

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 31, año 2024. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-10176-04-1

Violencias, memoria y cine

La construcción audiovisual del pasado (2024)

Cora Cuenca-Navarrete; Tibisay Navarro-Mañá (editoras)

Separata

Introducción

Título del Capítulo

«Introducción»

Autoría

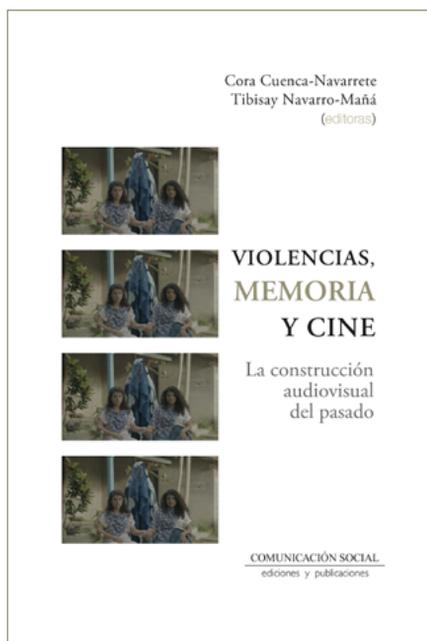
Cora Cuenca-Navarrete

Cómo citar este Capítulo

Cuenca-Navarrete, C. (2024): «Introducción». En Cuenca-Navarrete, C.; Navarro-Mañá, T. (eds.), *Violencias, memoria y cine. La construcción audiovisual del pasado*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-10176-04-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/intro.emcs.31.c46>



El libro *Violencias, memoria y cine. La construcción audiovisual del pasado* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Violencias, memoria y cine. La construcción audiovisual del pasado analiza de forma crítica la relación y la intersección de los tres conceptos que han servido de hilos conductores en todos los capítulos del presente volumen: violencia, memoria y cine.

Sus páginas invitan al lector a realizar un recorrido por la representación de la violencia en el cine atendiendo a casos de estudio desplegados en distintos puntos de la geografía; también a reflexionar en torno a cómo las diferentes dimensiones de las memorias oficiales en esos lugares influyen en la creación de películas.

Durante el último siglo, el imparable desarrollo de la tecnología y del cine ha ofrecido las más diversas posibilidades de representación de los episodios más violentos de nuestro pasado. Por tanto, creemos adecuado cuestionar los filmes en forma y fondo, su influencia en las víctimas, la manera en la que perpetúan (o no) ciertas narrativas, y cómo éstas contribuyen a la creación de memorias hegemónicas y de otras más subversivas.

Así, y ya que nos encontramos constante e inevitablemente rodeados de cine, con este volumen animamos al lector a pausar y, siguiendo el ejemplo de nuestros casos de estudio, a consumir con mirada crítica las representaciones audiovisuales que dictan cómo hemos de recordar nuestro pasado desde el presente.

Sumario

Prólogo. Las intersecciones de la memoria, por Joe Eggers	11
Introducción, por Cora Cuenca Navarrete	15
Referencias	26
1. El testimonio en un carrete. Reflexiones en torno a la ético-estética cinematográfica en el acceso a la violencia franquista en España, por Cora Cuenca Navarrete; Tibisay Navarro Mañá	27
Una cronología histórico-cinematográfica desde la Transición hasta los albores del nuevo siglo	27
La memoria cobra fuerza en España: la influencia de Europa y el desmoronamiento del relato transicional	31
Del testigo al espectador pasando por el cineasta. Sobre lo kitsch y lo auténtico	38
Potencia y ético-política del testimonio en el documental. El nome de los árboles y El silencio de otros	44
Las «trampas» del cine o la desactivación de la memoria a través de la emoción	46
De finales catárticos, Quilinos y Ascensiones	49
Conclusiones y nuevos interrogantes hacia el futuro	52
Referencias	55
2. Un pasado que no cesa. La práctica filmica implicada frente a la violencia ultra durante La Transición, por Lurdes Valls Crespo; Ana González Casero	57
Introducción. Velo y desvelo de la extrema derecha	57

