



Afiche del filme *Gartelmann, la memoria*

Imaginación y memoria, naturaleza del cine

Pocho Álvarez

Creador audiovisual/Investigador independiente
Quito, Ecuador

pochoalvarez@yahoo.com

Resumen

TÍTULO: Imaginación y memoria, naturaleza del cine

La hipótesis que mueve este artículo es que la imaginación y la memoria constituyen la naturaleza del cine. Hacemos un recuento de lo dicho por varios artistas y teóricos acerca de estos dos fenómenos para luego mostrar su íntima relación con el séptimo arte. Al ser imagen en movimiento, la memoria es inherente al quehacer cinematográfico pues esta implica tiempo.

Palabras claves: cine ecuatoriano, cine documental, memoria en el cine, imaginación en el cine.

Abstract

TITLE: Imagination and Memory and the Nature of Cinema

The hypothesis that moves this article is that imagination and memory constitute the very nature of cinema. We recount what has been said by several artists and theorists about these two phenomena and then try to show their intimate relationship with the seventh art. Being a moving image means cinema deals with time which in turn means dealing with memory.

Keywords: Ecuadorian cinema, documentary film, memory in film, imagination in film.

De entre las vertientes o vectores que alimentan el vasto universo de la conjugación del quehacer cinematográfico, dos me llaman la atención y son los que me permito traer a consideración de este artículo: la imaginación y la memoria como naturaleza del séptimo arte.

«La memoria se crea y se transforma constantemente, como la imaginación», dice el escritor y guionista español Julio Llamazares.¹ Sin memoria, la perte-

¹ *Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares*. En Silvia Cárcamo, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>

nencia y el nosotros son eclipse, al igual que la imaginación y su conjugación como creación. El imaginar y crear encuentra cimientos sólidos para su supervivencia y construcción en la evocación y sus tiempos, en las historias y sus legados. Por ello, la memoria es consustancial a la ficción, a la invención de la existencia humana. «[...] Es un animal que se transforma con el tiempo. Cada quien construye la suya modificándola de acuerdo a un proceso subconsciente complejo [...]», sostiene el escritor y cineasta boliviano Alfonso Gumucio, y añade «[...] La memoria no solamente es selectiva sino, en muchos sentidos, mentirosa, oportunista, se adapta a los tiempos [...]».²

Pero junto a la imaginación de la memoria, el olvido es también un conviviente que nos atraviesa. El escritor Mario Benedetti, en su poemario *El olvido* está lleno de memoria, nos plantea que «todo se hunde en la niebla del olvido, pero cuando la niebla se despeja el olvido está lleno de memoria». Y es que recordar es un ejercicio del interés, de la conveniencia. Es discrecional y excluyente con las personas y el nosotros, con la historia y su verdad. La memoria retiene, de ese inmenso depositario de nuestras vidas, solo aquello que interesa como recuerdo por conservarse o divulgarse durante un limitado período de tiempo.

Sin memoria no hay pertenencia e identidad, hay extravío, hay olvido. Y es que, en esta búsqueda de caracterizar el enigma de la memoria en la condición humana, múltiples han sido los pensadores, escritores, intelectuales y filósofos que se han empeñado en acercarnos a la comprensión y significado de esa capacidad humana de retener, olvidar e imaginar. «La memoria es el presente del pasado», dice el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, mientras el académico e investigador Norman E. Spear señala como característica que «[...] el contenido de la memoria es una función de la velocidad del olvido».³ Y para el escritor argentino Ricardo Piglia, «[...] la memoria está vacía porque uno olvida siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos [...]».⁴

Múltiples son los acercamientos y las respuestas a este fenómeno de retentiva y recuerdo. Cada individuo y cada pueblo, cada cultura y comunidad cultiva la memoria de un modo particular. Es un ejercicio de reproducción de la vida y en muchos casos, como el de los pueblos y culturas originarias de América, una forma de resistencia y supervivencia.

