

En *No* (2012), Pablo Larraín combina archivo y ficción para explorar la transición chilena a la democracia tras la dictadura.

Foto: IMDb

ESCRIBE **GUSTAVO HERRERA TABOADA**

LA MEMORIA ES UN CARNAVAL:

LA EVOLUCIÓN DEL CINE DE MEMORIA HISTÓRICA SUDAMERICANO



En *Argentina, 1985* (2022), el drama judicial lleva un hito de la justicia civil al cine popular y reactiva la memoria histórica para nuevas generaciones.

Foto: MUBI

Con motivo del reciente éxito internacional de *El agente secreto*, este texto repasa algunos de los títulos contemporáneos más destacados del cine sudamericano que constatan su evolución como vehículo de memoria colectiva y catalizador de posmemoria. Asimismo, los desarrolla como un reflejo del avance de las políticas de memoria histórica en la región que, a su vez, han buscado concientizar sobre los efectos irreparables de las diferentes dictaduras militares.

A diferencia de sus victorias en los Globos de Oro, ninguna de las dos nominaciones a los Óscar de *El agente secreto* (*O agente secreto*, 2025) de Kleber Mendonça Filho se tradujeron en estatuillas. Sin embargo, su sola participación en la temporada de premios generó una serie de sucesos que reflejaron la notable presencia y recepción trasnacionales de un filme narrativamente extraño y políticamente incómodo. En entrevistas a medios masivos en Estados Unidos, como CNN, el director del filme y su actor protagonista, Wagner Moura, recordaron abiertamente la participación de Estados Unidos en las dictaduras militares de Brasil y Sudamérica. Mientras tanto, en Brasil, ingeniosos disfraces y esculturas inspirados en la película proliferaron durante la temporada de carnaval brasileño como si se tratase de un *blockbuster* de Hollywood. También se organizaron abarrotadas proyecciones públicas de la gala de los Óscar en el país carioca, donde



Ambientada en Recife en 1977, *El agente secreto* (2025) retrata la persecución política durante la dictadura brasileña.

se esperaba una potencial victoria consecutiva tras la histórica premiación de *Aún estoy aquí* (*Ainda estou aqui*, 2024) de Walter Salles como mejor película internacional en 2025. Este furor nacional, sumado al reconocimiento internacional, son muestra de la efervescencia actual del cine brasileño y sudamericano gracias al paradójico atractivo de su género más reivindicativo: el de la memoria histórica.

Para apreciar la evolución de este género temático, hay que remontarse al surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano que convirtió la opresión e injusticia sociales de los años sesenta en una memoria audiovisual explícita y militante. Al margen de que el clima revolucionario global de la época fue clave para su acogida y resonancia en festivales internacionales como Cannes, este movimiento demostró que se podía crear un cine capaz de concientizar sobre realidades sociales convulsas mediante un lenguaje subversivo que recuperaba técnicas del cine soviético y del neorrealismo italiano. Sin ser necesariamente conscientes de ello, los directores de este movimiento, y en particular los documentalistas como el chileno Patricio Guzmán, contribuyeron a formar archivos sobre episodios oscuros de la historia de la región.

DATO CURIOSO

ILUSIÓN VINTAGE. Para recrear el plebiscito chileno de 1988 en *No* (2012), Larraín usó cámaras de grabación U-matic de la época. Esto hizo que las imágenes de archivo real y las escenas grabadas tuvieran exactamente la misma textura visual y calidad noventera.



Foto: MUBI

quien manifiesta su deseo ferviente de convertirse en una "imagen viviente" que eduque a las nuevas generaciones sobre la dictadura.

