretende hacer uso literal o estable respecto a su referente. Más aún cuando el fenómeno que intenta reducirse a lenguaje es «sublime»<sup>148</sup>. Dicho de otro modo, afirmo: el hecho de que el *pathos* esté relacionado con el lenguaje mediante un vínculo intrínsecamente determinado por lo «sublime», hace que un uso de lenguaje “directo”, “literal” o “estable” con el referente, pueda traer consigo un efecto de distorsión en la comunicación. Para hablar de afectividades, más que buscar una “pureza”, hay que entender los modos de comunicación en los que se median las experiencias afectivas.

La composición de una imagen del pasado tejida desde la literalidad -desde la presunción de la estabilidad significativa y semántica del lenguaje- podría traer consigo, paradójicamente, problemáticas en la comunicación. Tener como premisa que la relación del lenguaje con la realidad es desde la literalidad al momento de hablar del *pathos* sustenta la impositividad de un sistema de valores, rígido y casi unívoco, que exige un “deber ser” para percibir, cifrar y descifrar las afectividades. Esto último me parece un problema de comunicación, pues lejos de

---

148 Pensando en esta palabra como la definí en el capítulo anterior: como disonancia entre la facultad de concebir y la facultad de presentar.



permitirnos comprender la diversidad y complejidad de componentes afectivos, crea una estructura rígida moral (la que ostenta implícitamente la literalidad).

Cuando estos cineastas remembran su infancia, justamente -considerando lo antes dicho de White- no están refiriéndose a una cosa con presencia material, sino al campo de conceptualidades que hace presente su afectividad. El pasado que construyen es ficcional, pero no porque hablen de una imaginación fantasiosa sobre el pasado, sino porque se alejan de los presupuestos de la «representacionalidad», porque se distancian de un uso literal del lenguaje, y al optar por un uso figuracional, conciben su relación con el tiempo anterior a partir de la «ficción».

Es importante enfatizar esta distinta manera de aproximarse al *pathos* del pasado. Pues como ya he desarrollado en el capítulo anterior, nos encontramos invariablemente atravesados por una sensibilidad histórica preocupada por lo afectivo, sin embargo, al mismo tiempo y paradójicamente, en los procesos de comprensión crítica del pasado circula aún una relación lenguaje-mundo predominantemente literal. Aún existe, tal vez involuntariamente, la convicción de que, a pesar de las limitantes del lenguaje, la modalidad «representacional» nos puede ayudar a comprender procesos afectivos. De esto último es, precisamente, de lo que se deslindan *Roma*, *Guerra Fría* y *El intenso ahora*: rompen con lo representacional y abrazan una estrategia figuracional.

La convicción de que hay réditos comprensivos en el uso de la «representacionalidad», ha impulsado a construir pasados desde la pretensión de empatía, pues en esta estrategia se coliga la posibilidad de la literalidad del lenguaje, con la recuperación del valor afectivo del pasado. No obstante, en este tipo de productos se tiende a negar tácitamente la agencia del que construye el *pathos* y las relaciones intercomunicativas que implican a éste. Aunque podría parecer que la empatía, pensada como el acto de “ponerse en los pies del otro”, podría ser un camino de comprensión crítica del *pathos* del pasado, lo que considero es que al operar, crea una cancelación de las circunstancias del observador, y en este sentido, constituye intrínsecamente un acto de falsificación. La empatía busca trasladar fielmente la “pureza” de lo que sintió alguien, a algún otro<sup>149</sup>.

---

149 Marco Carranza, Fernando Mino (*et. al.*) muestran cómo la empatía es utilizada discursivamente para apropiarse de experiencias dolorosas en donde la afectividad se usa como componente de transacción simbólica y representativa a partir de la imagen. Ver: Marco Carranza, Fernando Mino, (*et. al.*). “Narrativas transnacionales



Al “ponerse en los pies del otro” desaparece la agencia del observador, y queda así, presuntamente, inmaculada la experiencia afectiva de ese “otro”. Esto, presupone que existe la posibilidad de literalidad en el modo de experimentar afectivamente: el observador puede ser al mismo tiempo el observado mediante “puestas en escena” que sean empáticas. Esto me parece problemático, porque el subtexto de esto plantea que: hay que sustraer la agencia del que está llevando a cabo el proceso de comprensión; y también, hay que suprimir la agencia del que tuvo la experiencia afectiva. Si el afecto se puede transmitir de manera transparente mediante puestas en escena empáticas, es porque se considera como premisa que existe un *pathos* unívoco, que no está mediado por interacciones comunicativas y que tampoco está anclado a sujetos, sino que simplemente existe por sí mismo. La empatía, descrita en estos términos, niega la mediación comunitaria que posibilita la constitución de experiencias afectivas; con ello, se niega la fase política en la construcción de identidades y subjetividades. Implicación sobradamente problemática.

En contraste a lo anterior, planteo que el conjunto de películas aquí analizado se aleja de este esquema, opta por una aproximación considerablemente más crítica, en donde no se obnubila la posición del observador y su entorno, sino que, contrario a ello, se acentúa y visibiliza su criterio y los límites que le condicionan comunitariamente.

