

Dinámicas

Cultura y neurobiología de comportamientos empáticos

Lo aterrador repele y ensordece los sentidos. El sufrimiento y la tortura engendran un indecible horror que puede desembocar en algo socialmente irrecibible porque convoca y actualiza el espanto (Viñar 1994, 75). De modo que son imprescindibles acciones y narrativas que sensibilicen la escucha, la mirada, la percepción del abismo. Como ningún otro medio, las películas que relatan qué pasó al mismo tiempo promueven empatía para procesar las experiencias traumáticas sufridas por otros. La progresiva incorporación del horror en la conciencia social, los registros históricos y más tarde en los manuales escolares no consiste en un trámite administrativo que fluye sin tropiezos ni retrocesos. El contenido de los informes elaborados por comisiones tampoco transita de forma natural a la esfera pública. No la mera publicación, sino la apropiación sociocultural y política de sus contenidos es indispensable para avanzar con la reparación. Para que las memorias desplieguen su energía transformadora tienen que interiorizarse en el mayor número de personas posible. Entre las personas involucradas en todos estos procesos institucionales y no institucionales interviene una antigua fuerza hondamente arraigada en nuestra neurobiología que actúa en la percepción (del sufrimiento) del otro: la empatía.

En las neurociencias se la define, de modo amplio, como la capacidad que tenemos de sintonizar con otras personas, vale decir, de expe-

rimentar los sentimientos y comprender afectiva y cognitivamente las experiencias personales de otros (Guo 2017). Se trata de una capacidad omnipresente en nuestra vida cotidiana que desempeña un papel central en la interacción e inteligencia social. La empatía es como nuestro sexto sentido, responde Breithaupt (2017, 11) desde las Humanidades; en cuanto nos relacionamos con otras personas empezamos a vivenciar los acontecimientos también desde sus puntos de vista. Breithaupt (2017, 13) define empatía en tanto co-experiencia (*mit-erleben, co-experience*) que permite adoptar imaginariamente el punto de vista de otra u otro y compartir su reacción ante una situación. Co-experimentar significa transportarse a la situación cognitiva, emocional y visceral de otro ser, lo que de ninguna manera implica encontrarse uno mismo en esa situación. Este transporte se puede dar mediante un acompañamiento mental (*mentales Mitlaufen*) durante la visualización de una película o la lectura de una novela (Breithaupt 2017, 14), lo que refuerza el potencial del cine para ejercitar la empatía (Breithaupt 2009 y Krznaric 2014, xv). Gracias a técnicas no invasivas de neuroimágenes (*brain imaging*), hoy es posible examinar la actividad cerebral durante una amplia gama de comportamientos empáticos, incluso durante el visionado de películas (Gallese y Guerra 2020, 50). En pocas palabras, la predisposición empática viene integrada en nuestra biología (Rifkin 2009, 9). Durante mucho tiempo no fue posible explicar cómo es posible que sepamos qué piensan y sienten los demás. Ahora lo sabemos, exclama el neurólogo y neurocientífico Marco Iacoboni (2008, 4) refiriéndose al hallazgo de las neuronas espejo en la última década del siglo pasado por un equipo de neurocientíficos italianos de Parma, primero en el cerebro de macacos, más tarde en el de humanos. Sobre las neuronas espejo escribe Iacoboni que son “pequeños milagros” que nos ayudan a navegar por nuestras vidas, nos conectan mental y emocionalmente con otros. El neurocientífico evoca el cine para explicar el funcionamiento de las neuronas espejo:

¿Por qué nos entregamos a la emoción durante desgarradoras escenas de algunas películas? Porque las neuronas espejo de nuestro cerebro recrean para nosotros la angustia que vemos en la pantalla. Sentimos

empatía por los personajes de ficción —sabemos cómo se sienten— porque nosotros mismos experimentamos literalmente esos mismos sentimientos. ¿Y cuando vemos a las estrellas de cine besarse en la pantalla? Algunas de las células que se activan en nuestro cerebro son las mismas que se activan cuando besamos a nuestras/os amantes [...] Sin duda, las neuronas espejo proporcionan, por primera vez en la historia, una explicación neurofisiológica plausible de formas complejas de cognición e interacción social (Iacoboni 2008, 4 ss., traducción mía).²

Ser testigo de que alguien expresa una emoción o experimenta una determinada sensación estimula algunas de las áreas cerebrales que se activan cuando uno experimenta la misma emoción o sensación, respectivamente (Gallese 2019, 115). El descubrimiento de las neuronas espejo y otros mecanismos espejo en el cerebro humano demuestra que los mismos sustratos neuronales se activan cuando actos expresivos se ejecutan o se perciben (Gallese 2009, 520). Lo que evidencia que la observación de una acción provoca en el observador la recreación automática simulada de la misma acción (Gallese 2005, 32), a saber, ver a alguien asir una taza de café, morder una manzana o patear una pelota activa las mismas neuronas de nuestro cerebro que se activarían si nosotros estuviéramos ejecutando estas acciones (Gallese 2009, 522). Rizzolatti y Sinigaglia (2008) explican que las neuronas espejo permiten al cerebro hacer coincidir los movimientos que observamos con los que nosotros mismos podemos realizar, y así apreciar su significado. Añaden que las emociones, tal como las acciones, se comparten inmediatamente. Gallese (2003, 519) explica que cuando observamos a otros individuos estamos expuestos a una gama de poder expresivo (*full range of expressive power*) no limitada a las acciones observadas, sino que abarca las emociones y los sentimientos que manifiestan las personas. En estas situaciones se establece automáticamente un significativo vínculo afectivo interpersonal (*affective meaningful interpersonal link*). La empatía constituye la capacidad de establecer este vínculo, afirma Gallese (519). Rizzolatti y Sinigaglia (2008) suponen que

² En adelante, las traducciones al español son mías.

el sistema de neuronas espejo es indispensable para el intercambio de experiencias que constituye la base de nuestra capacidad de actuar como miembros de una sociedad. El descubrimiento de mecanismos espejo en el cerebro humano ha demostrado que existe una base neurobiológica para una modalidad de acceso directa, preconceptual y preverbal al significado del comportamiento y las experiencias de los demás (Gallese y Guerra 2020, 3). Los mecanismos espejo explican asimismo nuestra capacidad de compartir las emociones y sensaciones de los demás, incluso cuando “los demás” aparecen en el cine, lo que puede ser más intenso, como se verá a continuación. Gallese y Guerra (2020, 34) subrayan que la emoción que expresa la otra persona, ante todo, se constituye y se entiende, directamente, reutilizando los mismos circuitos neuronales en los que se basa nuestra experiencia de primera mano de esa emoción. Cuando observamos la expresión facial de una emoción la simulamos internamente. La percepción de dolor, pena o asco que experimentan los demás activa las mismas áreas de la corteza cerebral que intervienen cuando nosotros mismos experimentamos esas emociones (Rizzolatti y Sinigaglia 2008). Se considera que el hallazgo empírico más influyente relacionado con la empatía en las últimas décadas es el de las neuronas espejo (Debes 2017 y Iacoboni 2008). Las nuevas perspectivas han revitalizado la noción de empatía y la tradición filosófica que la identifica como un elemento clave de la inteligencia social humana (Gallese 2014, 7).

De hecho, independientemente de sus bases neurofisiológicas, la empatía es fundamental en el tratamiento e investigación de la traumatización, así como en la escritura y comprensión de la historia (LaCapra 2006 y 2005), en la filosofía y las Humanidades (Maibom 2017, Pinotti 2011, Breithaupt 2009, Nussbaum 2001). Ante todo, no significa identificación o fusión total del yo con la experiencia o situación del otro, más bien, implica la conciencia de que la vivencia del otro no es la propia (LaCapra 2005, 62 y Breithaupt 2017, 14): “Como quiera que la imaginemos, la empatía [...] nos hace salir de nosotros mismos e ir hacia el otro sin eliminar ni asimilar su diferencia o su alteridad” (LaCapra 2006, 110). Al respecto apunta Rifkin (2009, 13) que el observador empático no pierde su sentido del yo, no se funde con la experiencia del otro, ni lee fría y

objetivamente la experiencia del otro como una forma de información. Cuando vemos a otra persona sufriendo, las neuronas espejo nos ayudan a leer su expresión facial y nos hacen sentir el sufrimiento o el dolor de la otra persona (Iacoboni 2008, 4). La empatía no se agota en una fugaz co-experiencia frente a la pantalla de cine en la medida en que provoca acciones éticas: “La empatía no es un *passe-partout* fácil sino una emoción crucial para una posible relación ética con el otro y, en consecuencia, para nuestra propia responsabilidad o capacidad de responder” (LaCapra 2006, 111). Krznaric (2014, x) sostiene que la empatía es el arte de ponerse imaginativamente en el lugar de otra persona, comprender sus sentimientos y perspectivas, y utilizar esa comprensión *para guiar nuestras acciones*. Subrayo la respuesta y el comportamiento empáticos porque constituyen trascendentales fuerzas que actúan en los procesos colectivos de reparación de traumatizaciones de otras y otros cuyos desmanes el cine elabora. La compasión es una emoción inestable, escribe Susan Sontag (2010, 87), necesita traducirse en acciones o se marchita.