Para la oralidad montuvia y afroecuatoriana, la memoria y su imaginación son la esencia de su hablar de coplas y amorfinos, como ser, saber y pertenecer. Es un legado antiguo de búsqueda de saberes locales y universales, y de su apropiación como alimento de su acervo colectivo. La máxima de Jean de La Bruyère, escritor y moralista francés del siglo XVII —«El único exceso permitido en el mundo es el

2 *Diario ecuatoriano, cuadernos de rodaje*. Quito, CNCINE, 2015.

3 Héctor J. Freire, *El cine y la memoria* (<https://www.topia.com.ar/articulos/el-cine-y-la-memoria>).

4 Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* (<http://mailartbedu.pbworks.com/w/page/49919957/texto%20memoria>).

exceso de gratitud»—, es incorporado en el siglo XX de Calceta Manabí como parte del saber y hablar montuvio, por la memoria de uno de sus trovadores más profundos. «El único exceso permitido en la vida es el exceso de gratitud», diría Dumas Heraldo Mora Montesdeoca, después de haber extraído de las enciclopedias de la historia ese pensar para hacerlo parte de su oralidad cotidiana como saber propio y de su cultura.

En este sentido, cada colectivo tiene en la memoria un espacio único, casi individual de reflexión sobre lo que es, en sí, su naturaleza y su utilidad. Yuyay, en el mundo kichwa de los Andes, es —en un solo concepto—, pensar, recordar y memoria, «[...] es un mecanismo bajo el cual enseñas y aprendes [...] el Yuyay sirve para vivir».⁵ Es un instrumento de conocimiento y también de resistencia. Para el pueblo waorani de Tiwino, en la amazonía ecuatoriana, ponente kiwigimamo es la esencia de la naturaleza de la memoria. En wao terero, su idioma, «ponente kiwigimamo, la memoria lleva a vivir» es la concepción, el significado, el valor de la retentiva y su aplicación en lo cotidiano de la vida.

Si trasladamos estas reflexiones al universo del cine, encontraremos que la memoria es un nutriente y, al mismo tiempo, su naturaleza. La cámara es, en sí misma, un instrumento de la memoria, y el arte de la fotografía y el cine no solo se nutre de la memoria, sino que es, también en sí mismo, imaginación y memoria. Imaginar y hacer memoria es el carácter de una cámara.

El escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, detenido a pensar en lo que es la fotografía, señaló: «[...] es la instantánea de un instante —de su propio instante— que ya no es más. Una novela, una sinfonía, una obra de teatro tienen su propio tiempo, una duración autónoma: son y siguen siendo cada vez, del principio al fin. Incluso un cuadro: es de golpe, en el momento en que se lo mira. En cambio, la fotografía es el único arte que en el momento mismo de ser corresponde a algo que fue».⁶ Y es que el fugaz instante de fotografiar o filmar, inconscientemente hace memoria.

Aquello que se captó en el momento mismo de hacerlo ya fue, ya no será más y toda otra repetición será nueva y distinta. Por ello, el equipo y los actores en set de filmación, en cada repetición de tomas y secuencias, habrán añadido a su edad más horas, más tiempo de vida, y habrán alimentado su experiencia y su que-hacer colectivo con nuevas percepciones y vivencias. En cambio, en el cine documental, aquel arriero que subía la loma con el agua a cuestras mientras era filmado lo habrá coronado una vez más, como siempre lo han hecho él y sus mayores durante toda su vida.

Es que, como lo señaló el filósofo y semiólogo francés Roland Barthes, «[...] lo que la fotografía reproduce [y yo me permito añadir lo que la filmadora capta en movimiento] no tiene lugar sino una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo

5 Paulina Santillán (Magíster en Políticas Culturales. Entrevista, 2019).

6 Jorge Enrique Adoum, *Ecuador imágenes de un pretérito presente* (Quito: El Conejo, 1981).

que nunca más podrá repetirse existencialmente». ⁷ Pero esta realidad que atraviesa la esencia de la fotografía en movimiento también le llega al espectador.

