

LAS DESVENTURAS DE LA MEMORIA Y LAS BONDADES DEL OLVIDO. LA REMEMORACIÓN AMNÉSICA DEL CINE COLOMBIANO*

The misadventures of memory and the benefits of forgetting.
The amnesic remembrance of colombian cinema

Carlos Fernando Alvarado Duque

Comunicador social y periodista de la Universidad de Manizales; Profesional en Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas; Especialista en Estética de la Universidad Nacional; Magister en Filosofía de la Universidad de Caldas; Candidato a Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesor asociado de la Universidad de Manizales, adscrito al Programa de Comunicación Social y Periodismo. Miembro del Grupo de investigaciones de la comunicación.

cfalvarado@umanizales.edu.co

*“Acaso en un futuro no muy lejano
algún diccionario fijará de manera
precisa la acepción memoria como
la película de nuestros recuerdos,
esa película que todos dirigimos,
montamos y soñamos sin saberlo”.*

Juan Miguel Lamet

* El presente artículo es producto derivado de la investigación Tropologías del cine: reconstrucción de la imagen cinematográfica. Dicha investigación está inscrita en el Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales.

RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión sobre la tensión entre memoria y olvido al interior del cine colombiano. Su interés, siguiendo la obra de Paul Ricoeur y Marc Augé, es plantear que la memoria reclama diferentes estrategias de olvido para dar forma a la experiencia humana. En esa medida, el cine no opera como un relato del pasado, un espacio para recordar otros tiempos, sino como un dispositivo que condiciona el presente. Memoria y olvido se enfrentan en la pantalla para que la historia conflictiva de una nación comprenda su propia condición actual. Las películas, objeto de análisis (1960-2010), ilustran la necesidad de recordar y el derecho de olvidar del pueblo colombiano.

Palabras clave: memoria, olvido, narración, cine, nación.

ABSTRACT

This article presents a reflection about the tension between memory and forgetting within the Colombian cinema. Its interest, following the work of Paul Ricoeur and Marc Augé, is to propose that memory claim different forget's strategies to shape human experience. Of this form, the film doesn't work as a story of the past, a place to remember other times, but as a device that determines the present. Memory and forgetting confront on the screen to make the troubled history of a nation understands its own current condition. The films, object of analysis (1960-2010), illustrate the need to remember and the right of the Colombian people to forget.

Keywords: memory, forgetting, storytelling, cinema, nation

Recibido: 7 de agosto del 2013

Aprobado: 15 de junio de 2014

Sin duda el cine se ha convertido en uno de los depósitos de la memoria colectiva. Empero, la idea de que sus imágenes se convierten en una gran arca que conserva y monumentaliza el pasado, es tan problemática como la idea de que el hombre atesora sus recuerdos en un gran banco cerebral. Si algo aprendimos de la obra de Bergson es que la memoria no es tan solo un receptáculo que guarda experiencias, y que puede ser utilizado voluntariamente para ordenar el presente. “La memoria..., no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro” (Bergson, 1994, p. 47). Su poder no se agota simplemente en la acumulación, en la tarea de la recolección testimonial; el cine, si bien puede ser uno de sus dispositivos, tampoco consume sus potencias en un amplio archivo documental. Sus imágenes, más que un signo del pasado, marcas para acceder a acontecimientos extintos, son mecanismos que con-figuran, dan forma a la remembranza colectiva, a la experiencia estética de los hombres que hacen de la sala una prótesis del presente.

En otras palabras, la genuina potencia del cine no radica en su capacidad de reconstruir el pasado a partir de sus estructuras narrativas, sino en moldear el presente gracias a sus relatos que, al igual que cualquier recuerdo humano, depende de las desventuras de la memoria y las bondades del olvido. Por ello, contrario a la idea de que el cine debe rememorar un pasado irrenunciable, como si estuviese al servicio de la historia oficial, permite la supervivencia de la vida gracias a sus tácticas de olvido. De ahí que, para comprender sus alcances, sean capitales las *formas del olvido* que ha tematizado la obra de Marc Augé. Y si bien no hay memoria sin olvido, es decir, no se haría culto al recuerdo si no fuera afectado por el vacío, por la ausencia, por las lagunas que lo hacen incompleto, tampoco hay olvido sin memoria, sin las imágenes que regresan y activan la percepción colectiva de un pasado inclemente. Es por esto que deseamos seguir la pista a la idea de que el cine colombiano reciente, el que inaugura la filmografía turbulenta de un nuevo siglo, persiga tácticas de olvido, *formas del olvido* en palabras de Augé, a partir de la narración de una memoria nacional virulenta para que la rememoración colectiva sea un dispositivo de pervivencia.

Recuerdos-imágenes. La estrategia cinematográfica

Una de las obras pioneras en términos de teoría del cine, *The Photoplay. A psychological study* de Hugo Munsterberg (1916), sugiere que entre los mecanismos que se activan al momento de ver un filme, en el acto de recepción, uno de los prioritarios es la memoria. Su inclinación neokantiana le permite ponderar el papel de la memoria como garantía para que el espectador pueda recomponer un relato cuya naturaleza es temporal y se deshace a cada instante. Solo gracias a la posibilidad de recordar las imágenes vistas durante una función se puede comprender una película en su totalidad. “Para pensar en el más trivial de los casos, en cada parte de un drama necesitamos recordar qué ocurrió en las escenas previas. El primer acto no termina de ocurrir, cuando ya presenciamos

el segundo. Y ese segundo es el que ahora inunda nuestra percepción. Ahora, este segundo acto carece en sí mismo de sentido si no es puesto en relación con el primero. Por lo tanto, el primero debe permanecer de algún modo en nuestra consciencia. Al menos en los puntos clave de ciertas escenas las cuales deben ser recordadas para comprender con claridad los nuevos desarrollos de la historia” (Munsterberg, 1916, p. 93). Sin embargo, Munsterberg no reduce la memoria a un simple proceso de registro. En su obra, la asocia indisolublemente con la imaginación, como si se tratase de las dos caras de una misma moneda. Si la memoria permite retener el pasado, la imaginación anticipa el futuro, y le permite al espectador entrar en el reino de la ficción explorando las posibles líneas en que corre el relato gracias a la información ya consignada en el recuerdo.