Entre las operaciones más primordiales de la mente, Damasio (2019, 207) acentúa la capacidad de percibir el sufrimiento de otra persona: “No hay ninguna duda de que la mente humana es especial: especial en su inmensa capacidad para sentir placer y dolor y para ser consciente del dolor y el placer de los demás”. La percepción de otro individuo que sufre o necesita ayuda representa en términos neurobiológicos uno de los principales estímulos emocionalmente competentes (EEC) (*emotionally competent stimulus*) capaces de desencadenar una emoción (Damasio 2019, 175). Damasio detalla que el cerebro está preparado por la evolución para responder a determinados EEC con repertorios específicos de acción (65). En otras palabras, nuestra maquinaria neurobiológica viene equipada con un complejo sistema que detecta el dolor ajeno y desencadena acciones. Al examinar la relación entre neurobiología y comportamientos éticos, Damasio remarca la vital importancia de la emoción y el sentimiento en los comportamientos sociales necesarios para el buen funcionamiento de la comunidad en cuanto tal. Se estremece al imaginar un mundo sin los comportamientos éticos necesarios para la convivencia y sobre todo la subsistencia: “podemos preguntarnos de qué manera

habría evolucionado el mundo si la humanidad habría alboreado con una población privada de la capacidad de responder hacia los demás con simpatía, afecto, vergüenza y otras emociones sociales de las que se sabe que están presentes en forma simple en algunas especies no humanas” (Damasio 2019, 174). El neurocientífico hace hincapié en que las situaciones que evocan las emociones y sentimientos demandan soluciones que incluyen la cooperación: “Es razonable creer que los seres humanos equipados con este repertorio de emociones y cuyos rasgos de personalidad incluyen estrategias cooperativas tendrán más probabilidades de sobrevivir más tiempo y de dejar más descendientes. Éste habría sido el punto de partida para establecer una base genómica para cerebros capaces de producir un comportamiento cooperativo” (Damasio 2019, 181).

En *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience (La pantalla empática: cine y neurociencias)* Gallese y Guerra (2020, 1) corroboran que el despliegue de una historia a través de imágenes en movimiento cuenta con el enorme potencial de cambiar nuestra percepción de mundo. Remarcan que el poder del cine es capaz de que empaticemos no sólo con las vivencias de otros humanos, sino incluso con el mundo animal, tanto que después de una impactante película como *Au hasard Balthazar* (1966), de Bresson, la forma en que pensamos sobre animales, los pensamientos y sentimientos que asociamos con ellos, cómo nos relacionamos con un burro de carne y hueso, así como nuestras relaciones potenciales con el mundo animal, serán muy diferentes en comparación con lo que sentíamos antes de apropiarnos de la obra de Bresson. Es un regalo para las ciencias (neuro)cinematográficas que uno de los neurocientíficos involucrados en el revolucionario hallazgo de las neuronas espejo sea también cinéfilo. Vittorio Gallese (2019, 122) examina con lupa la *experiencia e inmersión* cinematográficas desde los avances neurofisiológicos, lo que nos ahorra un montón de nervios y desvelo a quienes no tenemos formación en neurociencias, sin embargo, sospechamos que en la extraordinaria intersección entre mundo narrado y mundo empírico interviene mayor voltaje que el a todas luces subestimado cuando solemos decir que “vemos” una película, separando muy claramente sujeto observador y objeto observado. Sin embargo, los *biocultural film*

studies señalan que en las últimas décadas hemos asistido a una idea creciente de cierta continuidad entre película y espectador, pues percibimos la película de modo semejante a como percibimos el mundo y tanto la película como el mundo se ponen en contacto con nosotros, primero, a un nivel “encarnado” (*embodied level*) y luego, gradualmente, a un nivel de comunicación “menos salvaje” (Gallese y Guerra 2012, 187). Cuando “encarnamos películas” (*embodying movies*, *cfr.* Gallese y Guerra 2012) recreamos las acciones y emociones en nuestro cuerpo, literalmente. Gallese (2019, 122) revela que la experiencia e inmersión cinematográficas engloban una actividad multimodal que explota todas las potencialidades de nuestro sistema cerebro-cuerpo (*brain-body system*) que hacen que el espectador esté literalmente en contacto con la pantalla. Agrega que el montaje cinematográfico estimula las competencias perceptivas y sus mecanismos neuronales subyacentes que suelen utilizarse en nuestra interacción visual con el mundo que nos rodea. Más aún, los avances aportan pruebas de la existencia de una continuidad entre la percepción de cine y en el mundo, ya que la dinámica de la atención, la cognición espacial y la acción son muy similares en la experiencia directa y en la experiencia mediada (Gallese y Guerra 2012, 183 y Gallese 2019). Gallese (2019) contextualiza los avances en el campo de las experiencias estéticas y cinematográficas. Desde esta perspectiva, examina el comportamiento de los mecanismos espejo en los encuentros con el otro en la vida “real”, cuando están mediados por lo que el otro ha creado o en relación con las obras de arte. Al enfatizar el diálogo entre neurociencias y Humanidades, postula un paradigma biocultural que evidencia cómo las neurociencias contribuyen de forma provechosa con temas que otrora se consideraban exclusivos de las Humanidades (Gallese 2019, 122).

La piedra angular para articular las neurociencias con la inmersión cinematográfica es un modelo de percepción llamado *simulazione incarnata* o *embodied simulation* (Gallese 2019, 2014, 2012, 2009, 2005, 2003), que despliega un acceso directo al mundo de los demás (Gallese y Guerra 2012, 185). Bajo el modelo de la simulación encarnada, Gallese (2019, 115) reúne un conjunto de mecanismos espejo como la expresión de un mismo mecanismo funcional. En otras palabras, proporciona un

marco teórico que engloba varios fenómenos espejo. Propone que nuestras interacciones sociales adquieren sentido mediante la reutilización de nuestros propios estados o procesos mentales al atribuirlos funcionalmente a los demás (Gallese 2014, 3), una forma directa de entender a los demás desde dentro, por así decirlo (Gallese 2012, 59). Según las evidencias neurofisiológicas, este modelo es la base empírica de nuestra interrelación con el mundo *y el con cine*. Gallese y Guerra (2020, 2) explican que nuestra aproximación tanto a la vida “real” como a las películas está basada en mecanismos perceptivos y neurofisiológicos muy similares. Aseguran que la teoría de la simulación encarnada sienta las bases empíricas de un nuevo modelo de percepción que se aplica con provecho a la recepción e inmersión cinematográficas. Sin lugar a dudas, el cine estimula y entrena nuestros mecanismos espejo. Más aún, el visionado de una película puede intensificar la “simulación encarnada”. Cuando abrimos la mente a la experiencia estética como lo hacemos cuando vemos una película, suspendemos temporalmente nuestro control sobre el mundo liberando una energía a la que antes no podíamos acceder, y la ponemos al servicio de una actividad que nos muestra nuevos aspectos del mundo y de nosotros mismos (Gallese y Guerra 2020, 41). La experiencia estética consistente en el visionado de cine se puede concebir, según Gallese y Guerra (2020, 42), como una “simulación liberada”, como el resultado de un fortalecimiento de los mecanismos espejo. Como si hubiera una forma de “transferencia emocional” intensa entre actores y espectadores; estos últimos, al verse obligados a la inactividad física, son más receptivos a los sentimientos y las emociones (42):

Al ver una película, nuestra simulación encarnada se libera porque se libra de la carga de modelar nuestra presencia real en la vida cotidiana. Nos encontramos a una distancia prudencial de lo que se narra en la pantalla y esto magnifica nuestra receptividad. Gracias a un estado de inmersión en el que nuestra atención se centra por completo en el mundo fílmico narrado, podemos desplegar plenamente nuestros recursos de simulación, dejando que nuestra guardia defensiva frente a la realidad cotidiana baje por un momento (Gallese y Guerra 2012, 196).

Parece que la arquitectura funcional de la “simulación encarnada” constituye una característica fundamental del funcionamiento de nuestro cerebro fuertemente implicada en nuestra capacidad de empatía (Gallese y Guerra 2020, 5). Además, la “simulación encarnada” es capaz de realizar inscripciones en nuestras memorias del mismo modo que las contingencias históricas influyen nuestras relaciones con el mundo (Gallese y Guerra 2020, 3). Al examinar múltiples interrelaciones espectador-pantalla, los autores enfatizan que las emociones y los sentimientos que experimentan los demás, independientemente de que sean reales o no, se constituyen y se comprenden directamente a través de la reutilización de una parte de los mismos circuitos neuronales en los que se basa nuestra experiencia de primera mano de las mismas emociones y sentimientos.

Muchas evidencias expuestas por Gallese y Guerra (2020) se refieren al cine de ficción, lo que no es impedimento para explicar el potencial empático de imágenes y sonidos del cine no ficcional que encara el sufrimiento humano. Smith (2020, viii) explica que las imágenes en movimiento tanto ficcionales como no ficcionales nos permiten trascender los contextos inmediatos que disponemos a través de nuestros encuentros con otros seres en situaciones próximas, ofreciéndonos la oportunidad de interactuar con las experiencias —y sufrimientos— de otros seres apartados de nosotros en el espacio y/o en el tiempo, lo que ejercita y expande nuestros horizontes empáticos. Por su parte, Gallese no sólo abarca el cine, sino también la percepción de artefactos culturales. Aplica la *simulazione incarnata* para comprender cómo percibimos el mundo, pero también cómo lo imaginamos y construimos un mundo de ficción y lo experimentamos (Gallese 2019, 117). Al correlacionar la “simulación encarnada” con la imaginación, Gallese (2019, 116) revela que cuando imaginamos una escena visual, activamos las mismas áreas visuales corticales que se activan normalmente cuando percibimos la misma escena visual. Asimismo, sentir una emoción e imaginarla se basan en la activación de circuitos cerebrales idénticos (Gallese y Guerra 2020, 39). Gallese (2019, 117) supone que el mundo de los artefactos culturales se “siente” de forma no muy diferenciada respecto a la forma en que sentimos el mundo más prosaico en la vida cotidiana, puesto que

sentimos y empatizamos con imágenes y personajes ficcionales de forma similar a como lo hacemos con nuestros interlocutores sociales reales, aunque con algunas diferencias.

