



José Manuel Cuéllar Prieto

Egresado de la Licenciatura en Ciencia Política.

Contacto:
jmcuellarprieto@gmail.com

La responsabilidad política de la memoria en el cine: Hiroshima mom amor

El ejercicio de la memoria es un recurso de uso común en las distintas disciplinas artísticas al momento de crear obras, y no es una tendencia de reciente emergencia, sino una constante que encontramos a lo largo de la historia del arte, pues implica formas muy distintas y únicas de recordar y/o conmemorar. A fin de cuentas el arte no busca solo la conmemoración sin más, sino también un involucramiento activo de las emociones: "El arte trae una memoria que no solo contiene datos de algo que ha pasado, sino que captura emociones" (Red Internacional de Estudios Culturales, 2016).

Sin embargo, el involucramiento de estas emociones en los ejercicios de memoria que el arte pretende hacer es tan complejo como la disciplina desde la cual se aplique, en este sentido, la imagen es una herramienta clave en la construcción de la memoria, pues "[...] la imagen se enarbola en una misión de reposición de lo significativo" (Iglesias, 2021). Es por eso que con la llegada de herramientas tecnológicas que democratizan y facilitan la producción de la imagen, tal como la fotografía, también se contemplan nuevas formas narrativas para aproximarse a la memoria, que incluyan también construcciones colectivas, desde los y las protagonistas de los hechos recordados hasta aquellos personajes de fondo que nos ayudan a reconstruir los hechos desde otros ojos.

Es importante señalar que este ejercicio no es necesariamente objetivo, no se está haciendo una aproximación de la historiografía, ni estamos haciendo una crónica paso a paso de los hechos, esto sería una forma limitada de conceptualizar el ejercicio de la memoria. Más bien, hay que partir de la libertad que esta contempla al recrear y revivir los hechos narrados, y de la riqueza que supone escuchar también perspectivas nuevas, de la viva voz de aquellas personas de fondo en el transcurrir de los hechos, que, a fin de cuentas, son los constructores de la memoria colectiva. Es innegable también que, en esta construcción la perspectiva y la mano a cargo de la dirección influyen mucho y sus acciones son determinantes para lograr o fracasar en esta construcción de la memoria a partir de la imagen:

[...] comprender que la imagen no solo une, sino que construye, bifurca y reproduce nuestra memoria. El artista es consciente de ello y extiende hacia nosotros sus propias obsesiones, para hacerlas esencialmente nuestras, imprimirlas sentidos y apuntarnos en la acción dialéctica del arte [...] La memoria a través del arte resulta en procesos reflexivos en los que cada artista responde sobre qué hacer con eso que hemos visto o vivido. (Iglesias, 2021).

A riesgo de caer en el cliché de decir que “todo es político”, me gustaría señalar una parte importante del ejercicio de construcción de la memoria, y es justamente el aspecto político ligado a imagen y la memoria, la cual, en este texto se entenderá en términos del pensamiento de Hannah Arendt, como pluralidad (Govea, 2010). Es cierto que no todo el cine tiene un componente político intencional, y ciertamente no toda obra busca serlo, el quedarse en

el plano del entretenimiento es completamente válido también, y ciertamente, si pudiéramos delinear ciertos objetivos generales del cine, muy seguramente el entretenimiento ocuparía un lugar central en la lista. Sería interesante también hablar de una especie de contenido político no intencional en el cine, o de un accidental ejercicio de memoria, sin embargo, el propósito de este texto es más bien hablar de la responsabilidad existente en el cine que evoca a la memoria y especialmente de su componente político.

Este ejercicio de memoria está marcado por la premisa de la no repetición y el no olvido ante acontecimientos traumáticos y convulsos, como lo fueron las guerras mundiales en Europa y en específico el holocausto durante la Segunda Guerra Mundial. Inmediatamente después de estos eventos surgen intentos por dejar una huella en la memoria y reconstruir de manera colectiva los hechos vividos por la sociedad. Tal es el caso de la corriente del neorrealismo italiano con Roberto Rossellini quién, a través de sus obras fílmicas, más que evocar una memoria lejana parece documentar al momento los acontecimientos claves del final del conflicto armado en Italia filmando directamente en las ruinas de la batalla, su película *Roma, città aperta* es un ejemplo de esto.