La producción audiovisual «implicada» desde la herencia. Del <i>Parlamento de papel</i> a la militancia en 16mm	63
Pruebas filmicas para una historia no olvidada. <i>De Lunes Negro, Atocha 55</i> (Tino Calabuig, 1997) a <i>Yolanda en el país de los estudiantes</i> (Isabel Rodríguez, 2013)	68
Conclusión	75
Referencias	77
3. Con mi corazón en Yambo. Memoria de las desapariciones forzadas en Ecuador, <i>por Victoria César Velázquez</i>	79
Introducción	79
La desaparición forzada como causa del trauma colectivo	84
La movilización social como eje vertebrador en la lucha por los derechos humanos	89
Comisiones de la verdad para la reparación (limitada) del trauma colectivo	94
Conclusiones	98
Referencias	101
4. Cuestionando el extractivismo epistémico: el poder del cine para devolver los resultados de investigaciones académicas a las fuentes primarias en El Salvador, <i>por Paula Cuellar Cuellar</i>	103
Introducción	103
Antecedentes	106
<i>Añil</i> y el poder de las historias orales	110
El extractivismo epistémico y el poder de las artes	117
Conclusión	122
Referencias	125
5. La «idea rusa» en el cine bélico sobre las guerras de Chechenia, <i>por Adrián Tarín Sanz</i>	127
Ortodoxia, autocracia y nación. Bases para un cine «verdaderamente» ruso	127

Guerras inmemoriales: obstáculos para el recuerdo cinematográfico.	132
Insuflando espíritu a la guerra	138
Referencias	147
6. La creación de una «Nación de Resistencia»: Representación de los soldados del ejército imperial japonés en el cine taiwanés de la posguerra (1960-1980), <i>por Hao-Wen Cheng</i>	149
Introducción	149
Construyendo una «Nación de Resistencia» en las películas de 1960-1987	151
Diferenciando al Otro: Apariencia y Lenguaje	164
Conclusión	171
Referencias	172
7. Caos de Memoria: recuerdo y borrado del Holocausto en los cómics y películas de Marvel, <i>por Erin L. Smith</i>	175
Marvel ante el Holocausto. Bruja Escarlata y Magneto como supervivientes	175
Magneto/Max Eisenhardt/Erik Lehnsherr. Del villano canónico al antihéroe de las mil caras	178
Bruja Escarlata/Wanda Maximoff. Superación del trauma a través de la violencia y deseo de redención	186
Conclusiones	191
Referencias	196
Epílogo. El entierro de Navalny o el poder político de las imágenes, <i>por Miguel Vázquez-Liñán</i>	199

Introducción

Cora Cuenca Navarrete

Estoy convencido de que el trabajo práctico en el cine será para cada uno de nosotros algo infructuoso y desesperanzado, si no comprendemos con toda exactitud y claridad la especificidad de este arte, si no encontramos nosotros mismos la llave que tenemos para abrirla.

Andrei Tarkovski

Puede resultar peligroso cuestionar las historias que cuenta la gente sobre sí misma porque su identidad en gran medida se halla moldeada y ligada por su historia. Por eso el hecho de enfrentarnos al pasado y decidir qué versión queremos o qué es lo que queremos recordar y olvidar puede tener una carga política tan significativa.

Margaret MacMillan

El 11 de marzo de 2024, *La zona de interés* (*Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023) fue galardonada con el Óscar a la mejor película extranjera. La cinta, una adaptación libre de la novela homónima del gran Martin Amis, retrata el día a día de una familia alemana en un entorno aparentemente idílico. Los niños juegan en un río cercano, corretean por la propiedad y se bañan en la piscina del gran jardín ante la atenta supervisión de sus padres, Hedwig y Rudolf Hoss.¹ Hoss fue comandante del campo de concentración y

¹ En la novela de Amis, el matrimonio protagonista es una versión ficticia de los Hoss: Paul y Hannah Doll.

exterminio de Auschwitz desde mayo de 1940 a diciembre de 1943; la conferencia de Wannsee, en la que un puñado de jefes nazis decidieron implementar la *Endlösung der Judenfrage* —Solución final a la cuestión judía—, había tenido lugar en enero de 1942, aunque la maquinaria del exterminio llevaba años en marcha.

