

Memorias culturales heterogéneas. Una aproximación comparada a las representaciones de las revoluciones independentistas (1970-2010)

María Gabriela Aimaretti

.....

«¿Cuáles son los fragmentos de memoria que hemos rechazado para sostener la que ahora nos habita?».

Schmucler 2009, pág. 38

Exordio

Si la violencia está en el origen de la historia y de la nacionalidad, y la actualización del pasado independentista responde a agendas políticas del presente que organizan la inclusión-exclusión de escenarios, cuerpos y voces, nos preguntamos: ¿qué de aquella gesta se elige recuperar y cuánto olvidar? ¿Qué queda de la tragedia bélica independentista y la ferocidad de los sujetos que la llevan adelante? ¿A qué muertos se hace hablar para movilizar las memorias compartidas en el marco de disputas identitarias del presente? ¿Desde la memoria de quién se organiza la memoria social, es decir, el conocimiento y la cultura? En las memorias enseñadas y oficiales lo más difícil no es “contar de otra manera” o dejarse “contar por otros”, sino *contar de otra manera* los acontecimientos fundadores de nuestra propia identidad colectiva, principalmente nacional, y dejar que los cuenten *otros*, lo cual resulta todavía más difícil» (Ricoeur 1999, pág. 48).¹

1. El subrayado es nuestro.

A fin de pensar regional y comparativamente la producción audiovisual en torno a los procesos políticos de comienzos de siglo XIX, consideramos enriquecedor observar dos coyunturas temporales de irradiación reflexiva: la llamada década larga de mediados de los sesenta hasta la mitad de los setenta y las proximidades a la conmemoración de los bicentenarios. En estos dos cortes temporales emerge una heterogénea serie de films en la que se observa un impulso común de comprensión de la historia independentista, así como la necesidad por capturar el interés de públicos masivos, tanto con fines comerciales como político-ideológicos. Luego de un abordaje global del conjunto, y atendiendo a la originalidad de algunas películas, conformamos un corpus a partir del hallazgo de ejes transversales que permiten detectar la reflexión sobre la construcción de la identidad cultural latinoamericana. Observaremos las modalidades de aparición de sujetos/subjetividades socio-históricas (la representación centrada-descentrada de los héroes canónicos y la aparición de los sectores populares) y la construcción discursivo-visual de la(s) memoria(s) histórica(s). Trabajaremos con los films *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Saderman, 1968, Cuba), *Páginas del diario de José Martí* (José Massip, 1971, Cuba), *Bajo el signo de la patria* (René Mugica, 1971, Argentina), *Por los senderos del Libertador* (Jorge Cedrón, 1971, Argentina), *Revolución. El cruce de los Andes* (Leandro Ipiña, 2011, Argentina), *Taita Boves* (Luis Alberto Lamata, 2010, Venezuela), *La Redota* (César Charlone, 2011, Uruguay) y *Rodríguez, hijo de la rebeldía* (Cristián Galaz y Andrea Ugalde Prieto, 2007, Chile).²

2. Otros films que no conforman nuestro corpus específico son: *Lucía* (Humberto Solás, 1968, Cuba), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969, Cuba), *El Santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970, Argentina), *Güemes, la tierra en armas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1971, Argentina), *Bolívar, sinfonía tropical* (Diego Rísquez, 1979, Venezuela), *El general y la fiebre* (Jorge Coscia, 1990, Argentina), *El siglo de las luces* (Humberto Solás, 1992, Cuba), *Tiradentes* (Oswaldo Caldeira, 1998, Brasil), *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* (Diego Rísquez, 2000, Venezuela), *Cabeza de tigre* (Claudio Etcheberry, 2001, Argentina), *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2003, Colombia), *Bolívar, el héroe* (Guillermo Rincón, 2003, Colombia), *Francisco de Miranda* (Diego Rísquez, 2006, Venezuela), *Nuestro Miranda* (Jean-Charles L'Ami, 2006, Venezuela), *El exilio de San Martín* (Alejandro Areal Vélez, 2006, Argentina), *Miranda regresa* (Luis Alberto Lamata, 2007, Venezuela), *San Martín. El Combate de San Lorenzo* (Leandro Ipiña, 2008, Argentina), *José Martí, el ojo del canario* (Fernando Pérez, 2009, Cuba), *O'Higgins, vivir para merecer su nombre* (Ricardo Larrain, 2007, Chile), *Carrera, el príncipe de los caminos* (Cristián Galaz, 2007, Chile), *Hidalgo, la historia jamás contada* (Antonio Serrano, 2010, Cuba), y *Belgrano* (Sebastián Pivotto, 2010, Argentina).

Experiencias culturales: textos y contextos

No es posible pensar la coyuntura de los sesenta-setenta en América Latina por fuera del peso simbólico del triunfo de la Revolución Cubana, la politización de amplísimos sectores de la sociedad y la cultura, en paralelo a un descrédito progresivo de los partidos políticos tradicionales, y la experimentación artística intra e inter disciplinar en el campo cultural latinoamericano. En pocos años, bajo un arco conflictivo entre la modernización experimental y vanguardista, y la combatividad física creciente, se prefiguró la posibilidad en un futuro próximo, de un cambio social y artístico radical.

Hubo entonces en la región un esfuerzo por renovar la comprensión de los fenómenos populares y los procesos políticos e históricos impugnando la historia oficial, para visitar la experiencia de la identidad nacional profundizando en tópicos como soberanía, independencia e imperialismo. El cine fue una herramienta privilegiada para pensar el presente en clave de continuidad con las ideas y horizontes utópicos del pasado, resaltando «la continuidad de la revolución incumplida de la independencia y los levantamientos federales del siglo XIX con las causas democráticas y populares del siglo XX» (Chumbita 2006, pág. 83).³

En el caso argentino se suma la tensión de una fuerza política proscripta⁴ cuya militancia se desarrolla y crece clandestinamente, y el fomento, mediante regímenes especiales, leyes y disposiciones, a toda producción cultural que privilegiara y preconizara el estilo de vida nacional, sustentado en los valores del orden, la tradición y el patriotismo, en función de la moralización de la sociedad a partir de ejemplos paradigmáticos.