Para delinear un tratamiento crítico del *pathos* de los procesos de remembranza, Ricœur propone el término alemán *Einfühlung*, el cual no lo hace congruente con una traducción directa a “empatía” y que lo define: como la “imaginación afectiva con la cual nos proyectamos en la vida del otro”<sup>150</sup>. Es un “mecanismo” de operaciones indirectas -conjeturales, utilizando los términos que yo he propuesto a lo largo de este apartado- para confirmar a un otro a quién se atribuye y a qué afección se adscribe un recuerdo específico. Efatiza Ricœur: no es un re-vivir, ni una re-presentación. No es un acto empático de “ponerse en los pies del otro”, es una operación comunicativa, que utiliza el acervo comunitario depositado en diversos soportes lingüísticos para proyectar una afectividad. Es la composición de una forma simbólica en la que, lo digo en mis palabras, subyacen “intertextualidades” que hemos compartido como seres sociales y las cuales nos permiten comunicarnos y ser copartícipes de una comunidad. El reconocimiento afectivo

---

de la violencia. El caso de Somos.” en *Historia y Gráfica*. (México: Universidad Iberoamericana, 2023), 207-250.

150 Paul Ricœur, *op. cit.*, 165.



dentro de la palabra *Einführung* se acerca a lo que aquí he entendido como uso figuracional del lenguaje para construir ficciones: es una proyección de los afectos, utilizando de manera autoconsciente y expresa, trazos y huellas que tienen un peso comunitario en su circulación.

Considero que, cuando Ricœur reflexiona sobre este vocablo alemán, lo hace para enfatizar que en el tratamiento afectivo del pasado, es adecuado hacer una aproximación cercana a la hermenéutica; en la cual no solo se considere como comprensivo lo que aparece como literalidad de un significante, sino se tome seriamente en cuenta a toda la compleja relación que se produce en una figura por el hecho de estar circulando comunitariamente: que las palabras, los signos y las narrativas que con ellos se construyen, tienen un horizonte de sentido, que no necesariamente coincide con el del receptor, y que esto, lejos de crear un problema de comunicación, constituye un robustecimiento del lenguaje y de las herramientas comunicativas que están a nuestro alrededor. La comprensión hermenéutica problematiza la mirada propia. En este sentido, la figuratividad utilizada para construir ficciones intenta dar inteligibilidad a la cadena de observaciones que constituyen interpretaciones sobre la realidad, y en específico para mis casos aquí expuestos, sobre la realidad “histórica”, o el “pasado”, o los “procesos temporales”.

Lo que hacen los tres filmes trabajados a lo largo de esta investigación, precisamente, es darle visibilidad a una mirada, la de los curadores-narradores. Miradas que, a su vez, intentan hacer ejercicios dialógicos con las distintas observaciones de los otros, y que se vuelven operaciones que constituye la interacción en donde surgen alteridades; donde aparecen, al menos tácitamente, las transacciones simbólicas que se establecen con los otros observadores. Son discursos contruidos para hacer conversar distintos horizontes, que usan la imaginación afectiva con la cual nos proyectamos en la vida de los otros y que usan expresamente los acervos compartidos para construir procesos comunicativos de todas esas observaciones. *Roma*, *Guerra Fría* y *El intenso ahora*, restituyen al *pathos* como eje articulador de la narrativa, pero no desde una estrategia empática -en el sentido aquí descrito-; sino, en todo caso, haciendo uso de la ficción, se acercan al concepto planteado por Ricœur, *einführung*: hacen una hermenéutica de la afectividad.

Para clarificar este planteamiento, vale la pena precisar algunos elementos a partir de ejemplos aquí ya expuestos. En el capítulo anterior propuse concebir la instalación *Carne y*



*arena* como un caso notable para mostrar el cambio de sensibilidad histórica que busco enmarcar en esta investigación. Tomando en cuenta ello, entonces afirmo que: los filme-archivos que aquí he trabajado, junto con esta instalación de González Iñárritu, muestran modos de configurar una relación con el pasado desde una sensibilidad predominantemente afectiva/háptica y desde relaciones inmersivas con el lenguaje. No obstante, mientras *Carne y arena* abraza **estrategias empáticas de comunicación**; *Guerra Fría*, *El intenso ahora* y *Roma* lo hacen desde lo que aquí he llamado **hermenéutica de la afectividad**. Es decir, estos cuatro productos culturales parten desde una semejante sensibilidad histórica, pero configuran modos distintos de apropiación de ésta.

*Carne y arena* hace un uso dominante del lenguaje **literal**, mientras que los filmes hacen un uso preponderantemente **figuracional**. En este sentido planteo que, aunque las estrategias empáticas como las de la instalación *Carne y Arena*, surgen como respuesta a un contexto de crisis de lo que aquí he llamado «retórica representacional», su funcionamiento como sistema de comunicación, opera bajo las mismas premisas de la representacionalidad. Es decir: parte de la presuposición de que la relación lenguaje-mundo puede llegar a ser recíproca y plena, es decir, literal. Supone que se puede re-vivir una experiencia ajena por medio de estrategias de comunicación. La hermenéutica de la afectividad de las películas huye de ese re-vivir; sí hay una intencionalidad por crear experiencias, pero el límite de éstas se encuentra en evitar la suplantación o la supresión de aquél que vivió ese evento dado. La aproximación a lo afectivo es más cercano a lo ya explicado de la noción *emfühlung* de Ricœur.

