

La fragilidad de la memoria: análisis de la manipulación del pasado en la película *O vendedor de passados* (2015)

Lizet González
Arizona State University

Resumen: La obra cinematográfica brasileña *O vendedor de passados* (2015), dirigida por el director brasileño Lula Buarque de Hollanda, presenta la memoria como un objeto frágil que se puede comprar, manipular y reinventar. En la película, los mass media, en particular la fotografía, se utiliza como herramienta para controlar los recuerdos. La realidad ficticia y la invención parecen fusionarse formando varios escenarios. Así, se lleva al espectador a creer en situaciones que se revelan como una farsa en el transcurso de las escenas. De esta forma, *O vendedor de passados* nos hace reflexionar sobre nuestra capacidad de percibir la realidad. Con el apoyo de conceptos teóricos como *Prosthetic Memory* de Allison Landsberg y la investigación de Joanne Garde-Hansen sobre la memoria personal y colectiva, se analizará cómo se presenta la memoria en la película. Además, la teoría del consumo de Zygmunt Bauman nos permite apreciar la memoria como un objeto frágil que se puede vender, comprar y consumir como una mercancía. Dado que la fotografía es el medio utilizado para construir pasados y recuerdos en la película, nuestro cómo funciona como un instrumento para forjar nuevas realidades, por lo que se estudiará el papel de la fotografía como instrumento de manipulación.

Palabras claves: mercantilización, fotografía, memoria protésica y memoria colectiva

A lo largo de los años, los estudios de la memoria nos han permitido atestiguar su vulnerabilidad. La memoria, además de ser un instrumento que posibilita revivir el pasado, ofrece la oportunidad de reinterpretar y reconstruir los recuerdos. Asimismo, la memoria se percibe como una manera ensayada de experimentar el pasado; de modo que los recuerdos se perfeccionan o adornan (Levi 22). En la actualidad, la influencia de las distintas herramientas sociales y tecnológicas a las que se expone el individuo facilita la reconstrucción total de un pasado, lo que afecta su autenticidad. Un ejemplo de la fragilidad de la memoria se observa en la obra cinematográfica brasileña *O vendedor de passados*, dirigida por el director brasileño Lula Buarque de Hollanda¹, que se estrenó en el 2015 y es una adaptación de la novela homónima del escritor angoleño José Eduardo Agualusa.² El filme exhibe la memoria como algo que es fácil de

1 Buarque de Hollanda fundó su empresa de producción cinematográfica *Conspiração* en 1991, la que pronto se convirtió en una de las más importantes de Brasil. Otras de sus producciones que se destacan son los documentales *Pierre Fatumbi Verger: Mensageiro Entre Dois Mundos* (1998), *O mistério do samba* (2008) y el más reciente *Gilberto Gil - Antologia Volume 1* (2019) y la película *A Taça do Mundo é Nossa* (2003).

2 Aunque el filme y la novela de Agualusa comparten el tema de la fragilidad de la memoria, la trama es distinta. La obra literaria se mueve en la República de Angola y un elemento que resalta es que el narrador es una salamanca, que según Francismar Ramírez Barreto simboliza la infancia, es decir, el pasado (162). La lagartija cuenta la historia de Félix Ventura, quien se dedica a reconstruir pasados y biografías. Ramírez Barreto menciona que uno de los elementos importantes de la novela es que mantiene una conexión

manipular, borrar y hasta comprar. En la película, realidad ficticia e invención parecen amalgamarse formando distintos escenarios.

Vicente, interpretado por el actor Lázaro Ramos, tiene una profesión muy peculiar: crea y vende pasados. Él forja nuevas realidades para sus clientes usando fotografías de otras personas, cartas, objetos antiguos y los medios tecnológicos que tiene a su alcance. La carencia de un pasado propio (ya que es hijo adoptado) lo lleva a reconstruir sus memorias y les da la misma oportunidad a otras personas de corregir o borrar el suyo. Todo iba bien, hasta que una mujer misteriosa, Clara Ortega, que es protagonizada por Alinne Moraes, toca a su puerta pidiéndole que le escriba un nuevo pasado. El espectador nunca se entera de dónde viene ella ni adónde quiere llegar. A diferencia de otros clientes, la desconocida se rehúsa a contarle sobre su historia, así que Vicente termina reinventándole su vida por completo, convirtiéndola en una víctima de la dictadura argentina. El clímax de la obra sucede cuando Clara amalgama las memorias personales falsas con la memoria colectiva al decidir compartir su nuevo pasado con el mundo. Ella publica la historia como un libro autobiográfico, lo que causa un gran impacto en la comunidad argentina. Esta decisión se vuelve un problema para ambos personajes porque las fotografías que Vicente utilizó pertenecían a personas que seguían con vida. Durante las últimas secuencias vemos que Clara y Vicente logran arreglar sus diferencias y comenzar de nuevo. No obstante, después de intentar vendernos un final feliz, el protagonista confiesa que nada de esto último pasó, lo que realza el tema de la película, la manipulación de la realidad.