Hacia mediados de los sesenta, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) promovió la producción de films en torno al Centenario del inicio de la gesta independentista de ese país, de cara al triunfo de la «segunda independencia», en paralelo a la publicación de numerosos artículos en diarios y revistas que equiparaban ambas gestas y líderes.⁵ María Luisa Ortega ve en esas producciones

3. Ignacio del Valle recuerda que en Chile los cineastas próximos a la Unidad Popular, liderada por Salvador Allende, proyectaron, hacia comienzos de los setenta, un film sobre la vida del revolucionario decimonónico Manuel Rodríguez, que iba a ser dirigido por Patricio Guzmán (aunque el proyecto quedó sin fondos hacia 1972). «Ya en el *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* (1970), Miguel Littin había rescatado la importancia de las luchas sociales y de los próceres de la Independencia como herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro» (I. Del Valle 2010, pág. 14).

4. Tras el derrocamiento del presidente Juan Domingo Perón en septiembre de 1955, y durante casi 17 años, el peronismo estuvo proscripto.

5. «Como explica Juan Antonio García Borrero, el Estado socialista se erigió como «la conclusión histórica inevitable» de cien años de lucha» (en I. Del Valle 2010, pág. 13).

Colombia, Venezuela, Uruguay, México y Cuba se produjeron documentales, ficciones y telefilms alusivos que intentaron aportar nuevas miradas sobre el pasado, buscando «contemporaneizar» sus figuras paradigmáticas y «denunciar» la representación de los sectores populares. Esto se alinea con la observación de Mónica Lacarrieu al señalar que si la perspectiva conmemorativa del Centenario estuvo asociada al patrimonio tangible y a la idea civilizatoria de progreso, el Bicentenario repiensa la historia en la vía de lo «inmaterial», lo efímero y festivo: «en el contexto de un nuevo siglo en que las imágenes se diluyen rápidamente, los monumentos son cuestionados por las voces y prácticas culturales de quienes fueron relegados en aquel período lejano del tiempo» (ibíd., pág. 89). Y es que tal vez, tanto los films como las revisiones festivas de la Historia durante los bicentenarios denotarían la intención por «recrear experiencias simbólicas e inmateriales que pudieran ser consumidas y apropiadas por “todos y todas” y no solo por aquellos que se espera sepan “leer” y consumir “alta cultura” y/o cultura de la trascendencia» (ibíd., pág. 94). Habrá que indagar entonces, sobre la presencia/ausencia de elementos crítico-reflexivos no solo alrededor de aquellos «eventos» seleccionados para la conmemoración, sino en las formas mismas del hacer memoria(s).

Heterogeneidad cultural y variantes del revisionismo: regulación y experimentación

Habiendo recorrido someramente los contextos de producción filmica, nos detendremos en un primer umbral conceptual de cara a la pregunta que esbozábamos en las primeras líneas: ¿qué tipo de identidad latinoamericana se fragua en la visualidad desplegada por las películas?

Para el abordaje de este problema y como encuadre general de análisis, partimos de la concepción de heterogeneidad que desarrollara Cornejo Polar (1996) para reflexionar sobre la dinámica y el sujeto migrante, y que nosotros retomamos para pensar la visualidad de los procesos de construcción de identidad cultural desplegados en los films. Esta noción alude al tratamiento de la diversidad, la movilidad, la coexistencia de elementos dispares en conflicto en una misma formación sociocultural: la superposición, el solapamiento contradictorio de lógicas sociosimbólicas no sería un obstáculo para el desarrollo, sino un elemento dinamizador hacia el enriquecimiento y complejización de construcciones dialógicas. Esto implica entender de un modo no armonizador los procesos y las formaciones históricas, asumiendo su rostro plural y multifacético, en tanto universos de acción y representación, imágenes del mundo y negociaciones por el sentido (y el poder).

Las revoluciones independentistas, subrayando su perfil civil y humano, y sus ideales panamericanos y libertarios. La coproducción estuvo a cargo de Wanda Films (José María Morales), Lusa Films (Sancho Gracia) y la Televisión Española.

«un cine realizado desde la necesidad de redescubrir las fuentes de una identidad ligada a una genealogía histórica coronada por la victoria del 59 y la consecución de la liberación nacional, y que ejercía sin complacencia una estética de la violencia convergente en ese camino abierto por el *Cinema Nôvo* en la creación de un nuevo lenguaje para el cine latinoamericano acorde con los desafíos del Tercer Mundo» (2008, pág. 76).

Con otra perspectiva, Ignacio Del Valle sostiene que el fomento de films de exaltación patriótica que, respondiendo a los imperativos de experimentación formal y propaganda política, superponían ambas revoluciones implicadas «la postergación de una corriente cinematográfica crítica con la conciencia social que había comenzado a manifestarse (...) (y) el riesgo de una sacralización y estandarización de los mitos nacionales como la que llegó a producirse en Argentina» (2010, pág. 13).⁶

Recientemente, con motivo de las celebraciones por los bicentenarios independentistas, las reflexiones sobre la relación entre identidad, representaciones simbólicas de la Revolución y relato histórico, se multiplicaron. Resumiendo y reinterpretando 200 años de historia a partir de tres momentos eje (1810, 1910, 2010): «El Bicentenario pareció elaborarse como terreno resbaladizo y ambiguo, pleno de memorias en disputa, (...) procurando encontrar su significado o definiéndose entre trascender o reapropiarse de su antecesor: el Centenario» (Lacarrieu 2012, pág. 87).

Pero además, las narrativas del Bicentenario produjeron silencios y omisiones. Hernán Ouviaña señala que las celebraciones regionales omitieron la continuidad «colonialista» durante el período de las revoluciones y la consolidación de Estados americanos (etnocidios mediante); y desatendieron (entre contadas excepciones) la relevancia de las insurrecciones de Tupak Katari y Tupak Amaru, y la Revolución Haitiana en tanto catalizadores del descontento frente a las potencias opresoras y antesala de los procesos revolucionarios liderados por los criollos de la región.

En el marco de políticas económicas regionales tanto entre los Estados como entre agentes e instituciones de coproducción,⁸ en Argentina, Chile

6. Según el mismo crítico, el Primer Congreso de Educación y Cultura desarrollado en 1971 planteará un paradigma cultural hegemónico ligado al realismo socialista que va a interrumpir el proceso de experimentación vanguardista desarrollado hasta ese momento en el ICAIC.

7. En Argentina se observó, ya desde comienzos de la década de 2000, un interés creciente en la opinión pública por la historia nacional, que fue revisada en varios programas televisivos, revistas y suplementos especiales a través de un debate masivo que mixturó elementos del periodismo, la novela histórica y la investigación científica.