En el cine de memoria, una cuestión ética en la que es indispensable reparar es la forma de contar la historia y revivir los hechos de una forma correcta, sobre todo con aquellas personas víctimas de los acontecimientos narrados. No se trata de una visión de los vencedores sobre los vencidos, ni tampoco sobre una suavización de los hechos para con las víctimas, mucho menos de un cine de propaganda política. Es esta cuestión a la que me refiero con la responsabilidad política de

la memoria en el arte. Sin embargo, esta responsabilidad cae ciertamente en el terreno del criterio de la dirección del filme, y aunque no encontramos un manual paso a paso de cómo lograr un cine de memoria de la mano de una efectiva responsabilidad política, desde la academia sí encontramos propuestas teóricas sobre la forma en la que dicho abordaje se podría hacer, particularmente me gustaría señalar la que propone Héctor Schmucler en su libro *La memoria, entre la política y la ética. Textos reunidos de Héctor Schmucler (1979-2015)*:

[...] plantea que la memoria, por responsabilidad política, debe ser simétrica y abordar ambos lados de los grupos en conflicto sin revictimizar a una parte y demonizar a la otra, pues hacerlo muestra los sesgos de nuestra búsqueda y los valores que los sustentan. Aboga entonces por fomentar con la memoria «dos valores o a dos instituciones centrales para pensar el lugar de los seres humanos en el mundo: la libertad y la responsabilidad» (Schmucler, 2019:561, citado en Rodríguez, 2020).

La propuesta de Schmucler sobre la responsabilidad política que debe existir en la memoria es más cercana a la de un observador objetivo, sin interferir ni manipular de algún modo en la historia contada, más bien desde un punto neutral ofreciendo al espectador los hechos, despojado de los sesgos.

Es bastante complejo entrar en una discusión acerca de lo que implica una responsabilidad política en el ejercicio de la memoria, sobre todo en eventos que requieren de una construcción colectiva de los hechos, ya que a fin de cuentas denotan una memoria compartida. Creo que justo, en la cuestión de la memoria com-

partida podemos encontrar un punto clave para entender por dónde puede ir una responsabilidad política, pues en ejercicios de construcción colectivos resulta imposible tener una construcción desde un punto neutro, pues justamente esa neutralidad se condena desde los testimonios que construyen la historia. Resulta imposible presentar una historia limpia, objetiva, sin que sea manipulada de alguna forma por quienes la reconstruyen o por quién la plasma, pues incluso la memoria está viva y en esa construcción colectiva puede encontrar ciertas transformaciones y añadiduras, sobre todo cuando hablamos de visiones oficiales e impuestas sobre ciertas perspectivas, como señala Gamboa Tapías:

[...] la memoria es un proceso de constante creación, esto significa igualmente que los grupos sociales pueden construir narrativas diferentes a las que les han sido impuestas, y en estricto sentido, más que hablar de una memoria, es preciso reconocer que en las sociedades existe una pluralidad de memorias construidas desde las diversas identidades colectivas que se producen en una sociedad. No obstante, no todas esas memorias tienen los mismos recursos para visibilizarse (Gamboa Tapia, 2019).

Ciertamente han existido esfuerzos por visibilizar esas memorias con desigualdad recursos para visibilizarse, de modo que se logran injertar como una parte importante al abordar la narrativa general, un ejemplo bien logrado de esto lo encontramos en la película *Hiroshima mon amour*, la cual en su construcción y narrativa se vale de recursos bastante creativos para acercarse al ejercicio de la memoria en el cine. Esta película franco-japonesa del director Alain Resnais estrenada en 1959, nos cuenta en un primer plano el desarrollo de

una historia de amor entre una joven actriz francesa, quien filmando una película en Japón conoce a un arquitecto originario de dicho país. Estos personajes entablan rápidamente una relación que, aunque parece ser fugaz por el ritmo de vida y las obligaciones de ambas partes, comienza a remover vivencias y dolores tan profundos y tan entrelazados con el horror bélico desatado en Europa y Asia. La narrativa de esta película recurre de inicio a fin a la memoria, a desarrollar la historia de amor que está en primer plano a través de los recuerdos. La pareja protagonista se sumerge de lleno entre el mar de memorias, a tal grado de perderse y no distinguir entre sus recuerdos y su presente.