Hace poco fue posible generar una imagen de un inmenso agujero negro, o de lo que devora en su reluciente y misterioso horizonte de sucesos. Pero su existencia ya se venía calculando hace rato. Mucho tiempo antes del hallazgo de los mecanismos espejo también hubo lúcidas anticipaciones. El psicólogo y filósofo alemán Theodor Lipps (1851-1914) escribe a inicios del siglo xx que es posible “coparticipar internamente, dentro de uno mismo, del comportamiento interno de otra persona” (Lipps 1903, 110).³ Más aún, Lipps sostiene que la vida cotidiana lo confirma, puesto que “me alegro con aquel o aquella cuya alegría veo en sus movimientos expresivos, la experimento directamente en la contemplación de los movimientos expresivos.”⁴ Lipps aplica este mecanismo de “coparticipación interna” (*inneres Mitmachen*) también al dolor o la ira en sus trabajos sobre *Einfühlung* que reúne ideas de la filosofía, historia del arte, estética y psicología. El concepto no lo acuña Lipps —probablemente aparece la primera vez en la tesis de Robert Vischer publicada en 1873—, pero lo desarrolla formidablemente. A diferencia de algunas líneas de investigación anteriores, Lipps no emplea *Einfühlung* únicamente para examinar cómo las personas perciben objetos inanimados, sino también en su comprensión de los estados mentales de otras personas (Montag, Gallinat y Heinz 2008). Al otro lado del Atlántico el psicólogo norteamericano Edward Titchener traduce *Einfühlung* con *empathy* en su *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes* (1909, 21). El despegue del correspondiente campo de investigación interdisciplinario a lo largo de los siglos xx y xxi es notable (Maibom 2017, Krznicaric 2014, Curtis y Koch 2008). Freud (1976, 104 y 102) describe *Einfühlung* en *Psicología de las*

³ Las palabras de Theodor Lipps (1903, 110): “Ich kann aber das innere Verhalten eines Anderen innerlich mitmachen [...]”.

⁴ “Ich freue mich mit demjenigen, dessen Freude ich in seinen Ausdrucksbewegungen sehe, ich erlebe sie unmittelbar in der Betrachtung der Ausdrucksbewegungen [...]” (Lipps 1903, 111).

masas y análisis del yo (1921) como “mecanismo que nos posibilita, en general, adoptar una actitud frente a la vida anímica [*Seelenleben*] de otro”; además señala que *Einfühlung* “desempeña la parte principal en nuestra comprensión del yo ajeno”. Por su parte, Edith Stein (1917, 3) aborda la percepción y experiencia de la vida anímica ajena (*das Phänomen des fremden Seelenlebens*) en su tesis doctoral *Zum Problem der Einfühlung*. Cuando escribe que el mundo en que vivimos está poblado no sólo por cuerpos físicos, en él también hay sujetos vivenciales (*erlebende Subjekte*) y que nosotros también percibimos estas vivencias,⁵ sintetiza uno de los más trascendentales potenciales del cine que estudio en este trabajo, justamente porque a través de una *simulazione incarnata* amplificada no “evoca”, sino que re-crea la percepción y el dolor de los otros sin anular su subjetividad, al contrario. Allí se diferencia, precisamente, el cine aquí estudiado de otras expresiones de corte sensacionalista que, como se verá, anulan la subjetividad de las y los *erlebende Subjekte*.

En la teoría del cine también abundan visionarias anticipaciones mucho tiempo antes de los hallazgos neurocientíficos. El motivo por el cual sintetizo rápidamente algunas no responde a una curiosidad anecdótica. Lo hago porque remarcan el sustancial potencial generador de empatía que tienen las imágenes en movimiento que hacen perceptible el sufrimiento humano ajeno, el que tiene que ser reconocido e integrado en las conciencias. La psicodinámica emocional espectadora constituye desde muy temprano objeto de múltiples presunciones. Hugo Münsterberg (1916, 112) escribe en *The Photoplay. A Psychological Study*: “Más que en el drama, las personas en la obra fotocinematográfica son para nosotros, en primer lugar, sujetos de experiencias emocionales”.⁶ La aguda delimitación que hace de su objeto de estudio cuando puntualiza que “se centra en los medios por los que la obra cinefotográfica [*photo-*

⁵ Stein (1917, 3) se expresa así: “Die Welt, in der ich lebe, ist nicht nur eine Welt physischer Körper, es gibt darin auch außer mir erlebende Subjekte, und ich weiß von diesem Erleben”.

⁶ “More than in the drama the persons in the photoplay are to us first of all subjects of emotional experiences”.

play] influye la mente del espectador” para averiguar “las excitaciones elementales de la mente que se producen en nuestra experiencia de las imágenes en movimiento” (Münsterberg 1916, 44)⁷, refuerza la razón por la cual hace rato se postula que *vivenciamos* películas (*Filme erleben*, cfr. Blothner 1999, 53) o que las “encarnamos” (Gallese y Guerra 2012) durante “inmersiones” (Gallese 2019). Münsterberg (72) resalta la creativa coparticipación espectadora durante el visionado cinematográfico en que lo mostrado en pantalla suscita reacciones mentales, ideas y pensamientos, estimula la propia imaginación, así como también agita nuestros sentimientos y emociones; esenciales cuando se desencapsulan y se procesan las experiencias traumáticas sufridas por otros para incorporarlas gradualmente en las conciencias.

Siegfried Kracauer (2001 [1960], 205) también se aproxima cuando reflexiona sobre “el impacto en los sentidos” y asevera que “las imágenes fílmicas afectan en primer lugar a los sentidos del espectador, comprometiéndolo fisiológicamente”. Agrega que contemplar el movimiento “parece tener un ‘efecto de resonancia’ que provoca en el espectador respuestas cinéticas como reflejos musculares, impulsos motores, etc. En cualquier caso, el movimiento objetivo actúa como estímulo fisiológico”. Por su parte, Gilles Deleuze (1986, 26) no cree que la lingüística y el psicoanálisis sean de gran ayuda para el cine. En cambio, confía más en la biología del cerebro, lo que prefigura de algún modo un *biocultural approach* al cine. Da en el blanco cuando sostiene que el cine no sólo pone en movimiento la imagen, sino también la mente, pues *le cerveau c’est l’écran*: el cerebro es la pantalla.

⁷ Our esthetic interest turns to the means by which the photoplay influences the mind of the spectator. [...] In this way we turn to the photoplay, at first with a purely psychological interest, and ask for the elementary excitements of the mind which enter into our experience of the moving pictures [...] (Münsterberg 1916, 44).

La narración del cine potencia la empatía

La mera capacidad neurobiológica de sintonización no es suficiente para que la empatía despliegue su poder. Puede tener una base biológica, pero la empatía necesita una cultura que la modele y promueva, argumenta Breithaupt (2017, 10). Hay que mover a las personas a emplear su predisposición empática, a pensar y actuar con empatía en situaciones concretas, alega (98). Más aún en contextos postdictadura o postconflicto en que fervientes partidarios de la banalización del horror instan a “mirar al futuro” o cuando la violencia extrema e impune se incorpora en la cotidianidad o cuando se criminalizan a las mujeres asesinadas en Juárez o se legitima el crimen afirmando que “en algo andaban”. Las reflexiones desarrolladas por Fritz Breithaupt en el terreno de la filosofía y las artes, en sintonía con los avances neurocientíficos antes expuestos, ayudan sobremanera para precisar aún más a través de qué procedimientos el cine provoca, ejercita y expande empatía.

En sus trabajos averigua en qué condiciones la predisposición empática humana despliega su más vigoroso potencial, porque en las interacciones diarias los seres sociales que somos vivimos en un mundo lleno de ruido empático (*empathisches Geräusch*), por lo que casi involuntariamente adoptamos continuamente la perspectiva de otras personas. Sólo el filtro, la canalización y el bloqueo de los ruidos empáticos del entorno (*empathischer Rausch*) posibilitará un acceso al interior de los demás (Breithaupt 2009). La narración constituye, según el autor, un privilegiado mecanismo cultural que potencia la empatía porque canaliza y encamina nuestra atención emocional, enfocando claramente personas y acontecimientos. Comprendemos en la medida en que narramos. Entendemos a otras personas (y a nosotros mismos) al inscribirlas en pequeños relatos mentales. Se genera empatía cuando operan decisivos procesos temporales que organizan un antes y un después, argumenta Breithaupt (2009). Si no hay nada que predecir o reconstruir retrospectivamente, como en situaciones estancadas o paralizadas, falla la empatía. Una narrativa se establece cuando existen acontecimientos que afectan a un cuerpo con quien sufrimos y vivenciamos (*erleben*),

reflexiona Breithaupt. Cuando alguien sufre sin que sospechemos lo que ha sucedido, es probable que el “vínculo afectivo interpersonal” (Gallese 2003, 519) sea menos potente que cuando una narración expone la cadena de sucesos que han afectado a la persona. A diario nos alcanzan innumerables imágenes de sufrimiento en todos los canales, pero sólo cuando un sensible marco narrativo ensancha las dimensiones temporales que identifican las indignas circunstancias que perjudican a las personas, así como lo que sucede después, la fuerza empática en tanto co-experiencia probablemente sea mucho más poderosa. Los sociólogos Levy y Sznajder (2007, 45) postulan que el sufrimiento ajeno debe ser explicable e integrado en estructuras cognitivas. Así, sostienen, las catástrofes del pasado pueden ser relevantes para el presente y, de este modo, determinar un futuro que se articule más allá de las coordenadas nacional-estatales. El marco narrativo opera en tanto estructura cognitiva y emotiva que contextualiza las fuerzas traumatizantes y permite, además, percibir los estragos individuales y colectivos a largo plazo. El dolor y la memoria individualmente vividos se convierten, a través de la narración, en un dolor y una memoria socialmente compartidos, apunta Sánchez (2009, 29).