En este análisis, se presenta la fragilidad de la memoria y cómo esta puede ser manipulada, reinventada y transformada para el consumo del resto de la sociedad. Para demostrar esto, se analizará cómo el protagonista de *O vendedor de pasados* logra inventar y vender nuevas memorias. A la misma vez, los consumidores las adoptan como suyas para mostrar a la sociedad una versión más rentable de ellos mismos. La teoría del consumo sirve como herramienta metodológica para evidenciar cómo la memoria es cosificada en el filme. También es importante estudiar el papel que juegan los mass media, en particular la fotografía, como instrumento de manipulación y mercantilización de la memoria. Por último, con apoyo de conceptos teóricos de la memoria y fotografía podremos ver que la imagen funciona como un recorte de la realidad que puede ser consumida de distintas maneras, por ende, se examinará el efecto que tiene directamente con la memoria personal y colectiva.

fija con América Latina. Por otro lado, Paulo Cesar Ferreira Soares explica que, entre los temas principales, se destaca la conexión entre la memoria y la identidad de una persona (43).

Teoría de la memoria

El estudio de la memoria se ha vuelto un campo interdisciplinario, el cual adquirió auge durante la década de los ochenta. De acuerdo con Walter Benjamin, la memoria es interpretada como un medio que permite al individuo recordar ciertas experiencias del pasado, interpretándolas y reconstruyéndolas de manera diferente conforme al modo de pensar (576). Por su parte, para Pierre Nora, la memoria, además de ser un fenómeno emocional, “[is] subject to the dialect of remembering and forgetting, unconscious of the distortions to which its subject, vulnerable in various way to appropriation and manipulation, and capable of lying dormant for long periods only to be suddenly reawakened” (3). Teniendo esto en consideración, actualmente se ha demostrado la influencia de los mass media, ya sean visuales, textuales o auditivos, puesto que tienen la facilidad de manipular o reconstruir la memoria. Joanne Garde-Hansen en *Media and Memory* (2011) recalca que la similitud principal entre la memoria y los mass media es que se pueden reinventar y distorsionar para beneficio individual o colectivo: “Memory is emotive, creative, empathetic, cognitive and sensory. We rely upon it, edit it, store it, share it and fear the loss of it. The same can be said of the media we consume” (7). Esto puede llegar a ser un problema para el espectador a causa de la dificultad de diferenciar entre la autenticidad y la comercialización o propaganda de la memoria. Jean Baudrillard reitera que hoy en día las imágenes a las que se expone el ser humano han logrado disfrazar la realidad creando “simulacros” de los hechos. Además, declara que la característica principal de nuestra actualidad es la ausencia de lo real (13). Tomando esto en cuenta, los siguientes conceptos teóricos se enfocan específicamente en la influencia de los mass media en la memoria y cómo esto la lleva a volverse un producto de consumo.

Para Alison Landsberg, la memoria es el núcleo de la identidad de una persona, sin embargo, por el bombardeo de los mass media, es difícil distinguir entre las memorias vividas y las falsas. En su obra *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (2004), Landsberg propone el término de *memoria protésica*, que se define como la creación de memorias o recuerdos por medio del contacto con imágenes e historias del pasado que se difunden a través de los mass media. Explica que este concepto es una forma necesaria de poder estudiar la memoria por el impacto que tienen los avances tecnológicos de la actualidad. La influencia de una imagen o video conmueve al individuo al punto de permitirle forjar memorias basadas en esa fotografía sin la necesidad de haberlo vivido. Landsberg considera que la memoria protésica se basa en: “the production and dissemination of memories that have no direct connection to a person’s lived past and yet are essential to the production and articulation of subjectivity” (20). Para ejemplificar el concepto, compara la memoria falsa con una prótesis; aunque no forma parte natural o biológica del cuerpo, este la acepta como suya. La prótesis, como la memoria protésica, es un

objeto implantado en el cuerpo que crea una fuerte conexión con el individuo, de modo que, si una persona no se relaciona con las imágenes a las que se expone, no podrá aceptarlas. Por lo tanto, la diferencia entre memorias reales y protésicas es el fuerte contacto que tienen con los mass media (y estos con el capitalismo) lo que resulta en la adopción de un pasado que terminará siendo consumido por la sociedad.³

La mercantilización de la memoria: ¿Por qué comprar un pasado?

