

LA MIRADA DEL RECUERDO

La reconstrucción de la memoria a través
de la imagen-objeto

Ana Aitana Fernández Moreno

Tutor: Dr. Sergi Sánchez Martí

Curso: 2012/2013

Trabajos de investigación de los programas de postgrado
del Departamento de Comunicación

Departamento de Comunicación

Universidad Pompeu Fabra

Resumen

La mirada del ausente que nos devuelve el recuerdo se transforma bajo la del cine, mediador de experiencias pasadas, en una imagen-objeto con la que reescribimos nuestra memoria. ¿Cómo construimos esas imágenes-objeto? Las fotografías, contenedores de un instante suspendido en el tiempo, son objetos que nos permiten evocar esa memoria perdida a partir de la imaginación. Su filmación revela la cicatriz, herida visual, enterrada en el álbum de familia. La cámara las atraviesa rastreando las huellas del recuerdo, impulsando la memoria involuntaria, de la que brota la experiencia de lo vivido. No obstante, ese movimiento también permite la simulación de esas experiencias cuando los recuerdos no existen, para hallar la historia escondida, igual que la encontramos en los fotogramas del cine. La necesidad del gesto para vivir la experiencia proustinana genera esa imagen-objeto con la que seguir inventando nuestro pasado.

Palabras clave

Memoria, recuerdo, objeto, imaginación, imagen-objeto, ausencia, huella, imagen mental, fotografía, experiencia, evocar, memoria reconstruida, álbum familiar, pasado, historia escondida, memoria involuntaria, sincronía

Keywords

Memory, remembrance, object, imagination, image-object, absence, trace, mental image, picture, experience, remember, rebuilding memories, family album, past, hidden story, involuntary memory, synchrony

A mi madre y mi hermano

AGRADECIMIENTOS

A Sergi Sánchez, por su inmensa paciencia y honestidad, por sus sabios comentarios y sugerencias. Y sobre todo por ser siempre un gran apoyo a lo largo de este proceso

Contenido

1. Introducción	5
2. El objeto filmado.....	11
2.1. El tiempo concentrado en el objeto. <i>Malas Tierras / L'Atalante</i>	11
2.2. Lo que vemos, cómo lo vemos	19
3. Tras las huellas del recuerdo.....	26
3.1. El álbum familiar. Terence Davies.....	26
3.2. La historia escondida. <i>En sus brazos</i>	38
4. La imagen-objeto creadora de experiencias.....	50
4.1. La sincronía de pasado y presente a través del objeto	50
4.2. Reescribir la memoria.....	59
5. Conclusiones.....	69
6. Bibliografía.....	73

1. Introducción

Entre las últimas fotografías que realizó se hallaba una imagen suya de adolescente, era una foto carné que todavía conservaba, y que él mismo había vuelto a capturar con su cámara digital –una Canon compacta–. Se veía algo desenfocada, supongo que quiso recoger cada milímetro de esa pequeña imagen y el objetivo le había fallado perdiendo así una pizca de la nitidez original. En ella pude reconocer sus rasgos, sus ojos profundamente claros, de diferente color cada uno, –a pesar de que la foto era en blanco y negro–, su pelo ondulado y su gesto serio, de pose, aunque con una juventud que yo jamás le había conocido. Frente a esa fotografía de mi padre descubrí dos miradas, la suya cuando decidió capturarla (¿qué le había llevado a hacerlo? ¿qué recuerdos le había traído?) –su muerte me había arrebatado las respuestas–, y la mía, que en realidad creaba otra imagen muy distinta de la que tenía ante mis ojos, la de un joven al que todavía le faltaban unos diez años para ser padre, la de una persona distinta a la que yo recordaba.

Pensé entonces en el paso del tiempo, en la erosión que provoca en la memoria y en cómo el esfuerzo de evocar un instante de vida junto a él me forzaba casi a (re)escribir esas vivencias. Reflexioné también sobre ese gesto de volver a capturar con su cámara digital la fotografía que, cuarenta años antes, otra persona le había hecho con una máquina analógica, así como en ese ligero desenfoco que se apreciaba en la nueva, y lo asimilé al propio deterioro de la memoria. Y en este punto, ¿cómo reconstruir entonces aquellos recuerdos? ¿Es posible hacer visible ese instante? Los suyos sólo podía ya imaginarlos, los que a mí me evocaba esa imagen nada tenían que ver con ella y si a su vez se la mostrase a un desconocido su evocación sería otra muy distinta. Quizá la filmación de esos objetos, de esas fotografías, en definitiva su percepción a través de la cámara, así como los acercamientos, los desenfocos, los movimientos en el registro permitiesen abandonar su apariencia objetiva y rastrear así las huellas de la memoria latentes en ellos.

“Aquí está (la fotografía). Mírala. ¿Ves lo que yo veo?”, pregunta la voz en off al final de *Nostalgia* (Hollis Frampton, 1971) frente a una fotografía degradada por el fuego. Mientras el calor la consumía, transformaba su forma, su apariencia, ese narrador (las palabras de Frampton en boca de Michael Snow) va describiendo otra imagen, la que supone la última fotografía del realizador, una composición en la calle, cerca de su casa. “When I came to print

the negative, an odd thing struck my eye. Something, standing in the cross street and invisible to me, was reflected in a factory window, and then reflected once more in the rear view mirror attached to the truck door. It was only a tiny detail. Since then, I have enlarged this small section of my negative enormously. The grain of the film all but obliterates the features of the image. It is obscure. By any possible reckoning, it is hopelessly ambiguous. Nevertheless, what I believe I see recorded in that speck of film fills me with such fear, such utter dread and loathing, that I think I shall never dare to make another photograph. Here it is. Look at it! Do you see what I see?¹”.



Frampton fuerza a través de ese juego de lo visual y lo sonoro al espectador a imaginar esa fotografía, a construirla en su memoria a partir de la descripción de un momento preciso, el de su misterioso descubrimiento –un objeto que revela algo que el ojo humano no alcanzó a ver– incitándole a ver la imagen que le había inquietado. Sin embargo, al contrario que en el resto de la pieza ya no hay una un contraplano real a ese ejercicio de imaginación que nos va proponiendo a lo largo del metraje. El realizador no muestra ya la fotografía, únicamente queda lo imaginado, queda reescribir la historia con las cenizas de la anterior, como un objeto que evoca un recuerdo, que al no ser nuestro debemos inventar. Y de esta forma, durante la desaparición de una imagen definida que es la misma fotografía filmada y su transformación en restos carbonizados el espectador va construyendo otra imagen, siguiendo los rasgos, recuerdos e informaciones que propone la voz en *off*, conjugando el pasado y el presente impresos ya en esa instantánea efímera, a un soplido de su completa desaparición, pero

¹ “Cuando llegué a imprimir el negativo, algo extraño golpeó mis ojos. Algo que, parado en el cruce de calles e invisible para mí, se reflejaba en una ventana de fábrica, y entonces se reflejaba una vez más en el espejo retrovisor de la puerta de la camioneta. Fue sólo un pequeño detalle. Desde entonces, he ampliado esta pequeña sección de mi negativa enormemente. El grano de la película todo pero borra las características de la imagen. Es abstruso. En cualquier caso, se mantiene irremediabilmente ambiguo. Sin embargo, lo que creo que veo grabado en esa mota de la película me llena de temores, tanto temor y repugnancia absoluta, que creo que nunca me atreveré a hacer otra fotografía. Aquí está. ¡Míralo! ¿Ves lo que yo veo?”

también el de un futuro posible e infinito, tantos como conexiones mentales realice cada espectador. El pasado de esa composición evocada en la historia que escuchamos del narrador, y el presente de la fotografía que se consume ante nuestros ojos y en la que alcanzamos a componer otra, ese “¿ves lo que yo veo?” imposible, reconstruido en base a una experiencia propia, diferente de la que pueda concebir cualquier otro. Se trata de ese mismo “entre” que comenta Bellour, ese entre de la imagen fija y la imagen en movimiento, la comunión del tiempo, el objeto y la mirada que materializaría lo que se escapa a nuestros ojos. “¿Por qué Robert Frank escribe que a él le gustaría tanto hacer un film (¿su “verdadero film”?) que mezclara su vida (privada) y su trabajo, 'un foto-film', para establecer un diálogo entre el movimiento de la cámara y el congelado de la imagen fija, entre el presente y el pasado, el interior y el exterior, el adelante y el detrás? Lo notable aquí está en los últimos 'entre'. Estos afectan el tiempo, el alma-cuerpo y la posición del cuerpo-mirada, para unirse todos en la fuerza que podría producirlos, o atestiguar al menos su visibilidad: el entre-tiempo de la imagen fija y de la imagen en movimiento”.²

Aquella fotografía de mi padre congelaba un momento exacto, detenido en el tiempo, aunque no permitía por sí sola ver más allá de su propia certeza. “Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver. Dicha certeza es suprema porque tengo la oportunidad de observar la fotografía con intensidad; pero al mismo tiempo, por mucho que prolongue esta observación, no me enseña nada.”³ Mientras que el cine en los términos en los que lo expresó Rancière “dirime la querrela entre el arte y la técnica al modificar el propio estatuto de lo 'real'. No reproduce las cosas tal y como se ofrecen a la mirada. Las registra tal y como el ojo humano no las ve, tal y como se presentan al ser, en estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificadas como objetos, personas o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas”⁴.

El punto de partida de este trabajo es la memoria individual, una hecha de imágenes, de las que a veces carecemos y de la imagen fílmica como mediadora de experiencias para retornar al pasado y reconstruir el recuerdo. ¿Por qué buscar la evocación en el cine? El cine conserva la memoria colectiva a través de archivos fílmicos, sin embargo, no es la recreación

² BELLOUR, R., *Entre imágenes: Foto. Cine*, Editorial Colihue, Buenos Aires, 2009, p. 12.

³ BARTHES, R., *La cámara lúcida*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1994, p. 181.