Entre los factores más importantes que inducen “situaciones de empatía” (*Empathie-induzierende Situationen*), Breithaupt (2009) destaca la claridad respecto a las circunstancias en que se encuentran las personas con quienes empatizamos, aunque incluyan ambivalencias, así como el acceso a la dimensión subjetiva del otro. Subraya la importancia de la narración de una historia antecedente (*Vorgeschichte*) que, aunque breve, facilite la comprensión del mundo interior de las personas y de sus reacciones a las adversidades. Percibimos mejor el estado interior, las angustias, los miedos, la *Stimmung* de otra persona cuando un marco narrativo o una secuencia revela algunos sucesos precedentes. Breithaupt razona que el estado interior de la persona observada promueve empatía cuando es posible concebirlo en tanto parte integral de un escenario narrativo o contexto concreto. Refuerza el potencial que tienen las traumatizaciones para la narración en la medida en que engloban una (in)tenso continuidad entre pasados y

presentes. Breithaupt (2017, 12) remarca que, como la mayoría de las facultades humanas, la empatía sirve, en primer lugar, a quien la siente. La co-experiencia empática enriquece, ante todo, el propio mundo de experiencias y conocimientos de la persona quien la percibe, antes de que, quizás, también ayude a los demás (12).

Breithaupt perfila exactamente aquellas particularidades del relato que vigorizan el “vínculo afectivo interpersonal” (Gallese 2003, 519) entre audiencias espectadoras y sujetos vivenciales (Edith Stein) representados en la pantalla. El cine constituye, desde esta perspectiva, una poderosa fuerza mediadora que inaugura múltiples situaciones de empatía en que se articulan las experiencias traumáticas de otras y otros con su reparación social en la medida en que las películas transforman el dolor y el vacío en compromiso que, a su vez, no sólo estimula la reparación, sino también la prevención. De esta manera el cine colabora bastante con el “tránsito de una experiencia de una situación límite a la producción de un saber” (Aranguren 2010, 2). La traumatización desgarrar los lazos comunitarios más básicos, mientras que la empatía, entendida “como una relación afectiva, vínculo o lazo con el otro reconocido y respetado en cuanto tal” (LaCapra 2005, 215), los restaura. A través de múltiples procedimientos sinestésicos las películas ensanchan el relato empático hacia atrás y hacia adelante no tanto para “informar” qué pasó, sino para rastrear el impacto de fuerzas sociales sobre individuos que podría y debería haberse evitado (Brunner 2004, 14).

Se ha dicho que las experiencias traumáticas no se integran de forma natural en la conciencia de los pueblos, al contrario, provocan distanciamiento si no intervienen agentes y mediaciones que afinen la escucha. En tal sentido, la intensificada *simulazione incarnata* desplegada durante inmersiones fílmico-empáticas promueve el gradual reconocimiento afectivo y cognitivo de avasalladoras vivencias sufridas por personas y comunidades, cuyas historias de vida entran en contacto —de la forma más visceral posible— con las audiencias a través de narrativas capaces de promover acciones reparadoras que se prolongan más allá del cine a través de tejidos, retablos y rizomas.

Comunidades cinematográficas

Las atrocidades y sus marcas insoportables no pueden circular sólo como murmullos en la intimidad de las comunidades afectadas. Tampoco es suficiente que sean registradas en castellano en los informes de las Comisiones de Verdad. Para su reconocimiento y reparación deben alcanzar la esfera pública a través de acciones que generen empatía de forma sostenida: “La posibilidad colectiva de resolver ese pasado entretejido de experiencias personales y políticas implica reconocerlo como un asunto que no es únicamente privado y propio de las biografías e historias individuales sino que concierne también al ámbito social y público”, argumenta Lira (2010, 24). Martínez-Barahona *et al.* (2018, 3) señalan que la instauración de una Comisión de la Verdad para El Salvador no fue suficiente para que la verdad fuera interiorizada por la comunidad local. Richard (2017, 176) observa que en los años de la transición chilena la memoria de las atrocidades de la dictadura quedó básicamente consignada en los informes de tribunales o en las comisiones de derechos humanos: “Las subjetividades lastimadas de las víctimas de la tortura y la represión quedaron privadas de universos de sentido, sin territorios expresivos para transmitir públicamente el daño que las seguía lacerando” (Richard 2017, 177). Al señalar que el informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) de Guatemala fue leído muy poco por la sociedad, Rostica (2016, 323) menciona que, salvo el resumen y las conclusiones, no tiene noticias de su traducción a lenguas autóctonas, lo que es un factor importantísimo más allá de Centroamérica. Asimismo, juzga que el cuerpo del informe es una referencia bibliográfica para la comunidad académica y los abogados que presentan casos de violaciones a los derechos humanos.

Entre los agentes que actúan en la socialización empática de experiencias traumáticas se destaca el cine, que no hace referencia al ayer únicamente, sino que incita a revisar constantemente las pautas que empleamos para articular pasados sufridos y presente-futuros deseados en los planos individuales, sociales y políticos. En tanto generadoras de

memoria y conciencia, las películas intervienen en las diferentes modalidades oficiales e informales que evocan o esquivan los pasado-presentes violentos. En otras palabras, el cine moldea nuestros *modi memorandi* y desafía el modo en que reflexionamos acerca del pasado demasiado activo aún. Desde esta perspectiva, se considera “la película no como un objeto estético sino como un producto social que interviene en la memoria colectiva del acontecimiento del cual trata” (Vinyes 2018b, 27). El cine de memoria o *das Phänomen Erinnerungsfilm* (Erll y Wodianka 2008, 7) no se refiere a un género en particular —puede asumir varios—, sino a un fenómeno que *se produce* mediante procesos socioculturales que *hacen* de una obra un agente inspirador, catalizador o emprendedor de memoria. Erll y Wodianka argumentan que el atributo cine *de memoria* no se refiere (sólo) a una hechura (*Machart*) o estructura, sino a un estatus negociado a través de procesos socioculturales que, en determinados contextos mediáticos, activan los potenciales mnemónicos que tiene la película haciendo de ella un *memory-making film* (Erll 2010, 396), vale decir, un resorte multiplicador y diversificador de memorias. Así, lo que determina la naturaleza “de memoria” de ciertas películas (y no de otras) no radica tanto en lo que éstas muestran en la pantalla, sino que fundamentalmente reside en su potencial de estímulo para recordar y debatir a raíz de su visionado (Erll y Wodianka 2008, 8). Así concebida, la categoría social y culturalmente atribuida “de memoria” no radica *a priori* en rasgos inmanentes al texto fílmico, sino que resulta de complejas dinámicas mediático-culturales (Erll y Wodianka 2008, 7 y Erll 2010). En pocas palabras, la noción “cine de memoria” designa una fecunda potencialidad mediático-cultural, no un conjunto de películas que responden a un mismo esquema.

Los organizadores de la Muestra de Cine Internacional “Memoria, Verdad, Justicia” celebrada anualmente en Guatemala detallan sus propósitos en estos términos: “El objetivo es exhibir documentales nacionales e internacionales, reflexionar sobre la historia, escarbar en la memoria, contrarrestar el olvido, invitar a un ejercicio crítico, recuperar películas olvidadas sobre el país y abrir espacios comunes de debate e

intercambio para el mutuo entendimiento”⁸. Obsérvese que la mayoría de las acciones propuestas se producen fuera de la pantalla después de la exhibición a raíz de las películas guatemaltecas y extranjeras, que a su vez provocan debates plurales y transculturales no estrictamente limitados al contenido de lo mostrado. Algo similar se propone en México la organización Documental Ambulante que concibe el cine como herramienta de transformación cultural y social. Su visión radica en la construcción de una sociedad más crítica, empática, abierta y comprometida. Busca movilizar espacios de encuentro y acción colectiva para construir otros mundos a través del cine con el fin de impulsar el intercambio cultural, promover una actitud participativa, crítica e informada en el espectador y abrir nuevos canales de reflexión.⁹

Nos encontramos ante caudalosos “marcos de transmisión” (A. Assmann 2020) que inducen situaciones de empatía (Breithaupt 2009) mediante la *interacción* de obras cinematográficas con respuestas crítico-reflexivas y afectivas que exploran el pasado a la luz del presente-futuro permitiendo, además, “canalizar duelos individuales en una elaboración comunitaria” (Cuestas 2016, 167). De modo que lo otro-narrativo planteado por el *memory-making film* (Erll 2010) estimula al otro lado de la pantalla la creación e intercambio de “narrativas compartidas sobre el evento de violencia” (Jimeno 2011, 47) tanto en la sala de exhibición como fuera de ella en la esfera pública nacional e internacional. A menudo se publican más estudios, testimonios e incluso novelas que prolongan los asuntos abordados por las y los cineastas. Las películas funcionan como “herramientas eficaces para activar el trabajo de duelo, instalar en el espacio público una mirada crítica sobre el pasado y abrir sentidos plurales evitando cerrar o clausurar las experiencias pasadas” (Feld 2010, 6).

El material *Viaje audiovisual por la memoria histórica: ruta para la activación pedagógica de productos audiovisuales* preparado por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH 2018) en Colombia se

⁸ <https://www.memoriaverdadjusticia.com.gt/nosotros>. Acceso el 5 de mayo de 2022.

⁹ <https://www.ambulante.org/nosotros/>. Acceso el 5 de mayo de 2022.

propone “abrir espacios para generar reflexiones sobre la historia del conflicto armado reciente en Colombia” y asimismo “promover un diálogo intergeneracional” (CNMH 2018, 9) a través de cine-foros que activan múltiples potenciales de las películas. Las actividades sugeridas abordan las obras no para visitar otros tiempos exclusivamente, sino para revisar los actuales: “Los registros artísticos enriquecen los razonamientos sobre las dinámicas y la degradación del conflicto armado y contribuyen a desplazar el conjunto de significados que este logró instalar en la cultura” (CNMH 2018, 9). Las metodologías propuestas remarcan el papel reflexivo del cine tanto para la construcción de memorias como su conceptualización: “Esto es fundamental para situar al campo de la memoria no como conocimiento estancado en el pasado sino como un río que fluye en múltiples direcciones, en un esfuerzo de oposición a la impunidad y a los engranajes que pueden desembocar en nuevas formas de violencia” (CNMH 2018, 9).