El deseo de comprar un pasado nuevo nos lleva a profundizar sobre la conexión entre las memorias protésicas y el consumismo. De acuerdo con Landsberg, la *Mass Culture*, que surge en una cultura capitalista, se ve expuesta a ser mercantilizada (18). Por ende, la fomentación de la cultura de consumo en los mass media ha llevado a abusar de la fragilidad que manifiesta la memoria y mercantizarla. Esto lleva a que lo mismo suceda con el ser humano y que sea visto como algo que puede ser consumido. Zygmunt Bauman en *Consuming Life* (2007) profundiza sobre las consecuencias del consumismo desmedido en nuestra sociedad. Primero lo define como: “a type of social arrangement that results from recycling mundane, permanent and so to speak ‘regime-neutral’ human wants, desires and longings into the *principal propelling and operating force of society*” (28). Esto provoca que la cultura de consumo de masas, formada por la expansión capitalista, se vuelva una característica esencial de cada individuo. Por esto, cada ser humano está obligado a ser un “consumidor-por-vocación” (55), lo que ha provocado que el consumo desmedido de bienes sea el factor principal para que una persona sienta comodidad, poder y respeto. De igual forma, Landsberg explica que, en la actualidad, la percepción de identidad y autoestima gira entorno a la cantidad y calidad de bienes que se poseen (46). No obstante, para poder asegurar la continuidad del consumo, la satisfacción de deseos y mantener cierta expectativa social, el individuo también permite que se le consuma como si fuera un producto. Bauman establece esto como una característica principal de la cultura de consumo; pasar de ser consumidor de bienes a una mercancía de consumo: “The test they (los consumidores) need to pass in order to be admitted to the social prizes they covet demands them *to recast themselves as commodities*: that is, as products capable of catching the attention and attracting *demand and customers*” (6). Como sociedad individualista, cada persona se ocupa de volverse “buena mercancía” para el consumo ajeno. El ser humano tiene que encargarse de resaltar sus cualidades y habilidades, haciéndolo más atractivo para la sociedad.

3 Cabe mencionar que la memoria protésica no tiene ninguna construcción social. A causa de que estas memorias se consideran transportables (dentro de los mass media), no son “susceptible to biological or ethnic claims of ownership” (Landsberg 19), en comparación a la posmemoria o memoria colectiva que veremos más adelante.

El protagonista inventa las historias pensando en satisfacer los deseos de sus clientes y cumple con cada expectativa solicitada para que ellos formen el vínculo necesario para adaptarlas como memorias suyas. De acuerdo con Bauman, una mercancía debe volverse “atractiva y deseable” para que tenga un alto valor para la sociedad (6). Después de comprar las memorias, los clientes de Vicente creen vender una mejor versión de ellos mismos a una sociedad llena de expectativas. El primer caso que se observa es el de Ernani, quien sufrió de obesidad toda su juventud y pasó el resto de su temprana edad adulta bajando de peso y reconstruyendo su cuerpo. Él le pide a Vicente que borre su pasado y le reinvente uno en el que fuera un hombre casado, sin necesidades económicas y principalmente que no haya sido obeso. Esta nueva realidad lo convierte en el presente en un hombre rico y divorciado. Además, la invención de una exmujer actúa como prueba de que este hombre es sociable y relacionable. En la secuencia, Ernani le ruega a Vicente que termine con su pedido lo más pronto posible porque está desesperado por encontrar una mujer. Sufrió tantos años de depresión que le impidió tener relaciones amorosas: “Me conseguire una mujer ahora, ¿no? El doctor Jairo dijo que lo haré. Dijo que era muy seguro. Cualquiera mujer soltera se interesa en un hombre rico y divorciado” (*O vendedor* 00:10:38-00:10:47). Ernani compra un pasado para vender al sexo opuesto una mejor versión de sí mismo. El personaje muestra que, a causa de un pasado con traumas físicos y emocionales (lo que se mencionará más adelante), tiene muchas inseguridades que no le permiten conectar con otras personas. Además, sus ansias por tener pareja exhiben su necesidad de complacer a la sociedad patriarcal. Dicho esto, los hombres (de la película) manifiestan su opinión machista de que un varón adulto será más atractivo al sexo opuesto si expone que ya estuvo casado, en vez de confesar que nunca ha tenido una relación porque se cuestionaría su masculinidad.⁴ Es interesante ver que Ernani logra su cometido cuando aparece en la boda de Jairo con una mujer tomada de su brazo y la presenta como su prometida.

Otro ejemplo es Vicente, que recrea su pasado utilizando cintas de noticias dramáticas que narran la historia de bebés encontrados en situaciones trágicas para inventar su propio proceso de adopción. Él inventa y reinventa su propio pasado, instrumentalizándolo para sus conquistas amorosas. Después de la fiesta de su amigo David, regresa a casa acompañado de Luana y le muestra el reportaje: “El crimen tuvo lugar en Jurity Park, Duque de Caxias, un lugar famoso por los altos índices de violencia. Según fuentes locales, los asesinos se acercaron a una pareja que caminaba con un bebé recién nacido, y el padre saltó sobre los ladrones. La pareja murió instantáneamente...” (00:26:19-00:26:34).

4 Pierre Bourdieu en *Masculine Domination* (1998) analiza las divisiones de género construidas para mantener el orden social. Habla sobre las características que debe tener la figura masculina y expresa que la peor humillación para un hombre es que se le ponga en prueba su virilidad y se le feminice (36).

Después de ver el video, él se acerca y besa a la joven. Aunque sus intenciones parecen ser egocéntricas, el protagonista inventa un pasado porque desconoce el suyo. Además, continúa reinventando la historia, ya que no siente conexión con ninguna de estas, por lo que no puede crear una memoria protésica. La manipulación de las imágenes por Vicente y la continua reinención de su historia revela un profundo deseo de conocer su pasado. Por otra parte, podemos estimar que inventa un triste pasado para provocar compasión en las mujeres, lo que también sería considerado un pasado mercantilizado.