Quizá en este análisis, que en principio está destinado a examinar el acto de percepción, esté una de las pistas de la importancia de la memoria. No es solo un atesoramiento del pasado, sino un anticipo del porvenir. Ello no quiere decir que la memoria sea oracular, pero sí que la posibilidad de imaginar el futuro depende de las formas retenidas, de las imágenes recuperadas, del recuerdo presente. En un plano más amplio podría suponerse que la filmografía de una nación, el cine colombiano en este caso, no solo sirve para recuperar la memoria colectiva, incluso para ser testimonio documental de la historia (Ricoeur sostiene que el testimonio, suerte de testamento del presente, es la clave para hacer el tránsito de la memoria a la historia), sino para anticipar el porvenir, dibujar un mapa imaginario de lo que adviene, paradójicamente, a partir del pasado. El futuro siempre llega ancestralmente de lo que ya ha concluido.

Lo que el cine colombiano más reciente nos ha legado no es un registro de los hechos que, aparentemente, hemos olvidado según el reclamo de ciertos sectores de la sociedad, sino de cómo hemos querido olvidar cierto pasado para sobrevivir en el presente, para avizorar un futuro tal vez diferente. Ello claro, no sería posible sin la memoria viva, sin la memoria que, necesariamente, ausculta el doloroso recuerdo hiperbolizado en la crudeza realista de las imágenes cinematográficas. Sin duda, el encuentro del cine y la memoria está garantizado por la capacidad para relatar de las imágenes en movimiento, por las historias como formas universales que arrastran tras de sí el inconsciente colectivo, y por sus fuentes arquetipales inagotables. Cada historia actualiza situaciones concretas, personajes históricos, acontecimientos trágicos, pero la memoria no se agota en ese registro, tal vez de interés más cercano al del historiador. Las imágenes que permiten rememorar se activan por la fuerza del relato para ordenar el ahora, hacen uso de la memoria para configurar lo que en ausencia de un mejor término se ha denominado identidad colectiva. Así el cine permite que los públicos, más que acceder al pasado, se valgan de su remembranza para configurar un presente común, un extraño destino compartido.

Alison Landsberg (2003) sostiene que el cine es una prótesis de la memoria. En pocas palabras, asegura que las bondades del cine radican en que es un mecanismo

que prolonga la memoria humana, y permite, gracias a sus propias condiciones de registro, de documento, el contacto del gran público con el pasado. En calidad de prótesis podríamos decir entonces que el cine depende, en gran medida, de los públicos, que su capacidad se truncaría sin las actualizaciones que se hagan de sus anales, de sus registros fílmicos. Sin embargo, tendríamos que agregar que más que una prótesis del hombre, es el hombre el que es un rasgo, una extensión de las imágenes cinematográficas. Como bien lo señalará el profesor Jairo Montoya, la memoria en general, más que una facultad, como ha sido tematizada por la tradición idealista que tiene su más alto pico en la filosofía kantiana, es un registro que condiciona la experiencia del hombre. “Más que una propiedad de la inteligencia o una facultad humana, la memoria es un dispositivo que únicamente está presente en los efectos múltiples de la rememoración” (Montoya, 1999, p. 22).

De allí que su trabajo sostenga la misma idea de Bergson (1994) de que la memoria no es un baúl para atesorar recuerdos, y por el contrario, es un registro silencioso que solo se activa a partir del esfuerzo presente por ordenarla. Lo irónico es que la memoria no es tanto un espacio que el hombre pueda organizar a voluntad, un lugar al cual recurrir para buscar éste o aquel recuerdo, sino un dispositivo (dispositivo-memoria en palabras del profesor Montoya) que hace las veces de retícula para el movimiento humano. Somos presas de la memoria, en especial de sus imperfecciones, de sus olvidos, que condicionan nuestro propio devenir, nuestra capacidad de cristalizar identidades, de hacer mutar las diferencias. El cine entonces, como dispositivo de la memoria, no es un lugar al que se recurre para indagar, en calidad de archivo, ciertos acontecimientos. Quien lo hace se dará cuenta de que esa búsqueda es infructuosa, y que termina siendo presa, dominado por los registros memoriosos de la imagen que configuran su presente. De allí que tras una película que narre hechos siniestros, por ejemplo: el reinado de terror efecto del narcotráfico en la película *Sumas y restas* (2004) de Víctor Gaviria, o los excesos de la guerrilla en el espacio rural en *La pasión de Gabriel* (2008) de Luis Alberto Restrepo, el espectador no termina con la sensación de que descubrió un pasado desconocido o que actualizó un hecho que no tenía presente. Con seguridad, ya tenía frescos esos eventos en su memoria. En otra vía, seguramente ese espectador saldrá abatido porque dicha memoria, matizada estéticamente, configura un dolor atávico en su presente, porque le permite a un cuerpo localizado en el hoy, reterritorializarse en un pasado que ahora, de algún modo, es familiar. El dolor, en estos casos, es el resultado de las potencias de la memoria, no simplemente un arca documental.

En este sentido, el hombre como prótesis del cine, como efecto de la memoria fílmica, reconoce que el territorio de la imagen tiene la capacidad de un encuentro afectivo, de la remembranza compartida capaz de anticipar las líneas del futuro. En su trabajo, Landsberg se vale de dos bellas ideas de la obra de Scheler para mostrar las relaciones entre cine y memoria. Si en principio las tecnologías cinematográficas permiten la circulación amplificadas de los recuerdos, el acceso

a la gran memoria colectiva, su éxito depende de que los públicos se vean atraídos por la capacidad de la sala oscura para crear comunidades afectivas ('fellow-feeling') y de sentir empatía por lo narrado a través de los relatos. "(Scheler) sugiere que, si bien los seres humanos son intrínsecamente capaces de comprender los sentimientos de otros, las tecnologías de la memoria han incrementado exponencialmente las oportunidades de obtener una comprensión empática (afectiva)" (Landsberg, 2003, p. 147). De esta forma, el cine logra desarrollar un rol al interior de las memorias colectivas porque no se reduce únicamente a una afectación sensorial, al impacto dramático de ciertos acontecimientos, sino que permite que el espectador desarrolle un trabajo empático, cuya nota representativa es la reflexión. De allí que eso lo acerque a sus coterráneos, a sugerir una comunidad que se vale de la empatía en un sentido amplio, no para hacer historia sino para remodelar el presente desde la memoria.