Las dinámicas desencadenadas en El Salvador por *1932: cicatriz de la memoria* (2001), de Jeffrey L. Gould y Carlos Henríquez Consalvi, evidencian la capacidad del cine de memoria para desbloquear lo reprimido por mucho tiempo. La película aborda la masacre perpetrada por tropas del gobierno contra un levantamiento de campesinos y comunidades autóctonas asesinados en 1932 (Gould y Lauria-Santiago 2008). Al rodaje antecede un sensible trabajo de investigación en campo llevado a cabo por los realizadores en estrecho diálogo con comunidades rurales (Hernández 2009 y Gould 2008). Los cineastas dan voz a los sobrevivientes y examinan las marcas de las atrocidades en la vida social y política del país. El Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI) salvadoreño organiza numerosos cine-foros en que el filme “se transforma en un elemento constructor de imaginarios a partir de las lecturas que de él hacen los espectadores” (Hernández y Doño 2008, 36). También realizan exhibiciones y debates en comunidades en que “sólo se hablaba de los sucesos de 1932 en la intimidad del seno familiar, la memoria estaba atrapada en el trauma colectivo que originó la masacre” (Hernández y Doño 2008, 38). Los “marcos de transmisión” (A. Assmann 2020) instaurados por los cine-foros del MUPI dinamizan y socializan con empatía los recuerdos

encapsulados. Hernández y Doño (2008, 38) apuntan que luego de las proyecciones “los ancianos comenzaron a aportar nuevos datos sobre los sucesos de 1932, en una especie de catarsis colectiva al querer contar sus memorias ocultas anteriormente por el miedo; de ejercicios individuales de memoria se transformaban en memorias colectivas”. El siguiente testimonio muy revelador evoca el entramado de memorias compuestas por “narrativas compartidas sobre el evento de violencia” (Jimeno 2011, 47) que nacen a raíz de un *memory-making film* (Erlil 2010):

Mientras se transmitía el documental se escuchaban voces que reforzaban algún testimonio del documental, mencionando el caso de algún familiar que habían perdido, o asentían con risas nerviosas cuando veían en el documental un rostro conocido de algún anciano de la comunidad. Después del documental se abría la discusión y otras tantas voces se unían al entramado del recuerdo. En este contexto surge un proceso de identificación, como un “destapar la olla”, donde varias voces de ancianos sobrevivientes y descendientes quisieron sumarse al entramado de rememoración en los discursos públicos de los cine-foros, aportando sus recuerdos, o relacionando ese momento histórico con las incidencias de su actual identidad étnica (Hernández 2009).

No después, sino durante la proyección ya se producen dinámicas claramente evocadoras de los “marcos sociales de la memoria” en que lo “más usual es que yo me acuerdo de aquello que los otros me inducen a recordar, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la de ellos” (Halbwachs 2004, 8). Hernández (2009) destaca que *1932: cicatriz de la memoria* revela nuevas formas de interpretar los sucesos y opera en las comunidades autóctonas como dispositivo de memoria que articula demandas en torno a sus derechos como pueblos originarios. Señala que la forma participativa de las exhibiciones “creó una especie de solidaridad y vinculación con otros testimoniantes, permitiendo el tránsito de una memoria doméstica a una memoria pública que completa ese rompecabezas de memorias dispersas, consolidando una memoria colectiva, y dinamizando la transmisión intergeneracional en torno al

suceso” (Hernández 2009). Algo parecido testimonia Lourdes Cortés, quien presencia el estreno de *Ama: la memoria del tiempo* (2002), de Daniel Flores y Ascencio, en el pueblo salvadoreño de Izalco, recordado por las atrocidades de 1932. La película se proyecta a un costado de la parroquia cercana al cementerio donde descansan los muertos de la matanza: “Ese espejo/documental permitió a los pobladores desahogarse de un trauma colectivo de siete décadas. Ya del otro lado del espejo, los espectadores hablan, discuten, se contradicen”, apunta Cortés (2019, 112).



Imagen 2. Proyección de *1932: cicatriz de la memoria* (2001) en Tierra Blanca, El Salvador. Cortesía del Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI).

En lengua y cultura guaraní existen dos formas para decir “nosotros”. *Ore* se refiere a un *nos*-otros restringido, pues incluye al hablante pero excluye a los oyentes, mientras que *ñande* designa un “nosotros” más amplio que incluye a todas y todos, hablante e interlocutores. Cuando Hernández (2009) observa un tránsito de una memoria doméstica a una memoria pública durante y después de las exhibiciones, hace referencia

a un vital proceso dialógico en que se socializan y ventilan silenciadas experiencias traumáticas sufridas por algunos en presencia de otros que no las vivenciaron. Las vivencias transitan, por así decirlo, de *ore* a *ñande* en la medida en que, en el mejor de los casos, se incorporan gradualmente en la conciencia social de la comunidad y más tarde en la de la humanidad. Las experiencias (*ore*) se inscriben en una memoria social y cultural más extensa (*ñande*) por acción del arte y el cine; la memoria personal y colectiva entran en contacto, se entrecruzan, se superponen (A. Assmann 2014, 216). Al examinar la gestión de las Comisiones de Verdad en el Cono Sur, Funes (2001, 57) menciona que la conciencia de lo ocurrido contribuyó con la creación de un “nosotros social” que, aunque sea provisoriamente, consiguió suturar algunos desgarros heredados de las dictaduras. Las comunidades cinematográficas que emergen de la exhibición fomentan, pues, algo así como un “nosotros social” en que las invisibilizadas vejaciones sufridas por algunos trascienden lo personal o regional para integrarse en el imaginario nacional y continental.

Las exhibiciones observadas engloban un momento performativo de la memoria colectiva cuando los individuos y los grupos se reúnen para compartir narrativas e interpretaciones sobre el pasado (Winter 2010, 11). En estas ocasiones se refuerzan los lazos que vinculan a las y los recordadores en cuyas mentes se depositan nuevas huellas de memoria que se superponen a recuerdos o versiones anteriores, creándose un palimpsesto sobre el pasado que cada uno lleva consigo (11). En estos momentos performativos no sólo se reproducen, sino que se reforman continuamente las memorias de los sucesos; más aún cuando las películas “destapan la olla” aportando renovadas perspectivas que dan golpes de timón en el modo (hegemónico) de (no) evocar las traumatizaciones. Los actos performativos revitalizan asimismo la carga emocional que ha dado a la memoria inicial su poder de adherencia y su resistencia al olvido (Winter 2010, 12). Concebir la reminiscencia en tanto proceso dinámico significa, por tanto, prestar atención a sus transformaciones que se producen a lo largo del tiempo (Erl 2017, 160). En lo concerniente al cine y los medios, no se trata tanto de analizar las obras como representaciones estáticas del pasado en un dado presente, sino, más bien, observar

los movimientos o desplazamientos que se producen en la mediatización de los sucesos (160).

Las ritualidades cinematográficas examinadas fortalecen los lazos político-afectivos entre sobrevivientes, testigos y demás participantes creando *comunidades emocionales*. Esta noción desarrollada por la antropóloga colombiana Myriam Jimeno designa “comunidades de sentido y afecto, que enlazan personas y sectores distintos y aun distantes, en las cuales el dolor ocasionado trasciende la indignación y alimenta la organización y la movilización” (Jimeno, Varela y Castillo 2019, 34). Creada por lazos de empatía con el dolor de las personas afectadas, en las comunidades emocionales se unen el dolor subjetivo con la acción ciudadana y la particularidad cultural con la interculturalidad (Jimeno 2011, 48). Jimeno (2007, 170) argumenta que la comunicación de experiencias de sufrimiento y violencia “permite crear una *comunidad emocional* que alienta la recuperación del sujeto y se convierte en un vehículo de recomposición cultural y política”. Recalca que “no es sólo el tema de la memoria individual traumática, sino más bien los procesos sociales y los mecanismos culturales por los cuales los sujetos individuales conectan su experiencia subjetiva con otros y la convierten en intersubjetiva y, por lo mismo, en apropiable de manera colectiva” (Jimeno 2007, 187).

Sin duda se puede incorporar el cine entre los procesos sociales y mecanismos culturales que vinculan las experiencias traumáticas de *ore* con inaplazables acciones de reparación por parte de *ñande*: “Lo que argumento es que esa narrativa política adquiere verdadero efecto cuando construye comunidad emocional. Es decir, cuando el dolor de la víctima no queda particularizado en la víctima, sino es extendido a otras audiencias que permiten identificar y conmoverse profundamente y que eso es un vínculo político, no simplemente una compasión momentánea” (Jimeno, en: De Marinis y Macleod 2019, 14). Este concepto describe otra fundamental dinámica provocada por el cine de memoria concentrado en la reparación:

El concepto de comunidades emocionales se nos ofrece como el espacio social y semántico donde el relato y la acción cobran sentido y

se hacen posibles: en este caso, vincula a ciertas personas como víctimas de un hecho de violencia particular con una audiencia amplia. Esas ataduras entre la comunidad que experimentó la violencia y los espectadores de la conmemoración, se fundan en la construcción de sentimientos de repudio moral comunes. La indignación compartida potencializa el ejercicio político público de los que fueron violentados, pues dota de legitimidad y capacidad transformadora sus críticas sociales y sus reclamos de justicia y verdad (Jimeno, Varela y Castillo 2019, 37).

Estas reflexiones refuerzan que las y los protagonistas de las películas no lo sean únicamente en la pantalla para audiencias y festivales foráneos. Deberían desempeñarse como pilares de comunidades emocionales organizadas en función de la película y más allá de ella. Sobre todo cuando imperan desmemoria e impunidad en entornos sociales en que las traumatizaciones son negadas o trivializadas. Por lo general son agentes-cineastas externos quienes visitan las comunidades afectadas con el objetivo de realizar una película producida en contextos culturales distantes o extranjeros y relatada según esquemas y hasta lenguas o cosmovisiones totalmente diferentes a las del espacio cultural filmado. Incluso pueden variar bastante las modalidades idiosincráticas de rememoración, las concepciones de “pasado” o “violencia” o las formas de duelo en comunidades autóctonas no hispanopensantes. Resulta revelador indagar cómo aparece en el cine la dimensión subjetiva del dolor y las experiencias traumáticas de los sujetos vivenciales filmados. El relato fílmico puede revelar una suerte de intersección de percepciones de mundo y dolor en que se hace más palpable la visión y lectura que de las experiencias de los otros hacen los realizadores de la película, que muchas veces responde al horizonte de expectativas de pretendidas audiencias internacionales o glamurosos festivales de cine. No todas las películas que tratan traumatizaciones automáticamente colaboran con la reparación empática, pues el cine no está —en modo alguno— exento de incurrir en la mercantilización del “exotismo” afroindolatioamericano o de cualquier otro asunto relacionado con el sufrimiento.