⁴ RANCIÈRE, J., *La fábula cinematográfica*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 2005, p. 10

del pasado lo que busco sino la materialización del proceso en el que el recuerdo toma forma en nuestra memoria, medio para conservar también la memoria individual. El cine pues como forma de conservar la memoria, de sacarla del olvido a partir de los archivos filmicos que registraban una historia reciente, y muchas veces, ausente de la memoria histórica, se ha tratado de diferentes maneras. La bibliografía revisada sobre la memoria cinematográfica antes de escribir este ensayo se relaciona más con esa certeza que el cine aporta en la búsqueda de una verdad histórica, sobre todo, del lado del documental, pero en nada trata el surgimiento del recuerdo, la materialización de la evocación. Asimismo, los casos en los que se ha aplicado el concepto de imagen-objeto ha sido para designar aquellas imágenes de archivo y registros audiovisuales históricos que sirven como documento histórico o como objeto de memoria en el sentido de registros de lo “real”, como modo de conservar esa memoria colectiva. Dado que mi trabajo parte de la filmación de objetos también revisé algunas obras pertenecientes a las vanguardias cinematográficas. Sin embargo, decidí descartar este recorrido puesto que las temáticas que abordaban se centraban principalmente en la exploración de los sueños, fantasías y estados mentales de los personajes, lo que se alejaba de mi campo de estudio.

Tras considerar y descartar todo lo anterior decidí comenzar mi investigación por la delimitación de los objetos filmados en el cine, cimiento esencial para la construcción de un concepto de imagen-objeto cinematográfica que me ayudara a luchar contra el olvido que atacaba mi memoria. Las fotografías de Frampton muestran su cualidad física, su forma de objeto, en el momento en el que las vemos arder ante nuestros ojos, pero también es una imagen, una fija y una en movimiento, que a la vez concentra su tiempo de vida ante la cámara, la evocación de su memoria y la de su autor concentrada en ellas. ¿No conservamos en ellos algo de nosotros? Entonces, ¿cómo evocar nuestra propia memoria en estos objetos? El punto de inicio teórico es la delimitación conceptual de ese objeto filmado para lo que tomo la obra *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard. Este recorrido por sus diferentes clasificaciones y cualidades me permite asentar algunas de las características de la imagen-objeto, a través del estudio de una escena clave de *Malas Tierras* y contraponiéndola a su vez con *L'Atalante*. El resultado me ayudará a enlazarlo con la forma en la que observamos las imágenes.

El constante interpelar al espectador en *Nostalgia* me lleva a pensar en la necesidad de entender cómo nos enfrentamos a las imágenes, la subjetividad con la que las contemplamos y nuestra capacidad de evocar. Si el cine recurre a la ficción para recrear un pasado o para

evocarlo, ¿recurrimos nosotros a la imaginación cuando observamos, cuando recordamos? Para responder a esta pregunta recurro a un cineasta imprescindible en el estudio de la memoria, Alain Resnais y su película *El año pasado en Marienbad*. El marco teórico en este punto lo comprenden Aristóteles y su tratado sobre la Memoria y el Recuerdo del que tomo los conceptos de *phantasia* y *phantasma* y el texto de François Soulages *Para una nueva filosofía de la imagen* donde precisamente trata la necesidad de pensar el cine actual, sus imágenes, desde un punto de vista en el que el sujeto sea igual de importante que la imagen que se observa. Pieza clave en el desarrollo de mi investigación en cuanto a que, para el surgimiento de la evocación del recuerdo, es imprescindible la interacción del observador. Precisamente ese mirar y ser mirado del arte y de los objetos en el arte me lleva a estudiar *Lo que vemos, lo que nos mira* de Georges Didi-Huberman.

La filmación de los objetos, como fórmula para evocar nuestra memoria, y la forma con la que los miramos, como vehículo para vernos a nosotros mismos, me lleva a abordar el álbum familiar. En él se condensa el pasado y se revela nuestra identidad, las cicatrices que los ausentes dejan materializadas en instantes felices, en un pretérito que a veces cuesta recordar con esa simple imagen. ¿Por qué no es suficiente una simple mirada a esas fotografías? ¿Puede su filmación atravesar esos instantes, revelar la huella de lo que fue? ¿Es suficiente el movimiento de la cámara para revelar esa historia escondida? Para recorrer este camino habrá pues que dividirlo en dos etapas, como dos formas de atravesar esas imágenes. La cámara y la imaginación, el montaje y la memoria involuntaria, como sustratos en los que sembrar la semilla del recuerdo. Por un lado, trabajo tres películas de la filmografía de Terence Davies –*Distant Voices, Still Lives; El largo día acaba* y *Of Time and the City*–, ya que en ellas el cineasta inglés retorna constantemente al origen de su memoria, a su infancia, a una en la que el cine se entremezcla con sus recuerdos. La segunda etapa de este camino sería la reconstrucción de los recuerdos que nunca se tuvieron a partir de la filmación de experiencias que realiza Naomi Kawase en *En sus brazos*. ¿Cómo encontrar las huellas de un pasado que nunca se tuvo? Para la cineasta japonesa la cámara es el medio natural para reconstruir una experiencia, una simulada, que le permita hallar su historia, su identidad, que le permita finalmente reencontrarse con el padre que nunca conoció. ¿Cómo hacer nacer la memoria si se carece de la experiencia que nos permita reencontrarnos con nuestros recuerdos? La ficción del cine, el montaje permite crear diferentes capas de tiempo, quizá en ellas se pueda hallar ese pretérito perdido. Para afrontar estos dos caminos parto, principalmente, del artículo *Formas dibujadas de la ausencia* sobre las polaroids que realizó

Tarkovski, del ensayo *Proust* de Beckett que descifra las claves de la experiencia proustiana que empuja la memoria involuntaria, de los conceptos de tiempo y recuerdo de Bergson en *Memoria y vida*, y por último el ensayo *La Fotografía* de Kracauer.

De la necesidad de hacer física la imagen, de poder no sólo verla sino tocarla como acariciamos las grietas de la fotografía arranca la última parte de esta investigación, punto de configuración y aplicación de la imagen-objeto. Para su nacimiento es necesario la destrucción de la experiencia y su intermediación en las fotografías y objetos, como se trata en *La doble vida de Verónica* de Kieslowski, y su estudio a partir del texto de Agamben *Infancia e Historia*. Junto a la transformación de la imagen en objeto estudiada desde la escena de *Los Carabineros* de Godard. De esta forma, el plano de lo imaginario, de la ficción cinematográfica, ayuda a construir esas imágenes como piezas con las que formar el puzle de la memoria. Si de reconstrucción de la memoria hablamos es obligatorio una aproximación al *Sans Soleil* de Chris Marker, consciente de que en la memoria circulan por igual el recuerdo y el olvido. ¿Serán esas imágenes-objeto las que nos permitan llegar a esa verdadera reconstrucción de la memoria? El montaje, herramienta esencial en la obra de Marker es también su lenguaje natural, ese que utiliza con la libertad de un poeta, y su medio de conservar su memoria, uno en el que sonido, imagen, o texto se entrelazan como vehículo para recuperar sensaciones y vivencias, una que pasa por la propia historia del cine y por la nuestra, la que construimos con nuestra mirada, hasta alcanzar ese imposible “¿no ves lo que yo veo?” con el que nos cuestiona Frampton.

2. El objeto filmado

2.1. El tiempo concentrado en el objeto. *Malas Tierras / L'Atalante*

“Nosotros no recordamos. Podemos reescribir la memoria igual que reescribimos la Historia”, sentencia Chris Marker en boca de la narradora de *Sans Soleil* (1983), esa voz en *off* que acompaña a las imágenes que el realizador ha recogido de varios continentes. El viaje físico transformado en un recorrido visual que reescribe los pasos de la memoria, cuyo constante contraplano sonoro parece invitar al espectador a reflexionar sobre la degradación que el tiempo provoca en la memoria. Es precisamente ese mismo recorrido el que realiza la protagonista de *Malas Tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) al observar las fotografías, que utilizaba su padre –pintor de carteles comerciales en el Estados Unidos de los años 50–, a través de la cámara estereoscópica⁵. Cada una de esas vistas ocupan todo el plano mientras se escucha la voz de Holly (Sissy Spacek) preguntándose por su propio pasado, imaginando un constante “y si”, creando una doble “mirada”, la nuestra observando minuciosamente esas instantáneas de paisajes exóticos o mujeres y parejas de un tiempo pretérito, y la de la protagonista, a quien la visión de esas fotografías le evoca todo tipo de preguntas. Sin embargo, sin ese contraplano sonoro, esas fotografías que Malick filma y que ocupan todo el plano durante la secuencia tendrían otro significado, su filmación sería quizá más descriptiva: un lugar, una mujer, un niño, un vecindario, una pareja, un beso. Todo adquiere una mirada personal, recoge un momento concreto bajo la percepción de la protagonista. ¿Y nuestra percepción?

La mirada de Holly sobre esas fotografías de su padre permanecería inalterada frente a otras diferentes, si se tratara de un objeto distinto la adolescente sentiría lo mismo, la evocación sería probablemente igual. Del mismo modo que esas imágenes no guardan ninguna relación con la joven –en ellas no aparece ningún familiar o antepasado suyo, ni se trata de lugares que ha visitado– tampoco nosotros podemos reconocer en ellas rasgos personales. A través del discurso de Holly que acompaña estas fotografías Malick interpela,

⁵ Precisamente estas fotos y la cámara son de los pocos objetos que Holly rescata del fuego con el que ella y Kit han arrasado su casa, destruyendo así todo lo que la unía a su vida anterior. Cada objeto que ha significado algo para la adolescente, sus juguetes, su piano, incluso el cadáver de su padre tendido en el suelo de la cocina, han sido engullidos por las llamas, han quedado atrás igual que su padre había hecho con sus propios recuerdos al mudarse años antes de Texas a Fort Dupree en Dakota del Sur.

fuerza, en cierta manera, al espectador a abandonar su actitud pasiva, a imaginar en esos paisajes, en esas mujeres otra posible vida para la protagonista o –¿por qué no?– de la suya propia.