La **presentificación** del pasado hecha en los filme-archivos, la construcción del repositorio de remediaciones que llevaron a cabo *Guerra Fría*, *El intenso ahora* y *Roma*, no busca re-vivir experiencias para comprender el significado de lo que fue la “realidad histórica”. Más bien, es una herramienta de construcción de acervos que contienen trazos que evidencian las sobreposiciones de significados que hay en cada componente de veracidad: muestran la confusión del pasado, las múltiples -y paradójicas- versiones que se combinan en un mismo trazo. Lo que se presentifica en este sentido es, precisamente, la plurivocidad que constituye a los distintos pasados narrados. Es decir: visibiliza el sinsentido del decurso histórico y, con ello, admite y abraza que la conjetura de pasado construida -la narración sobre el haber-sido- tiene más que ver con el futuro que se persigue y con el presente dado.

Así, los pasados que se muestran en los filme-archivos son la expresión de una circunstancia presente, la exposición de una ética o una posición política específica. En este sentido, las motivaciones más profundas que explican las construcciones de este tipo de pasados se encuentran circunscritas explícitamente a una lógica pragmática: la gestión de un presente dado. Se alejan de la idea decimonónica de investigar al pasado “en sus propios términos”, pero no porque se decline a la posibilidad de comprenderlo, sino porque la transformación de la sensibilidad histórica que describí en el capítulo anterior, fracturó las premisas bajo las que se cimenta el horizonte decimonónico de comprensión aquí mencionado. Con esto, planteo que estos tipos de pasado, estos pasados “pragmáticos” de los filmes de esta investigación, admiten la condición «sublime» en las narraciones del haber-sido. En otras palabras, aceptan que podemos concebir el pasado, pero también parten del hecho de que no podemos expresarlo plenamente de forma lingüística, porque no hay relación recíproca completa entre lenguaje y mundo.

Construir pasado, “hacer memoria”, es un proceso atado fundamentalmente a aspectos conceptuales y teóricos más que a la develación de los relatos que están incrustados en las huellas de otro tiempo. En este sentido, comprender el pasado, es un diálogo crítico posicionado en el presente, el cual problematiza los fenómenos comunicacionales que dan visibilidad a todo aquello que consideramos que sucedió en un tiempo anterior. Dicho de otro modo: comprender pasado, es hacer «ficción». Pero no una «ficción» cualquiera, sino una en la cual la misma narrativa muestre, en alguna medida, la autoconsciencia de su producción lingüística -y con ello de su posición enunciativa-. La comprensión del pasado que llevan a cabo los filme-archivos aquí investigados, más que una ciencia “objetiva”, son una problematización de la circunstancia presente teniendo como principal variable de reflexión el sentido de la temporalidad: son una hermenéutica de la afectividad.

## **ii. Comprensión histórica: del pasado «veraz», al pasado «conjetural»**

La búsqueda de veracidad es una de las principales preocupaciones que atraviesa cualquier proyecto de comprensión del tiempo anterior; y por ello mismo, es una de las operaciones que más atraen polémica. En *La memoria, la historia, el olvido*, Ricœur propone que, desde la génesis del pensamiento occidental, en la antigua Grecia, se hilvanó un vínculo entre el pasado

(como memoria) y los vocablos comúnmente ligados al engaño (*phantasia*, *phantasma*, imaginación)<sup>151</sup>. Los motivos: el pasado al ser una cosa ausente, al carecer de presencia, ha sido condicionado a que su elaboración -hacerlo visible-, dependa de herramientas inventivas. Es decir, construir una imagen del tiempo anterior, ha involucrado siempre hacer uso de instrumentos que aproximan de manera orgánica el pasado a la “imaginación”.

Así, la búsqueda de veracidad en el pensamiento occidental se encuentra atada, por origen, a una aporía: la posibilidad de presentar un pasado veraz estriba en moldearlo a criterio de individuos que usan modelos construidos con protocolos lingüísticos que al estar asidos a su entorno y a su subjetividad, podríamos suponer que están más alejados al pasado en sí y más determinados por su presente inmediato.

El concepto de verdad, planteado desde esta perspectiva, crea un cortocircuito por sí mismo, el cual afecta al sistema discursivo que plantee cualquier imagen de pasado que se constituya desde éste. Esto no quiere decir que no sea posible hablar de acontecimientos y procesos que en efecto sucedieron, sino más bien, que cuando hacemos pasar cualquier fenómeno social por el filtro de lo aquí he aludido como concepto de veracidad, se introduce, simultáneamente, a una paradoja irresoluble.