8. *Revolución...* y *La Redota*, son parte de un proyecto llamado «libertarios» que consta de ocho películas que abordan las personalidades más significativas de

En el plano específicamente cinematográfico, distinguimos dos variantes estilísticas ligadas al cine histórico (Lusnich 2005b): una regulada y otra experimental. Ambas comparten la activación de elementos del discurso revisionista histórico, pero mientras que la primera lo hace desde una perspectiva ideológica moderada y una propuesta audiovisual clásica que además intercambia procedimientos con discursos *massmediáticos* como la televisión, la segunda parece proponerse una voluntad crítica polemista en relación a la historiografía oficial, e incluso a su propia construcción de la historia, a partir de una propuesta estética dinámica, a veces irreverente y en diálogo con otras disciplinas artísticas. Asimismo, en las dos variantes encontramos cierta reformulación del formato autobiográfico, y del biográfico, el cual está basado en el elogio fúnebre-conmemorativo y consagra un ideal de determinada forma de vida encarnada por el sujeto representado.⁹ Así se activaría un tipo de conciencia épica (Y. Salas 2005), vinculada con la transmisión del sujeto que relata su intervención en el proceso histórico como vencedor o vencido:

«Los primeros caracterizados por la posesión de tradiciones y sagas familiares que los vinculan con una visión fundacional de la nación, y los segundos tipificados por relatos que cuentan los avatares padecidos (...) como figuras sin rostro y sin nombre, y como sujetos subyugados por una épica que narra la desbandada, el terror y los desafueros (...). Para los vencedores, la historia es la de los grandes hechos que ponen de relieve la acción protagónica del linaje familiar en la fundación y la construcción de la nación, mientras que para los vencidos la historia es la que se expresa en términos de sobrevivencia» (ibíd., pág. 247).

Por su lado, la variante regulada (a la que se acercaría *Bajo el signo de la patria, Rodríguez, hijo de la rebeldía, Revolución. El cruce de los Andes y, aunque con diferencias, Taita Boves*) actualiza el modelo prototípico representando un héroe magnificado, cuya personalidad y accionar es la puerta de entrada al proceso histórico del que es su principal (y extraordinario) motor responsable. Próxima a la reposición verosímil del referente, la construcción del héroe nacional predestinado para la misión libertadora «se realiza en la esfera donde la Historia Sagrada y la Historia Patria funden sus espacios» (ibíd., pág. 245), subrayando la idea de sacrificio redentor. Por eso, si

9. «Alguien que ya no está es “un estímulo o una advertencia” subrayaba Halbwachs (...) todo individuo muerto puede convertirse en un objeto de memoria y de identidad (...). De hecho, las relaciones que los hombres mantienen con los muertos son del orden de la prosopopeya» (Candau 1998, pág. 140). En ese hacer-hablar, hacer-actuar a los ausentes propio de la prosopopeya, puede haber caracteres del *exemplum*, con idealización de rasgos a imitar, que podrían devenir en una emulación tanatocrática.

el héroe reivindica a los sectores populares lo hace asistiéndolos como un padre-caudillo-rector, con un reconocimiento relativo de su agencia política. Asimismo, no es difícil observar en esta tendencia cierta voluntad de *aguijamiento* de los héroes a los modos coloquiales de habla y comportamiento contemporáneos.

La segunda variante estilística, la experimental (en la que incluiríamos *Hombres de mal tiempo, Páginas del diario de José Martí, Por los senderos del Libertador y La Redota*), sin soslayar el heroísmo de ciertas figuras y hechos, está más atenta a la representación del proceso histórico, su devenir problemático, e incluso cuando existe un protagonista, se dejan entrever sugestivos matices tanto de su propia personalidad y relación con los sectores populares, como del proceso independentista. Con una poética intertextual e interdisciplinaria, caracterizada por grados variables de evidenciación de lagunas y contradicciones en el relato historiográfico oficial, esta variante incluye voces y símbolos «menores», así como también señala la dimensión procesual y constructiva de la historia y sus narraciones, exhibiendo dispositivos de construcción de la mirada, la cultura y la nacionalidad.

Ejes transversales de identidad-identificación

Yo, nosotros, otros

Las configuraciones de pertenencia, adhesión y oposición que se observan en los films ponen de manifiesto que la asunción de un «nosotros» imaginario requiere de un proceso, siempre violento, que integra a unos y excluye a otros.¹⁰ Ese «nosotros» que lleva adelante la acción dramática, ¿parte de la ejemplaridad de figuras heroicas o la agencia de los sectores populares? ¿Qué sucede si los sujetos sociales son problematizados en sus dos registros, individual y social, bajo la órbita de la *otredad*, dando cuenta de la heterogeneidad

10. Obsérvese en los films la existencia de temáticas como el parricidio, fratricidio y filicidio, como medios constituyentes de la identidad local y la posterior formación de Estados libres y soberanos. Al respecto es pertinente señalar la presencia constante del tópico de la violencia de la guerra independentista en el telefilm *Carrera, el príncipe de los caminos*. La sangre, el combate físico, el abuso a niños y mujeres, el desprecio por la vida y la banalización del uso de la fuerza cobran, conforme avanza la trama, un lugar protagónico: la barbarie de la independencia es expuesta de modo espectacular, pero sin profundizar reflexivamente sobre ella. Algo similar ocurre en *Hidalgo, la historia jamás contada*. A punto de ser fusilado por los realistas, Hidalgo rememora el itinerario previo a su ingreso a las filas revolucionarias. Diluida la complejidad del contexto histórico, la película plantea un examen de conciencia desde un ambiguo arrepentimiento por la sangre derramada a manos del movimiento independentista. El efectismo y la falta de consistencia en la descripción histórica, debilitan la productividad reflexiva de este trabajo.

interna de los sectores populares, y la visibilidad «anómala» de la sombra de los grandes libertadores?