En el mismo documental, hay una escena en torno a un debate espontáneo entre alumnas adolescentes de los años noventa que termina por encarnar la división de la sociedad chilena respecto al régimen, al punto de que algunas afirman que la violación de derechos humanos fue necesaria para alcanzar una economía nacional estable. Estas alumnas simbolizan a las generaciones que no tienen recuerdos propios sobre el régimen y que dependen de lo que Marianne Hirsch (1992) ha denominado posmemoria: aquella "construida y mediada por los procesos de narración e imaginación" (p. 9). Es decir, a diferencia de la memoria colectiva, vivida por sus predecesores, los jóvenes necesitan apoyarse en testimonios y dramatizaciones. En ese sentido, si "la fotografía es precisamente el medio que conecta la memoria y la post-memoria" (p. 9), el cine puede ser el medio masivo que conecta la memoria colectiva de los supervivientes de dictaduras y la posmemoria de los espectadores más jóvenes. Concretamente, un cine de memoria histórica donde, al igual que los lugares de memoria de Pierre Nora, "la conciencia de una ruptura con el pasado se entrelaza con la sensación de que la memoria se ha desgarrado" (1989, p. 7).

Los documentales contemporáneos sobre las diferentes dictaduras militares de la región han seguido divulgando la memoria colectiva de sus supervivientes, pero mediante formas innovadoras. Un ejemplo notable es *La memoria infinita* (2023) de Maite Alberdi, donde la memoria personal de Augusto Góngora, afectada por el alzhéimer, intenta ser restaurada por su esposa Paulina Urrutia mediante la reproducción de

Quienes han seguido examinando ese pasado desde el presente, como el mismo Guzmán en su obra posterior al exilio, han intentado recobrar lo que Maurice Halbwachs denominó como memoria colectiva: aquello "que retiene del pasado solo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la consciencia del grupo" (1995, pp. 213-214). *Chile, la memoria obstinada* (1997), por ejemplo, recupera la memoria colectiva del golpe y eventual régimen militar de Augusto Pinochet (1973-1990) mediante los testimonios de supervivientes, como su amigo y docente Ernesto Malbrán,

Foto: MUBI



En *Aún estoy aquí* (2024), la reinterpretación visual del retrato familiar conecta la memoria de los sobrevivientes con la posmemoria de las nuevas generaciones.

archivos televisivos de los ochenta en los que Góngora demostraba su oposición al régimen de Pinochet. Estas "imágenes vivientes" del Góngora joven también buscan restaurar la memoria colectiva de una audiencia chilena potencialmente opacada por el tiempo y el conservadurismo, y generar posmemorias en quienes no vivieron el régimen. Pese a su condición de documental y a retratar el drama añadido del alzhéimer, *La memoria infinita* logró convertirse en un sorpresivo éxito de taquilla en Chile. Asimismo, tras obtener el Gran Premio del Jurado en el Festival de Sundance, sus derechos de distribución internacional fueron adquiridos por MTV Documentary Films, subsidiaria de la gigante Paramount. Esto le abrió las puertas de otras taquillas internacionales, incluyendo la de Estados Unidos, y de otros festivales y certámenes como el de los Óscar, donde obtuvo una nominación a mejor documental. Su habilidad para capturar el amor incondicional entre la pareja central a través de una narrativa persuasiva es lo que la aparta de ser un documental convencional.



En *La memoria infinita* (2023), el alzhéimer de Augusto evidencia la fragilidad del recuerdo personal y acentúa la urgencia de preservar la memoria colectiva.

La ficción, curiosamente, ha pasado a ser el género idóneo para difundir la memoria histórica de las dictaduras militares sudamericanas. A falta de recursos verosímiles, como imágenes de archivo y testigos primarios, su trascendencia depende de la convicción de sus guiones y de elementos suplementarios como la fama de sus actores protagónicos. Este es el caso de *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo que, sin estar basada en un caso real concreto, logra retratar el caso de los hijos de los desaparecidos durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) mediante un melodrama familiar con un enfático componente de crítica social. Su alusión a la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo constituye una de las pocas referencias históricas de un relato en el que una profesora de historia (protagonizada por Norma Aleandro) logra confrontar a su esposo empresario (protagonizado por Héctor Alterio) sobre la verdadera identidad de su hija adoptiva. La legitimidad de su guion original podría haber sido objetada si no fuera porque el régimen argentino censuraba todo lo que no se ajustaba con la versión oficial de la realidad. De ahí que el filme de Puenzo, cuyo título reclama para sí mismo dicha oficialidad, pueda ser considerado como un texto tan subversivo y reivindicativo como la obra militante de Solanas y Getino. Los más de un millón y medio de espectadores que la vieron en su estreno nacional terminaron por consolidar el inicio de la Argentina posdictatorial. Además de obtener premios en Cannes y Toronto, *La historia oficial* inauguró el reconocimiento del cine argentino en Hollywood al ganar el Óscar a mejor película de habla no inglesa.