*Un día mientras miraba unas fotos con la cámara estereoscópica de mi padre me di cuenta de que sólo era una niña nacida en Texas con un padre pintor de anuncios que tenía unos cuantos años por vivir. Sentí un escalofrío en la espalda y pensé:
¿Dónde estaría en este momento si Kit no me hubiera conocido?
¿O si no hubiera matado a nadie?
En este preciso momento
Si mi madre nunca hubiera conocido a mi padre...
...Si ella no hubiese muerto...
¿Y cómo será el hombre con el que me casaré?
¿Qué estará haciendo en este preciso momento?
¿Estará pensando en mí por casualidad, incluso sin conocerme?
¿Se le notará en la cara?*

La protagonista de *Malas Tierras* pronuncia estas palabras de forma pausada, cada frase se corresponde con una de esas fotografías que hemos ido observando con ella, como si en esa observación, la de ella y la nuestra, se gestara el pensamiento, la evocación, su propio futuro, o el nuestro. El mecanismo de la cámara estereoscópica nos permite adentrarnos en la primera de las vistas, un canal en Río de Janeiro bordeado de palmeras, la imagen se va poco a poco cerrando, y es justamente en ese movimiento cuando Holly siente un escalofrío. Y así con ese acercamiento de esta vista se activa también el mecanismo de la imaginación, el de ella y el nuestro. El espectador acompaña a la joven, por unos instantes, fantaseando con ella, atravesando el tiempo y el espacio, a la vez que puede, de alguna manera, sentir el carácter físico de ese objeto. Previamente hemos visto a la protagonista escogiendo de entre varias de estas fotografías que estaban en el suelo, la hemos observado colocarla en su cámara y acercar sus ojos al visor de la máquina. En unos segundos el espectador se traslada del paisaje carioca al desierto egipcio donde un joven posa, sobre un camello, frente a la Gran Esfinge y Pirámide de Gizeh, y sólo dos segundos más tarde se encuentra visitando un lago entre montañas para acabar observando una mujer con un bebé y dos jóvenes junto a un piano, o una escena festiva en cualquier vecindario de principios de siglo XX en cualquier lugar al sur de Estados Unidos.

Al contrario que en la primera de las fotografías –la del canal brasileño– éstas permanecen en plano el tiempo justo de contemplación no para nosotros sino para la

protagonista, para que ocurra la evocación, que surja la reflexión sobre su vida. Y únicamente volvemos a experimentar ese acercamiento de la cámara estereoscópica frente a la imagen de una pareja, un joven vestido de militar que besa en la mejilla a una chica, a cada una de las preguntas de Holly sobre su futuro marido el plano se va cerrando hasta reducirse al beso, al rostro de ellos mientras ella se pregunta “¿Se le notará en la cara?”.



¿Qué hace entonces que estos paisajes y retratos construyan otra imagen uniendo pasado, presente y futuro (incluso los imaginados)? Si atendemos a la categorización que Baudrillard establece en su obra *El sistema de los objetos* podríamos afirmar que estas fotografías y la cámara estereoscópica cumplen una función de objeto antiguo, es decir, aquellos que responden a un “testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión”. Estos no poseen una utilidad funcional en el día a día, al igual que para la protagonista de *Malas Tierras* no serán esenciales ni en su huida con el temerario Kit ni tampoco dentro del relato, no así para Kit que parece creer que algún día ayudarán a construir su propia leyenda⁶.

6 De hecho al final de su viaje por esas tierras decidirán abandonarlos, enterrándolos con otros “trofeos” que se han ido apropiando por el camino, con la intención de volver a por ellos quizá, o de que alguien los encuentre

En estos objetos, apunta Baudrillard, “se siente la tentación de descubrir una supervivencia del orden tradicional y simbólico”, su función es que significan el tiempo. “No cabe duda –asegura el autor francés– que no es el tiempo real, sino que son los signos o indicios culturales del tiempo, lo que se recupera en el objeto antiguo”. Evidentemente, para Holly (y para nosotros, testigos de su evocación) no se trata de indicios culturales pero sí personales, significan su propia historia, su propio tiempo. El objeto antiguo “se encuentra donde se encuentra para conjurar el tiempo en el ambiente⁷ y en que es vivido como signo”. Para Holly estas fotografías que observa “conjuran” su pasado, su presente y su futuro “en ese preciso momento”.

¿Cómo se hace pues visible? La bisagra de estos tiempos se halla en la conjunción de ese plano visual y su contraplano sonoro. Se trata de “seres consumados” que conservan la capacidad de elidir el tiempo, otorgándoles así la categoría de mitológicos.

La exigencia a la que responden los objetos antiguos es la de un ser definitivo, un ser consumado. El tiempo del objeto mitológico es el perfecto: es lo que tiene lugar en el presente como si hubiese tenido lugar antaño, y lo que por esa misma razón está fundado en sí mismo es “auténtico”. El objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un “retrato de familia”. Es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo. Es lo que, evidentemente, les falta a los objetos funcionales, que no existen más que actualmente, en indicativo en imperativo práctico, que se agotan en su uso sin haber tenido lugar antaño y que, si bien aseguran más o menos bien el entorno en el espacio, no aseguran el entorno en el tiempo. El objeto funcional es eficaz, el objeto mitológico es consumado. Ese acontecimiento consumado al cual significa es el nacimiento. Yo no soy el que es actualmente, pues eso es la angustia, yo soy el que ha sido, conforme al hilo de un nacimiento inverso del que este objeto me es signo, que desde el presente se hunde en el tiempo: regresión. El objeto antiguo se nos da como mito de origen⁸.

La evocación de Holly tiene lugar siempre en el ahora, el suyo y el nuestro como testigos presentes, las imágenes aluden al pasado mientras la voz en *off* hace referencia a otro tiempo,

años más tarde.”Tomó algunas de nuestras cosas y las enterró en una cubeta. Dijo que nadie sabría dónde las poníamos y un día regresaríamos, quizás, y todavía estarían ahí igual, pero nosotros seríamos diferentes. Y si nunca regresábamos, bueno quizá alguien las desenterraría en mil años y qué no se preguntarían.”

⁷ Cuando Baudrillard se refiere al término *ambiente* lo hace no como simple habitación o lugar en el que se encuentren los objetos que analiza sino como “nivel de los objetos”, es decir, su modo de existencia.

⁸ BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, 1969, México, p. 83

uno que no ha tenido lugar o que está por llegar. No se advierte en estas fotografías ningún rastro de familiaridad con la protagonista, al igual que tampoco lo halla ella. Y es que esa “inmemorialización de un ser precedente” a la que se refiere Baudrillard parece surgir precisamente en la unión con el plano sonoro. Es justo en ese instante cuando adquieren las propiedades de un ser consumado, ya que esa “forma concreta” vendría delimitada no por la materia del objeto mismo sino por la del cine.

La inmovilidad de los objetos en el tiempo no significa que no influya sobre ellos nuestra forma de vivirlos y percibirlos. “Que un objeto dado se exima del fluir intrínseco no cambia su condición de ser correlativo a un sujeto que no goza de tal inmunidad”, dice Beckett⁹. La voz de Holly transforma la impresión de lo que se muestra, su propia reflexión frente al objeto obliga al espectador a observar de otra manera, haciendo así visible otra imagen. “El observador infecta lo que observa con su propia movilidad”, escribe Beckett, y añade: “Además, al tratarse de una relación humana, nos enfrentamos al problema de un objeto cuya movilidad no es solamente una función del sujeto, sino independiente y personal: dos dinanismos separados e inmanentes entre los cuales no existe ningún sistema de sincronización”.

No siempre los objetos poseen esa capacidad de condensar el tiempo, de evocar otra imagen a través de esa conjunción del plano visual y sonoro, o de cualquier otro mecanismo de la cámara. Los juguetes, marionetas, abanicos y demás cosas que *père* Jules atesora en *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) no hacen tangible ese doble plano de evocación, de memoria, mediante ellos. Se trata más de una colección de experiencias dentro de este gran bazar que acumula en su camarote el personaje de Michel Simon y que va descubriendo poco a poco a Juliette, la mujer del patrón, a quien sorprende curioseando entre sus cosas. “Vaya escaparate, eh? Sólo cosas bonitas”, le espetta éste a Juliette (Dita Parlo). Cada objeto que guarda en su camarote este entrañable marino atesora una historia, un lugar visitado, un amor encontrado o un amigo perdido... o no, “siempre está comprando cosas viejas, máquinas...”, le advierte Jean a su amada, en otro momento del filme, sobre su extravagante empleado mientras lo ven alejarse con el chatarrero Rasputín. Sin embargo, el realizador galo se centra en Juliette, en sus gestos –en la sorpresa de su rostro a cada cosa que va descubriendo– condensados en el momento en que el marino le enseña una marioneta. Aquí la cámara muestra, en un plano fijo, el títere –un director de orquesta, batuta en mano– mientras la música suena. Su contraplano, el personaje de Parlo riendo a cada movimiento del muñeco, e intentando acompañarlo con el

⁹ BECKETT, S., *Proust y otros ensayos*, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, Santiago de Chile, p. 53.

tintineo del juguete musical al ritmo que gira la manivela. De nuevo la cámara recoge los contoneos del muñeco, más cerca, algo borroso, y el contraplano una vez más es la bella Juliette riendo, sorprendiéndose y jugando con el ser inanimado. Al acabar ese “baile” entre la mujer y la marioneta, guiada por *père* Jules, éste le dice: “La encontré en Caracas durante la revolución”.



Y al igual que la marioneta venezolana todos los objetos que se amontonan en el habitáculo del personaje encarnado por Simon no son más que un trazado por la propia existencia del marinero, inventada o vivida. No se advierte en su filmación más que lo que hay. A cada paso que la joven da por el camarote, convertido en una suerte de bazar, su propietario únicamente alcanza a realizar una pequeña descripción, qué es, dónde lo encontró.