En la película *Apocalipsisur* (2005) de Javier Mejía se narra la historia de un grupo de jóvenes, a principios de la década del noventa, que viven en la ciudad de Medellín, justo cuando el reinado de terror de Pablo Escobar estaba a punto de llegar a su fin. Si bien allí se presencian vestigios de esta época, tales como el secuestro, el tráfico de drogas, la violencia contra el ente estatal (se ofrecían dos millones de pesos a quien asesinara a un policía) y los atentados con bombas en el casco urbano, todo eso es el telón de fondo que permite penetrar en las tormentosas experiencias de quienes sobrevivieron dicho panorama oscuro y que viajan, durante todo el relato, a recuperar el cadáver de uno de sus amigos, muerto en extrañas circunstancias en el exterior. En este tránsito ellos rememoran el pasado que los une a todos, teñido por la descomposición social del momento. Es por esto que los bajos fondos pasan a un primer plano. El consumo de drogas es un acto natural pese a que han vivido en carne propia los estragos del narcotráfico y de la guerra. Uno de ellos se encuentra en silla de ruedas tras haber sido alcanzado por una bala perdida; otro estuvo en cautiverio por la guerra entre bandas y las afrentas contra el estado. Víctimas de abusos y, al mismo tiempo, promotores del descompuesto mundo en el que habitan, mantienen viva una singular alegría por la vida. Pareciera imposible, pero es el testimonio prometeico de este filme. Todo el viaje para reclamar el ataúd que llega al aeropuerto es una fascinante oda a la vida, cargada del hiperrealismo alucinante de una generación que vive la vida retando a la muerte. Basta recordar una de las escenas en que atan la silla de ruedas al Volkswagen combi en que se transportan y la usan para hacer esquí en el asfalto.

La película termina con una leyenda que señala que la historia está inspirada en hechos reales. No es difícil además inferir que la atmósfera del relato evoca la turbia y violenta década del noventa, en especial para la vida urbana, pero no es un registro histórico. ¿Qué es, entonces, lo que la película atestigua? Si se revisa cuál evento es el objeto de la remembranza, quizás la respuesta sea el de una muerte sin resolver de un joven colombiano en el extranjero. Pero como memoria eso no afecta en una escala amplia al gran público; incluso, no se diferencia mucho de

las noticias regulares de los medios masivos, que de un modo u otro, se vuelven de bajo interés por su dolorosa cotidianidad. Pero en términos de un dispositivo-memoria, todo el relato como alegato en favor de la vida, materializado en el periplo de los protagonistas, permite comprender la idea de una comunidad afectiva, que de la pantalla se prolonga a los públicos. No es fácil salir de la sala de cine sin la extraña ambivalencia de sentirse desolado tras un pasado aciago, y la convicción de seguir el presente con la fuerza de la memoria afectiva. Como si ese muerto fuera parte de la familia, y con los amigos se soñara con esperanza en medio del más infausto episodio nacional.

Landsberg señala que el cine, gracias a la capacidad de propiciar comunidades, del acto de empatía colectiva para todo público, es propicio para una memoria que no se localiza territorialmente. Por eso asegura: “En contraste con las memorias colectivas, las cuales son específicamente geográficas y a la vez sirven para reforzar y garantizar la identidad de un grupo, las memorias protésicas no son propiedad de un grupo particular” (2003, p. 149). En gran medida, dicha tesis alude a la universalidad del cine como mecanismo narrativo y a la vocación del relato para dirigirse a cualquier hombre gracias a ser una forma a-espacial y a-temporal. De allí que no solo los colombianos, sino cualquier público virtual, puedan lograr una genuina empatía memorante en una historia como *Apocalipsur*. Más allá de los confines espaciales y temporales del turbulento Medellín de hace unos años, las memorias colectivas logran romper sus lazos étnicos, el cerco geográfico de un territorio físico. Tras esta pista es posible asegurar que, en gran parte, la vocación del cine, por lo menos el cine de ficción cuyo compromiso narrativo lo conecta con prácticas tan ancestrales como la epopeya griega, no es tanto de naturaleza histórica sino de configuración social cercana a la memoria como registro que condiciona la experiencia humana. Por eso el respeto al hecho histórico no es su principal preocupación (asumiendo que sea posible un mínimo grado de objetividad en el relato del pasado) sino su uso memorante, más aún su olvido necesario, para la comunidad que acude a la sala y que recorre su propia intimidad, el dolor nacional y la universalidad de la especie en la pantalla.

Vicente Sánchez-Biosca (2006) afirma que el papel que ha cumplido el cine documental como testigo de la historia depende de la capacidad expresiva del lenguaje. Se pregunta si, igual que la palabra, el cine tiene límites en términos de representación, en especial en imágenes que testimonian el Shoah, mal llamado holocausto nazi. Se cuestiona si existe un umbral inefable en la pantalla, y su respuesta es lapidaria. Solamente existen límites para quienes creen que el papel de estos medios es documentar una realidad. Recurre entonces a las potencias poéticas de lo filmico, a su competencia creativa para destacar su capacidad de ser testigo de un acto inclasificable como los campos de concentración. Y allí, con imágenes testimoniales, con la estética del documental, sitúa al cine en el lado de la memoria. Su bondad es una narración en que la expresividad puede hacer comprensible, o por lo menos accesible, lo que para algunos es innombrable: “(...) las imágenes del Shoah recorren los lugares con el fin de crear la huella de

lo que no ha dejado huella y en este sentido no puede confinar en ninguna imagen de archivo previa, sino que, antes bien, constata su falta de valor testimonial” (Sánchez-Biosca, 2006, p. 94). En otras palabras, y para efectos del análisis del cine colombiano, se potencia al cine como memoria precisamente porque su valor no estriba en ser testigo, sino en su falso valor testimonial. Es su capacidad de recordar, de revivir el acontecimiento con la fuerza configuradora de sus virtudes estéticas, la que a la vez lo aleja de la historia y lo enriquece como registro colectivo del pasado. Muestra lo que no ha sido mostrado, porque solo emerge en su registro, una nueva memoria que, como se verá, es nombrada por el profesor Jairo Montoya como *perlaborativa*.