Myriam Jimeno (2011, 40) alude a una tensión entre el compromiso con la producción de conocimiento y su inserción global, y el compromiso con los apremios del entorno social del antropólogo. Algo semejante se puede plantear, pues, entre el compromiso con las pautas estandarizadas de producción y narración cinematográficas y su inserción en los mercados y festivales globales, y el compromiso con los apremios y cosmovisiones de los sujetos vivenciales retratados en el filme. ¿Cómo repercute la obra en las comunidades que filma? ¿Repercute? ¿Enlaza el dolor subjetivo con la acción ciudadana y política? Para expresarlo de otro modo, cabe la posibilidad de una película pensada y narrada según los parámetros del género seleccionado o del festival anhelado, que quizá sea rentable en algunos círculos ajenos a las comunidades cuyas desgracias aparecen traducidas en la pantalla para que otros se conmuevan. En las antípodas de lo conjeturado, Jimeno, Varela y Castillo (2019, 37) explican que la película *Kitek Kiwe: nuestra memoria* (2011) se realiza *en conjunto* con sus protagonistas de la comunidad Kitek Kiwe (en lengua nasa significa “tierra floreciente”) en Colombia: “El compromiso emocional con esta comunidad nos implicó, en algunos momentos, apartarnos de nuestro propósito simple de analizar el sentido político de los relatos de memoria sobre la masacre, y pasar a involucrarnos directamente en la construcción y difusión de esos relatos”. El filme surge como producto de ello. En este caso, no sólo la película en tanto obra terminada participa en la reparación de experiencias traumáticas, sino también el proceso de su creación. La noción *cine* no se limita aquí al visionado de obras hechas por otros, sino que abarca la realización en que se flexibilizan un poco los límites que dividen un grupo que filma y otro filmado en la medida en que los sujetos vivenciales participan ellos mismos en la toma de decisiones semiótico-estético-ideológicas para relatar(se).

El cine de memoria se dirige a múltiples audiencias alrededor del globo, naturalmente. Pero sus efectos varían según la relación que hay entre las y los espectadores, lo mostrado y la manera de mostrarlo. Sobresale la intensidad del impacto sobre aquellas personas cuyas reminiscencias fracturadas reaparecen desafiantes en la pantalla. El cine destabuiza y dinamiza las memorias en la esfera pública, pero también

revuelve en lo más íntimo del individuo. Entre los testimonios más conmovedores sobre el impacto en una persona inmediatamente afectada por los acontecimientos mostrados en la pantalla hay que recordar una escena relatada por Jorge Semprún en *La escritura o la vida*. Son reveladoras sus palabras desde donde se las mire, pues evidencian el alto voltaje psico-mnemocinematográfico en el preciso instante en que algunas imágenes se colectivizan —“se vuelven ajenas”— a través del cine. Semprún (2015, 216) describe una experiencia en un cine de Locarno que proyecta un noticiero de actualidad que reproduce algunas imágenes de los campos de concentración nazis descubiertos unos meses antes: “La diferencia entre lo visto y lo vivido era lo que resultaba perturbador [...] Tenía las de mi memoria, que surgían a veces, brutalmente [...] Eran unas imágenes íntimas, precisamente. Unos recuerdos que me eran tan sustanciales, tan naturales —pese a su dosis de intolerable— como los de la infancia”. Inmediatamente especifica la naturaleza de la perturbación o la tensión que se establece entre su memoria y lo mostrado en el cine:

estas imágenes de mi intimidad se me volvían ajenas, al objetivarse en la pantalla. Se sustraían así a los procesos de memorización y de censura que me eran personales. Dejaban de ser mi bien y mi tormento: riquezas mortíferas de mi vida. Ya tan sólo eran, o por fin eran, la realidad radical, exteriorizada, del Mal: su reflejo glacial y no obstante ardiente.

Las imágenes grises, desenfocadas a veces, filmadas con el tembleque característico de una cámara que se sujeta con la mano, adquirirían una dimensión de realidad desmedida, conmovedora, que mis propios recuerdos no alcanzaban.

Al ver aparecer en la pantalla del cine, bajo un sol de abril tan próximo y tan lejano, la plaza de Buchenwald por donde erraban cohortes de deportados en el desasosiego de la libertad recuperada, me veía a mí mismo devuelto a la realidad, reinstalado en la veracidad de una experiencia indiscutible. Todo había sido verdad, por lo tanto, todo seguía siéndolo: nada había sido un sueño.

Al convenirme, gracias a los operadores de los servicios cinematográficos de los ejércitos aliados, en espectador de mi propia vida, en

mirón de mi propia vivencia, me parecía que me libraba de las incertidumbres desgarradoras de la memoria. Como si, paradójicamente a primera vista, la dimensión de irrealidad, el contenido de ficción inherentes a toda imagen cinematográfica, incluso la más documental, lastraran con un peso de realidad incontestable mis recuerdos más íntimos. Por un lado, indudablemente, me veía desposeído de ellos; por el otro, veía confirmada su realidad: no había soñado Buchenwald (Semprún 2015, 216 s.).

El cine se inscribe en una antiquísima línea de artefactos, rituales y símbolos que posibilitan la exteriorización de experiencias y saberes más allá de las limitaciones mnemónicas unipersonales a fin de su conservación y transmisión a lo largo del tiempo. La exteriorización se refiere a la desconexión o extracción (*Entkoppelung*) de contenidos de memoria de portadores humanos (A. Assmann 2014, 210). Implica transcripción y almacenamiento de experiencias y saberes en soportes fuera del individuo a través de símbolos y artefactos culturales extracorpóreos que perduran en el tiempo para ser reactivados con provecho más tarde por las generaciones subsiguientes ante nuevos desafíos. Las técnicas de exteriorización de memorias y su posterior reactivación en el espacio social desempeñan un papel transcendental en el desarrollo evolutivo de la especie humana, pues han acelerado su progreso a partir de experiencias y fracasos anteriores (Giesecke y Welzer 2012). Los seres humanos podemos transmitir nuestros avances a lo largo del tiempo y el espacio por medio de prácticas sociales y culturales de exteriorización, de modo que las siguientes generaciones puedan perfeccionar el legado. Kandel (2006, 10) subraya que las memorias compartidas han sido esenciales para la evolución y continuidad de las sociedades. Escribe que todos los logros humanos, desde la antigüedad hasta los tiempos modernos, son producto de una memoria compartida acumulada durante siglos, ya sea a través de registros escritos o de una tradición oral cuidadosamente protegida. En su exhaustivo trabajo sobre la evolución del pensamiento humano, Tomasello (2002) hace hincapié en la vital función que han tenido las formas de transmisión cultural de conocimientos y experien-

cias. Según Tomasello, las prácticas sociales y los artefactos más complejos de la especie humana, incluida la fabricación de herramientas, la comunicación a través de signos o las instituciones sociales, se someten al continuo perfeccionamiento de las anteriores versiones heredadas a través de sistemas estables de transmisión. Conviene enfatizar que la memoria cultural no representa un almacén pasivo, pues engloba prácticas culturales de reactivación que posibilitan la reapropiación individual o colectiva del pasado en tanto memoria activa (A. Assmann 2013, 26). El papel cultural del cine tampoco se limita al almacenamiento, sino que abarca trascendentales estímulos de participación social que restauran y fortalecen los vínculos entre grupos afectados y sus comunidades. El cine de memoria articula todas y cada una de las dinámicas enunciadas por Escobar en sus meditaciones sobre el *mandu'a* —la rememoración guaraní—, las que ilustran también el potencial que tienen las películas cuando evocan dolorosas experiencias para la construcción de renovados horizontes ético-políticos, si para ello hay voluntad:

El *mandu'a* no se clausura en el pasado: deviene un espacio entreabierto para la construcción de historia. Este espacio no es concebido, así, como un depósito estático donde se acumula y se clausura el recuerdo de lo ocurrido, sino como una escena activa donde lo ya sucedido es convocado por un continuo trabajo de rememoración que lo vincula con la construcción del presente-futuro. De este modo, el pasado se vuelve una reserva de experiencias colectivas reactivables a través del recuerdo (Escobar 2020, 176).

Dimensiones retrospectivas, introspectivas y prospectivas

Las primeras imágenes de *Granito: cómo atrapar a un dictador* (2011), de Pamela Yates, muestran rollos de película girando en una mesa de montaje mientras escuchamos una reflexión de la cineasta acerca de pal-

pitantes historias narradas tiempo atrás que vuelven para interpelar el presente. Inmediatamente se reactiva en pantalla el contenido que guardan aquellas bobinas. Son imágenes captadas por Yates casi tres décadas atrás en 1982 cuando viaja muy joven a Guatemala para realizar su memorable película *When the Mountains Tremble* (1983) sobre el conflicto que desemboca en genocidio contra la población y la cultura autóctona de aquel país. Estas imágenes se diferencian de las anteriores por su textura y granulado característicos de filmes más antiguos rescatados del archivo. ¿Cómo puede cada uno de nosotros tomar conciencia de su propia responsabilidad en el patrón de la historia?, cuestiona la cineasta al final de la emblemática introducción autorreferencial al comienzo de *Granito*. Este fragmento sintetiza de modo ejemplar el entrelazamiento de dimensiones *retrospectivas*, *introspectivas* y *prospectivas* intrínsecas del cine de memoria cuyas obras se remontan al pasado, pero simultáneamente reflexionan sobre el acto de recordar e interpelan los presente-futuros.