Vigo sólo nos deja ojear esas pertenencias, y su observación a través de la cámara no ofrece más que una mirada, la del personaje, alejándose así de la categoría de objeto antiguo. Su función no es la de significar el tiempo, puesto que no hay más que uno, el presente. El cineasta francés no tiene la intención de forzar al espectador a imaginar, a crear otra imagen

diferente a lo que se le presenta, no parece haber en ellos rastro alguno de esa “inmemorialización de un ser precedente”, de un recuerdo tangible. ¿Acaso no retrata la cámara esos objetos, no los capta bajo las palabras de su propietario? Así es, incluso cuando, tras la pequeña función con la marioneta, la cámara sigue los movimientos de Juliette¹⁰, no vemos más que lo que hay. Ante un colmillo de elefante escuchamos “Pieza anatómica, de una caza”, o ante un abanico “China y Japón. Muy delicado”. Diríamos pues que la materia filmica no posibilita el alumbramiento de ese “ser consumado” porque se ajusta a los límites de la forma concreta de objeto.

Y ante tal afirmación, ¿a qué límites se ajustarían los objetos en *L'Atalante*? ¿A qué respondería esa filmación “descriptiva”? Ni en la sorpresa de Juliette ante cada uno de esos artilugios, ni ante las palabras de *père* Jules sobre ellos, ni siquiera ante los pequeños desenfoques de la imagen, o la posición de la cámara situando al espectador como testigo directo de cada descubrimiento, se halla algún indicador que exija otra percepción distinta de la que proyectan. Sin embargo, estos objetos son registrados de tal manera que ante ellos el espectador únicamente ve lo que son, eliminando cualquier ilusión. Esta percepción ajustada a su filmación, junto a que en ellos el tiempo es siempre el presente podría incluirlos en la categoría de objetos tautológicos delineada por Didi-Huberman, esto es, aquellos “que decididamente no indicaban más que a sí mismos. Renunciaban decididamente a toda ficción de un tiempo que los modificaría¹¹”.

En *L'Atalante* la observación de las pertenencias del viejo marinero, su captura lumínica a través de la cámara no proyectan más que un ahora, el de los dos personajes que los manipulan –juegan con ellos, que los tocan, que los señalan o los sujetan– y por ende una única percepción al espectador, dado que tampoco exigen ser vistos de manera distinta a lo que son.

“Tal sería la singleness de la obra, su simplicidad, su probidad en la materia. Su manera, en el fondo, de darse por irrefutable. Frente al volumen de Donald Judd, por lo tanto, usted no tendrá otra cosa que ver más que su volumetría misma, su naturaleza de paralelepípedo que no representa nada más que a sí mismo a través de la captación inmediata e irrefutable de su propia naturaleza de paralelepípedo. Su simetría misma –a

¹⁰ En una especie de plano secuencia la cámara, situada detrás de Dita Parlo y Michel Simon -algo por encima de ellos- como invitando al espectador a curiosear junto a los personajes, sigue sus manos a la espera de descubrir otro nuevo objeto.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, G., “El objeto más simple de ver” en *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ediciones Manantial, 1997, Buenos Aires, p. 28.

saber, esa posibilidad virtual de asimilar cualquier parte a otra a su lado– le resulta una manera de tautología. Frente a esa obra usted siempre ve lo que ve, y siempre verá lo que ha visto: la misma cosa. Ni más ni menos. Esto se llama 'objeto específico'. Podría llamarse objeto visual tautológico. O el sueño visual de la cosa misma”¹².

Si ante la obra de Judd solamente podemos ver un volumen de caras idénticas sin más intención que esa, en palabras de Didi-Huberman, al principio de *Miss Lulu Bett* (William C. de Mille, 1921) el espectador sólo observa lo que se le muestra. “Si quieres saber qué tipo de familia vive en una casa mira en su comedor”, advierte un letrero en el prólogo seguido de unos planos fijos –un reloj de pared, un juego de café en una alacena, unas figuras de cerámica en forma de animales, entre otros– como mera descripción de los habitantes de ese



hogar. La intención de De Mille, tal y como expresa ese rótulo, parece únicamente dirigir la mirada del público sobre esos objetos que no son más que un reflejo de sus propietarios. Ese “siempre ve lo que ve” proyectado en los planos fijos para que el espectador pueda así deducir la clase social de los habitantes de la casa, cuántos son, sus gustos, sus aficiones... Sin construir, pues, otro tiempo más que el presente ni mostrar más que su forma de objeto con la utilidad que le otorgue su propietario. Su filmación pues no apela a la imaginación del espectador, actúan como una suerte de bodegones pictóricos, pero ¿qué papel juega la imaginación en la evocación de la memoria tal y como se viene tratando? En este punto se hace necesario retomar las palabras de Baudrillard en cuanto a la naturaleza del objeto antiguo, en especial cuando establece que “es en la forma concreta de un objeto donde se

¹² Ibídem, p. 32.

realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario a una elisión del tiempo”¹³. Si como se ha venido insistiendo la conversión en imagen de un objeto es lo que le dispensa su “forma concreta”, y posibilita así su “inmemorialización de un ser precedente”, esa “elisión del tiempo”, entonces no podemos olvidar que, tal y como establece Baudrillard, es “en el orden de lo imaginario” donde acontece esa elisión. ¿No recurrimos nosotros a la propia imaginación cuando recordamos? ¿Y no es sino en este proceso en el que a partir de un objeto evocamos que logramos esa conjunción temporal?

2.2. Lo que vemos, cómo lo vemos

“Fui conducido a una habitación clara y templada e invitado a esperar, y en vez de musitar una oración o dormirar un poco, seguí un impulso juguetón y cogí en las manos el objeto más próximo que se me ofrecía. Era un cuadro pequeño con su marco, que tenía su puesto encima de la mesa redonda, obligado a estar de pie con una ligera inclinación por un soporte de cartulina en la parte posterior. Era un grabado y representaba al poeta Goethe, un anciano lleno de carácter y caprichosamente peinado, con el rostro bellamente dibujado, en el cual no faltaban ni los célebres ojos de fuego, ni el rasgo de soledad con un ligero velo de cortesanía, ni el aspecto trágico, en los cuales el pintor había puesto tan especial esmero. Había conseguido dar a este viejo demoníaco, sin perjuicio de su profundidad, un tinte algo académico y a la vez teatral de autodomínio y de probidad, y representarlo, dentro de todo, como un viejo señor verdaderamente hermoso, que podía servir de adorno en toda casa burguesa. Probablemente este cuadro no era más necio que todos los cuadros de esta clase, todos estos lindos redentores, apóstoles, héroes, genios y políticos producidos por aplicados artífices; quizá me excitaba de aquella manera sólo por una cierta pedantería virtuosa; sea de ello lo que quiera, me puso de todos modos los pelos de punta, a mí que ya estaba suficientemente excitado y cargado, esta reproducción vanidosa y complacida de sí

¹³ BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, 1969, México, p. 83

misma del viejo Goethe como un desacorde fatal y me hizo ver que no me hallaba en el lugar apropiado. Aquí estaban en su elemento maestros antiguos bellamente estilizados y grandezas nacionales, pero no lobos esteparios¹⁴.”

En este extracto de *El lobo estepario* (1927) Hermann Hesse dibuja una doble mirada sobre un objeto, un cuadro. A través de las palabras del protagonista, Harry Haller, el lector descubre dos retratos de Goethe, el que él mismo se ha hecho de su venerado escritor y el de la autora de la pintura. Así, a pesar de que la descripción de ese grabado la realiza una única voz, la del lobo estepario, el lector puede llegar a “ver” esos dos puntos de vista opuestos, siempre impregnados de una fuerte subjetividad. Por una parte, tenemos esa reproducción del autor de *Fausto* estilizada y “académica”, “un anciano lleno de carácter y caprichosamente peinado, con el rostro bellamente dibujado”. Por otra, el lector puede construirse otra imagen del escritor, que es la propia de Haller, la de un “viejo demoníaco” de “ojos de fuego”, alguien que sería, como él mismo se define, un lobo estepario. De algún modo, ¿no actúa esta doble imagen que Hesse construye en este fragmento como la que creamos ante un objeto? ¿La del objeto mismo y la mental con la memoria y las vivencias que atesoramos?

Para Didi-Huberman “ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de la que en un momento podría creerse el poseedor¹⁵.” Esa misma mancha, esa manera de ver subjetiva queda retratada a lo largo de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), y se ve con mayor claridad en una secuencia donde Alain Resnais narra una doble visión de otro cuadro, el retrato de una estatua ubicada en ese lugar fantasma en el que se hallan los protagonistas. Sin olvidar que también aquí vemos que, como ocurría en *Malas tierras*, la filmación de este objeto lo convierte en un ser consumado, el recipiente en el que se vierte cualquier tiempo pasado, presente y futuro.

“Me ha seguido hasta aquí para poder enseñarle esta imagen. Mire, puede distinguir el movimiento del hombre y el gesto del brazo de la joven a la izquierda, pero hace falta estar al otro lado para ver cómo el hombre impide que la mujer avance. Él nota algo, algún peligro, sin duda, y ha extendido su brazo para detenerla”, le explica Giorgio Albertazzi —el

¹⁴ HESSE, H., *El lobo estepario*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985, pp. 73-74.

¹⁵ BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, 1969, México, p. 47.

enigmático X¹⁶– a Delphine Seyrig –esa huidiza A–. Se trata de la tercera vez que le escuchamos evocar este presunto recuerdo, su primer encuentro en los jardines de Frederiksbad¹⁷ e inmediatamente después de que el espectador haya podido observar la escena¹⁸. ¿No será entonces que en esta operación de evocar ese momento, la verdad oculta sobre esta estatua, se halle pues la mancha de X? Y si es así, ¿queda entonces materializado en su filmación?