Las múltiples memorias. La reminiscencia en la pantalla

Borges (1951) nos entregó una de las más bellas y, al mismo tiempo, aterradoras imágenes de la memoria absoluta o de la ausencia de memoria (depende de cómo se mire), con su relato *Funes el Memorioso*. Por un accidente indeterminado Funes perdió la posibilidad de olvidar. Como si se tratara de un registro perfecto, recuerda absolutamente todo lo que le ocurre, hasta el punto de trastocar el orden de la percepción. Amplificada al extremo, una memoria perfecta no puede generalizar, y hace de cada instante un gesto singular. Un hombre no es un solo hombre, es un hombre hiperbólicamente amplificado. Con el paso del tiempo para Funes cada ser se convierte en varios recuerdos, el que para cada uno de nosotros es una unidad, para él está dividido en escorzos (un gato visto desde un ángulo a cierta hora, es diferente del mismo gato en otra perspectiva y unos segundos después de la primera impresión). Si Funes no puede olvidar es necesario decir que su memoria es perfecta, que representa el sueño de la memoria absoluta. Pero si no hay espacio para las lagunas mentales, para la remembranza fallida, su memoria deja de ser una memoria para convertirse en una biblioteca ideal. Funes, como era de esperarse, muere rápidamente, y con él quizá se augura la importancia del olvido. Nadie recuerda a Funes más allá de su memoria imposible.

Bergson va a colocar en un lugar privilegiado a la memoria. Su renuencia a reducirla a un patrón cerebral, a ser constreñida a una perspectiva biológica, a ser objeto de un lenguaje médico, tal vez neurológico, le permite asegurar que la memoria es de naturaleza incorpórea, y con ello borra la idea de que necesita ser localizada espacialmente. Más allá de una facultad humana, es un tipo de condición que da forma a la vida en su totalidad. En su dinámica de recolección, la memoria como mecanismo permite cohesionar fragmentos que ordenan el presente y que condensan una historia singular. El pasado es virtual, no hay acceso a éste más allá de las actualizaciones que los recuerdos ofrecen. Por ello acuña el concepto de recuerdo-imagen, que es una forma de traer al presente una percepción de las fuentes del pasado.

Dicha idea de la imagen ha sido objeto de diversas críticas. Sin embargo, Bergson persigue la posibilidad signífica de una marca presente que remita a una ausencia.

Imágenes que además se convierten en huellas y al mismo tiempo en originales. Huellas de un acontecimiento pasado. Originales de un nuevo tipo de identidad, de un objeto de consciencia que prefigura la experiencia presente. El recuerdo como imagen, actualización del pasado, permite el desarrollo de acciones. En gran medida la memoria se convierte en un hábito guiado que permite actividades casi mecánicas, uso de imágenes que orientan automáticamente el actuar diario. Por ejemplo, manejar un automóvil es un acto en que el cuerpo deviene sensible a la máquina, y la máquina deviene sentida por el cuerpo. En ese acto es el hábito de la memoria el que permite la simbiosis.

Pero, por otra parte, la memoria implica un acto reflexivo, la remembranza del pasado, la meditación sobre lo acontecido, la creación de recuerdos-imágenes, que son de naturaleza espiritual para orientar las acciones hacia un futuro posible a partir de la mediación del pensamiento. Y dicha orientación es factible gracias a que la percepción del presente nunca está desnuda sino cargada por la memoria, dirigida por recuerdos-imágenes que hacen fácil comprender los vínculos entre el pasado, el presente y el futuro. “No percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que conoce el porvenir” (Bergson, 1994, p. 85). Con ello se ratifica que la memoria adviene en calidad de imagen, tanto para dar forma a los hábitos cotidianos como para permitir que el modo de comprensión del ahora conduzca a un tipo de reflexión sobre cómo la acción abre el horizonte del porvenir.

Si Bergson, al igual que Munsterberg (en el caso del cine), señala la relación no solo cercana sino articulada entre memoria e imaginación, el profesor Jairo Montoya recuerda cómo dichas figuras han sido objeto de un limbo que las subordina al primado del entendimiento como garante de la experiencia humana. “Bajo la figura aparentemente evidente de una función del alma o de la pisque, la memoria ingresó al recinto oscuro y confuso de la ficción, para conformar, junto con la imaginación y la fantasía, a veces reguladora de las sensaciones, pero la mayoría de las veces, más bien perturbadora y engañadora, por propiciar los espacios de ficción, de lo verosímil o del onirismo” (Montoya, 1999, p. 13). Sin embargo, esa reclusión bien puede ser vista como una virtud. Entrar al territorio de la ficción, cosa que hace el relato cinematográfico con la remembranza del pasado, es una posibilidad de configurar el presente gracias a la tenue línea que separa a la memoria de la imaginación.

Ricoeur, por su parte, es uno de los encargados de hacer una crítica a la cercanía entre memoria e imaginación y arremete contra la idea del recuerdo como una imagen en Bergson. En esta medida, tras su perspectiva radica la idea de que la memoria tiene un papel de testimonio verídico. Su miedo se basa en que la imaginación puede contaminar a la memoria hasta falsificarla. Y esto no es gratuito cuando, fácilmente, todos experimentamos que nuestros recuerdos más vívidos, de los cuales no tenemos dudas, están distorsionados. Al comparar nuestra imagen de un objeto que no vemos hace mucho con el objeto que encontramos, hay

discrepancias. Posiblemente el color de la portada de un libro que leímos hace tiempo es otro al que recordábamos con tanta nitidez. “La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir-imagen del recuerdo, afecta la ambición de fidelidad en la que se resuelve la función veritativa de la memoria” (Ricoeur, 2004, p. 22). Pero si se piensa por otro lado, esa supuesta contaminación puede ser provechosa, por lo menos en un territorio expresivo como el séptimo arte. Como lo insinuaba Sánchez-Biosca la potencia de la memoria se debilita si busca la veracidad, el hecho desnudo. Y eso se comprueba con las imágenes reales de Shoah que solo pueden servir para rememorar cuando se ubican en una estructura narrativa, tras el manto de la poética filmica.