El caso más enigmático es el de Clara que utiliza sus nuevas memorias para escribir un libro autobiográfico. Desde la perspectiva de consumo, sus memorias no le parecen lo suficientemente cautivadoras para poder venderlas a la sociedad. Al querer un pasado falso, vemos que intenta volverse un mejor producto, para que su historia sea consumida. Ella desea haber cometido un crimen, de esta manera agregando cierto suspenso a sus memorias. Cuando ella logra publicar el libro, Vicente la confronta sobre la publicación del pasado falso: “Lo que vendes como tuya es una historia falsa. ¿Y estas fotos? Estas imágenes no son tuyas” (00:57:12-00:57:25), a lo que ella firmemente le contesta: “Ese pasado yo lo compré. Ese pasado es mío” (00:57:26-00:57:29). El comentario de Clara nos aclara nuevamente la cosificación de la memoria, ya que tiene un valor monetario. También su autobiografía es la materialización de este proceso de mercantilización del ser. Su historia es consumida por sus lectores, en los cuales despierta una variedad de emociones.

De igual forma, durante los últimos minutos de la obra cinematográfica, Clara llama a Vicente y cuando se reúnen ella le confiesa su verdadero nombre y su pasado. Después, el protagonista besa a la chica y se ve a los dos alejarse en su automóvil. El espectador deduce que los protagonistas tienen su final feliz. No obstante, la escena romántica termina y vemos un primer plano de Vicente moviendo la cabeza de lado a lado en modo de desaprobación y rompe la cuarta pared para hablarle al espectador: “Tú te crees todo lo que te dicen... La verdad es que esas fueron las últimas palabras de Clara. Antes de entrar en aquel taxi y desaparecer para siempre” (01:14:53-01:15:25). Vicente vende el final que el consumidor desea observar: los protagonistas enamorados, alejándose de todo y de fondo se ve un bello atardecer. Esto quiere decir que un final feliz es más mercantilizable que un final abierto. La última escena refuerza lo que se mostró a lo largo de la película y usa al mismo espectador para mostrar lo fácil que es engañar y manipular al ser humano.

La influencia de los mass media en la invención de memorias

Durante la película, podemos ver la importancia de los mass media para la invención y/o manipulación de memorias falsas. En una de las primeras secuencias del filme, vemos que Vicente visita distintos mercados con el objetivo

de conseguir materiales viejos (fotos, videos o documentos) que le permitan forjar los pasados que sus clientes tanto anhelan. Nora explica que la memoria tiende a estar ligada a algo sólido como “space, gesture, image, and object” (3). Durante su recorrido por el bazar, el protagonista afirma que el ser humano utiliza estos objetos como instrumento para recordar ciertos momentos de su pasado: “Desde el principio de los tiempos, el hombre guarda fragmentos del pasado, fotos, objetos, emociones, libros, sensaciones, cartas, películas, olores. El pasado es todo aquello que recuerdas, imaginas que recuerdas, te convences de que recuerdas, o finges que recuerdas” (00:07:38-00:08:00). De esta manera, deja saber a los espectadores de que él es consciente de la vulnerabilidad de la memoria y evidencia que emplea esta información para guiar a sus clientes a pretender recordar sus nuevas realidades. El uso de la fotografía juega un papel indispensable para que los clientes establezcan conexión con el nuevo pasado. En este caso, la fotografía es representada como fragmentos que ofrecen una mirada de la realidad, aunque hay cierta estructura cultural esperada (Edwards 200). Sin embargo, Baudrillard sugiere que la imagen “es el reflejo de una realidad profunda. Enmascara y desnaturaliza una realidad profunda. Enmascara la ausencia de realidad profunda. No tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro” (14). Por lo tanto, recrimina el “poder mortífero” que contiene una imagen de construir realidades ficticias, como se observa en la película, y expresa que una imagen tiene distintas intenciones.

En la secuencia donde Vicente y Clara visitan a Celia, la coleccionista de álbumes, se observa la falsa realidad que pueden crear las imágenes. Aunque Celia desconoce a los dueños de los álbumes, su propósito es “cuidar” de las memorias. Aquí el álbum familiar permite la reafirmación de los hechos que sobresalen en la vida de una persona. Esta colección de fotografías captura los recuerdos más conmemorativos que forman parte de la memoria personal y colectiva. El álbum es evidencia de que nuestras memorias sí ocurrieron. Marianne Hirsch en *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (1997) analiza las fotografías de álbumes familiares y detecta que hay un patrón de temas en las memorias guardadas: “from love and marriage, to birth, childhood, adolescence and courtship, adulthood, and branches out to consider aspects of adult life... work, dancing, singing, eating, religion, death and mourning” (53). Tomando estos tópicos en cuenta, el mirar un álbum familiar es adentrarse a identificar las emociones personales de los fotografiados, ya sean negativas o positivas, las cuales pueden ser reconocidas por distintas generaciones (Hirsch 53). Esto da paso a que se establezca una relación entre el espectador y el fotografiado, aunque este último ya haya fallecido. Además de las emociones, un álbum permite apreciar el estilo de vida de una persona: “there are also pictures of hunger, begging, war, loneliness, and grief, even a few images of domestic discord” (Hirsch 53); lo que reafirma el poder del álbum para Vicente. De la misma manera, Pierre Bourdieu corrobora que el conjunto de fotografías

familiares inmortaliza los acontecimientos más importantes de la vida familiar (19). Además, permite confirmar la unión familiar y que el evento social sea guardado y recordado por el resto de la eternidad (Bourdieu 21). El sociólogo agrega que la función social de la fotografía es solemnizar hechos y mostrar evidencia de que sucedió (20), por ejemplo, el álbum de un casamiento o el nacimiento de un hijo, etc.