En la variante regulada el sujeto social privilegiado para la representación es el héroe, cuyo carisma y poder de convencimiento desde el respeto es el eje articulador del ejemplo modelizador del *nosotros. Bajo el signo de la patria*¹¹ es una ficción que se concentra en el período en que Manuel Belgrano se hace responsable del Ejército del Norte y comanda el éxodo jujeño, culminando en un momento estelar y exitoso de su «carrera militar». ¹² Si bien la película toca temas realmente espinosos –sobre todo en relación a su contexto histórico– como el ejército en crisis, la tensión entre militares y patriotas y la justificación de la rebeldía, la conciencia épica, vehiculizada por Belgrano, que organiza la película es la del vencedor (sin contradicciones internas). En oposición, los sectores populares, folklorizadas su cultura y costumbres, son representados en la desbandada, la abnegación, la renuncia y la pérdida (de la propia vida, los hijos, la tierra, etcétera). ¹³

Elementos muy similares encontramos treinta años después en *Rodríguez, hijo de la rebeldía*, donde se narra, a través de un largo flashback bajo la voz paterna del héroe, la lucha y metamorfosis personal que sufre Manuel Rodríguez en contacto con sectores populares y bandoleros, subrayando su idealismo «rebelde» y joven. ¹⁴ Barnizado por la estética del melodrama romántico y la novela televisiva, que repone incluso la intimidación sexual del héroe (rasgo que comparte con buena parte de la filmografía general, exceptuando la de origen argentino), el estatuto ejemplar del personaje es construido a partir del discurso, el uso de la palabra como arma, el conoci-

11. El proyecto de esta película data de 1966 y responde, de acuerdo a su director, a la intención de entretener y señalar un ejemplo moral: «En una época en que parecen naufragar todos los valores éticos reconocidos, hemos querido rescatar, más allá del héroe, el ejemplo de un hombre singular que lo dio todo por su prójimo: Belgrano». René Mugica, en *La Razón*. 20 de junio de 1971.

12. Es interesante que desde el inicio del film, Belgrano parezca consciente del poder político que puede tener su imagen pública: «Un general es a caballo, o no es un general». Destaquemos la diferencia de caracteres entre el Belgrano marcadamente «militar» exigiendo respeto y subordinación a la oficialidad, con un perfil intransigente e inflexible presentado por Mugica en un contexto de creciente violencia civil y radicalización política; y aquel (en decadencia) representado por Pablo Rago bajo la dirección de Sebastián Pivotto. En el último caso, se resalta su dimensión civil, sus aventuras amorosas y, sobre todo, sus aspiraciones utópicas y pacifistas.

13. La película abre y cierra de igual modo, con un cuerpo fusilado yerto en tierra, y desde el inicio también se observan soldados e indios desmoralizados, derrotados, dudando ante la deserción.

14. Esta imagen se opone a la de un San Martín especulador (con marcado acento mendocino y carácter aporteñado) que, presionado por la Liga Masónica, abandona sus afinidades con Rodríguez y permite su asesinato.

miento de la ley y la pertenencia al universo familiar. ¹⁵ Pero también a partir de un saber táctico que combina argucia y violencia (embellecida, espectacularizada, diluida), adquirido en su contacto frecuente con campesinos y asaltantes de caminos. Sin embargo la conciencia épica que presenta la película es la del vencedor: la síntesis conciliatoria (próxima al *happy end* hollywoodense) no es sino el nacimiento de su vástago, cuyo primerísimo primer plano cierra el film. ¹⁶

De la serie televisiva chilena *Héroes: la gloria tiene su precio* (2007, Canal 13, Chile) esta película es la única en representar activamente a los sectores populares: campesinos, prostitutas y bandoleros no solo ayudan sino que enseñan al héroe. ¹⁷ Cuestionando la incidencia de la liga masónica en las decisiones de San Martín, Rodríguez se opone a «un grupo que decide en las sombras el destino de miles... es el pueblo el que debe decidir». Tanto sus colaboradores como los de Belgrano en la película de Mugica, son la expresión metonímica de los pueblos chileno y argentino buscando su libertad, colaborando con el héroe, compartiendo sus saberes y sacrificándose por él: el uso del *rumor popular* para el espionaje interno, el sabotaje, el disfraz y la fidelidad hasta la muerte, comprometen la conciencia política de Rodríguez y Belgrano obligándolos a no ceder ante ningún posible desvío. ¹⁸

Ausente el tono melodramático y más cercano a la epopeya, tal como se observaba en *Bajo el signo... , Revolución. El cruce de los Andes*¹⁹ es la

15. La condición de hijo nunca será abandonada por el joven Rodríguez, quien conserva hacia su padre obediencia, respeto y cariño: este vínculo simboliza la relación filial con la patria naciente, siendo el héroe (en palabras del narrador) el «más bello de los hijos de Chile», o como el título señala «hijo de la rebeldía», la Revolución Independentista.

16. Para un rastreo de la representación de Manuel Rodríguez en el cine chileno véase Mouesca (2010) y el capítulo de Andrea Cuarterolo, págs. 1–18 de este volumen.

17. Dos personajes condensan esta dinámica: Ana, la cantinera y amante de Rodríguez quien sufre tortura física y muere por no delatar al héroe, y su amigo personal José Miguel Neira, el ladrón de los caminos que apoya con su gente a las filas patriotas. La dupla «legendaria», en palabras del padre, se forma con «el insurgente prófugo (Rodríguez), y el temible forajido (Neira)». Neira simboliza a «los olvidados» de la guerra: su tumba no tiene nombre, y es el propio Rodríguez quien reconoce su valor patriota en un epitafio que coloca personalmente.

18. Tras la victoria de Chacabuco, al recordar la muerte de tantos y tantas por la revolución, Rodríguez se cuestiona: «Y yo sigo acá... ¿será justo eso?». Neira le responderá subrayando la dignificación que supuso para muchos el paso por sus vidas: «Sí no fuera por usted, yo todavía andaría asaltando caminos».