El cine es un relato articulado por la sucesión ordenada de imágenes en movimiento, es un orden narrativo que está en función de una historia y, muchas veces, ese relato como historia es, en sí mismo, la historia, la memoria de un colectivo, un imaginario de un nosotros que se recrea con la memoria de esas mismas imágenes que son historia.

Según el académico y crítico argentino Héctor Freire, el ejercicio de la memoria, por parte del espectador de cine, «[...] consistiría entonces, en dar cuenta del placer que implica recordar imágenes, secuencias o escenas de películas que, por alguna u otra razón se han transformado en emblemáticas ‘puntas de iceberg’, de nuestra propia historia personal y/o social». ⁸

Así, el cine se introduce en el espectador como el constructor lúdico de la memoria personal y social, y son muchas las películas que hacen el camino de nuestra infancia, nuestra adolescencia, nuestra juventud y madurez. Las imágenes en movimiento son una suerte de clave que nos abre otros mundos, no solo porque permite entrar en el universo del otro que nos habita para conocerlo, sino porque contribuye sustantivamente a la construcción de nuestro imaginario humanidad, diverso, complejo, muchas veces en desesperanza o alegría. Es una herramienta que empodera al conocimiento, la imaginación y la memoria de una comunidad. Es el referente que recuerda y conjuga identidad y pertenencia y, al mismo tiempo, el gran arquitecto del imaginario y la memoria universal que poseemos.

Roberto Rossellini, uno de los padres del neorrealismo italiano, a propósito de su película *Roma, ciudad abierta* (1945), consideró que «el cine debería ser un medio, como cualquiera otro, quizás más valioso que otros, de escribir la historia».

En este sentido cabe señalar que los directores, su mirada y propuesta, sus obras e interpretaciones, contribuyen no solo a reivindicar la memoria colectiva, sino a develar la memoria oculta de una sociedad que, como el caso del Ecuador, ha sido y es un país que históricamente ha cultivado la memoria del olvido. Somos desmemoriados por conveniencia, olvidamos nuestro andar, nuestra historia, y es en este escenario de desmemoria que se siembra una necia voluntad de ser memoria: el cine en el Ecuador.

Develar la geografía humana, descubrir la historia, contribuir con el conocer la tierra adentro es lo que anima a esa generación que allá, a mediados de la década de los setenta del siglo anterior, busca domiciliar el séptimo arte en la mitad de la tierra. *Los hieleros del Chimborazo*, de Gustavo e Igor Guayasamín, realizada a comienzos de la década de los ochenta, revela al Ecuador petrolero y en retorno a la democracia, la existencia de un grupo humano, una comunidad indígena que pervive en el tiempo repitiendo un ayer que, desde la colonia, reproduce en cada bloque

⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida*. (Barcelona: Paidós 1980).

⁸ Freire, *El cine y la memoria*.

de hielo extraído de las entrañas de los glaciares del Chimborazo, un tiempo ayer que es un presente como extravío. Esta necesidad de mostrar lo oculto de nuestra geografía humana como un principio del hacer cine, este imperativo de dar continuidad a la búsqueda de luz sobre nuestra memoria y nuestra historia, explica la inquietud de muchos directores ecuatorianos de nuevas generaciones de contribuir a este reto. *La muerte de Jaime Roldós*, de Manolo Sarmiento y Lissandra Rivera; *Con mi corazón en Yambo*, de María Fernanda Restrepo; o en espacios más personales e íntimos, *Descartes*, de Fernando Mieles o *Abuelos*, de Carla Valencia, son algunos de los ejemplos últimos que ilustran esta búsqueda de encuentro del cine con la memoria. Una realidad que es al mismo tiempo una vertiente de imaginación que ha venido jalando y nutriendo, desde los primeros cortometrajes de la década de los ochenta a la naturaleza del cine en Ecuador.