Es interesante observar que la premisa de entendimiento del pasado que menciona Ricœur, hace que al mismo tiempo la “imaginación” sea factor fundamental para hacer pasado, y que en paralelo, el uso de recursos “imaginativos” se considere como una situación que socava el contenido fidedigno de cualquier determinado pasado.

En este punto cobra relevancia señalar una cronología conceptual/histórica sobre el proceso de profesionalización de la práctica histórica que ya explicité en la Primera Parte de esta tesis, pero que es necesario retomar para redondear este planteamiento que abro con Ricœur. En *Pasado Práctico*, Hayden White desdobra las implicaciones que tuvieron los deslindes que hizo la disciplina histórica a finales del siglo XIX y principios del XX para construir el *ethos* de la historia como disciplina del conocimiento. En resumen: se distanció discursivamente de la ficción, de la literatura, de la retórica, para con ello manifestarse como actividad encargada especializada para hablar del pasado que “verdaderamente” ocurrió (lo que eso sea que signifique).

---

151 Paul Ricœur. “La herencia griega” en *La memoria, la historia y el olvido*. op. cit., 23-40.



Si retomamos la aporía que mencioné, planteada por Ricœur, el proceso de profesionalización de la historia en el siglo XIX desconoció el dilema de la relación imaginación-historia y supuso que la primera era extirpable de la segunda. El proyecto de profesionalización no solo hizo suposiciones, sino que constituyó la esencia de su actividad con dicha premisa: tomó como verdad incontestable que la retórica podría ser removida del discurso histórico disciplinario. Borró la aporía de Ricœur, pero desde un planteamiento que, a mi parecer, es completamente insostenible, pues consideró posible cancelar la retórica cuando nuestra comunicación depende irrestrictamente del lenguaje verbal y sus complejas y distintas modulaciones.

Tal negación de la aporía (que, tal vez a ojos de los historiadores del siglo XIX y XX, fue una resolución) no solo debemos comprenderla como un caso meramente de la profesionalización de un gremio, sino que su ocurrencia debe ligarse a las agendas de un proyecto cultural/intelectual de época. Frank Ankersmit señala, como ya había mencionado, y a propósito de la importancia de la palabra *ficción*, que el cambio de sentido del vocablo *fictio*, no devino de la práctica histórica, sino de la construcción de la retórica jurista del siglo XIX que estaba intentando crear los marcos regulatorios y simbólicos del Estado-Nación, estaba inventando el sentido de justicia de lo que entonces eran los nuevos contratos sociales traídos por la modernidad y la revolución industrial. La historia adoptó este desplazamiento del sentido del vocablo *fictio*, porque ello le permitió distanciarse de la literatura y sumarse a la agenda de época: consolidar al Estado-Nación moderno. Así, la ficción pasó, de expresar un modelo o forma que ayudaba a darle materialidad discursiva a lo invisible (como democracia, justicia, etc.), a convertirse en casi sinónimo de falsedad, engaño o mentira -imaginación-. Paradojicamente, la pretensión de extirpar a la “imaginación” del léxico asociado a la veracidad, se encontró atada al interés por solidificar una mitología: aquella del relato de la Nación moderna.

Ese proyecto intelectual/cultural al que aludo (y el que infiere Hayden White cuando explica la profesionalización de la práctica histórica) fue aquel que abrazó la «discursividad representacional» como modelo de vinculación entre “mundo” y “lenguaje”. Paradigma que, en pocas palabras, con lo dicho a lo largo de toda esta Parte Tres, esgrime que la relación mundo/lenguaje está sustentada en su reciprocidad plena y completa; por lo que, cualquier



proyecto epistemológico se orienta a encontrar las modalidades para hacer viable esta correspondencia en cada área específica del conocimiento: es un proyecto que tiene como principio dominante que la literalidad es factor de verdad; conocer/comprender es literalizar aquello que sea que concebimos como realidad. En este sentido, se trata de encontrar las palabras precisas que describen al mundo: literalizar es «re-presentar» la realidad en **grafías textuales**. Extirpar de las palabras los estratos semánticos que hacen que éstas, presumiblemente, se subjetivicen.

Dicho todo esto, considero que las nociones de «literalidad», «representacionalidad», «veracidad» conjugadas desde el siglo XIX y buena parte del XX, constituyen parte de un léxico que ha intentado naturalizar las narrativas mitológicas que operan como estabilizadores en las sociedades que se inclinaron por el proyecto intelectual-político de la modernidad. Es decir, la temporalidad moderna ha hecho uso de un conjunto de vocablos, los cuales han incidido en modelar dicha temporalidad como una situación “orgánica”. Se ha “naturalizado”: la cronología como esquema para expresar el sentido histórico, la positividad de las relaciones entre hecho y acontecimiento, la causalidad e incluso ciertos elementos teleológicos que surgen como expectativas en entornos presumiblemente asépticos a una ideología. El «pasado representacional» que allí surge se concibe, entonces, como un fenómeno innato: uno que “existe” en algún lugar, y al que se “accede” mediante la evidencia admisible, y por ello puede ser “representado”.