De cierta manera, la colección de álbumes de Celia inspira al protagonista a construir los de sus clientes, lo que ayuda a mantener cierta autenticidad. Asimismo, Vicente le muestra a Clara un álbum y comienza a contarle la historia de las personas fotografiadas:

Estos de aquí, son los Cavalcantis. Se conocieron en El Salvador. Salieron por diez años, luego tuvieron dos años de compromiso. Y estuvieron casados por cincuenta y dos años... Lo curioso de esta historia es que un día ella se sintió mal en misa, ya era una mujer mayor. Cuando llegó a su casa, encontró a su esposo con la costurera, quien era un poco más joven que ella... Una semana después, fue diagnosticada con cáncer. Murió cuatro meses después. Él murió un poco después. (00:31:09-00:31:55)

La triste historia de la pareja conmueve a Clara, a lo que Vicente replica: “¡No, no! ¡Esta no es una historia triste! Claro que no, ¡Mira estas fotos! Termina mal, como la mayoría de las historias, pero eran felices. Es obvio” (00:32:03-00:32:11). Su respuesta exhibe cierta ironía, ya que esas memorias son inventadas por él. Con apoyo de los fragmentos de realidades y la manera que se nos ha enseñado a contemplar la fotografía, el espectador se puede llegar a imaginar cómo fue el pasado de esas personas. Debido a que los fotografiados sonríen, lo interpretamos como sinónimo de felicidad. También la inmovilidad que caracteriza a la fotografía permite que el espectador mire sin cuestionar (Edwards 200). Clara creyó cada parte de la historia, confirmando, por lo tanto, uno de los propósitos de la imagen que plantea Baudrillard: esta disfraza la ausencia de realidad.

Teniendo en cuenta lo mencionado previamente, podemos ver distintos ejemplos de la importancia del álbum para los clientes de Vicente. El álbum de Ernani está constituido de imágenes de su luna de miel en París, lo que corrobora que es un hombre rico y divorciado. Otro ejemplo que se aprecia brevemente es el de Juliana. Ella nació hombre (su nombre era Jobson de Souza) y deseaba ocultar ese pasado. En su colección de nuevas memorias vemos fotografías de su infancia falsa, fiestas de cumpleaños, retratos familiares y su boda. Este álbum demostraría que todo lo que dice es verdad. Nora enfatiza que “there is no such thing as spontaneous memory, hence that we must create archives, mark anniversaries, organize celebrations, pronounce eulogies, and authenticate

documents because such things no longer happen as a matter of course” (7). Con esto en mente, los ejemplos de Ernani y Juliana permiten entender que para que el álbum falso cobre veracidad, debe haber momentos clave, los cuales tienden a ser definidos por la cultura del lugar. Como se mencionó anteriormente, Hirsch también ve el álbum como una forma de adentrarnos al estilo de vida de una persona, ya sea su estatus social, las emociones que experimentaba en distintos momentos, los seres queridos más cercanos, etc. (53). Algunos ejemplos de los eventos que veremos en los álbumes son bodas, lunas de miel, cumpleaños, eventos religiosos, etc. Ernani al mostrar que estuvo casado y que fue un hombre feliz y seguro de sí mismo, le da oportunidad de restaurar su autoestima e identidad. Además, por su complejo de Edipo, logra conectar con la mujer que ve en las imágenes de su álbum (que es la foto de la madre editada por Vicente). Para Juliana, la prueba de que estos sucesos pasaron posibilita que no solo la sociedad lo crea, sino que también ella se sienta identificada con este nuevo pasado, el cual muestra que siempre fue mujer. Por ende, es indispensable que la persona sienta conexión con esas imágenes, ya que el álbum se vuelve una forma de expresar su identidad. Ernani y Juliana deben identificarse con estas memorias protésicas para poder aceptarlas como suyas.

Vicente diseña un álbum fotográfico agregando cada detalle que el comprador le pide para que ellos puedan sentirse identificados fácilmente al ver la imagen. Esta conexión le permitiría al consumidor construir una memoria protésica. De acuerdo con Landsberg, estas personas no solo aprenden la historia (en este caso una historia falsa) sino que la adoptan como suya. La adaptación de las memorias también puede llegar a cambiar la manera de pensar de una persona porque este tipo de memoria no está moldeada por un contexto social específico (20).