Si el protagonismo de Norma Aleandro tuvo un rol significativo en el éxito nacional del filme de Puenzo, el de Ricardo Darín fue primordial para el éxito internacional de dos cintas que, décadas más tarde, expandieron el alcance de la memoria histórica argentina. En efecto, su fama explica en buena parte el apabullante éxito comercial de *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella, el tercer filme argenti-

CRÉDITO CLAVE



Foto: Shutterstock / Andre Luiz Moreira

FERNANDA MONTENEGRO

En la secuencia final de *Aún estoy aquí* (*Ainda estou aquí*. Walter Salles, 2024), cuando el personaje de Eunice aparece ya como una anciana, la encargada de interpretarla es la actriz Fernanda Montenegro, la madre de Fernanda Torres.



Foto: MUBI

no más visto del siglo XXI. Sin embargo, ni su popularidad trasnacional ni la reputación del propio Campanella serían suficientes para valorar el impacto cultural de un filme que rememora y condena el clima de violencia e impunidad que reinó durante la dictadura sin necesidad de estar basado en hechos o personas reales. Mientras que el caso de violación y asesinato de una mujer en los años setenta que desencadena la trama simboliza las innumerables desapariciones forzadas, el eventual exilio del asesor judicial protagónico y el asesinato de su asistente reflejan las desmedidas persecuciones y ejecuciones políticas. Aunque el filme nunca relaciona los crímenes ficticios con un régimen militar que se mantiene en el trasfondo histórico, sí insinúa que las prácticas y políticas de terror de estos no eran tan diferentes, y que los delitos de terceros habrían sido lógicamente amparados por el régimen. Tras obtener el segundo óscar para Argentina, *El secreto de sus ojos* afianzó la capacidad del cine como memoria histórica con prestigio artístico sin dejar de ser comercialmente viable.

El caso de *Argentina, 1985* de Santiago Mitre (2022) supuso un acercamiento más decisivo al realismo histórico con su recreación ambiciosa del emblemático juicio civil a las juntas militares de 1985 encabezado por el fiscal Julio César Strassera (protagonizado por Darín) y su adjunto Luis Moreno Ocampo (protagonizado por Peter Lanzani). Si bien la fama de ambos actores protagonistas es relevante, lo que prevalece en sus actuaciones es su encarnación de los fiscales reales que se volvieron auténticos héroes populares. Las libertades que el guion pudo tomarse con respecto a sus vidas personales no alteraron la verosimilitud de sus diálogos ni acciones, especialmente en las secuencias del juicio contra los militares. En ellas se aprecia una obsesión casi documentalista por rodar el juicio tal y como fue televisado en 1985, al punto de que las grabaciones originales pueden confundirse con los extractos correspondientes a la emisión real que se incluyen en el montaje. Esto añade una capa de realismo audiovisual que se corresponde con el contenido inalterado de las declaraciones de los testimonios de las víctimas y familiares. Al margen de ser una coproducción internacional encabezada por Amazon que, además, consiguió una tercera nominación para Argentina en los Óscar, el filme de Mitre implicó un interés cultural nacional constatado por las largas colas formadas fuera de cines independientes argentinos, irónicamente, ocasionadas por la ventana de exhibición limitada de Amazon. La película representa una evolución en el cine de memoria histórica, en tanto que celebra la importancia de medidas realmente históricas en favor de dicha materia como lo fueron el propio juicio y sus condenas.