Para poder observar críticamente procesos de construcción de pasado desde fuera de dicha «discursividad representacional», propongo llevar a cabo un desplazamiento. Por esta razón llamo a este último apartado “del pasado veraz, al pasado conjetural”, trasladar la dominancia de lo veritativo a lo conjetural: planteo sacudirnos los usos de las marcas textuales que ayudan a constituir el sistema discursivo del primero y transitar a otro que detone diferente tipo de preguntas y de aproximaciones al “pasado”. Movernos de concebir al pasado como un objeto que “existe” y ha de ser buscado, a considerar con densidad las problemáticas de ver al pasado como un conjunto de construcciones discursivas y conceptuales.

¿Por qué digo “sacudirnos los **usos**” y no “sacudirnos las **marcas textuales**”? Apesar de que considero que el concepto *veracidad* es problemático por todo lo ya dicho, también tengo en cuenta que esta noción tiene un peso significativo en la circulación en distintas comunidades

políticas. Sería frívolo afirmar que construir el pasado no es una búsqueda veraz. Si tomamos con seriedad los procesos políticos, sociales y económicos desplegados globalmente desde la segunda mitad del siglo pasado, todos ellos cruzados por distintos tipos de violencias políticas en distintos gradientes y modalidades pero llevados a cabo de manera estructural, podemos mirar que, en esos contextos, la búsqueda de veracidad no es un proyecto intelectual de producción teórica como el que de pronto parece que presento aquí, sino que se encuentra asociado a justicia, resarcimiento, reivindicación, e incluso integración y construcción de pertenencia a colectividades.

Esto es una dificultad que hace complejo el análisis. Me parece importante señalar que constituir a los pasados como nociones eminentemente conceptuales y discursivas, no nos arroja a un mundo de relativismo donde todo puede ser dicho, sino que por el contrario: nos arroja a la necesidad de mostrar las responsabilidades políticas (pragmáticas, diría White) asociadas a la composición de cualquier tipo de pasado. En este sentido, el desplazamiento al “pasado conjetural” no abona a un borramiento del sentido de justicia que reclaman diversos sectores sociales que han sido agraviados, sino que implica una discusión densa sobre las acciones y las implicaciones sociales que éstas han tenido para construir las narrativas que sostienen precisamente la injusticia y los actos de violencia hechos en el pasado o presente.

Para sacudirnos los usos y desplazarnos hacia lo que aquí llamo «pasado conjetural», retomo una discusión que también ya cobró importancia desde la Primera Parte de esta tesis: el concepto de *ficción*. Como ya mencioné, éste ha sido usado desde el siglo XIX como antítesis de hecho, historia y evidencia, como una forma de expresar simulación, engaño, fantasía o imaginación. Pero aquí lo retomo como posibilidad: como la composición discursiva que se establece entre lo que es admisible del pasado en un presente, y cómo ello se coliga con una expectativa de futuro. La *ficción*, así, la considero como una categoría que condensa un pensamiento conjetural: el “que podría pasar si”.

Es importante decir que el “qué podría pasar sí...” se funda en un punto de partida concreto. Dicho lugar es el que vemos en el presente de manera “irrefutable”, que lo vivimos como veracidad admisible, y hasta cierto punto incontestable. Para el caso de la historia profesional, me parece que esa “veracidad irrefutable” es el “registro” o “fuente”: un *documento* que ahí se encuentra, palpable, material y verificable en tanto a su autenticidad. A partir de ese se



afirman cosas, se manifiestan narrativas que explican procesos temporales, pero aquí, es lo que dice White, es donde los relatos se vuelven irremediabilmente ficcionales: son las posibilidades que se abren desde lo que ya aceptamos como veraz.

Pensándolo de modo más extensivo, ya no solo en tanto objeto de estudio de la historia profesional, el pasado es un constructo social producido comunicacionalmente de manera colectiva: el componente “irrefutable” deja de ser esta anquilosada noción de *documento*, y tomando a Astrid Erll, podríamos decir que es el *trazo mediado* que se encuentra “almacenado” en algún soporte, y el cual tiene múltiples estratos de temporalidades pero que es significativo por su peso de circulación. El trazo es producido por algún tipo de subjetividad (individual o colectiva), pero al estar mediado, se sobreponen capas de sentido que incluso están fuera del alcance de esa subjetividad “original”. El sustento de la ficción, así, no es la falsedad, sino la compleja red de procesos significativos que constituyen aquello que llamamos “realidad”, y que se encuentra disponible en acervos culturales de muy diversa índole. La *ficción* es un pensamiento hipotético que problematiza la “realidad”.

Este último planteamiento es muy serio, pues establece a la *ficción* como componente condicional para que un discurso sea crítico. Si bien esto podría ser sumamente polémico, me parece que es un punto de partida para avanzar. Planteo que el **pasado conjetural**, así, es la construcción discursiva que problematiza el tiempo anterior de manera dominante y expresamente hipotético/conjetural: porqué y cómo se han construido comunicacionalmente determinados pasados.