Si la memoria es tan frágil, su cuidado, al punto de no empañarla por la creatividad de la imaginación, justifica -para Ricoeur (2004)- la distancia del concepto de imagen. No obstante, si bien a nivel individual la perturbación de la memoria es real, la preocupación no es grave. Y tampoco lo es a una escala mayor, digamos nacional, porque se hace uso de otros mecanismos históricos, propios del testimonio para su conservación. De allí que el miedo a la imaginación se debilite, sea porque hay formas de conservar el pasado a partir de técnicas o porque la imaginación puede potenciar el recuerdo para lograr que permita empatía con la vida presente. De alguna manera, Ricoeur sueña con la memoria perfecta de Funes, pero él, nos lo dejó claro Borges, murió para ser olvidado.

Ahora bien, en su ‘fenomenología de la memoria’, Ricoeur destaca que el papel principal de la memoria es el acto de remembranza, la lucha contra el olvido, el ejercicio de recordar. En esta búsqueda de presencias perdidas, de hacer unas marcas en el ahora de un pasado virtual, establece tres modos de combatir la anamnesis. A partir de estos es posible comprender de qué manera el recuerdo, que indefectiblemente viene inmerso en la imagen, permite distintos acercamientos al pasado. Primero, a partir del *recuerdo*, ese que permite activamente auscultar en el pasado para combatir el olvido o, en otras palabras para que no desaparezca algo vital, trabajo individual en el que se busca algo que se sabe perdido. Segundo, la *reminiscencia*, un trabajo colectivo en el que se recuerda gracias a la conversación, de la comunidad que reconstruye en una búsqueda compartida a partir de sus propias condiciones socio-históricas. Tercero, el *reconocimiento* que permite un doble ejercicio ante algo ya recordado: actualizar el pasado y encontrar algo nuevo, una alteridad que determina el presente. Re-flexión sobre lo remembrado para abrir un horizonte con base en la huella evidenciada.

Así sea entendida en Bergson como *memoria-hábito* y como *memoria activa*, o en Ricoeur como *recuerdo*, *reminiscencia* o *reconocimiento*, la memoria no puede encasillarse en el acceso al pasado como un banco de datos. Quizá la suerte que corre venga dada por tener cercanía con la ficción, y en el fondo, su verismo se relegue para dar relevancia a su capacidad de construir al presente. Como bien señala Augé, a Ricoeur (1995a) se le olvida que la configuración (que en su obra

Tiempo y narración denomina *mimesis II*), el acto de dar forma a un relato no tiene que ser posterior al de la pre-figuración (*mimesis I*), al del registro histórico. La importancia de la memoria estriba en su capacidad, ésta sí atávica, de proveer un presente con todos los mecanismos que tiene a su mano, incluidas la fantasía y el trabajo testamentario. Como lo afirma el profesor Montoya, la memoria como dispositivo permite dar forma espacial a las diferencias y temporalizar las identidades: “(...) la memoria no aparece como una propiedad de la inteligencia, sino más bien como soporte en el cual se inscriben cadenas de actos, para hacer del individuo un sujeto y del agrupamiento una etnia” (Montoya, 1999, p. 31). Dicho de otro modo, no es el hombre el que hace la memoria, el que la teje a partir de recuerdos; es la memoria la que convierte al hombre en uno de sus efectos. Y así el cine como memoria hace sus espectadores, y eso no solo durante la función sino al salir de la sala. Es fácil reconocer cómo el cinéfilo se crea gracias a la memoria del cine que ha visto, pero también cómo los públicos transforman sus propios modos de comprensión del presente, con-figuran sus horizontes gracias a los recuerdos-imágenes que el cine les entrega.

Podría incluso asumirse que la idea de Ricoeur de la memoria como *reminiscencia*, como el recuerdo de una comunidad no se aleja de la idea de comunidad afectiva en el cine de Landsberg. En el caso del cine colombiano se escribe un particular capítulo gracias a su aparente insistencia en los problemas nacionales. Gran parte de la discusión de los espectadores después de ir al cine gira sobre el tipo de relatos que han privilegiado las producciones del país. Con el problemático término de ‘porno-miseria’ se hace referencia a una filmografía que retrata el conflicto armado, la pobreza, la violencia urbana, el narcotráfico o la corrupción. Si bien ello es discutible en términos de si el cine debe tener un compromiso con problemáticas de dicha índole, en términos de memoria colectiva, tal preocupación garantiza el acto de recordar problemas comunes. De nuevo, el cine ha puesto un pasado tormentoso en el seno de la memoria colectiva. Le Goff señala que las memorias colectivas representan el poder de ciertos grupos, y si ello es cierto, este cine permite que una gran comunidad de espectadores, en especial el ciudadano del común, tenga cierto empoderamiento cultural gracias al cine: “... la memoria colectiva es uno de los elementos más importantes de las sociedades desarrolladas y de las sociedades en vía de desarrollo, de las clases dominantes y las clases dominadas, todas en lucha por el poder o por la vida, por sobrevivir y por avanzar” (Le Goff, 1991, p. 181). En otras palabras, la memoria puesta a circular por el cine, bien permite recordar un ejercicio de reminiscencia, más que a un simple registro testimonial de hechos. Su vocación narrativa ha generado un espacio de encuentro para el público, y para que la memoria colectiva, como diría Bergson, esté al servicio de la vida, del presente que reflexiona para lo que vendrá inexorablemente.

Espacios memorantes. La perlaboración del recuerdo cinematográfico

Si bien la memoria es de naturaleza incorporal, su actualización depende de la existencia de materia. No hay memoria sin cuerpos ni espacios. No solo se poseen recuerdos de ciertos acontecimientos, sino del propio cuerpo, ubicado espacialmente en un territorio determinado. De allí la gran importancia que da Ricoeur (1995), en su fenomenología de la memoria, a la espacialidad y el trabajo del profesor Montoya sobre topografías de la memoria. Ricoeur hace referencia a la memoria corporal para evidenciar la existencia de un cuerpo habitual que permite la orientación cotidiana, y de un cuerpo episódico que posibilita el contacto con la memoria virtual para determinar el presente, para actuar a partir de la familiaridad y la extrañeza de lo recuperado por el recuerdo. De igual modo, hace referencia a una memoria de los lugares capaz de hacer un mapa del enraizamiento de los acontecimientos, las superficies en que fueron inscritos. “Es en la superficie de la tierra habitable donde precisamente nos acordamos de haber viajado y visitado parajes memorables” (Ricoeur, 2004, p. 62). Y la importancia de los lugares habitados es capital para configurar la memoria que es actualizable en el presente, que permite dar forma al espacio, fechar los eventos, reconstruir un mapa vital de los propios periplos humanos.