En verano de 1941, fui convocado por el Reichsführer de las SS Himmler para recibir «órdenes personales». Me dijo algo parecido a que —no recuerdo las palabras exactas— el Führer había dado la orden de una solución final de la cuestión judía. Nosotros, las SS, debíamos cumplir esa orden. Si no se cumplía en ese momento, los judíos acabarían destruyendo el pueblo alemán. Había elegido Auschwitz por su fácil acceso por ferrocarril, y también porque el extenso emplazamiento ofrecía espacio para medidas que garantizaran el aislamiento.

El extracto citado pertenece al terrorífico testimonio de Hoss durante los llamados juicios de Nuremberg, que leí inmediatamente después de visitar *La zona de interés* para pergeñar esta breve introducción. El efecto fue devastador. Frente a las fórmulas representacionales del Holocausto adoptadas por el cine comercial que ha proliferado en las últimas décadas, Glazer nos invita a asomarnos al horror intrínseco a la cotidianidad de la familia Hoss desde la absoluta sobriedad visual e interpretativa. El tratamiento del sonido dentro de la diégesis supone la mayor fuente de información sobre el campo para el espectador: la risa de los pequeños se entremezcla con disparos y queji-

dos de dolor, el silencio de una cena familiar queda roto en la distancia por los ruidos industriales procedentes de la fábrica de muerte. Y, constantemente, el humo y la ceniza invadiendo los espacios y cubriendo las superficies.

Durante poco más de una hora y media, asistimos a un espectáculo grotesco protagonizado fundamentalmente por quienes incorporaron la idiosincrasia del exterminio a su día a día, e incluso sacaron tajada de ella. En palabras del propio Glazer, «la película trata sobre nuestra capacidad y la posibilidad de que cada uno de nosotros sea un perpetrador, sobre qué elegimos amar, con quién elegimos empatizar y con quién decidimos no hacerlo» (Glazer, 2024). Con este convencimiento, el cineasta inglés aprovechó la plataforma que le brindaba el galardón de la Academia para condenar los atentados terroristas de Hamás del 7 de octubre de 2023 y reivindicar la necesidad del alto el fuego inmediato en Gaza en un momento en que la ofensiva militar israelí se había cobrado ya la vida de más de 30.000 personas palestinas (UNRWA, 2024). El discurso de Glazer comenzaba así:

Nuestra película muestra hacia dónde conduce la deshumanización en su estado más salvaje. Dio forma a todo nuestro pasado y presente. Ahora mismo nos presentamos ante ustedes como hombres que refutan su *jewishness* y denuncian que el Holocausto esté secuestrado por una ocupación que ha llevado

el conflicto a tanta gente inocente² (Glazer, 2024, 00:01:49).

Las palabras de Glazer levantaron una gran polémica y generaron una escisión entre las personalidades de la industria que apoyaban incondicionalmente a Israel y aquellas que, como el inglés, demandaban un alto el fuego. Fue en este contexto que otro galardonado cineasta se manifestó en contra de la toma de posición de Glazer. László Nemes, director de *El hijo de Saúl*,³ escribió:

La zona de interés es una película importante. No está hecha al uso. Cuestiona la gramática del cine. Su director debería haberse callado en lugar de revelar que no entiende la historia, ni las fuerzas que deshacen la civilización, antes o después del Holocausto. Si hubiera asumido la responsabilidad que conlleva una película así, no habría recurrido a los argumentos difundidos por la propaganda destinada a erradicar, al final, toda presencia judía de la Tierra⁴ (Nemes, 2024).

Es evidente que la dura crítica de Nemes iba dirigida contra la postura adoptada por Glazer en rela-

² Traducción de las autoras.

³ *El hijo de Saúl* (*Saul Fia*, László Nemes, 2015) sigue de cerca a Saúl, un miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz, en su búsqueda desesperada de un rabino que dé sepultura a un niño del que dice ser padre. Los hechos suceden en otoño de 1944, en el marco del levantamiento de los prisioneros de Auschwitz que acabó en el asesinato a manos de los nazis de cientos de personas implicadas en la rebelión. Al igual que *La zona de interés*, la película de Nemes se llevó el Óscar a la Mejor Película Extranjera en 2015.