El desarrollo de esta apasionante historia encuentra su trasfondo en el contexto político-social de la posguerra en Japón, teniendo a una reconstruida ciudad de Hiroshima como escenario principal a poco más de 10 años de la explosión de la bomba atómica. Con tal escenario de fondo es difícil no recurrir a un ejercicio de denuncia política a través de la memoria. La memoria de la tragedia está presente en toda la película y no podría ser de otra manera teniendo como escenario la ciudad de Hiroshima, el filme inicia con imágenes de los cuerpos de los protagonistas explorándose a través del tacto intercalándose con imágenes de cuerpos quemados, deformados y devastados como consecuencia de la radiación de la bomba. Otras referencias que encontramos son desde desfiles y expresiones artísticas que conmemoran el dolor compartido en conjunto, hasta la visita de los protagonistas al Museo Memorial de la Paz en Hiroshima.

La misma historia de amor, los mismos cuerpos involucrados parecen en un punto fundirse con la historia y entro todo el mar de memorias, parecen encarnar el sufri-

miento colectivo de sus respectivos lugares de origen durante la guerra (Nevers, Francia e Hiroshima, Japón).

A manera de conclusión, resulta oportuno señalar que la construcción plural de la memoria no implica una pérdida o una difuminación del aspecto político de los hechos rememorados a partir de una neutralidad, por el contrario, se parte de un aspecto crítico al abordar la narrativa, de una indignación viva por los abusos cometidos y con la intención de rememorar en la imagen lo cruento de los acontecimientos a modo de denuncia. Es en estos aspectos en los que, considero, se deberían tener en cuenta al hablar de una responsabilidad política de la memoria en el arte. Reconociendo también las propias limita-

ciones de este aspecto político en el arte como denuncia, conscientes de que la búsqueda de repuestas y soluciones en el tratamiento y reparación son competencias de otro aspecto de la vida pública, de los entes directa o indirectamente responsables de dichas acciones. Pero no por reconocer esto quiere decir que se parte de una indiferencia al rememorar, y no se debe confundir esta con una falsa objetividad disfrazada de neutralidad, pues a fin de cuentas ¿qué es la memoria sino volver a vivir sentimientos y emociones estrechamente ligados a momentos?, no se puede rememorar sin sentir, ni mucho menos transmitir esas memorias como recordatorio y advertencia a nuevas generaciones sin transmitir también aquellos sentimientos que acompañan a la denuncia y a la indignación, pues la memoria, sea esta individual o colectiva, está íntimamente relacionada con las emociones humanas.

Referencias

1. Festival Internacional de Cine de Morelia. (2019). La vida del general Villa: Pancho Villa como él mismo. <https://moreliafilmfest.com/la-vida-del-general-villa-pancho-villa-como-el-mismo>
2. Gamboa Tapias, C. (2019). LA MEMORIA COMO POLÍTICA y LAS RESPONSABILIDADES DERIVADAS DEL PASADO. Ideas y Valores, vol. LXVIII, núm. 5, Suppl., pp. 81-104. <https://www.redalyc.org/journal/809/80963424005/html/>
3. Govea Cabrera, Jorge. (2010). Visión de la política en Hannah Arendt. Frónesis, 17(2), 217-240. Recuperado en 06 de diciembre de 2023, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-62682010000200006&lng=es&tlng=es.
4. Iglesias, B. (2020). Sobre la memoria y el olvido en el arte contemporáneo latinoamericano: un montaje dialéctico más allá de lo visible*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 16, núm. 1, [https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/MAVAE/16-1%20\(2021\)/297065449002/](https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/MAVAE/16-1%20(2021)/297065449002/)
5. Red internacional de Estudios Interculturales. (2016, 20 junio). Arte como herramienta para la memoria. PCUP. [https://red.pucp.edu.pe/ridei/noticias/ arte-como-herramienta-para-la- memoria/](https://red.pucp.edu.pe/ridei/noticias/arte-como-herramienta-para-la-memoria/)
6. Rodríguez Castillo, Luis. (2020). Memoria y responsabilidad política. Revista pueblos y fronteras digital, 15, e519. Epub 05 de marzo de 2021. <https://doi.org/10.22201/cimsur.18704115e.2020.v15.519>