El profesor Montoya, en su clasificación de las memorias, hace alusión a la existencia de *memorias recordativas* capaces de dar forma al espacio de las vivencias sociales. Allí se ubican cuerpos colectivos que identifican sus propias marcas de identidad asociadas a ciertos espacios rituales, como puede ser un paisaje, una urbe, una casa. En estos territorios tienen lugar memorias topográficas que celebran el ritual de la vida, dan forma a una cotidianidad que, atada al recuerdo, afronta el futuro en la repetición. Y quizá allí es donde el cine colombiano ha logrado gran parte de su aportación al problema de la memoria. No es difícil reconocer en la filmografía contemporánea unos espacios que permiten ese acto de recordar, no tanto un pasado ausente, sino la huella del pretérito en el presente. La tensa relación entre el campo y la ciudad, y sus modos de desplazamiento forzado han sido configurados como marcas de la memoria topográfica en el cine.

Nuevamente el asunto en el cine colombiano no es el de proveer recuerdos-imágenes de cuerpos trágicos, de espacios destruidos. Su afán no ha sido histórico, y eso se constata en la poca producción que se aventura en la reconstrucción de sucesos de interés para el gran historiador. Sus relatos sobre algunos acontecimientos menores y, una gran parte, propios de una ficción inspirada en hechos reales, presentan al cuerpo como imagen, para que se recuerde la otredad que nos hermana, como los espacios ajenos que nos afectan por ser parte de nuestra propia nación. La película *La primera noche* (2003) del director Luis Alberto Restrepo, por ejemplo, narra la historia de una pareja joven, con un pequeño niño de meses, que debe migrar del campo a la ciudad, desplazada por los combates entre ejército y guerrilla. Su crudeza sirve para el acto de recordar un campo

hoy inexistente, pues prima la ausencia de una vida rural idílica ya solo objeto de una memoria fantástica. Pero la ciudad, tierra prometida para la civilización, es un escenario casi apocalíptico. El filme muestra la primera noche que esta frágil familia debe vivir en la intemperie de una calle citadina donde existe un micro-gobierno de los mal llamados desechables. Allí, la memoria acude a un recuerdo-imagen de una ciudad también utópica, apolínea, sin espacio para el desorden que roza con el caos. Topografía que revela la ilusión que la urbe evade la barbarie, y la civilización perece en sus calles dionisiacas.

No obstante, es tal vez más interesante el caso de *Retratos de un mar de mentiras* (2010) del director Carlos Gaviria. Su periplo es inverso. Narra un tránsito de un par de primos que regresan, tras la muerte de su abuelo, a las tierras rurales de las que fueron desalojados para recuperar su propiedad. Extraño retrato de inversión en el que se presencia todo el viaje que de la alta montaña descende hasta tierras que lindan con el mar. Lentamente la urbe se deshace, como si los recuerdos-imágenes permitieran regresar a una época previa a la memoria individual, a un espacio anterior al presente cercano para un país abatido por la violencia. Lo doloroso es que el desenlace del relato, otra vez, instala el campo, espacio memorioso, en el doloroso presente de la guerra, con la imposibilidad de recuperar lo perdido, una memoria imposible del espacio. Los recuerdos de la protagonista la acosan cada vez que se acerca a su tierra. Presenciamos los recuerdos del desalojo, del asesinato vil de sus padres, de la impotencia de los sobrevivientes. Recuerdos-imágenes individuales que permiten la memoria colectiva de los públicos en el presente, sobre los que evoca una víctima anónima de la guerra, y las potencias narrativas del cine.

En la línea de una topografía de la memoria, el profesor Montoya explica la existencia de lo que va a denominar *memorias perlaborativas*. En ellas, el espacio social (propio de las *memorias recordativas*) cede su lugar a un plano estético. No se trata simplemente del recuerdo, ni de la reconstrucción de huellas del pasado a partir de la pesquisa de monumentos; su dimensión supone la posibilidad de poblar el afuera con la obra exteriorizada, fundar una memoria para la perduración haciendo de las marcas un signo de su propia experiencia poética. En lo anterior resuenan los ecos del trabajo cinematográfico que no recupera la historia, sino que se vale de su propio lenguaje para configurar la realidad de la memoria. En gran medida, señala el profesor Montoya, estas memorias abandonan un arte de la memoria, el trabajo de mnemotecnia perseguido por la recuperación del recuerdo, para dar paso a una memoria del arte, al papel de la *poiesis* para hacer una cuenca que sobrevive en el tiempo, de cara al futuro. “La perlaboración es un *pasaje* de un recorrido previo pero sin mapa determinado. De ahí que sea una auténtica travesía y aventura que debe producir en el espacio mismo de su hacer, su registro y huella mnemotécnica, a la manera como el artista lo hace con su obra, pues en ella él recordaría lo que no ha podido ser olvidado, puesto que eso no había sido nunca antes escrito” (Montoya, 1999, p. 39).

El cine colombiano ha adelantado un buen trecho en estas *memorias perlaborativas*. Configuración espacial de recuerdos nunca antes presenciados. Magia de la ficción poética capaz de hacer huella de una ilusión, materializar en una nueva memoria la fantasía de un pasado no presenciado, literalmente, fuera de cualquier virtualidad del recuerdo. En *Los viajes del viento* del director Ciro Guerra actualiza esta *memoria perlaborativa* gracias a las marcas con las que el vallenato ha territorializado el caribe colombiano. Su relato, si bien recupera hechos históricos, presenta el periplo de un músico que desea deshacerse del acordeón que heredó de su maestro, instrumento maldito que, según una leyenda, es propiedad del diablo. Por eso su travesía atraviesa de punta a punta el norte del país, de las sabanas de Sucre hasta el desierto de la Guajira. Devolver el instrumento (utensilio técnico que porta su propia memoria) a su antiguo dueño para liberarse de una carga simbólica maligna, permite recordar las raíces de la cultura costeña imaginada. Si nos preguntamos qué recuerdo actualiza el relato, es inevitable que la respuesta conduzca, literalmente, a un vacío. Nuestro personaje es fantástico, y quizás su viaje, una simple ilusión. Pero en términos de una memoria del arte, lo que allí se convierte en recuerdo-imagen, es precisamente un pasado solo acontecido gracias a las potencias de lo estético. No es gratuito que nuestro protagonista sea un músico virtuoso. Y por ello se actualiza, para todos los públicos, el modo en que la magia del acordeón va dando forma a un territorio e instala una cultura gracias a la mnemotecnia de su uso. Basta recordar cómo configura la tierra a su paso, con la melancolía de sus acordes convierte un duelo a machete en la lucha de unos titanes de la ciénaga, o cómo en compañía de una flauta de millo, inunda la sierra para hacerla una ópera natural. *Memoria perlaborativa* de un cine que permite recordar lo que no puede ser objeto de la historia.