El chileno Pablo Larraín también adoptó un tratamiento realista para su trilogía "no intencionada" sobre la dictadura de Pinochet, especialmente con su título de cierre: *No* (2012). Sin estar inspiradas en personas o hechos reales, *Tony Manero* (2008) y *Post-mortem* (2010) incluyeron referentes históricos que tenían repercusiones convincentes en las vidas de sus respectivos protagonistas. En el caso del tercer filme, inspirado en una obra de teatro inédita de Antonio Skármeta sobre el plebiscito de 1988, sus personajes ficticios intentan recrear la cronología de aquel proceso electoral histórico. Esto se traduce en un guion en el que la vida personal de un jefe de campaña del "No", tan falso como el acento chileno de Gael García Bernal, sufre situaciones de persecución y opresión inspiradas en las

LA FICCIÓN, CURIOSAMENTE, HA PASADO A SER EL CAMPO IDÓNEO para difundir la memoria histórica de las dictaduras militares sudamericanas.

vividas por la oposición chilena durante la dictadura. Pero es en el plano audiovisual donde esta conjunción entre lo real y lo ficticio se hace casi tangible, ya que el metraje original, grabado con cámaras analógicas de los ochenta, se yuxtapone con imágenes de archivo como los videos de la franja electoral. En ese sentido, a diferencia de los documentales que median entre la memoria histórica del archivo y la posmemoria de sus espectadores, Larraín funde ambas en una sola a través de un metraje cuyas imágenes terminan por ser tan reales como falsas, tan objetivas como subjetivas y tan íntegras como procesadas. Pese a su ambigüedad histórica, el tercer filme de Larraín logró generar suficiente admiración para convertirse en el primero de la historia del cine chileno en postular a un Óscar como mejor película de habla no inglesa.

Volviendo a los dos títulos recientes de memoria histórica brasileña, resulta curioso que estos hayan tenido como precursor en los Óscar a una película de género convencional como *Cuatro días de septiembre* (*O que é isso, companheiro?*, 1997) de Bruno Barreto, inspirada en el secuestro real del embajador estadounidense de Brasil en 1969 por una guerrilla marxista. Contó con la participación estelar de Alan Arkin en la piel de un embajador apacible y, aunque se trata de un proyecto compatible con el paladar comercial del público estadounidense, como los anteriores trabajos del realizador brasileño, tampoco se trata de un filme apolítico que reduzca a la guerrilla a un papel de villanos improvisados. Por el contrario, es lo suficientemente subversivo como para hacer que el embajador reconozca y critique el rol de la CIA en blindar dictaduras sudamericanas, y para retratar y denunciar los métodos de tortura de los militares brasileños en violentas escenas de interrogatorio. Sin abandonar las convenciones de un *thriller* político de Hollywood, que pasa por alto los detalles de la influencia de la CIA, el filme de Barreto sí que logra recuperar la memoria colectiva de los opositores al régimen militar brasileño (1964-1985), enfatizando su reivindicación con una foto de grupo final. También adelanta lo que propondría *Aún estoy aquí* décadas más adelante con la participación de dos de sus actores secundarios: Fernanda Torres y Selton Mello.

Sin duda, este filme de Walter Salles refleja un proceso de maduración del cine y la sociedad brasileñas con respecto a la memoria histórica de la dictadura militar, al adaptar las memorias del hijo del desaparecido político laborista Rubens Paiva (Mello) y de su viuda, la abogada y activista Eunice Paiva (Torres). Su guion se asemeja hasta cierto punto al de *La historia oficial*, en tanto que ambos son melodramas familiares en los que una mujer busca la manera de destapar la verdad de un delito ordenado por militares. Salles, sin embargo, marca distancia con la inclusión de varias escenas tensas y explícitas que retratan con realismo el prolongado ensañamiento del régimen militar contra Eunice y sus hijos. El proyecto, afortunadamente, evita el miserabilismo perpetuo, equilibrando la balanza con momentos más luminosos en la vida de la familia que suelen venir acompañados de canciones populares de la época que también recompensan a un público potencialmente agitado. Que la historia continúe hasta el momento en el que Eunice consigue el certificado de muerte oficial de su esposo en 1996 también destaca el valor de políticas reales en dicha materia en Brasil. Su enorme popularidad en la taquilla brasileña también cumplió un sorpresivo rol militante al imponerse al boicot convocado por la ultraderecha bolsonarista. De más está mencionar la celebración nacional que supuso sus reconocimientos tanto en los Globos de Oro como en los Óscar.