En su dimensión *retrospectiva* las películas evocan o recrean acontecimientos del pasado a través numerosísimos procedimientos disponibles a nivel de imagen y sonido para actualizar o sugerir en pantalla directa o indirectamente otros tiempos. En ocasiones las dimensiones pasadas y presentes se entrelazan sugerentemente por acción del montaje que entreteje antiguas imágenes con reflexiones políticas contemporáneas vehiculadas a nivel de sonido. O al revés, cuando a sucesos más actuales acompañan sonidos de antiguos discursos o emisiones radiofónicas de antaño. Son múltiples las posibilidades de entrelazamiento temporal que brinda el montaje cinematográfico. Suelen ser impactantes las imágenes o fuentes que el cine rescata de los archivos, remarcando su poderoso papel de documento y registro histórico de épocas cuyas imágenes o fuentes siempre admiten resignificaciones conforme avanza o se estanca el tiempo. A menudo se entrecruzan los procedimientos narrativos de la ficción en las películas no ficcionales y viceversa. De cualquier manera, el cine se ha convertido en uno de los medios más poderosos e influyentes para la visualización de pasados cuyas imágenes y sonidos moldean nuestros

hábitos de rememoración. Hay que tener en cuenta que las imágenes u otras fuentes de archivo adquieren en la trama del relato fílmico renovados sentidos y connotaciones. Como lo anuncia el título *Imágenes de una dictadura* (1999) la película de Patricio Henríquez recupera filmaciones que abarcan un largo período de 1973 a 1997. Pero el filme no “muestra” simplemente los tiempos de la dictadura en Chile (1973-1990), sino que su montaje replantea sentidos y perspectivas cuando yuxtapone rimbombantes discursos con violentas represiones contra la población. Asimismo, una reveladora secuencia inicial muestra un pomposo agasajo militar en 1997 antes que el relato recapitule los años más sombríos. La banda militar al inicio de la película no se esfuma de la memoria espectadora cuando se acompañan, en el transcurso del filme, las violencias cometidas durante la dictadura. La mayoría de estas tomas han sido captadas por Raúl Cuevas, “un osado camarógrafo que durante todo ese tiempo se dedicó a filmar lo que estaba ocurriendo en el interior de un país en el que aparentemente no pasaba nada” (Carro 2015, 191).

En su dimensión *introspectiva* los filmes desarmen abierta o implícitamente los procesos de rememoración que reconstruyen los pasado-presentes. El cine constituye desde sus orígenes más remotos un instrumento privilegiado tanto para visualizar como para desmenuzar los mecanismos de construcción de memorias, incluidos los trastornos más indomables de la traumatización que desde antaño permean los relatos de ficción. *Hiroshima mon amour* (1959), de Resnais, o más tarde *Memento* (2000), de Nolan, por ejemplo, figuran entre numerosísimas películas que exploran complejos mecanismos e impactos de las memorias. La memoria ha sido concebida por analogía con el cine, y al revés, el cine ha sido entendido como análogo o incluso como una modalidad de memoria (Radstone 2010, 326). Son fenómenos tan enmarañados entre sí que resulta difícil diferenciarlos, tanto que algunas investigaciones argumentan que las interrelaciones entre cine, filme y memoria resultan más porosas y profundamente interpenetradas que lo habitualmente pensado. En lugar de enfoques teóricos que privi-

legian o el cine o la memoria como objeto, ha surgido una renovada concepción liminar del cine-memoria que disuelve las fronteras entre memoria y cine en función de su mutualidad e inseparabilidad. Esta perspectiva estudia las imágenes, secuencias y sus afectos asociados. El cine-memoria explora, a caballo entre lo personal y cultural, la resonancia o fusión de imágenes del cine con las del mundo interior (Radstone 2010, 336).

El cine de memoria, por su parte, no se limita al qué pasó. Sobre todo, averigua a través de qué discursos, medios, gestos, agasajos, silencios e ideologías se construyen, se evitan, se celebran, se manipulan o se niegan los pasado-presentes en sociedades que surgen de períodos de violencia política. Lazzara (2007, 30) argumenta que a más de tres décadas del golpe en Chile “el tema ya no es si efectivamente se cometieron atrocidades durante la dictadura, sino cómo dichas atrocidades están siendo interpretadas, comprendidas y traducidas en palabra e imagen”. Lo que aquí está en juego son las prácticas, los modos y los procesos de reactivación —el recordar— o encubrimiento de los sucesos en los planos individuales, sociopolíticos y culturales. Si la memoria es una imagen contemporánea del pasado (Vinyes 2018b, 21) la dimensión introspectiva del cine observa qué factores, agentes y mecanismos intervienen en la construcción de tal o cual imagen, o bien, en su distorsión y tachadura, lo que hace del cine un instrumento meta-memorialístico autorreflexivo muy revelador: “En sus complejidades, paradojas, dilemas éticos y ambigüedades, las imágenes se revelan como poderosos instrumentos no sólo para conocer el pasado y estudiar representaciones que generan nuevas memorias, sino también para hacer inteligibles los complicados mecanismos de la memoria social” (Feld y Stites 2009, 32). A. Assmann, Jeftic y Wappler (2014, 19) sostienen que en las artes —en el cine también— las formas de representación y reflexión se entrecruzan, lo que significa que las obras contribuyen significativamente con la teorización del trauma y la memoria.



Imagen 3. *La isla. Archivos de una tragedia* (2009). Cortesía de Uli Stelzner.

Las dimensiones introspectivas de *El círculo. Las vidas de Henry Engler* (2008), de José Pedro Charlo y Aldo Garay, y *La isla. Archivos de una tragedia* (2009), de Uli Stelzner, calan hondo en los mecanismos sociales, emocionales, intersubjetivos, tecnológicos y mediáticos que intervienen en la reconstrucción colectiva (*ñande*) de experiencias traumáticas (*ore*) más allá del horizonte uruguayo y guatemalteco respectivamente. Averiguan cómo se interpretan, comprenden y traducen en palabra e imagen las atrocidades (Lazzara). *La isla* y *El círculo* —cuyos títulos invitan a pensarlas en conjunto a pesar de sus diferencias— son cine de memoria y al mismo tiempo cine del memoriar. W. Benjamin (1992, 144) razona que articular históricamente lo pasado no significa conocerlo como verdaderamente ocurrió, más bien, significa apoderarse de un recuerdo tal y como relampaguea en el instante de un peligro. Welzer (2010, 8) sintetiza que, funcionalmente, la rememoración no tiene nada que ver con el pasado. Sirve de orientación en un presente para la acción futura. Jelin (2017, 15) medita que “la memoria no es el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado en el acto de rememorar, olvidar y silenciar”. A su vez, Erll (2017, 5) concibe la memoria colectiva de modo amplio como

concepto genérico para todos aquellos procesos de naturaleza biológica, psíquica, mediática y social que intervienen en las mutuas influencias e interacciones entre pasado, presente y futuro en un determinado contexto cultural. *El círculo* y *La isla* analizan, pues, cómo los sujetos articulan históricamente su pasado relampagueante, desencapsulan las experiencias traumáticas construyendo un sentido no menos luminoso a través de procesos culturales y mediáticos que, al compás de *mandu'apyrã*, enlazan pasados y presentes en un contexto cultural para hacer el futuro más habitable. Las películas no “ilustran” aquellos planteamientos, los desarrollan conceptual y poéticamente mientras consolidan la quintaesencia del Nunca Más en Uruguay, Guatemala y América Latina.

El círculo trata no la historia, sino cómo se procesan, relampaguean y se transmiten espantosas experiencias vividas por el Dr. Henry Engler durante la dictadura uruguaya. El médico y reconocido científico en la investigación de Alzheimer fue dirigente tupamaro y rehén de la dictadura durante trece años. Después se marchó a Suecia, donde prosiguió su notable carrera. El científico evoca en *El círculo* la prisión, el aislamiento, la tortura, la locura, las alucinaciones, así como las estrategias improvisadas para resistir lo inhumano. La película de Charlo y Garay aborda diferentes transiciones conversacionales de las memorias justo cuando atraviesan el puente de lo individual hacia lo público. Se relatan las experiencias sufridas, pero también se muestran las reacciones de los interlocutores. A menudo vemos imágenes de la ruta tomadas desde un vehículo en movimiento, como lo están también las memorias en tránsito cuya construcción dialógico-conversacional el filme acompaña con sensibilidad. En el pueblo en que creció invitan a Engler a un programa de radio que refleja exactamente lo que la película está realizando respecto a las experiencias traumáticas. Nuestra percepción cinematográfica de las experiencias e historia de vida del médico coincide con la percepción radiofónica de las experiencias e historia de vida del médico por parte de oyentes más viejos y más jóvenes en el pueblo, captados por una cámara que no se limita a mostrar a Engler ante el micrófono, sino que incorpora la difusión social de su relato a través de mecanismos mediático-culturales connotados por las

imágenes de los radioescuchas en el pueblo. Así, el montaje del filme inscribe las palabras del Dr. Henry Engler en el espacio social. *El círculo* medita sobre el circular transgeneracional oral y multimediático de las memorias del calabozo.



Imagen 4. *El círculo. Las vidas de Henry Engler* (2008), de José Pedro Charlo y Aldo Garay. Cortesía de José Pedro Charlo.