Las epifanías del olvido. El arte de la omisión

Así como este recorrido por la memoria nos ha permitido ilustrar cómo en el cine colombiano contemporáneo es posible el acto de rememoración, y reconocer cómo la memoria puede ser actualizada para meditar el presente y potenciar la vida, también es cierto que las estructuras narrativas de la filmografía nacional, la configuración de sus relatos, pareciera privilegiar el olvido más que la memoria, para dar forma a sus personajes, para que los espacios no sean simples monumentos. No es posible la memoria sin olvido, pero de hecho ésta comienza cuando los vacíos se hacen evidentes, cuando las lagunas hacen imposible el recuerdo perfecto. El olvido es, en el fondo, la garantía del recuerdo, mecanismo que pone en evidencia que el espíritu necesita la fuerza del arte, la potencia del cine para actualizar el pasado. Y este olvido que corroe la memoria se hace evidente con facilidad en la amnesia. Ya Platón nos había insinuado la existencia de cierta amnesia con que el hombre entra al mundo, el olvido de cierto saber que no se aprende sino que se recupera al combatir la anamnesis colectiva. Dicho con sencillez, el caso del esclavo que combate las apariencias y recuerda las formas ideales pérdidas. Para el cine, el amnésico, platónico o no, ha sido un personaje capital que evidencia la importancia del olvido.

En la película *Buscando a Miguel* (2007) del director Juan Fischer, para nuestra filmografía, se recupera el modelo del amnésico. Como si se tratara de una fábula clásica, presenciamos el cambio de roles sociales. El millonario deviene mendigo y, con ello, su falta de memoria corroe el peso de la identidad, de la cristalización de un lapso de tiempo como garantía del presente. Miguel, un acaudalado e influyente concejal de la capital colombiana, tras perder la memoria termina viviendo en las calles en un singular descenso que bien puede ser interpretado como una caída a los círculos del infierno de Dante. Con la más cruda ironía, presenciamos cómo a todos los que él ha despreciado se convierten en sus aliados, en su tabla de salvación. Desde un transexual que lo acoge en su casa en busca de compañía, hasta un habitante de la calle que le salva la vida y le enseña cómo sobrevivir con el reciclaje como oficio. El protagonista agradece ese destino porque ha olvidado su pasado. Su metamorfosis es total, al grado de mostrar cómo emerge una nueva identidad cuando sus nuevos recuerdos, los de la calle, hacen de su cuerpo una inscripción completamente diferente a la de su vida anterior. Se constata el poder del espacio para trazar, en una corta línea de tiempo, una nueva memoria a partir del olvido. Lo interesante es que Miguel jamás recupera la memoria, si bien su madre y una antigua novia lo encuentran. Sin recuerdos, a partir del olvido, puede forjarse una nueva identidad. Y nuestro protagonista es otro hombre luego de la calle. Singular fábula que constata la potencia del olvido. Era necesario olvidar, borrar la memoria para recordar, para una reminiscencia colectiva de otro pasado que le era ajeno, el de la orfandad humana antes de la cultura. Y la acertada decisión del director de no devolverle sus recuerdos, más allá de algunas imágenes de su infancia y adolescencia, permite potenciar el olvido como táctica de un cine que busca, a partir de sus historias, afectar la realidad nacional.

Marc Augé ha auscultado a profundidad las bondades del olvido. Sin que dicha idea signifique un detrimento de la memoria, sino por el contrario un modo de potenciarla, paradójicamente al renunciar a ella, o por lo menos, suspenderla, ha señalado que solo a través del olvido podemos acceder a los recuerdos. En el fondo, la amnesia que vivimos, tanto individual como colectivamente, da forma a lo que deseamos recordar. “Los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de la orilla” (Augé, 1998, p. 28). En esa medida Augé potencia, para cualquier forma de rememoración, el papel de la ficción, la necesidad de relatos. Sin que ello signifique debilitar la idea de hechos del pasado, o quizá de una historia objetiva, sí busca ponderar que toda memoria, incluso la misma historia, es un relato en el cual se instalan las comunidades, los grupos, las sociedades. “Vivimos simultáneamente varios relatos. ¿Qué duda cabe? Estos relatos son siempre el fruto de la memoria y el olvido, de un trabajo de composición y recomposición que refleja la tensión ejercida por la esfera del futuro sobre la interpretación del pasado” (Augé, 1998, p. 47).

En cierto sentido, la lección que ofrece Augé supone comprender el olvido en un sentido afirmativo. En general reducida a un mal inevitable, a una condición negativa que impulsa la memoria, un medio molesto para un fin más digno,

el olvido carece de virtudes propias. Y si en ello puede haber algo de cierto, también lo es que la vida necesita suprimir ciertas memorias para perdurar, el olvido por ello también es un fin, no solo un medio. Olvidar, por lo menos en el sentido ritual que sugiere Augé, es una condición para vivir el presente, para justificar la persistencia de lo humano. En relación con los tres estratos del tiempo (pasado, presente, futuro), Augé plantea la existencia de tres formas del olvido, respectivamente, que permiten la suspensión de la memoria en beneficio de los modos de supervivencia humana. Una de estas formas, relacionada directamente con el presente, es la que presenciamos en la película *Buscando a Miguel*. Ya sabemos que el protagonista perdió la memoria, por eso lo que se relata es el presente de este personaje en el que son suspendidos sus recuerdos. No es gratuito que Augé denomine a esta forma del olvido *suspensio* "...cuya pretensión principal es recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro" (Augé, 1998, p. 66).