Esto hace que la estructura narrativa de ese tipo de ejercicios “escriturales”<sup>152</sup> explore la densidad temporal y espacial de un modo más figurativo. El enunciante (el observador) se vuelve fundamental para situar los puntos de partida desde los que se construyen las hipótesis. En *Guerra Fría*, *Roma* y *El intenso ahora* aparecen de forma contundente los narradores. Respectivamente: en la música seleccionada para construir el *leitmotiv*; en el soporte utilizado para hacer la fotografía; y el último caso, el más explícito, en la voz en *over* del mismo Moreira Salles. En cada uno de estos componentes se muestra la agencia de la subjetividad dominante desde donde está compuesta toda la cinematografía, y con ello, aparece y se incrusta la

---

152 Entrecornillo escritural porque no me refiero solamente al texto escrito, sino a las múltiples formas de construir discursos.



temporalidad del momento de realización de la película en la temporalidad diegética que se está relatando en pantalla -la cual también tiene distintas capas de tiempo-.

Esta “ruptura” de tiempo, que sucede en la narración de manera casi natural, es fundamental porque desde ésta es donde se constituyen las hipótesis del pasado, las cuales son las distintas historias que se narran, y que están determinadas por las estrategias retóricas ya descritas en la Parte Dos: *leitmoiv*, *dinámica fotográfica*, y *découpage*. Tácticas que se vuelven el elemento central en cada caso, pues son las que dan la legibilidad a los trazos curados por cada narrador, y precisamente por ello también, son desde donde se constituyen temporalidades densas, sobrepuestas, que tienen diversos estratos, y que se encuentra “abigarradas”.

Dice Hayden White sobre el «pasado práctico»: en éste “lo que está en juego no es tanto ‘¿Cuáles son los hechos?’ sino, más bien, qué es lo que podrá ser considerado como un hecho y, además, qué es lo que podrá pasar por un suceso específicamente ‘histórico’ y no por uno meramente ‘natural’ o en ese sentido ‘sobrenatural’”<sup>153</sup>. De nuevo, White nos aleja de la noción de “acceder al pasado”, para preguntarnos más por conjeturas sobre la significaciones comunicacionales alrededor de las ideas que nos llevaron a asentar un pasado determinado.

De pronto parece que la parte nodal del «pasado práctico» radica en restituir el valor estético de la composición narrativa, esto al problematizar «veracidad», «representacionalidad» y «objetividad», para mostrar al tiempo anterior como una parcialidad eminentemente ficcional y subjetiva. Podría parecer que lo fundamental es sacar a la actividad de comprensión del pasado de las áreas de la ciencia, y devolverla a las “artes” como antes de la profesionalización del siglo XIX. Aunque creo que, en efecto, hay algún interés de White en dicho proyecto, considero que su planteamiento conceptual nos arroja a un universo de discusiones todavía más relevantes.

La conjetura -la hipótesis- es el componente central de aquel pensamiento que calificamos como científico. En la ciencia hay una ontología estable (o al menos mucho más firme que la del pensamiento y comprensión del tiempo anterior) que ayuda a acotar el horizonte de formulaciones hipotéticas: en las ciencias “naturales”, por ejemplo, una hipótesis de la realidad puede ser re-producida en un “experimento” (es re-presentable). En las artes de composición del tiempo anterior la ontología es eminentemente inestable, desde Platón y Aristóteles se advirtió ello: la dificultad de reflexionar alrededor de una “cosa que está ausente”

---

153 Hayden White, *El pasado práctico*, op. cit., 44.



lleva a la aporía que señaló Ricœur con la que comencé este último apartado: el pasado es indemostrable porque siempre es obra de un agente del presente que no tiene posibilidad de verificar sus planteamientos.

Sin embargo, cuando conjeturamos sobre el pasado, definitivamente buscamos comprenderlo críticamente: se intenta eludir el engaño y la falsedad. No obstante, como ya dije, a diferencia de la ciencia, la conjetura del pasado es indemostrable. En el capítulo anterior mencioné que lo demostrable en la práctica profesional de la historia es la autenticidad de un documento, eso sí es verificable en tanto que la “fuente” es un componente cuya ontología es estable, existe, es tangible, se pueden estudiar las cualidades de una carta, de un telegrama, de la materialidad de una fotografía; sin embargo, la narrativa temporal que se construye a partir de cualquier documento concreto, nunca se puede verificar: la narración no es ontológicamente estable, no “existe”, no está allí para hacerle pruebas, sino que es un constructo conceptual que está circulando medialmente, eso sí, que se argumenta desde lo que, en teoría, sí ya fue verificado como auténtico (la fuente).

Hay una diferencia sustantiva entre ciencia “natural” y comprensión del pasado que voy a enfatizar. Para la ciencia, considero, la comprensión se encuentra en el momento de demostración, algo sucede o no en la verificación experimental, ahí ocurre el acto comprensivo; para las artes de la reflexión histórica, la comprensión se encuentra en la apertura a más preguntas detonadas por la misma hipótesis. En las ciencias, el conocimiento es un continuo que se encadena mediante la demostración de hipótesis, comprender implica una conclusión; por otro lado, cuando se habla del pasado conjetural, las hipótesis nunca se demuestran, nunca hay conclusión.