⁴ Traducción de las autoras.

ción con la masacre israelí perpetrada en Palestina, no contra su aproximación fílmica al Holocausto. De hecho, creemos que *El hijo de Saúl* y *La zona de interés* constituyen las dos caras de una misma moneda; ambas películas parten del deseo de romper con las representaciones hegemónicas —estetizantes y comerciales— de la Shoah y de resituarla en el presente a través de investigaciones audiovisuales que ponen el foco en el carácter atemporal de la maldad y la inmundicia humanas. Nemes lo hace mediante un tratamiento de la imagen que otorga el centro del encuadre a un prisionero judío cualquiera y un manejo de la cámara frenético que sumerge al espectador en el infierno. Auschwitz se va articulando en torno a Saúl y, porque Nemes escoge reducir casi en su totalidad la profundidad de campo, el espectador intuye las atrocidades fuera de foco y, sobre todo, las oye gracias a un trabajo de sonido que busca reproducir el caos idiomático —hasta nueve idiomas se dan cita en la cinta— y la sensación de que la muerte aguardaba a los prisioneros en cada esquina.

Si Nemes exploraba audiovisualmente nuevas vías de acceso a, y representación de, la figura de la víctima, consiguiendo «construir un cierto realismo de cara a una realidad histórica considerada «inimaginable» (Didi-Huberman, 2015: 25), Glazer hace lo propio con perpetradores y *bystanders*.⁵ Los protagonistas

⁵ El historiador del Holocausto Raul Hilberg acuñó el concepto de *bystander* en su obra *La destrucción de los judíos europeos* (1961). Se refiere a las personas que, aunque no participaron activamente en la persecución y exterminio de los judíos, tampoco hicieron nada por detenerlo.

de *La zona de interés* despliegan su idílica vida familiar en una casa que comparte muro con un campo de exterminio y el espectador accede a ella a través de imágenes que parecen recogidas por cámaras ocultas. Con excepción de tres momentos en los que la cámara sigue los desplazamientos de los protagonistas, los planos permanecen fijos a lo largo de la cinta, encuadrados, asépticos en apariencia. Pareciera que el horror del campo sucede en un nivel distinto al de la realidad que habita la familia Hoss, en una subdimensión que, sin embargo, invade, imparable, la bella cotidianidad y acaba por desbordarla. El humo en el aire, los huesos en el agua, las cenizas entre las flores, los gritos de Hedwig y el vómito del nazi que pasa la vida «ocupado pensando en cómo gasarlos a todos» (Glazer, 2023b, 01:31:50).

Si Nemes quería enseñarnos que, llegado el momento, todos podemos llegar a convertirnos en víctimas del horror motivado por el odio al Otro, Glazer se ocupa de recordarnos que también podemos formar parte tanto de los que ejercieron tal horror como de los que decidieron ignorarlo activamente. Dijo el primero que su intención era arrancar la historia de los libros de historia y traerla al presente (Nemes, 2016); el segundo, que su película no versaba sobre el pasado, sino sobre el ahora y sobre lo cerca que todavía nos queda la Shoah (Glazer, 2023a).

Ambos directores han empleado los recursos que el cine pone a su disposición para procurar elevar el nivel de alarma respecto a la pasividad ante la barbarie y, a través de fórmulas radicalmente distintas, han llegado a la misma conclusión. ¿Será que el mundo fílmico,

con su lenguaje propio, ofrece la posibilidad de llegar a acuerdos y hacer concesiones frente a lo antagónico y polarizado del mundo real? ¿Que nos ayuda a focalizar nuestra atención y dirigir nuestra mirada hacia lo verdaderamente importante, lo que está en juego? De estas cuestiones fundamentales, y de otras que surgen inevitablemente a la hora de reflexionar acerca del cine en su condición de mediador entre el pasado y el presente, nos ocupamos en este volumen. Los distintos casos de estudio se van desplegando entre las páginas, colmándolas de las particularidades que definen cinematografías localizadas en diferentes puntos de la geografía y de reflexiones críticas en torno a las mismas.