Desde esa perspectiva, el cine y la memoria buscan entrelazar espacios de creación para responder a la historia sin memoria y a los espacios huecos, ocultos o sombríos de nuestra vida y de nuestra historia colectiva. Y, en ese empeño, el cine viene a ser un instrumento contestatario de las políticas del olvido. Es una reivindicación de la memoria social y sus valores más significativos. De ahí que todo cine es, en alguna medida, un activador de la retentiva, una explicación de los porqués, un antídoto contra el silencio y, en cierta forma, un suscitador de la imaginación de un nosotros en ciernes, que busca aquí, en la mitad de la tierra, dejar de ser un pendiente.

Provocar la reflexión sobre la persistencia de una realidad que se empeña socialmente en existir en demasía es lo que Jorgenrique Adoum define como conjugación de un «pretérito presente», otro de los desafíos del cine frente a su naturaleza. Exponer las imágenes de realidades presentes y pasadas que el poder político busca silenciar o invisibilizar es un reto para la creación cinematográfica. Por ello, para que no sea olvido, para que sea construcción de la memoria, muchos cineastas, a lo largo de este nuestro tiempo último, se han aventurado a recorrer este espacio diverso en una suerte de tocar lo desconocido para descubrir al otro, para conocer el tiempo ajeno, el de los otros invisibilizados que nos habitan.

En este andar de pasos de cámara, los lentes han tropezado en muchos casos con los «restos de la prehistoria» que aún permanecen vivos, con el tiempo milenario de culturas que se mantienen enraizadas en un tiempo de saberes y valores que cuestionan el presente de nuestra geografía; y la necesidad de ser testigo y memoria ha impulsado el reto del andar con cámara en este Ecuador agreste, diverso y profundo.

Un cineasta que ilustra este desafío es Karl Dieter Gartelmann, un explorador, viajero como él se autodefine, que llegó desde Alemania con su inquietud y sed de conocimiento por lo diverso, a un Ecuador límite, a punto de inaugurar un quiebre en su historia y en la frontera de sus tiempos, la modernidad del oro negro, el petróleo que iba inaugurando —en los años 1960 y comienzos de 1970— un calendario inédito. Es ese su período de cámara, un andar que capturó lo que hoy forma parte

de nuestra memoria colectiva como tiempo extinto. Gartelmann lo registró, como él mismo lo señala, «[...] no para hacer cine sino para fabricar una documentación para la memoria».

Somos, como cámara, testigos de los tiempos que perviven, es decir, de la memoria viva, y somos también el registro del tiempo presente y de su imaginación como mañana. Somos constructores de relatos que giran en torno a la memoria y la imaginación, a la paradoja de la historia y la conjugación de las otras artes, de los seres humanos que necesitan recordar para sentirse vivos, y de los que prefieren olvidar para inaugurar los tiempos nuevos, los del llamado desarrollo.

La identidad personal se basa en la memoria y la identidad colectiva en una memoria que se llama nosotros y que cada día, en el caso del país de la mitad, se nos presenta como ajena. Ese es el reto de nuestro cine: contribuir a la construcción de una memoria colectiva que cree pertenencia, que coadyuve a la edificación del concepto humanidad en este espacio de dos hemisferios, cuatro regiones y catorce pueblos o comunidades culturales. Debemos seguir ese antiguo precepto guía: la memoria lleva a vivir, ponente kiwigimamo, el cine lleva a soñar, el cine lleva a vivir. De eso se trata.

16

Referencias bibliográficas

- Jorge Enrique Adoum, *Ecuador imágenes de un pretérito presente*. Quito: El Conejo, 1981.
- Roland Barthes, *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Héctor J. Freire, *El cine y la memoria* en: <https://www.topia.com.ar/articulos/el-cine-y-la-memoria>.
- Silvia Cárcamo, *Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares* en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>
- Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, 2003, en: <http://mailartbedu.pbworks.com/w/page/49919957/texto%20memoria>.
- Paulina Santillán (Entrevista 2019).
- Diario ecuatoriano, cuadernos de rodaje*. Quito: CNCINE, 2015.