19. Tras cinco años de investigación, el inicio de producción de este film, que contó con el apoyo de la TV Pública, Canal Encuentro, el Ministerio de Educación de la Nación y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), todas instituciones públicas, data de 2008, y su rodaje fue en 2009. Recuérdese que el mismo director realizó tiempo antes, y con los mismos auspicios oficiales, *El combate de San Lorenzo*, telefilm para la Televisión Pública y Canal Encuentro. Entre las dos

narración de Esteban de Corvalán, el amanuense del Libertador durante el cruce cordillerano, y último granadero a caballo que vive en la Argentina hacia 1880, año en que es repatriado el corazón de San Martín, y momento en el cual se busca su testimonio para describir cómo era el General. El narrador diegético de esta ficción es una voz «menor» que, desde su propio ejercicio de memoria, permite rastrear un jalón fundamental de la historia regional. Aunque su recuerdo guía la narración, cuyo centro es la férrea figura de San Martín, él aparece solo por la mediación de (y en servicio a) un discurso letrado mayor, al que terminará subordinado. La conciencia épica representada es ambigua, dado que no termina por decidirse entre la perspectiva del vencedor (vehiculizada por un San Martín de carácter severo y extraordinario cuya intervención resulta concluyente en el proceso histórico), o el vencido (vehiculizada por Corvalán y los soldados, narrando los avatares padecidos desde el semianonimato y la sobrevivencia, el miedo y la fragilidad). Si bien en esa alternancia se muestran las paradojas de la historia, el formato biográfico modélico se refuerza puesto que el relato de Corvalán solo adquiere sentido en la medida en que aparezca el poder transformador del héroe.²⁰

Por su parte *Taita Boves*, producido por Villa del Cine, la empresa del Estado venezolano, es un film de ficción peculiar en el corpus: no responde acabadamente al verosímil del modelo regulado, compartiendo algunos rasgos del experimental, y su protagonista (un paradigma de héroe descentrado) representa la otredad en los procesos independentistas como contrarrevolucionario, bandido y asesino, elemento inaudito en toda la filmografía sobre el tema. Apoyada en la novela *Boves, el Urogallo* (1972), de Francisco Herrera,²¹ y a partir de una conciencia épica de los vencidos, enfatizando los desafueros y excesos de los sectores populares, la película trata el recorrido vital del caudillo militar José Tomás Boves, cuya ofensiva contra los patriotas y la *elite* mantuana fue sangrienta.²² La biografía retórica está desajustada: versa sobre un sujeto que expresa un contramodelo humano y se construye a partir de una narración coral donde varias voces diegéticas, desacreditadas al final

producciones encontramos varios puntos en común, como la humanización del héroe, la problematización de la violencia y la muerte durante la guerra, la confusión y el terror en la batalla, y la atención sobre figuras periféricas a San Martín que esbozan un paisaje humano diverso y contradictorio, en medio de un complejo sistema de correlación de fuerzas (locales e internacionales).

20. Esto queda evidenciado hacia el final de la película cuando el anciano le dice al periodista: «¿Sabe?... es terrible llegar a esta edad y darse cuenta que lo bueno sucedió hace mucho... Pasé toda la vida recordando ese año, ese único año».

21. La novela fue adaptada para la televisión en la década del setenta donde obtuvo un enorme éxito de público.

22. Su crueldad irracional es en varios momentos exagerada, relacionándola con la política contemporánea, la manipulación de las mayorías sociales y el liderazgo de los caudillos de los siglos XIX y XX.

de la cinta, adjudicándose su asesinato, «cuentan» fragmentos de la vida de Boves. Él expone una identidad cambiante, camaleónica, atravesando varias instancias de transformación, mientras que los sectores populares, especialmente el negro, son representados de manera esquemática, y la burguesía patriota es parodiada.

En oposición a esta variante, la experimental aborda la heroicidad de figuras individuales así como el protagonismo de los sectores populares desde perspectivas originales, reflexionando a su vez sobre los procesos de construcción de la mirada.

Hombres de mal tiempo es un documental que expone, desde los testimonios de un grupo de milicianos que pelearon en la batalla de Mal Tiempo durante la Revolución independentista de Cuba, los problemas y goces del trabajo de la memoria. Poniendo el protagonismo en sujetos anónimos, su palabra y recuerdos se alternan experimentalmente con la recreación de situaciones por las que pasaron (la reposición de su experiencia) evidenciando en el mismo movimiento los procedimientos discursivos y narrativos de la película. No hay una entrevista convencional, sino la combinación audaz del «compromiso y lo lúdico, la conmemoración y la fiesta» (Mestman 2012). La epicidad heroica es «cotidiana», ordinaria, permite escuchar y comprender la historia desde una perspectiva a la que se puede interpelar. A propósito de esto dice al inicio del film la voz over: «la vida de los héroes según nos la cuentan es simple: va en línea recta hasta el fin. Pero los héroes pocas veces tienen derecho a contarla y cuando lo hacen esa línea serpentea, vibra o se dispersa en un horizonte vago, porque va contaminada de sueño, de verdad, de algo vivido».

Tanto el documental de Saderman como *Por los senderos del libertador* se acercan a la modalidad reflexiva del documental, según las denominaciones de Nichols (1997) y Weinrichter (2005). La misma se centra en los procesos de representación del mundo histórico, desfamiliizando las convenciones y patrones de verosimilitud, y apropiándose de documentos e imágenes de manera crítica y autorreferencial. Precisamente el trabajo de Jorge Cedrón es un documental experimental e institucional (aunque esto parezca un oxímoron)²³ que combina lenguajes para dar cuenta del exilio de San Martín en Europa.²⁴ La película se desarrolla a partir de la complementariedad de elementos referenciales históricos, transitando por los lugares de residencia y

23. Buena parte de la obra documental de la década del treinta de la Escuela Documental Británica combinaba estas características, por lo cual no es tanto un oxímoron para el cine documental, aunque sí para el argentino.

24. Ante la instalación de la paradoja respecto a que un realizador militante como Cedrón haya obtenido fondos económicos de organismos ajenos a sus ideales políticos, recordemos que el director aprovechó esa subvención para recaudar dinero y poder filmar *Operación masacre* (1973), transposición de la novela de Rodolfo Walsh (Flores 2011).

visita de San Martín (incluyendo fechas y datos contextuales), y metafóricos-sinestésicos, a partir de un guión literaturizado y un montaje que, por su ritmo y dinamismo, podemos nombrar como musical.²⁵ El sujeto social construido muestra la otredad de sí del Libertador en calidad de exiliado, permitiendo la reflexión sobre los tránsitos y los préstamos simbólicos entre España y el Río de la Plata; y además sobre el carácter revolucionario del ideario sanmartiniano.²⁶ En cuanto a la representación de los sectores populares, es interesante que el film utilice sin jerarquizaciones, patrones de la cultura visual masiva y plástica culta para dar cuenta de experiencias de lucha social del pasado, e intercalarlas con tomas documentales actuales muy expresivas, retratando danzas de Andalucía y la rica cotidianeidad cultural de Marruecos. Así, no solo se simboliza la potencia creativa y lúdica de los mismos sectores que luchan por su libertad, sino que a la vez se subraya esa «otra riqueza» humana, con la que también se formó San Martín.²⁷

Tanto en el film cubano como en el argentino puede observarse una conciencia épica explícitamente paradójica (y no ambigua, como en el caso de *Revolución...*): asociada al triunfo y la construcción de las naciones en Iberoamérica, y al fracaso del idealismo, la soledad, la marginalidad, las deudas con las mayorías populares, es decir dos vectores opuestos e indisociables (civilización y barbarie).