En el primer capítulo, «El testimonio en un carrete. Tres cinematografías para acercarse a la memoria de la violencia franquista en España», las editoras del presente volumen planteamos una lectura crítica de dos documentales acerca de la violencia ejercida por el régimen franquista que reflejan las complejidades que entraña la representación cinematográfica de la violencia, así como de las víctimas y testigos. Partiendo de un recorrido por las obras más relevantes del cine documental español durante la transición y una reflexión en torno a la llegada de la memoria histórica a España de la mano de los debates europeos sobre la memoria del Holocausto, las autoras proponen una reflexión sobre la responsabilidad de representar a los testigos y a las víctimas, así como los riesgos que supone su estetización y, en última instancia, monetización.

Siguiendo el foco geográfico en España, Lurdes Valls Crespo y Ana González Casero proponen un

análisis de creaciones audiovisuales que reflejan la genealogía de la violencia de la extrema derecha durante la transición en el capítulo «Un pasado que no cesa. La práctica fílmica implicada frente a la violencia ultra durante la Transición». A través, al igual que el anterior capítulo, del análisis de dos piezas del cine documental español, las autoras analizan la representación de la violencia de la extrema derecha durante la transición en el medio audiovisual, entendiéndolos como centrales también en el proceso de democratización presente en España durante las décadas de los ochenta y los noventa. Finalmente, reflexionan en torno a un cine documental de visibilidad limitada y situación marginal, prestando atención tanto a su lugar en el paisaje cinematográfico nacional como a su rol en los procesos de verdad, justicia y reparación de las víctimas.

En el mismo marco temporal, al otro lado del océano Atlántico, la desaparición de dos hermanos en Ecuador trasciende la esfera familiar para adquirir centralidad en el trauma colectivo de las víctimas de la represión policial durante el mandato de Febres-Cordero, marcado por graves violaciones de los derechos humanos. Victoria César Velázquez se aproxima a los discursos de memoria presentes en el género documental en el tercer capítulo, «*Con mi corazón en Yumbo*. Memoria de las desapariciones forzadas en Ecuador», a partir del análisis del documental homónimo producido tras la desaparición de los hermanos Restrepo en 1988. Así, el cine documental adquiere centralidad una vez más como vehículo de la memoria, reivindicando también la autora su rol en el activismo

y en la reparación del trauma familiar y colectivo, y la centralidad de la figura del testimonio, fundamental en el proceso de creación de memoria tras un evento de violencia.

En el siguiente capítulo, «Cuestionando el extractivismo epistémico: el poder del cine para devolver los resultados de investigaciones académicas a las fuentes primarias en El Salvador», Paula Cuellar-Cuellar se acerca al cine documental desde su potencia como herramienta de transmisión y difusión de resultados académicos a las mismas víctimas que contribuyen con información y experiencias personales al trabajo de quien investiga. La autora propone el caso de «Añil» (2023), un documental sobre mujeres salvadoreñas que fueron víctimas de violencia sexual por parte de las fuerzas de seguridad y las fuerzas guerrilleras durante la guerra civil (1979-1992), basado en la investigación doctoral de la autora. A través del recorrido de la producción de éste documental, la autora destaca el papel del cine en la democratización del conocimiento acerca del sufrimiento y la necesidad de «devolver» la información a las propias víctimas.

Con el quinto capítulo, nos adentramos en una segunda parte que se aleja del cine documental para adentrarse en la ficción y su importante rol en la creación de discursos de memoria y, en ocasiones, de propaganda. En el capítulo «La 'idea rusa' en el cine bélico sobre las guerras de Chechenia», Adrián Tarín Sanz estudia la representación de las guerras de Chechenia en el cine bélico ruso y la creación, a través de éste, de una memoria de la guerra y de un relato oficial de corte propagandístico. A través del análisis

de varias cintas, el autor estudia cómo las representaciones cinematográficas sobre la segunda guerra de Chechenia han ido adaptándose a las políticas oficiales de memoria rusas, que persiguen el objetivo de reconstruir una narrativa histórica definida por el patriotismo, el orgullo nacional, el honor y la masculinidad hegemónica.