La secuencia se inicia con la pareja en una de las escaleras de ese laberíntico balneario, él la exhorta una vez más a que recuerde el romance que un año antes, quizá, vivieron en ese mismo lugar, o en cualquier otro. La cámara nos muestra entonces la pintura, una de las tantas versiones del mismo hotel que cuelgan de sus paredes, y la mantiene en un plano fijo hasta ese “pero” pronunciado por Albertazzi, como si el director de *Hiroshima, mon amour* nos exhortara también a nosotros, espectadores, a observar esa escultura, esos posibles amantes, esa imagen de otra manera, desde el “otro lado”. Y de esta manera nos sitúa entonces tras ellos, otra pareja de los que sólo podemos imaginar su identidad, su vida e incluso su romance, cuyos gestos fríos y mecánicos remiten a la figura de piedra que escudriñan. Aunque más ajustado sería afirmar que somos nosotros los que continuamente nos vemos forzados a examinarlos.

La pintura colgada en la pared preside la composición atrayendo hacia ella nuestra mirada. Mientras tanto, la de A permanece tan huidiza como ella misma¹⁹ y se dirige sin

¹⁶ Sus nombres no se desvelan en ningún momento en la película, sin embargo el guión de Robbe-Grillet le asigna unas letras al triángulo protagonista.

¹⁷ O “Karlstadt, Marienbad, o Baden-Salsa... o puede que fuera aquí, en este salón”, aclara X tras otra negación de ella a recordar (“Te digo que es imposible. Yo nunca he estado en Frederiksbad”).

¹⁸ La misma estatua situada en los jardines y la mansión en la que se encuentran aparece reproducida en ese cuadro en la secuencia que nos ocupa. Así en esta secuencia del primer encuentro vemos a A, junto a la estatua, ajena a todo, la voz de X le va indicando la posición exacta en la que se encontraba, y ella como si de un autómatas se tratara reproduce cada uno de esos gestos descritos. “Estabas sola, apartada, inclinada sobre una balaustrada de piedra sobre la que posabas tus manos, con los brazos un poco extendidos. Estabas mirando hacia el paseo. Yo me acerqué a ti. Pero me detuve cerca y te miré. Entonces te volviste hacia mí. Aunque parecía como si no me vieras. Yo te miré, y no hiciste nada. "Pareces tan viva", le dije. Tú sonreíste. Para iniciar la conversación, te hablé de la escultura. Te dije que el hombre quería detener a la muchacha. Él notaba algo, algún peligro y extendió su brazo para pararla. Me replicaste que era la mujer quien había visto algo. Algo maravilloso, que señalaba. Cualquiera de las dos teorías podría ser la correcta. Habían abandonado su hogar, y viajado durante días. Hasta llegar a lo alto de un acantilado. Él la detuvo justo al borde del precipicio mientras ella señalaba el mar, lejos, hacia el horizonte. Entonces me preguntaste sus nombres. Te dije que sus nombres no importaban. No estuviste de acuerdo y empezaste a buscarles nombres al azar. Entonces fue cuando te dije que podríamos ser tú y yo o cualquiera. No les pongas nombre. Los nombres podrían significar demasiadas cosas. Te olvidas del perro. ¿Por qué tenían un perro? No era suyo. Era un perro vagabundo. Aunque está demasiado cerca de su ama. Ella no es su dueña. Está cerca porque el pedestal es pequeño. Ocupa lo mismo esa otra escultura, y no tiene perro. Están uno frente al otro. Ella extiende su mano hacia los labios de él pero verás que no le está mirando”.

¹⁹ En la escena anterior él ha hecho referencia a otra estatua que está fuera de campo y en la que el hombre y la mujer están situados uno frente al otro,. “Ella extiende su mano hacia los labios de él pero verás que ella no

pestañear hacia lo que permanece fuera de campo. Su “ausencia” parece augurar pues la llegada de M (un impasible –y siempre al acecho– Sacha Pitoëff), sus pasos le preceden, tanto como el peligro que un segundo antes ha advertido X en su relato –”Él nota algo, algún peligro, sin duda, y ha extendido su brazo para detenerla”–. Y en ese instante la cámara, que mantenía en plano a Albertazzi y Seyrig frente al cuadro, haciendo así al espectador partícipe de tal contemplación, se sitúa al otro lado, construyendo ahora otro triángulo del que el personaje de Pitoëff conforma el vértice central, y dejando fuera de campo el retrato de ese espacio indeterminado en el que se hallan. “Permítame” –interrumpe M–. “Creo que puedo explicarle la escultura de manera más precisa. Representa a Carlos III y a su esposa pero, por supuesto, no es actual. Es el juramento antes de la Dieta, en el juicio por traición. El vestuario clásico es sólo una convención”.



No hay aquí una contradicción, tanto X como M describen la escultura, lo que escuchamos se corresponde *a priori* con lo que vemos. La tensión, sin embargo, llega desde la permanencia o ausencia de ese objeto con sus observadores y las miradas opuestas que los dos personajes enuncian. Pitoëff mira, durante su discurso, directamente a cámara como si en ella encontrara la pintura que describe, apelando e interpelando con sus ojos, de alguna manera, a la imaginación del espectador. ¿Acaso no lo hace ya la cámara situándolo en el lugar del

le está mirando”, de la misma manera que la mirada de A se mantiene ausente en esta escena.

objeto, diluyendo la distancia entre el que mira y el objeto observado? Tomemos aquí el concepto aristotélico de *phantasia*, que François Soulages recupera en *Para una nueva filosofía de la imagen*. Este término haría referencia a la imaginación, pero también aclara que “primitivamente, el nombre *phantasia* designa a la vez la aparición de un objeto y el proceso mental que permite recibir la imagen del objeto. ¿Se puede pensar de forma independiente a la aparición material de la imagen-objeto y el proceso mental que la recibe? [...] Aristóteles insiste sobre el hecho de que la *phantasia* se liga con la sensación atribuyéndole el papel de esta última, a saber, percibir los sensibles comunes²⁰: más exactamente, cuando se relaciona con los sensibles propios, no se equivoca y no es fuente de ilusión y de error aunque se articule con la sensación²¹”.

Al fin y al cabo ese cuadro no es más que una de las tantas representaciones que pueblan los laberínticos corredores del balneario, como si cada uno de ellos no fuese más que otra representación de un recuerdo, producto del paso de esta imagen por la memoria, filtrada a su vez por diferentes conciencias. Sin embargo, Resnais nos coloca en ambos lados, dos versiones, dos imágenes, la del cuadro y la que cada uno de los personajes construye a partir de sus historias, ciertas o no, dos pasados igual de imprecisos que los que recreamos al recordar una imagen o una experiencia. La tensión nace pues de la visión subjetiva –de ahí las dos versiones sobre la historia– de esa escultura, de ese objeto, y que pasa por los propias experiencias y conocimientos, de esa “mancha”. Por un lado está la estatua –o su representación pictórica en esta secuencia–, que sirve como catalizador de los recuerdos de X y a la vez actúa como un talismán con el pretendido poder de que A recupere esa memoria, según él, perdida. Y por otro, la aparente verdad que M afirma poseer sobre el auténtico simbolismo de la estatua. Soulages, revisando una vez más la teoría aristotélica, aborda también el vínculo de la imagen con la memoria: “Relacionar *phantasia* y memoria conduce a Aristóteles a pensar que la memoria es imposible sin imagen; la imagen es entonces no tanto

²⁰ "Es un sensible propio aquel aspecto de lo físico o aquella cualidad sensible que puede ser captada por un sentido y sólo por uno. Así el color es el sensible propio de la vista, y de ningún otro sentido más, el sonido lo es del oído, los sabores del gusto, etc. Mediante el sensible propio pueden captarse otras cualidades sensibles, como el tamaño, la figura, etc., pero estas cualidades sensibles pueden captarse por más de un sentido. Por eso Aristóteles, a este segundo tipo de cualidades sensibles que pueden ser captadas por más de un sentido, las llamó sensibles comunes. Como resultado de sus investigaciones, Aristóteles concluyó la existencia de cinco sensibles comunes: movimiento, reposo, número, figura y magnitud, y señaló que el movimiento, el reposo y el número son captados por todos los sentidos al captar su sensible propio correspondiente, y que, por otra parte, el tacto y la vista, al captar sus sensibles propios, captan todos los sensibles comunes". ARREGUI, J. V. y CHOZA, J., *Filosofía del hombre: una antropología de la intimidad*, Ediciones Rialp, 1991, p. 156.

²¹ SOULAGES, F., *Para una nueva filosofía de la imagen*, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 2008, n. 39, p. 100.

el *eikon*²² como la *phantasia*, la imagen imaginada. La memoria, por su parte, no evoca la imagen presente, sino lo que ha sucedido en el pasado. Al no tener el modelo fotográfico a su servicio, Aristóteles apela al modelo pictórico para aclarar su posición: la sensación articulada con la percepción produce en el alma un arte de pintura, de trazo, como la impresión de un sello²³. La imagen no es pues una mera reproducción del objeto sino que es una proyección de la imaginación, una imagen creada en ese “orden de lo imaginario” que apuntaba Baudrillard. Por su parte, la memoria evoca también el pasado y no sólo el presente de esa imagen a la que el individuo se enfrenta. ¿No es ese mismo vaivén temporal de la memoria ante la imagen lo que realiza constantemente Resnais en *El año pasado en Marienbad*? ¿Y no es esto mismo lo que experimentamos ante el objeto? Apenas acabada la posible explicación histórica de M sobre la estatua, una vez pronuncia la última palabra retorna la imagen de A en el jardín junto a la escultura, apoyada sobre esa barandilla de piedra, a la espera de su primer encuentro con X. Justo el mismo lugar en el que la habíamos dejado antes de entrar al salón para que la pareja pueda contemplar el cuadro, se encuentra detenida ante la escultura y el tiempo como una fotografía, una estampa conservada en la memoria, ¿en la de X? ¿o en la nuestra? Bien podría ser el pasado que la memoria devuelve ante esa imagen presente, intentando reunir las piezas de un puzle que se han ido perdiendo a lo largo de los años y que se hace necesario recomponer, como los pedazos de un espejo roto imposible de pegar, en su forma original, sin dejar visibles las grietas. ¿No funciona de la misma forma la memoria, evocando un pasado, uno que es imposible de recomponer con exactitud? ¿Y no rellenamos los surcos que marcan la huella del tiempo con la imaginación? “Después de todo, creemos en la memoria. Porque todo ha pasado ya. Pero ¿quién puede estar seguro de que lo que creemos ha ocurrido realmente? ¿A quién debemos preguntar? Por consiguiente, este mundo, esta suposición, es una ilusión. Lo único verdadero es la memoria, pero la memoria es una invención. En el fondo, la memoria es... Quiero decir, en el cine... En el cine la cámara puede capturar un momento. Pero ese momento ya ha pasado. Lo que hace el cine es dibujar la sombra de ese momento. Ya no estamos seguros de que el momento haya existido fuera de la película²⁴”, reflexiona Manoel de Oliveira en *Lisboa Story* (Wim Wenders, 1994).