Esto se puede analizar cuando Ernani ve por primera vez el álbum que Vicente le confeccionó. Todo le parece perfecto, excepto la mujer que escogió como esposa falsa. “¡Por el amor de Dios, Vicente! Yo adoro todo esto. La luna de miel... Ya puedo verme en París casado. Pero no con ella” (00:9:49-00:10:14). Como ya se mencionó anteriormente, Ernani no puede crear la conexión necesaria para poder formular una memoria protésica. Sin embargo, esto cambia en el momento en que Vicente decide utilizar la foto de la madre para manipular la imagen de su “mujer ideal”. En esta escena se ve reflejada la estructura freudiana del complejo de Edipo. A causa del trauma que el padre causó a su familia, vemos que Ernani formó un fuerte vínculo hacia su madre, ya sea por miedo o deseo de ser su protector. Landsberg menciona que el ser humano que se conecta a una memoria protésica puede estar marcado por el trauma (20). A Vicente esto le queda claro cuando el Dr. Jairo le recalca lo difícil que es la madre de su cliente: “Si conocieras a su madre, lo entenderías. Es un tipo de madre opresiva que se sienta encima del hijo” (00:13:27-00:13:29). Más adelante, Vicente anda en busca de respuestas sobre las cicatrices de Clara y Jairo le muestra fotografías

de las heridas de sus pacientes. Una de las fotografiadas es la madre de Ernani. Le muestra las quemaduras que su esposo le causó: “El padre de Ernani era un hombre violento, adepto a lanzar freidoras” (00:23:13). Ernani no tuvo un pasado fácil con un padre violento y una madre represiva. Cuando el cliente mira el álbum por segunda vez, queda completamente sorprendido, ya que la mujer le parece perfecta: “Me gusta, me gusta mucho. Con esta me veo casado, Vicente” (00:24:04-00:24:23), lo que subraya el complejo de Edipo.

De la misma manera, Clara queda impactada con los resultados de su nuevo pasado. Vicente recontextualiza una fotografía de un médico (amigo de Jairo) y le crea una nueva narrativa como padre de la mujer. La foto del padre falso de Clara, que fue originalmente tomada en un restaurante, es resignificada al ser insertada en un nuevo contexto como un hombre que formó parte de la dictadura militar de Argentina. También, muestra imágenes de una niña argentina (quien representa a Clara) que tuvo que huir de la dictadura a Brasil, mostrando una identidad migratoria. Mientras Vicente va contando la historia con el uso de imágenes, Clara deja caer una lágrima y conmovida por el resultado, le dice al protagonista: “Mi vida no fue fácil” (00:39:22). En ese momento, Clara acepta completamente estas nuevas memorias. En este caso, Landsberg reflexiona que la persona que adopta las memorias protésicas se solidariza con los fallecidos, lo que le permite establecer un vínculo aún más fuerte (24). Esa misma noche, durante la cena con el Dr. Jairo y su prometida, Clara les cuenta parte de su nuevo pasado y sale llorando al baño. Vicente la alcanza y la felicita por la rápida adaptación de su nueva realidad: “Te mereces un Oscar, Clara Ortega” (00:42:34), ella de manera cínica se seca las lágrimas y simplemente le responde: “¿Te parece?” (00:42:39), mostrando el poder de la memoria ficticia.

La mezcla de la memoria personal y colectiva: el recuerdo de la dictadura argentina

Dentro del proceso de construir un nuevo pasado, Vicente entrevista al comprador para saber los datos más relevantes de su historia y lo que anhela cambiar. Así pues, inventa una realidad evitando que se cruce con la de alguien más, lo que le asegura al consumidor que nadie descubrirá que sus nuevas memorias son falsas. A pesar de esto, Clara no confiesa absolutamente nada sobre su pasado, ya que deduce que esto influirá en los resultados del proyecto. El protagonista, que demuestra ser experto manipulando la realidad, le explica las complicaciones a las que se podría enfrentar:

Así no es como funcionan las cosas... porque una vida se cruza con muchas otras. Porque es muy fácil desenmascarar un pasado nuevo. El pasado tiene que ser creíble y consistente, debo pensar una historia que se adapte bien a su

historia de vida. No puedo decir que pasó su vida entera en São Paulo si hay testigos que saben que usted creció en Río de Janeiro. (00:17:28-00:17:48)

Vicente aclara la importancia de separar la memoria personal de la colectiva. La memoria personal tiende a reflejar lo que sucede en la vida privada de una persona; y es la que se mantiene guardada en los álbumes familiares (Garden-Hansen 33). Sin embargo, los investigadores recalcan que esta memoria está integrada por la influencia social, es decir, la memoria colectiva. El contexto social y cultural repercute en la manera en que se construye y almacena un recuerdo. Desde las memorias que creemos indispensables preservar en un álbum, hasta la manera en que interpretamos y almacenamos los hechos. Maurice Halbwachs en *The Collective Memory* (1980) declara que la memoria colectiva siempre engloba la personal, aunque mantiene ciertos límites (51). Además, insiste en que ambos tipos de memoria son manipulados por las estructuras sociales en las que se vive (45). Esas conexiones que llevan a la construcción de memorias colectivas dan paso a que el ser humano no se sienta aislado (23). De la misma manera, la popularización de los mass media se ha convertido en el medio por el que los individuos logran crear memorias colectivas. De acuerdo con Garden-Hansen, la memoria colectiva es moderada por medio de “critical questions about authority, truth, storytelling and reliability, and personal questions about trauma, therapy and reconciliation” (40). Esto se puede apreciar en el momento en que Clara decide hacer su nueva realidad pública y formar parte de la memoria colectiva del trauma de la dictadura argentina.