SIN LEGISLACIÓN PERTINENTE NO HAY UN CINE QUE NOS REFLEJE COMO SOCIEDAD, no hay una memoria colectiva que conmemorar...

El agente secreto cierra esta evolución de la ficción de memoria histórica brasileña y sudamericana con una propuesta más arriesgada a nivel de género, pero sin renunciar del todo a un atractivo comercial de alcance transnacional. En efecto, la trama compleja en torno a Armando (protagonizado por Wagner Moura), atraviesa diferentes géneros: el melodrama asociado a la pérdida de su esposa y el abandono de su hijo, el *thriller* y la acción que implican su persecución letal, y el terror y la comedia que surgen por una pierna peluda desmembrada. Por un lado, como en el filme de Campanella, el régimen militar se limita al trasfondo histórico, pero sus efectos se manifiestan por medio de la corrupción de los policías y la violencia que desatan los sicarios de Armando, uno de los cuales es un exmilitar. Por otro lado, como en los

filmes de Mitre y Salles, las políticas de memoria histórica se destacan mediante una trama paralela en el presente en la que una investigadora intenta descifrar el misterio sobre la desaparición de Armando para beneficio de un hijo adulto que ya no le recuerda. De esta forma, el filme se posiciona a favor de las medidas que han permitido a los familiares de víctimas conseguir al menos la compensación moral de saber la verdad sobre sus muertes. También defiende al cine como una fuente primordial de posmemorias para las nuevas generaciones y a las salas de cine como patrimonio cultural que debería protegerse de la gentrificación inmobiliaria.

La peculiar y desbordante resonancia cultural de este último filme representa la consolidación de un género de cine brasileño y sudamericano que ha pasado del impacto de realidades sociales duras y de la militancia ideológica explícita al pulso emotivo de dramatizaciones que encapsulan la memoria colectiva sobre la injusticia del pasado, acompañadas de estrellas trasnacionales, valores de producción elevados y posiciones políticas claras. Que sean reconocidas —y en algunos casos hasta financiadas y promovidas— por entidades provenientes del mismo país que contribuyó a las dictaduras que condenan, puede ser considerado como travestismo moral de sus creadores. Sin embargo, esto constituye una reivindicación cultural e ideológica de historias que alguna vez hubieran sido censuradas por el *establishment* gringo y supuesto la prisión o la muerte de sus creadores en sus respectivos países.

La financiación pública de todos estos filmes demuestra que la implicación de sus respectivos gobiernos en la protección y promoción de sus cines también ha posibilitado la evolución de este cine de memoria histórica. En palabras del propio Wagner Moura, el éxito del cine brasileño se debe a que "el apoyo a la cultura está en la constitución" (Arciniegas, 2026, 2:30) y que sus políticos entienden "la cultura como una herramienta de desarrollo del país"

Foto: Cinencuentro



En *Tony Manero* (2008), ambientada en la dictadura de Pinochet, Raúl sueña con convertirse en el personaje de John Travolta en *Saturday Night Fever* (1977).

(Arciniegas, 2026, 2:42). Sin legislación pertinente no hay un cine que nos refleje como sociedad, no hay una memoria colectiva que conmemorar, no hay una consciencia social por preservar y, desde luego, no hay un carnaval que celebrar.

REFERENCIAS

Arciniegas, J. C. (2026, 4 de marzo). Wagner Moura hace historia y patria con "El Agente Secreto". [Video]. *CNN Español*. https://cnnespanol.cnn.com/2026/03/04/entretenimiento/video/wagner-moura-entrevista-agente-secreto-orix

Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (69), 209-219.

Hirsch, M. (1992). Family pictures: Maus, mourning, and post-memory. *Discourse*, 15(2), 3-29.

Nora, P. (1989). Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-24. https://doi.org/10.2307/2928520

Foto: IMDb



RECOMENDAMOS

El juicio (2023) es el complemento perfecto de *Argentina, 1985*. Mientras esta ficción dramatiza la intimidad de los fiscales, aquel documental sintetiza 530 horas de archivo audiovisual real del histórico juicio a las juntas militares, con la aparición auténtica de Strassera, Moreno Ocampo y el propio Videla. La experiencia de verlo puede ser aún más desgarradora.