²² “Es preciso considerar la imagen que hay en nosotros como tal imagen por sí misma, al tiempo que como imagen de otra cosa. De este modo, en la medida en que se le considere por sí misma es un objeto de contemplación o una imagen (phantasma), pero, en la medida en que se considere como de otra cosa es como una copia (*eikon*) y un recordatorio”. ARISTÓTELES, *De memoria et reminiscentia*, citado en Cárdenas Mejía, G., *Aristóteles*, Editorial San Pablo, 2011, p. 38.

²³ SOULAGES, F., *Para una nueva filosofía de la imagen*, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 2008, n. 39, p. 101.

²⁴ WENDERS, Wim, *Lisbon story*, Madragoa Filmes y Road Movies Filmproduktion, Portugal/Alemania,

Soulages concluye que “la imagen es pues, en su mismo ser, erótica: está unida al deseo y su fuerza es que no muestra y que hace imaginar; es fantasma, pero *phantasma*²⁵ aristotélico. Lo que importa con ella, es más el sujeto que imagina y fantasea que el objeto puesto en imagen; es, en todo casi, su interacción. Si esto es posible, es que, como afirma Aristóteles, la representación es, a la vez, representación y representación de alguna cosa, a la vez imagen y recuerdo”. Entre el sujeto que observa y el objeto observado existe una interacción, apunta el crítico galo, y en la filmación de ese encuentro, tal y como vemos en *El año pasado en Marienbad*, se halla una doble naturaleza, un “a la vez”, que pasa también por nuestra mirada, nuestra forma de ver como espectadores esa imagen con la “mancha” que cada uno de nosotros soportamos. Si lo que importa no es tanto el objeto sino el sujeto que mira entonces parece inevitable pensar que esa historia vertida sobre la pareja pétreo sea la suya propia, la de un hombre protegiendo a su amada del peligro, encarnado aquí en la figura del marido, mientras que el relato de M vendría a confirmar su papel de esposo traicionado. No obstante, la escultura filmada, junto a las imágenes que los personajes describen, no son más que lo visible, detrás de ellas existen otras imágenes, esas que se crean en el “a la vez”. A la vez imagen y objeto filmado, a la vez realidad y ficción, a la vez pasado, presente y –¿por qué no?– futuro, todo ello en el plano de la imaginación, de la *phantasia*, en el plano del cine, en el de las sensaciones que desata un objeto y activa nuestra memoria, nuestra historia, cada uno la suya.

1994.

²⁵ Soulages incluye en su artículo el texto completo en el que Aristóteles hace referencia al término de *phantasma* como representación de algo: "Un animal, pintado sobre un cuadro, es a la vez un animal y una imagen; siendo uno e idéntico, es esas dos cosas, bien que su ser, en ambos, no sea idéntico, y que sea posible considerarlo sea como un animal, sea como una imagen; igualmente es necesario suponer que la representación que está en nosotros es a la vez alguna cosa en sí misma y la representación de otra cosa. En tanto que existe por sí misma, es una idea o una representación (*phantasma*) y en tanto que es representación de otra, es una imagen o un recuerdo".

3. Tras las huellas del recuerdo

3.1. El álbum familiar. Terence Davies

"Creo que una fototeca pequeña o un simple álbum de fotos de familia nos sugiere un ayer donde el hoy contiene una energía emotiva, pasional, que nos arrastra en un movimiento de retroceso y avance en el tiempo-espacio. Conmoción, temblor sensible del cuerpo, del cuerpo sensible, una luminosidad fosfórica quema la película..."

El retrato nos hace pensar en el retratado. Semejanza, contigüidad, causa, la creencia decisiva, toman aire, la inscripción rupestre se agita, el fósil respira, y como el luto, de la pérdida de los retratados, el mundo entero se pone en movimiento.

El fotograma vive en el Atlas de la Memoria²⁶."

Estas palabras del realizador Júlio Bressane parecen referirse a *Distant Voices, Still Lives* (1988) donde Terence Davies construye una galería de recuerdos a partir de importantes vivencias de la familia protagonista, por otra parte piedra angular del cine del inglés. Al inicio de esta película la madre y sus tres hijos posan el día del funeral del padre frente a una cámara fotográfica invisible, la de nuestros ojos a los que fijamente miran. Durante unos segundos los cuatro personajes se mantienen inmóviles, dejando el testimonio de ese instante, uno capturado por el espectador, invitado de excepción del origen de esa imagen. Y de repente la cámara abandona su estado inerte, activando así una energía emocional, creando otra mirada, una que traspasa a los retratados, que atraviesa la fotografía o el objeto presente para revelar un más allá, adscrito a nuestra memoria. ¿Será esa "energía emotiva y pasional" a la que se refiere Bressane de donde surge el desplazamiento? Justo en ese instante en el que el objeto inanimado, la foto fija, adquiere movimiento en un plano imaginario²⁷, ese mismo al que vamos a buscar nuestros recuerdos, intentando recomponer los detalles de un pretérito

²⁶ BRESSANE, J., *Rua Aperana*, 52: *fotograma, fotodrama, fotorama*. Consultar en www.lafuriaumana.it, número 11, winter 2012.

²⁷ Afirma Aristóteles que "la memoria corresponde a aquella parte del alma a la que también pertenece la imaginación: todas las cosas que son imaginables son esencialmente objetos de la memoria, y aquellas cosas que implican necesariamente la imaginación son objetos de la memoria tan sólo de una manera accidental". Sería interesante conectar este precepto con la memoria involuntaria tal y como la describe Proust en su obra, y de la que se hablará más adelante.

cercenado por el tiempo. Quizá ese adentrarse en la imagen, esa fuerza que nos empuja a observar con detalle, también sea lo que nos ayude a saltar el intervalo que nos separa del pasado. “Toda memoria o recuerdo implica, pues, un intervalo de tiempo”, dirá Aristóteles en *De la memoria y el recuerdo*. Precisamente la figura del ausente, del padre de esta familia obrera de primera mitad del siglo XX, sólo se mostrará a partir de los recuerdos de sus hijos y su mujer.



“En tant qu'acte simple de la mémoire, la photographie semble témoigner uniquement de la disparition et de la mort des personnes comme des sentiments qui nous lient à elles, des choses comme des lieux auxquels elles appartiennent²⁸”, afirma Giovanni Chiaramonte a propósito de las polaroids que tomó Andrei Tarkovski, cuya búsqueda por la memoria perdida lo une en cierta manera al trabajo de Davies. Al fin y al cabo cuando ojeamos un álbum de fotos no observamos únicamente a los retratados, se muestra también esos sentimientos que nos ligan a ellos, los lugares que hemos vivido, a ese instante de dolor, de alegría que activa

²⁸ CHIARAMONTE, G., “L'image comme souvenir”, publicado en el catálogo *Lumière instantanée*, Éditions Philippe rey, París, 2004, p. 127.

nuestra memoria de forma ineluctable. Entre la obra fotográfica de Tarkovski convergen paisajes, habitaciones, objetos cotidianos con los retratos de su propia familia, donde persiste una continua niebla que pugna por revelar otra presencia, la de “la madre a recuperar [...] quien marca el punto de partida y la que alumbrará todo el camino”²⁹. ¿Qué ocurre cuando se filman? ¿Qué ocurre cuando entra en juego el movimiento, cuando cruzamos la línea de esos retratos?

La muerte del cabeza de familia marca el inicio de *Distant Voices, Still Lives*, como “fondo de ausencia” que marcará el inicio de otra existencia sobre el que se construyen los recuerdos de los que somos testigos. ¿Qué marca ese origen? Quizá ese *travelling* atemperado fija nuestra atención sobre ella y la carga de la emoción haciendo nacer otra imagen.

*Tarkovski, como el niño, 've en el entorpecimiento de esperar, sobre el fondo de la ausencia materna. Hasta el momento en el que lo que ve se abra de improviso, alcanzado por algo que, en el fondo, –o desde el fondo, me refiero a ese mismo fondo de ausencia–, lo hiende, lo mira. Algo de lo cual, finalmente, hará una imagen. La imagen más simple, sin duda: pura acometida, pura herida visual'. Como si toda imagen fuera imagen materna, o que su omnipresencia la condenase a ser revelada y ocultada indefinidamente, arrastrándola hacia aquel fondo –donde se precipita también el que la acecha, siendo acechado–; fondo que miramos con familiaridad, pero puestos en el abismo*³⁰.

Si en las fotografías de Tarkovski se siente el origen de esa imagen, entre las sombras y la niebla, con el halo de la ausencia presidiendo cada instantánea, ¿de dónde emana pues esa “herida visual” en el cine de Davies, esa de la que surge la “imagen más simple”? Quizá de ese movimiento del que hablamos, un *travelling* continuo, que es, a la vez, bisagra temporal y espacial, como si con él pudiera accionar la vida pasada, no recreando un pretérito sino haciendo partícipe al espectador de su evocación.

De la misma forma que tendemos a imaginar, a construir, a inventar los detalles de un hecho pasado, en continuo vaivén espacio-temporal, nos encontramos dispuestos ante esas voces distantes, que orbitan alrededor de dos momentos clave en el desarrollo de la vida de esta familia –el funeral del padre y la boda de la hija mayor–, enmarañados tan fuertemente que se hace imposible adivinar si lo que observamos es en realidad los ecos de esas vidas que

²⁹ MOURIÑO, J. M. y RUIZ DE SAMANIEGO, A., “Formas dibujadas de la ausencia” en el libro *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*, Maia Ediciones, Madrid, 2009, p. 14.