El protagonista, inspirado por el Dr. Jairo y las cicatrices que tiene Clara en la espalda, fabrica un pasado basado en la tragedia que vivió el país argentino durante la década de los setenta y ochenta. Las cicatrices de Clara demostrarían el trauma de la tortura vivida durante esta época. Comienza por informarse sobre el acontecimiento y para no correr el riesgo de que la reconozcan, inventa una realidad en la que Clara nace en Argentina y tanto ella como sus padres son víctimas del gobierno totalitario. Después de terminar el proyecto, Clara se esfuma de la vida de Vicente y reaparece de la manera menos esperada. El protagonista queda sorprendido al ver a Clara en la televisión: “Ella abrió su corazón, pero no fue fácil. Una víctima de la Dictadura Militar Argentina. Clara Ortega cuenta todo en su libro autobiográfico. Una última pregunta, Clara... ¿Cómo se siente exponer tu vida en un libro? – No podía guardarla solo para mí” (00:55:20). Puesto que el trauma de la dictadura es una herida sin sanar, la historia de Clara crea un fuerte impacto en la comunidad argentina.

Es importante explicar que tras la muerte del presidente Juan Domingo Perón en 1974, Argentina cayó en una crisis política y económica. Esto ocasionó el golpe de Estado y el derrocamiento del gobierno de Isabel Perón (la última esposa de Juan Domingo Perón, quien era presidente en ese momento) en 1976. Posteriormente, la Junta Militar estableció un modo de gobierno autodenomi-

nado “Proceso de Reorganización Nacional”. Según Nicolás Patierno y Sabrina M. Martino, a diferencia de otras intervenciones militares, esta instauró un gobierno basado “en el terror, la ideología y la propaganda” (281). La adaptación de estrategias totalitarias y autoritarias del nuevo gobierno argentino terminó en la violación a los derechos humanos, ya que el uso de distintas tácticas de tortura fueron la manera en que el gobierno intentó restaurar el orden (281). Cualquier individuo que se opusiera a su régimen era considerado traidor. Este período, en el que hubo gran número de desapariciones y tipos de torturas, se extendió hasta el año 1983. Uno de sus métodos de tortura que estremeció al mundo fue “los vuelos de la muerte”, que consistía en lanzar a los “traidores” desde aviones al Mar del Plata. El declive de la dictadura comenzó en 1982 presto que la guerra que comenzó contra los ingleses. Desde que comenzaron las investigaciones en 1985 hasta la actualidad se estiman alrededor de treinta mil desaparecidos.

La autobiografía de Clara establece una conexión con el grupo de personas que padecieron el terror de la dictadura y sus familiares que, aunque no la vivieron, heredaron las historias de las víctimas. Con apoyo de su álbum fotográfico falso, su historia se vuelve verídica. Aunque las imágenes que exhibe de su pasado no muestran ninguna señal de tortura, verifican que la persona fotografiada es una sobreviviente, lo que conmueve al espectador. En el estudio de Hirsch, se observa el impacto que tiene la fotografía en la historia del sujeto fotografiado, y la inocencia y vulnerabilidad de la vida de este. Cabe mencionar que ella basa su análisis en imágenes y anécdotas de sobrevivientes del Holocausto. En una de las fotografías, estudia el caso de Frieda Wollfinger que sobrevivió a un campo de concentración. Esta mujer mandó una carta a su familia explicando que ella era la única que había sobrevivido de su familia y agregó una imagen de ella. Aunque en la fotografía no se percibe ningún tipo de artefacto que conecte a la fotografiada con el Holocausto, la imagen conmovió a sus conocidos: “She is firmly situated in an ordinary domestic setting-seated on a bench in front of a pretty house surrounded by flowering trees, she is holding a newspaper and smiling, a bit sadly it seems to me” (19). La foto sirvió como evidencia de que estaba viva a pesar de lo que acababa de padecer.