En el «pasado práctico», la construcción de conocimiento es “discontinua”, no hay forma de demostrar lo planteado, conseguir la comprensión de “algo” radica en que la hipótesis construida implica interrogantes que problematizan la conjetura original, que el planteamiento resulta un portal a una discusión sobre algún proceso temporal, pero no que se llega a una explicación irrefutable. Más que un conocimiento propiamente acumulativo es un desarrollo más bien caótico, en donde domina al mismo tiempo lo redundante, sobrepuesto, abigarrado y lo disperso sobre alguna situación en específico.

El epígrafe de este capítulo es muy ilustrativo. Lo traigo a cuenta:



*Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro.*

Benjamin habla de “articulación histórica”, ésta no es una búsqueda por “acceder” al pasado, dicho de otro modo: la comprensión del pasado no surge al re-presentarlo. Sino que radica en llevar al tiempo anterior a un estado de reflexividad sobre las contingencias inminentes que nos hacen repensar cómo es que llegamos al lugar en el que estamos. Cuando Benjamin trae la idea de “instante de peligro” a la discusión sobre el pasado, remite lo que White entiende como “pragmática”: ante situaciones de mi presente, qué acción debo hacer.

El pasado conjetural así, se vuelve una categoría que teoriza la acción y, en ese sentido, como el mismo White refiere, a la ética. Mientras el pasado veraz remite a cierto fatalismo que supone implícitamente que el presente se constituye de los procesos causales que ocurrieron en el pasado; en el pasado conjetural hay una descolocación del presente y del pasado, pues este último se concibe más como un lugar inestable que depende de la “disputa” del presente y de los proyectos que se plantean de futuro. En el caso del pasado veraz, la agencia del sujeto se encuentra casi determinada y definida a esta estructura del movimiento histórico; mientras en la concepción conjetural, cualquier construcción de pasado es por sí misma una acción ética y por lo tanto política.

*Guerra Fría, Roma, El intenso ahora* son proyectos que posicionan un tipo de relación presente-pasado, los cuales constituyen, precisamente, posicionamientos éticos. Como ya había mencionado en la Parte Uno de este texto, hay ciertas condiciones geopolíticas vinculadas a las políticas culturales que posibilitaron la emergencia del lugar de enunciación donde se encuentran Pavlikowski, Cuarón y Moreira Salles. Ahora sumo a ello, que la agencia de estas producciones muestra también un posicionamiento ético y político.



## BIBLIOGRAFÍA

Adams, Tim. "Paweł Pawlikowski: 'My Parents' Story Was the Matrix of All My Stories." En *The Guardian*, Londres, 9 de febrero de 2019. Disponible online: <https://www.theguardian.com/film/2019/feb/09/Paweł-pawlikowski-poland-cold-war-ida>.

Consultado 2 de septiembre de 2024.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Akal, 2002.

Assmann, Jan. *La cultura de la memoria: escritura, recuerdo y política en las sociedades antiguas*. Barcelona: Paidós, 1992.

Badillo, Juan Manuel. "Quebró la productora Cha Cha Cha, de los 'Tres Amigos' del cine mexicano." En *correcamara*, 8 de julio de 2013. Disponible online: [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=4310](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=4310).

Consultado 2 de septiembre de 2024.

Bentes, Ivana. "The Sertão and the Favela in Contemporary Brazilian Film." En *The New Brazilian Cinema*, editado por L. Nagib. Londres y Nueva York: I.B. Tauris.

Berardi, Franco. *Fenomenología del fin: sensibilización y mutación colectiva*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017.

Bergson, Henri. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006.

Brunow, Dagmar. *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlín: Walter de Gruyter, 2015.

Carranza, Marco (et. al.). "Narrativas transnacionales de la violencia. El caso de Somos." en *Historia y Grafía*, 207-250, México: Universidad Iberoamericana, 2023.

Cassetti, Francesco, y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*, 235-255. Barcelona: Paidós, 1991.

Clariond, Andrés, dir. *Camino a 'Roma'*. México: Netflix, 2018.

Colina, Enrique, y Daniel Díaz Torres. "Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano." En *Cine Cubano*, 1972.

Cuarón, Alfonso, dir. *Roma*. México: EsperantoFilmoj (distribuido por Netflix), 2018.



De la Mora, Sergio. "A Star is Born: Neo-liberal Mexican Cinema Rising." En *San Diego: Catalogue: 10th San Diego Latino Film Festival*, 2003.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. París: Les Éditions de Minuit, 1980

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, 87-118. Madrid: Antonio Machado Editores, 2008.

Elias, Amy J. *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

Erll, Astrid. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, coordinado por Astrid Erll, 1-20. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 1969.

Fossati, Giovana. *From Grain to Pixel*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1999.

González Iñárritu, Alejandro. *Carne y Arena*. Estados Unidos: Mary Parent, 2017.

Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Universidad de Concepción, 2004.