La representación de políticas oficiales de memoria en el cine es también central en el capítulo de Hao-Wen Cheng, «La creación de una ‘Nación de Resistencia’: Representación de los soldados del ejército imperial japonés en el cine taiwanés de la posguerra (1960-1980)». En este capítulo, el autor analiza la conceptualización de la memoria colectiva china alrededor de la Segunda Guerra Mundial, poniendo el foco en el rol de soldados taiwaneses que formaron parte de las fuerzas imperiales japonesas. A través del análisis de cuatro películas que muestran la interacción entre Taiwán, Japón y China durante la guerra, este capítulo explora la forma en la que los cineastas adoptaron las narrativas de memoria destinadas a reforzar el «Mito de la Resistencia China», perpetuando estereotipos y creando identidades que refuerzan las políticas de memoria oficiales.

Finalmente, nos alejamos de la política de la memoria oficial/estatal para adentrarnos en el mundo de la memoria cultural de la violencia y su representación audiovisual en el cómic y el cine con el capítulo de Erin L. Smith, «Caos de Memoria: recuerdo y borrado del Holocausto en los cómics y películas de Marvel». La autora hace un recorrido por la representación visual de la Segunda Guerra Mundial y del

Holocausto en cómics y películas del universo cinematográfico Marvel, centrándose en el caso particular de dos de sus personajes: Magneto y Wanda Maximoff. Ambos personajes muestran cómo la memoria del Holocausto, la representación de identidades judías y romaníes, y la memoria cultural americana de la violencia del siglo XX negocian representaciones de la violencia y se entrelazan en un mundo ficticio que se ha convertido en un fenómeno global. En este capítulo, revisitamos el rol del cine comercial en la representación de la violencia, analizando de forma crítica la intersección, una vez más, de los tres conceptos que han servido de hilos conductores en todos los capítulos del presente volumen: violencia, memoria y cine.

Las próximas páginas invitan al lector a realizar un recorrido por la representación de la violencia en el cine atendiendo a casos de estudio desplegados en distintos puntos de la geografía; también a reflexionar en torno a cómo las diferentes dimensiones de las memorias oficiales en esos lugares influyen en la creación de películas. Durante el último siglo, el imparable desarrollo de la tecnología y del cine ha ofrecido las más diversas posibilidades de representación de los episodios más violentos de nuestro pasado. Por tanto, creemos adecuado cuestionar los filmes en forma y fondo, su influencia en las víctimas, la manera en la que perpetúan (o no) ciertas narrativas, y cómo éstas contribuyen a la creación de memorias hegemónicas y de otras más subversivas. Así, y ya que nos encontramos constante e inevitablemente rodeados de cine, con este volumen animamos al lector a pausar y, siguiendo

el ejemplo de nuestros casos de estudio, a consumir con mirada crítica las representaciones audiovisuales que dictan cómo hemos de recordar nuestro pasado desde el presente.

Referencias

- Didi-Huberman, G. (2015). *Sortir du noir*. Les Éditions de Minuit.
- Glazer, J. (2023a). Jonathan Glazer on his Holocaust film *The Zone of Interest*: 'This is not about the past, it's about now'. Entrevistado por Sean O'Hagan. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/2023/dec/10/jonathan-glazer-the-zone-of-interest-auschwitz-under-the-skin-interview>
- Glazer, J. (Director). 2023b. *Zone of Interest* (La zona de interés) [Película]. A24.
- Glazer, J. (2024). *The Zone of Interest (United Kingdom) Wins Best International Feature Film*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Uuumx5Ja8Ns>
- Nemes, L. (Director). 2015. *Saul Fia* (El hijo de Saúl) [Película]. Lakoon Filmgroup.
- Nemes, L. (2016). 'El hijo de Saúl'. Miedo a mirar/Entrevistado por Luis Martínez. *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/01/15/5697f90b268e3e80078b4681.html>
- Nemes, L., Shoard, C. (2024). Jonathan Glazer's Oscars speech condemned by *Son of Saul* director: 'He should have stayed silent'. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/2024/mar/15/jonathan-glazer-oscars-speech-condemned-by-son-of-saul-director-laszlo-nemes>
- UNRWA (2024). *Informe actualizado de la situación en Gaza, 15 de marzo de 2024*. UNRWA España. Recuperado de: <https://unrwa.es/actualidad/noticias/informe-actualizado-de-la-situacion-en-gaza-25-de-marzo-de-2024-2/>