En el caso de Clara, sus fotografías impactan a los espectadores porque logró escapar de la dictadura. Su popularidad comienza a aumentar a causa de la curiosidad de saber su historia completa. Hirsch enfatiza que este tipo de fotografías, tanto las de Clara como la de Frieda, dicen “estoy viva”: “A message so simple and, at the same time, so overlaid with meaning that it seems to beg for a narrative and for a listener, for a survivor’s tale” (19). La historia de Clara revive el tema de la dictadura argentina y con esto la memoria colectiva. Vicente es bombardeado por noticias sobre la autobiografía de Clara y escucha lo que otros argentinos piensan de la obra, por ejemplo: “Si leí el libro, quedé muy

impresionada. Tengo una tía que fue víctima de la dictadura y sufrió mucho. Clara Ortega es una mártir” (01:02:52-01:03:00). Por otro lado, aunque la película no entra en detalles sobre lo que pasa con los fotografiados, en una escena vemos que el Dr. Jairo le reclama a Vicente sobre la foto de su amigo:

¿Qué es esto, Vicente? ¿Qué hace mi colega de la Facultad de Medicina en la biografía de una víctima de la dictadura militar argentina? ¡Cómo torturador!... Enrique García es un doctor... El director del Hospital de Maternidad de Buenos Aires. Nunca se metió en política. Las noticias se han regado por toda Argentina. El hombre me llamó molesto, ¡Va a demandarla! . (01:03:06-01:03:41)

A diferencia de Clara, el Dr. García es visto como el enemigo y es atacado por lo que le hizo.

Asimismo, este escenario es un ejemplo de posmemoria, ya que, aunque las personas que dieron su opinión sobre el libro de Clara no vivieron el trauma de la dictadura, algunos de sus familiares sí lo sufrieron. Según Hirsch, “postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation” (22). Esto quiere decir que la posmemoria está desconectada de una realidad material, no obstante, tiene una fuerte conexión con la fuente de historia. Hirsch agrega que “postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (22). El impacto de hechos, como dictaduras o genocidios, pasan a ser memorias colectivas que, aunque las víctimas mueran, siguen teniendo fuertes repercusiones en las siguientes generaciones. Por consiguiente, Hirsch explica que la posmemoria son los fragmentos o restos de la historia que reafirman la existencia del pasado. El pueblo argentino mantiene una posmemoria porque los recuerdos del Golpe de Estado siguen presentes en sus familias y son historias que se seguirán escuchando por generaciones.

Conclusión

En la obra cinematográfica *O vendedor de passados*, se observa repetidamente la vulnerabilidad de la memoria y como esta puede ser inventada, reinventada o simplemente borrada. El deseo de vender una versión más mercantilizable de sí mismos a la sociedad lleva a los personajes a obtener nuevas realidades; a pagar por algo intangible que cambiará el rumbo de sus vidas. La memoria, el individuo, su imagen son transformados en una mercancía deseable para el consumo ajeno, lo que nos permite ver los prejuicios sociales. En este proceso

de manipulación de la memoria, los mass media, y la fotografía en particular, desempeñan un papel fundamental. La alteración de la memoria en la película lleva a que el mismo espectador sea engañado, ya que algunas escenas revelan ser una farsa. Al final de la película, no sabemos diferenciar entre la realidad y la ficción. De este modo, este filme brasileño nos hace reflexionar sobre nuestra propia habilidad de percibir la realidad y cuestionar la influencia de los mass media en nuestras vidas cotidianas.

Obras citadas

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducido por Pedro Rovira, Kairós, 1978.
- Bauman, Zygmunt. *Consuming Life*, Polity Press, 2007.
- Benjamin, Walter. "Excavation and Memory". *Selected Writings*, Belknap Press of Harvard University Press, vol. 2, 1932, p. 576.
- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Traducido por Joaquín Jordá, Anagrama, 2000.
- . "Photographic Practice as an Index and Instrument of Integration". *Photography, a Middle-Brow Art*. Traducido por Shaun Whiteside, Polity Press, 1990, pp. 19-30.
- Buarque de Hollanda, Lula (dir.). *O vendedor de passados*. Globo Filmes, 2015.
- Edwards, Elizabeth. "Postcards. Greetings from Another World". *The Tourist Image: Myths and Myth Making in Tourism*, edited by Tom Selwyn, Willey, 1996, pp. 197-222.
- Ferreira Soares, Paulo Cesar. "O vendedor de passados: desconstrução e reinvenção da memória na obra de José Eduardo Agualusa". *Macabéa*, vol. 5, no. 1, 2017, pp. 42-53.
- Garden-Hansen, Joanne. "Personal, Collective, Mediated and New Memory Discourses". *Media and Memory*, Edinburgh University Press, 2011, pp. 31-50.
- Halbwachs, Maurice. "Individual Memory and Collective Memory". *The Collective Memory*. Traducido por Francis J. Ditter y Vida Yazdi Ditter, Harper Colophon Books, 1980, pp. 22-44.
- Hirsch, Marianne. "Mourning and Postmemory". *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, 1997, pp. 17-40.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, 2011.
- Levi, Primo. "El recuerdo de los ultrajes". *Los hundidos y los salvados*. Traducido por Pilar Gómez Bedate, Muchnik, 2000, p. 10.
- Nora, Pierre. "Introduction". *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, Columbia University Press, 1996, pp. 1-19.
- Patierno, Nicolás, et al. "Historia y memoria en Argentina: análisis de la dictadura militar (1976- 1983) a través del cine como estrategia de intervención alternativa en el escenario escolar". *Revista Colombiana de Educación*, no. 71, 2016, pp. 279-97.
- Ramírez Barreto, Francismar. "José Eduardo Agualusa – *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no. 26, 2005, pp. 162-64.