25. La gráfica de animación de la película estuvo a cargo de uno de los hermanos Cedrón, el artista plástico Alberto Cedrón; y aunque en los créditos figura el general Tomás Sánchez de Bustamante como guionista, junto a Miguel Briante, esa tarea la desarrolló Juan Gelman.

26. El exiliado expresa, simboliza cierto tipo de subjetividad ambigua, nómada, inestable, y más aún fracturada. Entre otros valores, el destierro significa la negación a participar en las luchas intestinas por el poder, algo que en el contexto del estreno de la película, pudo haberse leído en paralelo al gesto del también exiliado Perón frente a los bombardeos de 1955, al no dar las armas a las organizaciones populares.

27. Es destacable la inclusión de los grabados de Goya sobre los fusilamientos del 3 mayo de 1808 en Madrid, y aquí nuevamente vale la pena pensar si la lectura peronista del film no vinculó esas imágenes con las de la masacre de los militantes políticos y civiles en los basurales de José León Suárez (9 de junio de 1956) durante el gobierno de facto autodenominado «Revolución Libertadora». Sobre todo teniendo en cuenta que Cedrón quería filmar una película retomando el trabajo de Rodolfo Walsh, cosa que comenzó a hacer en días cercanos al estreno de *Por los senderos...* No habría que perder de vista que: «En el ideal de ciertos productores de un cine de intervención política, el general José de San Martín ha sido también un modelo de militancia (...) un anhelo por reavivar el latinoamericanismo, que será uno de los puntos de partida en los movimientos en pos de la independencia cultural y económica de América Latina» (Flores 2011, pág. 218). Al respecto, I. Del Valle (2010) nota que en la segunda parte de *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68) también se retoma la figura sanmartiniana citando algunas de sus palabras y alternándolas con imágenes de alzamientos populares.

Por su parte, *Páginas del diario de José Martí* funciona como un ensayo poético donde distintas disciplinas artísticas se relevan y combinan en la tarea de expresar fragmentos del diario del líder cubano. La descripción visual de esos textos, su metaforización y ficcionalización convierten a la película en un texto intencionadamente híbrido y coral (uso de fotografías documentales, pinturas y grabados, ficcionalización y danza), que reformula el formato autobiográfico al no priorizar la visibilidad de un sujeto específico, sino una configuración compleja que tiende a la abstracción des-delimitadora del devenir de un proceso histórico. De ahí que este documental pueda ser pensado bajo el modo poético pues «subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética específica» (Nichols, en Weinrichter 2005, pág. 55). Durante la primera parte de la película, múltiples voces disciplinares leen la Voz de Martí, pero al recuperarla, la trasgreden para volverla propia.²⁸ Si bien en un segundo momento del film, más ligado a las formas de ficción y donde se siguen pasajes significativos del diario de campaña de Martí, el héroe aparece representado, las escenas en las que figura son silentes. Esto señala la decisión estética y ética de no ocupar ni darle voz de representación ficcional a Martí, sino a través de las prácticas estéticas de artistas y jóvenes militantes revolucionarios.²⁹

La Redota es la única ficción de esta variante, y encuadra su relato en el año 1880 para reflexionar sobre la construcción de la imagen y mito nacional de José Artigas. Por encargo de la presidencia, el pintor Juan Manuel Blanes debe darle rostro a alguien de quien no se han conservado sino huellas dispersas, pero que serviría para articular un sentido y sentimiento de unidad local («Le pido un rostro para reverenciar», le dirá el presidente). El film piensa las sociedades americanas en la transición de la colonia a la independencia, hacia su afanosa unificación posterior, enfatizando la dimensión procesual del sentido «nacional», mostrando (y mostrándose en) los procedimientos de construcción de la historia y su relato: políticas de la

28. Relativo a las «voces» que recuperan, reemplazan y se superponen a la de Martí, Santiago Juan Navarro señala que en el film aparecen, sin señalamiento de citas o créditos, palabras de Fidel Castro incorporadas (confundidas) en los insertos de la obra martiniana. «Haciendo uso de una terminología bajtiniana podríamos hablar de un dialogismo formal al servicio de un monologismo ideológico» (Navarro 2008, pág. 154).

29. Relativo a los pasajes «fccionales» del film, Navarro (ibíd.) nota que esas digresiones que rompen la linealidad del diario (desarrollando tres microhistorias que son apenas mencionadas por Martí), sirven a Massip para remitir dialógicamente a experiencias «comunes» a las dos revoluciones. Críticamente, Navarro concluye que en este tipo de propuesta fílmica el pasado funcionaría como anuncio y legitimación del presente, comprobando una genealogía teleológica, más que explicándola.

representación y representación de la política, frente al olvido de la historia, el arte como palimpsesto de memoria(s).

El sujeto con el que trabaja la película es una vertebración heterogénea de Artigas y el pueblo, en una formación que permite la observación de ambas partes (no hay abstracción posible como en *Páginas...*). Artigas es un sujeto escurridizo, cuya fijación y control buscan el pintor y el espía español Ignacio Calderón: tanto el retrato compacto y aparentemente homogéneo de un proceso cambiante y diverso, como el intento de aniquilación física son dos expresiones de vigilancia sobre «eso» diverso que se mueve, Artigas-pueblo. Para saber quién es, él mismo recomienda: «Yo soy lo que ellos quieren... pregúntele a ellos la verdad». Estas palabras desplazan la primera persona esperable para un autorretrato-relato y confirman la clave sociocultural que conforma la sombra y la luz del caudillo. La reformulación de la biografía se da precisamente en la imposibilidad del elogio conmemorativo y la confusión general que vive el narrador, un sujeto externo.³⁰ Si Artigas es construido a retazos (frases «conocidas», bocetos, juegos metatextuales, como cuando el pintor se autorrepresenta como Artigas), los sectores populares también son representados en su mixtura. Tanto Calderón como el pintor comprenden poco a poco que Artigas «es» la gente: «esa mezcla, ese caos, esa multitud de ideas», en palabras del español.

