

# El cine y la memoria. Ficción e historia

## *Editorial*

LA REVISTA *VERSIÓN* en este número invita a reflexionar sobre el cine y la historia, el cine y la memoria, el erotismo y el cine. Presenta diferentes tipos de análisis de películas y aborda aspectos poco contemplados sobre las convenciones propias del modo de narrar cinematográfico.

El cine y la historia. El cine, sea ficción o documental, no es un reflejo mecánico de la realidad. No traduce literalmente ninguna realidad, ningún acontecimiento o hecho histórico. ¿Cómo podría ser su reflejo, si la historia no es sólo una? Frente a la visión de la historia objetiva inmutable, del pasado acabado, del acontecimiento terminado en el momento en que la escritura o la imagen lo atrapan, en este número se recoge otra perspectiva de la historia en plural, como un producto inacabado, en constante reformulación. La voz, la letra y la imagen en movimiento contribuyen a construir y reconstruir el pasado.

La historia y el cine. Las historias se ven recreadas, transformadas, participando en los intersticios de las narraciones cinematográficas, de los relatos biográficos o no biográficos. Tanto Raymundo Mier, como Eduardo Grüner, Andrés de Luna, Martin R Norden y Margara Millán contemplan en detalle distintas dimensiones de la relación intrincada entre el cine y la historia, así como subrayan su dimensión política.

El cine cobra una dimensión crítico-política no sólo al denunciar, al poner en pantalla o ser testimonio de la realidad, de la injusticia o el autoritarismo. La imagen cinematográfica participa en la construcción y reconstrucción de nuestro pasado, presente y proyección hacia el futuro. Desde esa imagen en movimiento se recrean momentos de acontecimientos ocurridos, virtuales y que hubieran podido ocurrir o suceder. Las convenciones de la ficción cinematográfica imponen matices particulares a la historia. Las vidas célebres se anudan a las anécdotas íntimas y a personajes destinados al olvido.

La memoria y el cine. La memoria de la que se habla aquí está llena de olvidos y suspensos, evocaciones virtuales. Está llena de vacíos y adherencias. La memoria cinematográfica retiene lo que su lenguaje le impone y añade lo que el género le pide. La memoria cinematográfica tiene algo de la imago, del fantasma en el sentido psicoanalítico que le otorga Eduardo Grüner. De ahí también su exuberancia, su rompimiento con la realidad. No hay copia posible de lo real en el cine porque el lenguaje del cine no goza de transparencia, ni de comunicabilidad total, aunque el simulacro se realice siempre plenamente.

El análisis de la película de Scola, *La noche de Varennes*, muestra cómo el cine construye otra memoria, lo que habría podido ser y que no fue, lo que queda en el aire, suspendido, la convergencia de múltiples relatos que el director pone en funcionamiento para hacerse cómplice con los recuerdos desplazados por la historia oficial.

"Las imágenes no repiten ningún acontecimiento. En *La noche de Varennes* se hace patente la doble imposibilidad de la repetición: no es posible volver a mirar lo ya mirado, aunque lo no ocurrido pueda mirarse incontables veces en la reiteración mecánica del film", escribe Raymundo Mier.

Ya no se trata, entonces, de una historia acabada, perfecta, total, reflejada en una escritura también omnipresente y omnisciente, en nombre de Dios. La memoria cinematográfica es imperfecta, barroca, infiel a la realidad y juega con los códigos desde los cuales narra y reconstruye la historia vivida y posible. Ello permite la creación del espacio de la crítica y de la utopía, de acuerdo con Eduardo Grüner.

No pocas veces se afirma que la ficción cinematográfica es más fiel a la realidad que el documental, cuando la primera capta en su invención y a través de su distanciamiento de la realidad lo olvidado por la historia oficial, las historias mínimas, los personajes no célebres.

Los análisis de las películas propuestos aquí por Andrés de Luna, Martin F. Norden y Margara Millán muestran la incidencia del cine no sólo en la reproducción de los estereotipos del hombre y la mujer, en la estigmatización del discapacitado, en la cita de la historia oficial como remedo de una realidad acabada. El cine participa activamente tanto en la reproducción de los estereotipos sociales más tradicionales (Norden, Millán), así como en la construcción de utopías tecnológicas (Cecilia Pernasetti) y en las proyecciones al futuro de otra imagen de la mujer y del hombre (Millán).