La isla. Archivos de una tragedia entrelaza las dimensiones archivísticas, audiovisuales, institucionales, tecnológicas, musicales, acústicas, forenses, subjetivas, digitales, jurídicas, éticas y mediáticas de Guatemala y del recordar humano, incluyendo asimismo las tensiones entre lo individual e histórico: “Al representar la gama de los medios —extractos de noticias en la televisión, la radio, computadoras, máquinas de escribir— Stelzner crea con una estética mediática una reflexión ética” (Spiller 2017, 123). *La isla* reflexiona sobre la mediatización de las atrocidades a través de varios soportes técnicos y humanos con sus característicos sonidos tales como la voz trémula fracturada por la traumatización o el zumbido del *scanner*, aquel iluminado umbral que traduce un pedazo de papel en otro lenguaje binario-digital, más o menos como el filme que también traduce y mediatiza un sinfín

de signos. Las personas que trabajan en un archivo manoseando con guantes blancos antiguos y deteriorados documentos para descifrar crímenes e identidades o la persona que abandona el *scanner*, se quita los guantes, el guardapolvo y la mascarilla forense para entonar un *rap* en lengua nativa sobre el traumático pasado-presente, representan acciones empático-reparadoras que construyen sentidos de pasado a través de varios lenguajes. El filme se instala en el Archivo Histórico de la Policía Nacional (AHPN) para investigar y entrelazar allí mismo diferentes agentes, fuentes y testimonios que trabajan las memorias y reparan las experiencias del así llamado “conflicto interno” que dura treinta y seis años (1960-1996):

Al mismo tiempo el cine opera como corte sucedánea de justicia: las víctimas son escuchadas, los supuestos responsables interpelados. A su vez, la proyección en la pantalla grande de las *performances* de la memoria (la búsqueda de información sobre los seres queridos muertos o desaparecidos, el reclamo de justicia) incorpora una dimensión social a los respectivos trabajos de duelo y memoria individuales de los involucrados, porque transforma traumas personales en reclamos públicos de justicia. En una palabra, la premisa de *La isla. Archivos de una tragedia* es que si no hay cámara de justicia, hay cámara cinematográfica (Grinberg 2015, 251).

La dimensión *prospectiva* del cine de memoria abarca despliegues, repercusiones e intervenciones de los filmes en la esfera pública, los imaginarios, los trabajos de reparación, la justicia, los discursos de (des)memoria, la investigación, las expresiones artísticas y las agendas políticas a corto, medio y largo plazo. En las palabras de Ricœur (1995, 140) se trata de “la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector”, en este caso, espectadores inmersos en sus contextos sociopolíticos. A. Assmann y Shortt (2012, 4) conciben la memoria en tanto poderoso agente de cambio con el poder de transformar nuestra relación con el pasado y la capacidad de revisar antiguos valores y actitudes, así como para la creación de nuevos marcos de acción. Mu-

chas películas y cineastas asumen estos compromisos para enlazar el dolor subjetivo con la acción ciudadana (Jimeno 2011, 48). Al examinar las acciones organizadas por el Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI) en El Salvador, Sierra (2016, 9) destaca los programas educativos que vinculan la memoria con la acción consciente y proporcionan herramientas críticas para la consolidación de la democracia. Exactamente en esta línea, el cine de memoria dirige la mirada hacia atrás y adelante al mismo tiempo, como *Jano o sankofa*, en la medida en que *mandu'apyrã* plantea herramientas bifrontes tanto para revisar los pasado-presentes como para trazar horizontes de convivencia menos violenta y más empática. A través del cine el pasado se convierte en “principio de acción para el presente” (Todorov 2008, 34), incluida la acción jurídico-penal internacional, como lo demuestra *Granito: cómo atrapar a un dictador*. La percepción del sufrimiento puede desembocar en acciones responsables y la asunción de una postura ética en el ahora-siempre en lugar de suscitar sentimientos de compasión paralizante o identificación, acaso el silencioso espanto ante atrocidades padecidas por terceros (Baer 2000, 24). Lo que perdura más allá de la exhibición no son películas *sensu strictu*, sino valores, empatía y estímulos que ayudan a percibir la trastornadora magnitud traumática en su devenir. En el mejor de los casos, las películas colaboran con la creación de conciencia respecto a la detección y prevención de rebrotes de autoritarismos y comportamientos violentos que pueden desembocar en nuevas catástrofes sociales. Acerca de la *Historie* escribe Nietzsche (2009 [1874], 5) que la necesitamos para vivir y actuar, no para apartarnos cómodamente de la vida y de la acción o incluso para embellecimiento de la vida egoísta y las acciones cobardes y deshonestas, lo que me parece válido también para la memoria y su cine.

Los estímulos visuales y sonoros planteados por el cine de lo traumático reforman el panorama de rememoraciones sociales (Köhne 2012, 8) en la medida en que las películas amplían y cuestionan las formas habituales en que se interactúa con el pasado-presente en base a los horizontes y expectativas de futuro. Grinberg (2015, 248 s.) destaca la dimensión introspectiva y sobre todo la prospectiva cuando

argumenta que “Uli Stelzner interviene con su film *La Isla. Archivos de una tragedia* [...] en el debate sobre los significados del pasado” y que “se vale del medio cinematográfico como herramienta con la cual dirimir las responsabilidades éticas y políticas de los crímenes de lesa humanidad y los actos de genocidio en Guatemala”. La dimensión prospectiva engloba asimismo las reverberaciones en la cultura que tiene el *memory-making film* (Erll 2010) en su *afterlive* o *Fortleben* a lo largo de la historia de su recepción. El *afterlives-approach* examina el impacto continuado de una obra en la perspectiva diacrónica, cómo consigue “seguir viva”, permanecer activa y con sentido a través del tiempo (Erll 2011a, 4). A menudo reencontramos algunas películas en tanto resorte creativo en las conceptualizaciones sobre memoria y traumatización, como lo hacen en sus estudios Nelly Richard, Aleida Assmann o Dominick LaCapra. Por lo tanto, las películas funcionan también como *theory-making films*.

El entrelazamiento de las dimensiones retrospectivas, introspectivas y prospectivas genera fecundos “procesos de significación cultural” (Gradinari 2015, 8)¹⁰ que reforman las perspectivas teórico-conceptuales de memoria y traumatización. Sobre todo, colabora “a que Nunca Más no sea sólo un grito único sino un criterio fundado, un patrimonio perdurable de la comunidad internacional” (Koenigs 2015, 23). A mi juicio, es el cruce de estas dimensiones que estimula y fortalece el deber de memoria, que “no se limita a guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos pasados, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados respecto a estos otros de los que afirmaremos más tarde que ya no están pero que estuvieron. Pagar la deuda, diremos, pero también someter la herencia a inventario” (Ricoeur 2013, 120).

¹⁰ Traduzco libremente la noción *kulturelle Sinnstiftungsprozesse* empleada por Gradinari en un estudio del cine bélico en relación con la memoria.



Imagen 5. La cineasta Pamela Yates junto a su mesa de montaje Steenbeck. Fotografía de Dana Lixenberg.



Imagen 6. *Granito: cómo atrapar a un dictador* (2011), de Pamela Yates. Copyright Skylight Pictures. Pamela Yates declara con sus filmaciones ante el juez de la Audiencia Nacional española Santiago Pedraz en 2009 en el caso de genocidio en Guatemala. Cortesía de Pamela Yates y Skylight Pictures.

Poéticas del duelo

Las reflexiones de Víctor Vich (2015) acerca del papel que cumplen el arte y las representaciones simbólicas en el contexto posterior a la violencia que sacude el Perú en las últimas décadas del siglo xx son válidas también para perfilar las dinámicas del cine de memoria en otras latitudes. Como ocurre en otros países latinoamericanos, Vich (2015, 290) considera que en el Perú contemporáneo la “cultura está realizando el duelo que la política no ha hecho, y que son las representaciones simbólicas referidas a la violencia política las que están intentando generar espacios para construir nuevos imaginarios [...] Ellas muestran las interioridades de los procesos traumáticos y dan acceso a un tipo de conocimiento al que otros discursos nunca pueden llegar”. El cine de memoria generador de empatía y conciencia comparte rasgos y efectos con las “poéticas del duelo” (Vich 2015) entendidas como dispositivos de interpelación política y subjetivación ciudadana que llaman la atención sobre los peligros de evadir o reprimir los pasados de violencia extrema: “Las *poéticas del duelo* sacan a la luz temas profundamente incómodos y se proponen interpelar a los ciudadanos de múltiples maneras” (263). Las poéticas del duelo “funcionan como dispositivos de subjetivación política, vale decir, son el intento de construir a los ciudadanos como sujetos más conscientes de las deudas que la historia ha dejado en el presente” (292).

Ante una permanente negación de lo sucedido y ante la incapacidad de los sectores oficiales para lidiar con los traumas y la verdad, Vich (2015, 14) destaca el valioso trabajo de artistas y cineastas peruanos para representar los legados de la violencia y por reavivar este debate en la esfera pública. Los objetos artísticos actúan “como dispositivos de memoria y como generadores de nuevos sentidos críticos” (15). Vich (2015, 14) sostiene que los objetos artísticos operan como “dispositivos culturales que sirven para transformar los sentidos comunes existentes, pues gracias a las representaciones que difunden y al impacto que causan (en niveles conscientes o inconscientes), van abriendo significativos espacios de conciencia ciudadana y de memoria política”. Argumenta asimismo

que las representaciones simbólicas —el cine incluido— ofrecen a la sociedad dos grandes imperativos políticos: “El primero es *ver* o, mejor dicho, *interrumpir* la mirada habitual para proponer la necesidad de mirar (y de narrar) de otra manera” (16). En este sentido, concibe los objetos culturales “como instancias que interrumpen la inercia cotidiana, pues expresan formas de *desacuerdo* con los sentidos comunes oficiales” (17). Arguye que “recordar siempre implica violentar una hegemonía, producir un conjunto de elementos disruptivos que interrumpen la fantasía dominante” (235). En rigor, el cruce dinámico de las dimensiones retrospectivas, introspectivas y prospectivas hace del *memory-making film* (Erl 2010) un dispositivo de subjetivación político-ciudadana generador de sentidos críticos y “procesos de significación cultural” (Gradinari 2015, 8) comprometidos con el reconocimiento empático, el rescate de lo otro-narrativo, la reparación de los múltiples legados de las traumatizaciones y el avance transdisciplinario de la investigación.