³⁰ *Ibidem*.

anuncia el segundo acto. En ella encontramos una perenne sensación de incertidumbre, de no saber el inicio ni el final de lo evocado, como el que enlaza un recuerdo con otro frente a ese “fondo que miramos con familiaridad”. Se cumple en esa fotografía inicial la premisa de Fédida de que “la ausencia da contenido al objeto³¹”, no en la del padre ausente que preside la reunión, si no la que forma la familia. Como los protagonistas, observamos su pasado sabiendo que el padre ya no está, que sus recuerdos regirán sus decisiones, conscientes de la brecha que el tiempo provoca en su memoria.



Las notas de *There's a man going 'round* que suenan desde la imagen del funeral nos trasladan hasta otra fotografía. En cuestión de segundos volvemos a ver a los mismos personajes formar una figura similar, esta vez, para la boda de la hermana mayor. A la espera del sonido de la cámara que indique que la foto ya se ha tomado, la familia sonríe. Sin embargo, esta vez, la instantánea queda interrumpida una y otra vez por los recuerdos que

³¹ Citado en DIDI-HUBERMAN, G, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 62.

cada uno de los hijos guarda de su padre. “Desearía que papá estuviera aquí”, confiesa Eileen (Angela Walsh) a su hermano antes de sus nupcias, frase que como el estribillo de las canciones que suenan a lo largo de la cinta, abrirá la puerta del pasado. ¿Por qué tomar como punto de partida una fotografía? La cámara, de un modo análogo a la anterior secuencia, se acerca hasta enmarcar a Eileen y a su hermano Tony (Dean Williams), cuyos rostros delimitan la fotografía de su padre, que persiste en una suerte de contraplano invisible. Una y otra vez partimos de esas dos instantáneas³², como si Davies nos instara a preguntarnos ¿qué se esconde detrás de ellas? ¿Qué cicatriz se oculta tras la sonrisa impostada de una fotografía? La cámara circula en un movimiento lateral para centrarse en los rostros de cada uno de los integrantes de la foto. Lo que vemos después bien podrían ser los testimonios fotográficos del inicio de otra vida, la de Eileen como esposa, la de la familia sin su padre. “Crecen enseguida. Maisie está prometida a Georgie Roughley y no creo que falte mucho para que Tony se case con Rosie Forsyth”, se escucha a la madre, Nelly, al final de estas voces distantes, mientras en plano permanece la casa, cofre que atesora cada uno de los recuerdos familiares como las tapas de un gran álbum de fotos.

“En este momento de fragilidad esencial, en que las cosas se revelan, diríamos, en su pérdida, es cuando sentimos la unidad cercana e imposible de un lugar o una espacialidad sin contornos, sin perfiles, una profundidad pura, sin planos ni superficies, sin distancia. Esa espacialidad dudosa, como en niebla y retirada espectral y específicamente tarkovskiana, en la que el sentido se constituye sobre un fondo o un panorama crepuscular de ausencia, incluso como obra de la ausencia misma, resultará capaz no sólo de acompañar, sino incluso de transformar el contenido mismo de las experiencias vividas – es lo que hará de estas imágenes una suerte de concentración de sueños o potencias alucinatorias”³³. Un crisol de recuerdos fundidos por obra y gracia de un *travelling* silencioso que atraviesa las estancias de la casa, las vidas de sus habitantes para manifestar los fantasmas que los persiguen. Ante la imagen de esta madre y sus tres hijos en las nupcias de Eileen, la cámara vuelve a centrar nuestra mirada en la fotografía del padre, colgada en la pared, en el mismo lugar que la hemos visto antes, revelando su ausencia física y su presencia perenne en la existencia de sus vástagos –así queda demostrado en la segunda parte del filme–. Esa constante presencia, junto a las notas de canciones populares, nos deja entrever otra imagen, la del dolor de una familia azotada por un padre alcohólico y maltratador. Sin embargo, él ya está muerto cuando entramos en su vida,

³² No serán las únicas, ya que el director de *The deep blue sea* (2012) nos volverá a situar como fotógrafos de otros instantes que completarán el álbum del día de la boda.

³³ MOURIÑO, J. M. y RUIZ DE SAMANIEGO, A., “Formas dibujadas de la ausencia” en el libro *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*, Maia Ediciones, Madrid, 2009, p. 16-17.

de él conservamos una fotografía en la pared del salón y los recuerdos que cada miembro de su familia construye.

“A la muerte de mis padres heredé un buen número de álbumes; los primeros de mediados del siglo XIX, los últimos de principios de los años sesenta. Hay sin duda una enorme magia en esas imágenes, sobre todo si se examinan con ayuda de una lupa gigantesca: rostros, manos, posturas, ropas, joyas, rostros, animales domésticos, vistas, luces, rostros, cortinas, cuadros, alfombras, flores de verano, abedules, ríos, peinados, granos malignos, pechos que despuntan, majestuosos bigotes, esto puede continuar *ad infinitum*, así que será mejor parar. Pero sobre todo los rostros. Me meto en las imágenes y toco a las personas a las que recuerdo y a aquellas de las que no sé nada. Esto es casi más divertido que los viejos filmes mudos que han perdido sus textos explicativos. Yo me invento mis propias pautas. [...] Detrás de las fotos corren enigmáticos ríos compuestos de esperas, separaciones, reencuentros, latidos apresurados del corazón; retrazan la magia inmóvil e insolente de los afectos de nuestra vida cotidiana³⁴”, escribe Ingmar Bergman al inicio de su libro *Las mejores intenciones* (Tusquets, 1992). Seis años antes, el director de *Persona* había presentado una pieza breve llamada *El rostro de Karin* (*Karins ansikte*, 1986), donde reconstruía la historia de su madre, la Karin del título, a partir de los álbumes familiares que le había legado. No se escucha ninguna palabra, sólo unas cuantas frases escritas a lo largo del metraje, mientras la cámara recorre pausadamente las fotografías. Y todo empieza con un pasaporte, el de Karin, expedido dos meses antes de su muerte. ¿Qué hay detrás de ese rostro, de esa mujer ya ajada por el tiempo? ¿Sería suficiente buscar entre esos testimonios gráficos de toda su vida para descubrirlo? A través de esa disección de las fotografías, Bergman intenta reconstruir el pasado de su madre, y en ese delicado trabajo se revelan otras imágenes. La cámara profundiza en la fotografía con la intuición del científico que está a punto de realizar un descubrimiento con su microscopio. Con ritmo templado contemplamos a una joven –parece Karin– junto a una ventana, la luz que entra blanquea su perfil que, ajena al objetivo, acaricia las hojas de una planta. El plano se abre y descubrimos a la muchacha en una habitación, un estudio amplio en el que la claridad que baña su rostro hace difícil reconocerlo, ella continúa distraída observando las flores de su maceta dejando preguntas, destapando la caja de la memoria.

Realidad o ficción no importa, ¿acaso no inventamos nuestros propios recuerdos forzados por la necesidad de precisar los detalles del pasado? El rostro de Karin y los de la familia de

³⁴ BERGMAN, I., *Las mejores intenciones*, Tusquets Editores, Barcelona, 1992, p. 7.

Distant Voices, Still Lives que congelan las fotografías llevan detrás otras muchas imágenes. “Dorida cicatriz impressa na folha ampliada do papel fotográfico permite ver quem não mais podemos ver, falar com quem não mais podemos falar. Sombra, assombração, encontro secreto do passado conosco, encontro secreto de imagens do passado com o agora, encontro também secreto onde o passado converge com o presente em plasticidade estelar...³⁵”, escribe Bressane a propósito de *Rua Aperana, 52* (2012). Esa dolorosa cicatriz que se esconde tras la apariencia de felicidad brota con fuerza ante su filmación, es entonces cuando lo que vemos se esfuma tras las sombras, y asimismo de ellas brota otra imagen, una pura fabricada de memoria e imaginación. “O visível desaparece. A memória, posta toda em alerta, devolve aos miúdos grãos de luz, sua matéria vital, esmaecida pelo roçar dos anos. Memória que se reconstrói ela mesma neste ir e vir da roda da fortuna³⁶”, añade el cineasta brasileño.

¿Qué mecánica rige la aparición de esos recuerdos? Hablábamos de la fuerza emocional que provoca el álbum familiar, de esa energía que “nos arrastra en un movimiento de retroceso y avance en el tiempo-espacio”. En ese atlas de la memoria, ¿qué nos lleva a pasar de un instante a otro? En *Distant Voices, Still Lives*, la fluidez del *travelling* nos traslada sin pestañear de la celebración tras la boda a la niñez de los tres hermanos, pasando por la muerte de su padre, arrastrados por las melodías que ellos mismos cantan, permitiéndonos testimoniar esos recuerdos hasta atravesarlos. “Si el cine es el arte que busca la verdad en los signos nacidos de la memoria qué mejor función para una imagen que asumir 'la humildad y los poderes de una magdalena'³⁷. Las puertas y ventanas ante las que continuamente nos hallamos en el cine de Davies adquieren un valor añadido en *El largo día acaba* (*The long day closes*, 1992). Esos objetos filmados salvan el intervalo temporal y nos permiten acceder así a la memoria de su protagonista, a la vez espectador de sus propios recuerdos, “vaga por su pasado desde la conciencia del presente pero con la apariencia de entonces³⁸”, amalgama de vivencias, melodías, películas o programas radiofónicos. Y en ese deambular a través de esa multitud de capas, ¿qué guía nos lleva de una a otra? Quizá esa arbitrariedad en su

³⁵ *La dolorosa cicatriz impressa en la hoja ampliada del papel fotográfico permite ver a quien ya no podemos ver más, hablar con quien ya no podemos hablar. Sombra, inquietante, cita secreta con nosotros en el pasado, la reunión secreta con las imágenes del pasado, ahora, también encuentro secreto donde converge el pasado con el presente en la plasticidad estelar. BRESSANE, Júlio, Rua Aperana, 52: fotograma, fotodrama, fotorama en LaFuriaUmana.it, número 11, winter 2012.*

³⁶ *Lo visible desaparece. La memoria, puesta toda en alerta, devuelve a los minúsculos granos de luz, su materia vital, difuminada por el roce de los años. Memoria que se reconstruye a sí misma en este ir y venir de la rueda de la fortuna.*

³⁷ ALCALDE, J., Á., *No hay utopía sin poesía en Mosaico Marker*, Intermedio DVD.