El cine y el erotismo. La mirada de Raymundo Mier se dirige tanto a los escritos eróticos y sobre las noches revolucionarias parisienses de Restif de

la Bretonne, así como a la construcción de su figura en *La Noche de Varennes*, al lado de la figura de Casanova y Thomas Paine, uno de los inspiradores de la revolución estadounidense. Scola rompe los estereotipos del Casanova en su versión de un *Don Juan joven*, ávido de cualquier conquista. El Casanova de Scola es viejo, se burla de su propia imagen y de su fama de seductor. El erotismo se ve relacionado no con la conquista, sino con "el misterio", así como con la seducción "misteriosa" que ejerce la investidura del poder monárquico, el traje del rey, desposeído del cuerpo humano que lo habita. Tanto Raymundo Mier como Andrés de Luna subrayan la dimensión política del erotismo en la construcción del poder centralizado y de las utopías revolucionarias. De Luna aborda el recorrido del cine erótico a partir de la revolución sexual de los sesenta, que se ve caracterizado, de acuerdo con él, por una tensión entre la utopía y el desencanto, entre el Apocalipsis y el Edén.

La relación del cine y la historia esconde una relación ambigua entre el cine y la escritura. Tanto la escritura y la imagen cinematográfica en movimiento participan en la fabricación del pasado, de lo "así ocurrido". Sin embargo, su manera de participar en dicha fabricación se caracteriza por diferentes maneras de narrar. Cuando el cine retoma el relato literario, el cine no se vuelve transparente, ni se convierte en el reflejo mecánico de la escritura.

La reflexión de la relación entre la historia y el cine recorre todo el número. Gustavo García pone también el dedo en la llaga: no existe una historia acabada del cine mexicano como algunos recopiladores de fichas cinematográficas y anécdotas lo pretenderían. Cada generación debería de reescribir esa historia.

El cine y la historia de sus lenguajes. A través de André Gaudreault recuperamos parte de una crónica poco conocida de la gestación del lenguaje cinematográfico: cuando la voz del relator público es reemplazado por los subtítulos. El análisis de la función comunicativa de los títulos, subtítulos y entretítulos lleva a adentrarse en la interrelación entre la palabra y la imagen, entre la escritura y la imagen, lleva a contemplar más detalladamente la vinculación del desarrollo de la tecnología cinematográfica y las necesidades imperiosas y cambiantes del narrar propio del cine. Ángel Miquel recobra las figuras del cine mudo en la poesía en México.

Las formas del decir del cine y el interjuego de múltiples lenguajes es un punto de reflexión en diferentes colaboraciones. Luis Lorenzano hace hincapié en ello a partir del estudio de la creación cinematográfica. Esta no se

podría comprender sin tomar en cuenta la revolución de las estructuras narrativas a partir del modernismo, de las vanguardias literarias, del desarrollo de la plástica y de la fotografía. Nuevamente la relación íntima entre la escritura y la imagen, entre la imagen estática y en movimiento.

Cine y museo. Philippe Dubé analiza la puesta en escena del cine en el museo, se pregunta la manera como la narración cinematográfica se inserta en el espacio del museo, concebido éste a su vez como un espacio narrativo. Se estudia la forma cómo una obra literaria transita a través de la película, se recrea y expone y se pone en pantalla en el espacio museográfico. Queda claro que en la disposición de una obra no se trata de reflejar la esencia de ésta, sino de llevarla a otro lugar, a otro espacio narrativo, el de la imagen cinematográfica para ex-ponerla en la pantalla.

Con el artículo de Sarah Corona vemos aparecer también el término de imagen en relación con el latino y los libros de texto estadounidenses, pero aquí la imagen lleva el sentido de la representación social, la concepción del latino en diferentes épocas históricas. La imagen en este caso es subsidiaria de la palabra escrita y del relato histórico en oposición al relato de ficción.

El conjunto de las colaboraciones, si bien abre nuevas perspectivas de análisis para entender el papel del cine en las sociedades contemporáneas, ilumina también zonas oscuras en el intento de comprender el papel de la imagen y la ficción cinematográficas en la construcción de la historia y la memoria.