Memorias

«Cómo entregarte todos esos nombres y esa sangre,
»sin inundar tu corazón de sombras, de temblores y
»muerte, de ceniza, de soledad y rabia, de silencio,
»de lágrimas idiotas».

Alfredo Zitarrosa, «Guitarra negra» (1972-1977)

El segundo eje a partir del cual reflexionamos sobre los modos de configuración de identidad latinoamericana en los films es la memoria. Esta es pensada desde una perspectiva múltiple (Candau 1998; Jelin 2002; Achúgar 2003; Pollak 2006; Oberti y Pittaluga 2006): es un *trabajo* (rasgo de la condición humana) plural llevado adelante por sujetos sociales en escenarios públicos; una *narrativa* más o menos durable que le da sentido al pasado, y

30. Ignacio Calderón representa la mirada *otra*, subrayando que el dispositivo de la mirada es cultural. El fuera de foco con el que con frecuencia se caracteriza su «intentar ver», señala la ausencia de categorías de referencia y el enorme desajuste identitario que sufre. Obsérvese que una de las «máscaras» que le impone su misión de espía asesino es un par de lentes. Si a él le cuesta mirar, a Blanes se le hace imposible representar, y cuando lo hace, su encargo es «imposible de ver», de admitir en el régimen de visibilidad permitido por el orden establecido.

un agente de conservación/transformación. Es a la vez *operación* y *operatoria*, trabajo de encuadramiento, *lugar de enunciación* y *representación de sí misma* (dimensión metatextual).³¹

Una memoria «fuerte», oficial, organiza representaciones coherentes, masivas, compactas, accesibles y pregnantes de cierto pasado: regula y estructura la circulación del sentido y contribuye a la reproducción social bajo el sistema sociosimbólico dominante, en prácticas y ritos con y gracias a instituciones y medios que las multiplican, tales como el cine. Precisamente entendemos que la variante regulada responde a este encuadramiento de la memoria. Pero habría también una memoria elástica, subterránea, alternativa, metarreflexiva, que carece de contornos definidos, puede contribuir a la desestructuración del sentido hegemónico y complicar al relato oficial, «darle trabajo al trabajo» de la memoria, dinamizarlo, haciendo emerger nuevas raíces, o contramemorias invisibilizadas. Es en este tipo de encuadre donde se despliega la relación con el tiempo de la variante experimental.

Rodríguez... plantea una relación de sentido con el tiempo simple y directa, sin dificultades ni mediaciones extratextuales, estructurando el relato de manera lineal cronológica, y con una perspectiva teleológica. El trabajo de memoria propuesto es homogéneo, sin dificultades ni incoherencias, respondiendo a un modelo clásico. La voz de autoridad del padre, quien al inicio del film pregunta a su hijo muerto «¿Cómo contar tu historia?», impugnará con un *dictum* la versión oficial de la historia: «ninguna mano asesina podrá acabar con su sangre y legado, ninguna mano asesina podrá borrarlo de la memoria del pueblo». Esta «memoria del pueblo», ambiguamente descrita, es la que vuelve a aparecer en la dedicatoria final de la película enlazada al gobierno de Salvador Allende: «A la memoria de Rodrigo Alejandro Medina Hernández». Medina, joven militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), era amigo de la infancia del director Cristian Galaz, fue detenido durante la dictadura militar chilena a sus 18 años y permanece desaparecido.

En *Revolución...* observamos un ejercicio mnémico que, a diferencia del anterior, cuenta con algunos saltos, expresando mínimamente la labor segmentada y fragmentaria del recuerdo. Son dos momentos históricos fundacionales-identitarios los que se visitan y se enlazan a través del protagonista: 1817 y 1880. Si bien el primer fragmento de la memoria de Corvalán visualizado corresponde a su entrada en combate, lleno de confusión y terror, la relación con el tiempo histórico planteada por el anciano (y por desplazamiento, los sectores populares) solo adquiere relevancia para ser contada si el héroe «revolucionario» la continuidad homogénea y previsible de su tiempo. Al finalizar la batalla de Chacabuco es interesante el montaje de «memorias»

31. Como es claro de apreciar en las formas experimentales de representación de la Revolución, donde se está señalando ese «decir que dice la memoria», incluso en la «imposibilidad», límite, inadecuación o aberración de la memoria transmitida.

en tensión a través de los discursos de la voz en off (carta de San Martín a las autoridades de Buenos Aires relatando logros y conducta de tropas y jefes), la banda imagen (que muestra cadáveres y territorio arrasado) y la banda sonido (donde se perciben las voces de los brigadieres O'Higgins y Soler discutiendo). Hacia el epílogo de la película, la fotografía del anciano y sus vecinos expresa y sintetiza una forma de la memoria moderna y tecnológica, paradoja del tiempo en detención de una memoria *otra*, la de «los que hicieron la historia»: historia que insiste en convertirlos en fuerza salvaje o que simplemente los mantiene fuera de foco.

En *Taita Boves* hay un ejercicio de memoria sobre la figura protagónica a partir de varias voces, que no mantienen entre sí una relación de coincidencia armónica. Con un inicial «Vamos a contarnos otra vez... hasta comprender...» a la manera de una leyenda popular, el film pone en una sucesión de relevos a un grupo de voces no oficiales, «legítimas», «correctas» o científicas, que pertenecen a sujetos periféricos y hasta podríamos calificar de metafóricos, como el «Ángel Vengador», o incluso la del mismo protagonista muerto, que dice: «Todo ese ruido en mi cabeza, por fin se callaron... Tantas voces y todas mienten. Sólo Boves mata a Boves». La memoria se manifiesta a partir de la muerte, el resto, el cadáver, y una sentencia del protagonista: «Yo los condeno a perderse en los siglos buscando un Taita».³²

Casi al inicio de *Hombres de mal tiempo*, la voz over señala: «Nosotros vamos a jugar con el tiempo: ellos contarán en presente lo que para otros es pasado. Porque la memoria está más allá del tiempo, más allá de la historia, es una razón de existir. Esto no es un documental histórico: es una fiesta de la memoria». En este film, la memoria es tematizada como un *encuentro gozoso*, subrayando su dimensión de experiencia compartida y transferible, en oposición a la fijación academicista de la historia (despersonalizada y «objetiva»). Pero también es explícito el paralelismo entre la Revolución Cubana, el montaje cinematográfico y el ejercicio de memoria sobre la independencia del siglo XIX, como construcciones de la experiencia y el sentido. Se busca comprender el pasado desde el juego, la imaginación, la exploración de posibilidades diversas, en un *collage* de recuerdos y sensaciones. Motivados por estrategias de recreación y evocación, los viejos soldados juegan a «revivir» y «hacer vivir» situaciones de la guerra: sin embargo, cierta perspectiva risueña sobre los fusilamientos y la muerte debilita el ejercicio crítico de la memoria sobre la violencia revolucionaria.