Sostiene Augé que el *suspensio* (poner por fuera de la línea del espacio y del tiempo) se materializa en ritos de inversión. Y no es difícil reconocer que eso es exactamente lo que ocurre en la película de Fisher. El rey se convierte en plebeyo, el concejal ha de devenir en un ser de la calle. La potencia de este tipo de rito radica en que el ubicarse en un rol contrario, suspender la identidad, lo que equivale a borrar la memoria, permite una perspectiva genuina sobre el otro. Ello implica encontrar una verdad existencial, paradójicamente, siendo quien no se es. "Olvidarse de uno mismo, olvidarse de pensarse bajo el signo de la repetición, es por lo demás, una virtud de la ficción, bajo toda su forma" (Augé, 1998, p. 96). De allí que Miguel, el protagonista, tras recuperar su vida, decida cambiar todo su modo de comprensión de la realidad social, gracias a una sencilla moraleja construida sobre el olvido del pasado. El *suspensio* entonces, supresión del pasado, permite la supervivencia en condiciones adversas para Miguel, y la construcción de otra identidad, gracias a la renuncia al pretérito.

En términos del pasado, Augé señala que el *retorno* es la forma privilegiada del olvido. Dicha figura supone la invisibilización del presente con la intensión de que el pasado se funda con el ahora en una continuidad indivisa. El modo singular de operar es la posesión, propia de ciertos rituales en que un oficiante es poseído por un espíritu ancestral para olvidar su presente, y ser, en ese lapso, uno con el pasado. Dicha forma de olvido permite una continuidad de lo antes acontecido con los eventos del presente. El favor de los dioses no solo se rememora, sino que se introduce en las prácticas cotidianas. Dicha figura bien puede ilustrarse en la película *Riverside* (2008) del director Harold Trompetero. Su relato nos traslada a Nueva York, y en este escenario presenciamos un matrimonio colombiano, antes adinerado, y que luego de pésimas decisiones financieras, habita las calles de la gran manzana y vive de la recolección de latas para proveerse el mínimo de alimento. En esta historia la nota que permite reconocer el *retorno* como forma del olvido viene dada por el interés de regresar a Barranquilla, en un acto presente que invoca un pasado mejor, con la ilusión de que esa continuidad recuperada

pueda suspender la cruda realidad que viven en las frías vías neoyorkinas. Sin embargo, lo que revela el acto ritual, la singular posesión de esta forma del olvido, es que la pareja vive como si todavía fuese millonaria. Se visten con costosos abrigos, y parte del dinero que recolectan es para degustar un buen vino a la orilla del río y comer unos costosos chocolates belgas. Rito de olvidar el presente para rememorar un pasado de abundancia y, en ese acto, esperar la anulación de su propia tragedia.

Por último, la tercera forma del olvido dedicada al futuro es denominada por Augé *Re-comienzo*. “Su pretensión es recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno” (Augé, 1998, p. 67). Su forma ritual es la iniciación, en la cual se libera a quien participa de su propia historia, de su propia identidad, el conjunto de sus recuerdos, para sumarse a un futuro colectivo. Lo clave de esta forma es que el olvido del pasado es necesario para inaugurar un genuino futuro. Ello no debe entenderse como una falta de memoria, todo lo contrario, es un acto expreso de rememorar, en primera instancia, para poder borrar el recuerdo, para urdir sobre él un nuevo comienzo. Y esta forma queda ilustrada en la ópera prima del director Oscar Ruíz Navia: *El vuelco del cangrejo* (2009). Con una estética que la acerca al cine europeo, hasta el punto de disolver el relato en imágenes inconexas, como si dicho gesto narrativo anunciara el olvido, esta historia presenta el viaje de Martín a las costas del pacífico, un personaje que desea abandonar el país para olvidar su propia biografía. Sin encontrar transporte marítimo en las playas de un pequeño poblado tiene que esperar que regresen los pescadores para conseguir una forma de transporte.

En el relato se hace evidente un viaje iniciático. El personaje llega a las costas como si huyera de su pasado. Lo cual, además, se constata en sus pocas pertenencias, y en la foto de una antigua novia de la cual pareciera querer alejarse. Incluso su apariencia es otra. En la foto tiene barba y el cabello largo. Ahora no. Extraña limpieza facial que pareciera buscar un renacimiento, un nuevo comienzo. Al final del relato consigue, luego de varios obstáculos, un pequeño bote a motor y la película concluye con él en medio del océano, en una extraña deriva que puede tener múltiples futuros. Tras de sí están las huellas de la violencia, de la guerra, de la explotación indiscriminada de recursos. Su gesto de escape implica el olvido de este pasado, no por desconocerlo, sino por las marcas que ha dejado su presente. Su viaje reclama el olvido como posibilidad de una nueva vida, es necesario deshacerse del peso del recuerdo en el presente. Únicamente volver a empezar es un modo de pervivir.

Para terminar, vale la pena decir que el cine colombiano no desconoce el pasado nacional. Quizá, precisamente, por estar tan cerca de sus dolorosos acontecimientos, invoca lo que Augé denomina el *derecho al olvido*. Y preferimos señalar esta lógica en la estética de la cinematografía del país, antes de justificar la idea de una *memoria feliz* como la que persigue Ricoeur. En efecto, el derecho

a olvidar, en el fondo, supone que las capacidades expresivas del séptimo arte realmente opten por la memoria, y no por el registro histórico, por la dinámica documental. Y allí, en la gran mayoría de los trabajos contemporáneos, se abre un lugar para recordar, y con la recordación, olvidar para perdurar, en el fondo, para justificar una *memoria perlaborativa*, una memoria del arte cinematográfico, para que las bondades del olvido no nos sepulsen tras las desventuras de la remembranza absoluta.

REFERENCIAS

- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bergson, H. (1994). *Memoria y vida*. Barcelona, España: Altaya.
- Borges, J.L. (1951). *La muerte y la brújula*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Lamet, J. (1996). *El cine y la memoria*. Madrid, España: Nickel Odeon.
- Landsberg, A. (2003). Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture. En Grainge, P (Ed.), *Memory and popular film*. (pp. 144-160). Manchester, Great Britain: Manchester University Press.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, España: Paidós.
- Montoya, J. (1999). *Ciudades y memorias*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Munsterberg, H. (1916). *The photoplay. A psychological study*. New York, United States: D. Appleton and Company.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid, España: Cátedra.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ciudad de México, México: Siglo XXI
- Ricoeur, P. (1995a). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.