Hartog, François. *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Heuckelom, Kris Van. "From Polanski to Pawlikowski: Autobiographical Inscription, Polish Contexts and White Otherness." En *Polish Migrants in European Film* (eBook), 243-250. Suiza: Palgrave European Film and Media Studies, 2019.

Higbee, Will, y Song Hwee Lim. "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies." En *Transnational Cinemas*, 8-9. Exeter: Intellect Limited, 2010.

Hobsbawm, Eric. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century*. Nueva York: Pantheon Books, 1994.



Kansteiner, Wulf. "History, Memory, and Film: A Love/Hate Triangle." En *Memory Studies*, Vol. II, SAGE, 2018, 131-132.

Kant, Immanuel. "Libro Segundo. Analítica de lo sublime." En *Crítica del juicio*, 55-117. Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica, 2003. Disponible en Línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>.

Korhonen, Kuisma. *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate*. Amsterdam: Rodolpy, 2002.

Krotz, Esteban. *La otredad cultural: Ensayos sobre el imaginario de la diferencia y las relaciones interculturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Liebman, Lisa. "The Stories Behind the Songs in Cold War." En *Vulture*, Nueva York, 21 de diciembre de 2017. Disponible online: <https://www.vulture.com/2018/12/the-stories-behind-the-songs-in-cold-war.html>. Consultado 2 de septiembre de 2024.

Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas 2.01." En *Propuesta Educativa*, Noviembre, 2009, Año 18, Número 32. Buenos Aires: FLACSO Argentina.

Maurette, Pablo. *El sentido olvidado*. Buenos Aires: Mardulce, 2015.

Martínez Carrizales, Leonardo. *Guía Representaciones del Pasado 18-O*. México: Posgrado en Historiografía UAM, 2018.

Mazierska, Eva, y Michael Goddard, eds. *Polish Cinema in a Transnational Context*. Nueva York: University of Rochester Press, 2014.

Mazovia. Página oficial del Ensamble. <https://www.mazowsze.waw.pl/en>.

Moreira Salles, João. *El intenso ahora*. 2017. Brasil: VideoFilmes.

Moreira Salles, João. "En un intenso ahora." En *Con los ojos abiertos: Críticas, crónicas y apuntes sobre cine*. Buenos Aires: Con los ojos abiertos, abril 2017. Disponible online: <http://www.conlosojosabiertos.com/en-un-intenso-ahora/>. Consultado 17 de febrero de 2021.

Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. 3ra ed. La Habana: J. Montero, 1940.



Olick, Jeffrey. *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*. Nueva York: Routledge, 2007.

Pappe, Silvia, coord. *La modernidad en el debate de la historiografía alemana*. México: UAM-Azcapotzalco, 2004.

Pawlikowski, Paweł, dir. *Zimna Wojna* (Guerra Fría). Polonia-Inglaterra-Francia: Film4 Productions, 2017.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

Reyes, Miguel. “Cold War (3): La mujer de mi vida y lo imposible, variaciones sobre un tema amoroso.” *El agente crítica de cines*, 22 de enero 2019. <http://elagentecine.cl/criticas-2/cold-war-3-la-mujer-de-mi-vida-y-lo-imposible-variaciones-sobre-un-tema-amoroso/>.

Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, 23-33. Buenos Aires: FCE, 2013.

Ricœur, Paul. “Historia y memoria: La escritura de la historia y la representación del pasado.” En *Historizar el pasado vivo en América Latina*, editado por Anne Pérotin-Dumon. 2007.

Rigney, Ann. *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Akal, 1997.

Rosenstone, Robert. *Visual History: An Image of History in the Age of Electronic Reproduction*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Rorty, Richard. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1983.

Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. California: Stanford University Press, 2009.

Sánchez Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican, 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014.

Seydel, Ute. “La constitución de la memoria cultural.” En *Acta Poética*, 35-2, julio-diciembre, 2014, 205. México: UNAM.



Tierney, Dolores. “Introduction” y “‘From Hollywood and Back’: Alfonso Cuarón’s Adventures in Genre.” En *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2018.

Tierney, Dolores, coord. “Dossier especial de Roma.” En *Mediático*, 24 de diciembre de 2018. Sussex: School of Media Arts and Humanities de la Universidad de Sussex. <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2018/>.

Traverso, Enzo. *El pasado: Ensayos sobre historia, memoria y política*. Barcelona: Paidós, 2000.

Walsh, Catherine. *Interculturalidad, estado y sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: UASB, 2009.

White, Hayden. *El pasado práctico*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

White, Hayden. *Historia ficcional, ficción histórica y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

White, Hayden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 1992.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

Ximénez de Sandoval, Pablo. “Steven Spielberg carga contra Netflix y reabre el debate sobre el ‘streaming’.” En *El País*, 5 de marzo de 2019. Disponible online: [https://elpais.com/cultura/2019/03/05/actualidad/1551772672\\_420794.html](https://elpais.com/cultura/2019/03/05/actualidad/1551772672_420794.html). Consultado 2 de septiembre de 2024.

Zambrano, Raúl. *Historia mínima de la música en occidente*. México: El Colegio de México, 2012.