En *Por los senderos...* el relato se asemeja a una cadena de asociaciones simbólicas que entrelazan espacios y tiempos distintos, sin relaciones de necesidad o causalidad, donde cierto pasaje del pasado se conecta/contacta

32. Esta sentencia, es la resonancia de una profecía dicha por el personaje del gran Bulú al convertirlo en Taita: «Veo un ejército oscuro buscando la luz, buscando un Taita, una mano feroz que prometa revancha... Tú eres el Taita (...) 300 años de embarazo van a reventar, y tu guerra es la partera».

por múltiples relaciones con presentes y futuros imaginados. El ejercicio de memoria queda plasmado por un montaje asociativo: es por saltos, con reiteraciones y desvíos, *ralentis* y detenciones. Frente a las memorias de «mármol», la película se yergue, igual que *Hombres...*, como ejercicio vivo, en transformación, empujando al espectador a realizar su propio recorte. Para ello, en ambas películas se observa un tipo de montaje entendido como *collage*, donde las imágenes citadas quedan fagocitadas por un relato que *las hace hablar* en un sentido no necesariamente coincidente con el «original», donde la disociación entre imagen y sonido (opuesto a la ilustración didáctica), o el uso expresivo de rótulos no informativos, subraya la intencionalidad lúdico-simbólica del relato cinematográfico.

Páginas del diario de José Martí es una reflexión sin orden rígido en torno al diario del héroe. Ensayo metatextual, la repetición o *ralenti* de ciertos pasajes convierte el ejercicio de «lectura», una metáfora de la construcción del tiempo, la memoria y el film en sí mismo (evidenciando el montaje). Como palabra «revivida», la película señala los riesgos de los espacios museísticos, en tanto congelamiento de la Historia y homogeneización de conflictos y paradojas (omisiones y silenciamientos). Esto demuestra la explicitación de preguntas por vacíos enigmáticos («¿por qué desaparecieron del diario de Martí las páginas correspondientes al día 6 de mayo de 1895?») y el estímulo a conjeturas; como también explica la denuncia al sesgo inherente al relato de memoria visual y los usos de la fotografía (los retratados y los irrepresentables, los retratados que fracasan en la lucha y son botín de guerra en oposición a los que nunca pueden ser retratados pues «son aquellos que deciden proseguir la lucha»).

Tal como en *Revolución...*, en *La Redota* también se enlazan dos tiempos: el del presente de la narración (1880), y el pasado (1811).³³ Sin embargo, la relación entre ambos no es lineal ni directa: el pasado no se presentifica de manera compacta, ni total, sino como un ejercicio interrumpido, fragmentario, incompleto, que se sirve de distintos objetos y actos para poder configurarse. Así la memoria es trabajo e invención, mediatizada por la cultura visual. De ahí que la intertextualidad y la autorreferencia sean procedimientos que el relato usa extensiva e intensivamente, y que de algún modo aluden a las competencias de lectura y visualidad contemporánea (lectura en red). Esta forma de recordar emerge como necesidad frente a las

33. Una placa inicial marca «1800 y poco» como un tiempo donde los imperios siguen «matando por dominar los pueblos de Sudamérica» donde se forja la «leyenda» de Artigas. «1800 y mucho» es el momento que permite dar cuenta de «la historia de una representación», del proceso de construcción de una imagen de aquella leyenda. El retrato es rostro-máscara de un símbolo desbordante: «El pintor es el artesano de la reconciliación de una imagen real con una imagen socialmente soñada y su fuerza testimonial aumenta gracias al paso del tiempo y a la precariedad de la condición humana» (Le Breton 2010, pág. 224).

múltiples e invisibles operaciones historiográficas de olvido, simbolizadas en el rechazo final del presidente del retrato del héroe y la imposición de borrar su contexto (o sea la densidad sociocultural que hace a la figura de Artigas). Es muy interesante que al concluir la película, una leyenda final plantee la diferencia entre el Artigas «visualizado» (atrapado), y el imaginado: «Hoy miles y miles de reproducciones de este cuadro de Blanes decoran escuelas, oficinas públicas, embajadas, consulados. . . mientras que el que inspiró el retrato, o el Artigas que cada uno imagina, palpita en los corazones y mentes de todos los uruguayos».

Corolarios

El trabajo de recordar siempre propone rasgos (riesgos) identitarios. Las experiencias de gestión, transferencia, transmisión y apropiación simbólica del pasado (en narrativas durables estables, o en performáticas como las conmemoraciones, celebraciones públicas y festejos masivos) entrañan la saludable imposibilidad de univocidad. Lo que se disputa es, precisamente, la visibilidad, audibilidad y hegemonía de los libretos dominantes y es ahí donde resulta posible pensar las políticas de la memoria, las memorias *en* la política y las políticas de la mirada memorial. En el tipo de recorte visual que se hace del pasado, pueden presentificarse (o no) las «deudas» aún sin saldar de nuestras independencias latinoamericanas, que constituyen, junto a los logros conseguidos, las identidades culturales de la región.

Sin caer en exaltaciones banales del fragmento y la particularidad, propugnar una perspectiva de análisis desde la heterogeneidad hace posible pensar nuevas formas de memoria e integración regional, en tanto horizonte de sentido, utópico, solidario: pasar de una homogeneidad que impone la repetición de sí mismo, a una heterogeneidad que resalta el conflicto y los procesos de diálogo; imaginar y poner en imágenes la diversidad constitutiva y constituyente de la identidad cultural de cada país, sus sujetos y memorias. Valorar, en suma, el espesor del discurso y las imágenes pues «la historia corre pero también se adensa en el tiempo. Después de todo no hay mejor discurso sobre la identidad que el que se enraíza en la incesante (inevitable) transformación» (Cornejo Polar 1996, pág. 841).