³⁸ LOSILLA, C., “El largo día acaba. Rememoración, escritura y otros gestos improductivos” en *Terence Davies, Los sonidos de la memoria*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Vasca, 2008, p. 145.

elección provenga de la memoria involuntaria del que ojea las fotografías, de ese espectador omnisciente en el que nos convierten las miradas fijas de los retratados, interpelando a su memoria, o a la nuestra, como si nuestra mirada hiciera las veces de contraplano invisible, uno difícil de retratar.

A la memoria que no es memoria, sino la aplicación de concordancias al Antiguo Testamento del individuo, la llama 'memoria involuntaria'. Se trata de la memoria uniforme de la inteligencia, y se puede contar con ella para reproducir a nuestra inspección agradecida esas impresiones del pasado que se formaron inconscientemente. No se interesa por ese elemento misterioso de la distracción que influye en nuestras experiencias más banales. Presenta el pasado en blanco y negro. Las imágenes que elige son tan arbitrarias como las que elige la imaginación, y no menos alejadas de la realidad. Proust ha comparado su proceder con el de hojear un álbum de fotografías. El material que entrega no contiene nada del pasado, sólo una lejana proyección, borrosa y uniforme, de nuestra ansiedad y oportunismo. Es decir, nada. No existe gran diferencia, dice Proust, entre el recuerdo de un sueño y el recuerdo de la realidad.³⁹



En un momento de *El largo día acaba*, Bud (Leigh McCormack), el protagonista, sube una vez más las escaleras hasta su cuarto, esas desde las que lo hemos visto contemplar otras postales del pasado⁴⁰. Antes, la puerta de la casa abierta le permite descubrir a una pareja, lo que se dicen no se escucha –quizá en el recuerdo de este momento el chico ha olvidado las confesiones de los jóvenes o quizá nunca llegó a escucharlas—. En cambio lo que oímos es el

³⁹ BECKETT, S., *Proust y otros ensayos*, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, Santiago de Chile, p. 62.

⁴⁰ En otro momento de la cinta el chico mira desde la escalera la puerta que se abre y ante él aparece su familia, en un recuerdo o ensañación, dispuesta en una mesa vestida para la celebración de la Navidad, situada en el exterior de la casa, la nieve no deja de caer, y tras unos segundos todos miran a cámara para decir “¡Feliz Navidad, Bud!

diálogo de una película, unas voces que no son las suyas, de alguno de los tantos filmes que el niño ha visto en el cine, incidiendo en esas cualidades de la magdalena que se le atribuye. Y con la misma fugacidad que ha aparecido esta imagen desaparece al ritmo de la puerta al cerrarse, quedando sólo la sombra de estos amantes, velados por el tiempo, que inevitablemente ha acabado erosionando la memoria del protagonista. Para Bergson “no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. La mayoría de las veces, estos recuerdos desplazan nuestras percepciones reales, de las que entonces no retenemos más que algunas indicaciones, simples 'signos' destinados a recordarnos antiguas imágenes⁴¹.” ¿Se trata pues de los signos de una cinefilia que lo llevan a recordar los primeros amores de su hermana, como si se tratara de una película del Hollywood clásico?

Las fotografías, como objetos filmados, permiten la evocación a partir de esa memoria proustiana, conservando esa cualidad que el cine como creador de imágenes-objeto también posee. Al fin y al cabo no se trata de la recreación de recuerdos que se quiere evocar imbuidos por algún tipo de nostalgia, o de impresiones pasadas que reproducen un instante pretérito, sino de “una lejana proyección, borrosa y uniforme”, como las imágenes de las que se sirve Davies en *Of Time and the City* (2008). “Había ocasiones en las que escribía algo que encajaba con el material de archivo, pero otras veces eran las mismas imágenes las que me sugerían ideas para la película⁴²”, afirma el cineasta en una entrevista, a propósito de este documental. En él revisita la ciudad de Liverpool, la que le vio nacer y crecer, a través de archivos filmicos, grabaciones radiofónicas de la época, canciones y, por supuesto, su voz, la del narrador omnisciente que navega con soltura sobre las aguas del pasado. Si en sus anteriores trabajos, siempre mantenía sus vivencias como poso sobre el que hundir sus raíces, aquí da un paso más, mezclando los estratos de su propia biografía a partir de los testimonios visuales y sonoros de la memoria colectiva. Esa primera persona que dirige la historia (su historia) se apropia también de las imágenes, objetos que como las estampas de un coleccionista conservan un momento único a ojos del que las mira. Como un álbum familiar hecho de fotografías de otros pero que se asemejan tanto a las propias que bien podrían pasar por verdaderas.

“¿Recuerdas, tú que ya no eres joven y tú que todavía estás? ¿Recuerdas los meses de noviembre y diciembre? Zapatos mojados y agujereadas botas de agua, y por primera vez...

⁴¹ BERGSON, H., *Memoria y vida*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 81.

⁴² Entrevista de Manu Yáñez publicada en *Terence Davies. Los sonidos de la memoria*, Festival Internacional de Cine de Donostia/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2008.

sabañones, con Navidad en el aire. Dios estaba en su cielo, y oh, cómo creía yo. ¡Cómo era de ferviente! Y en Nochebuena cerdo asado en el horno, el salón limpio con fruta en el aparador. Una libra de manzanas, mandarinas en papel de seda, un cuenco de frutos secos y nuestra anual exótica granada. ¿Te acuerdas? ¿Te acuerdas? ¿Lo olvidarás alguna vez?”. Escuchamos la voz de Terence Davies en *off*, dirigiéndose a la anciana cuyo rostro observamos, o a las jóvenes en las que la vemos transformarse, instándoles (instándonos) a recordar. Nosotros, espectadores, recorreremos con la mirada las calles de un barrio obrero de Liverpool, aunque el contraplano nos lleva a visitar las calles donde el director inglés residió, donde las Navidades se convertían en el gran festín que compensaba las penurias del resto del año. Y con ese insistente “Do you remember? Do you?” nos exhorta a pensar que lo que vemos no es la ciudad de The Beatles⁴³ si no la de una familia católica, humilde, que celebraba con dignidad las fiestas navideñas, consciente además de la huella que el cine deja en los espectadores. ¿No es esa también la forma en la que nos aproximamos a las imágenes, la forma en la que las guardamos en nuestra memoria como objetos que nos trasladan a otros tiempos?

Bajo su mirada, ese material que maneja y mezcla a su antojo, ¿no revela la huella de su memoria? ¿Esas “impresiones del pasado que se formaron inconscientemente” de las que sus recuerdos se valen para (re)inventarse? Sus recuerdos quedan marcados a los de muchos otros, sus palabras, en cambio son catalizadores de esa memoria involuntaria que nos atraviesa. Lo que vemos es Liverpool pero también el álbum de familia del cineasta inglés. Del mismo modo que Holly veía el suyo propio en aquellas fotografías estereoscópicas de *Malas Tierras*, entre los paisajes de lugares que nunca había pisado o los retratos de gente que nunca había conocido.

⁴³ Precisamente, el único momento en el que aparece el cuarteto de rock en sus inicios, Davies reemplaza el sonido por el recuerdo de su devoción por la música clásica y de su descubrimiento en esa misma época de compositores como Gustav Mahler.



Estamos ante un enorme *collage*, de recortes, de objetos y sonidos tamizados por la memoria del director inglés. Para Derrida “la *huella* no se relaciona menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituye lo que se llama el presente por esa relación misma con lo que no es él; absolutamente no él, es decir ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. Es preciso que un intervalo lo separe de lo que no es él para que sea él mismo, pero ese intervalo que lo constituye como presente también debe al mismo tiempo dividir el presente en sí mismo, compartiendo así, con el presente, todo lo que

puede pensarse a partir de él, es decir todo ente, en nuestra lengua metafísica singularmente la sustancia o el sujeto. Ese intervalo, al constituirse, al dividirse dinámicamente, es lo que puede denominarse *espaciamento*, devenir espacio del tiempo o devenir tiempo del espacio. [...] La huella, al no ser una presencia sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, remite, tiene propiamente lugar, y la *borradura* pertenece a su estructura”⁴⁴.

Es en esa huella, simulacro que se halla en los archivos filmicos y sonoros, múltiples capas que forman *Of Time and The City*, de la que se vale Davies para rastrear su pasado, en esas calles que ya son otras, en esos rostros que ya desaparecieron. Igual que buscamos el nuestro en el álbum familiar, aunque tras varias generaciones, lo que veamos no sea más que rostros desconocidos. ¿No es esa conjunción de capas las que evocan la memoria del cineasta inglés y nos conecta con otras imágenes? No es esto una guía de Liverpool, no nos narra sus orígenes, sus monumentos más famosos, o sus ciudadanos más relevantes, no, aquí hay algo más. Los rastros de un pasado que el director de *La biblia de neón* desentierra del polvo del tiempo, y que parece no hallar en las imágenes actuales de la ciudad. “¿Pero dónde, oh, dónde estás tú, el Liverpool que conocía y amaba? ¿Dónde has ido sin mí?”, sentencia Davies en el tramo final. La ausencia que se torna presencia a través de las huellas impresas en imágenes de archivo, grabaciones sonoras, poemas o canciones, enfrentada a la presencia de un presente del que no es posible hacer otra imagen. Su mirada no pasa por el filtro del tiempo, no existe aquí ese intervalo que lo divide, “¿dónde has ido sin mí?”.

⁴⁴ DERRIDA, J., citado en DIDI-HUBERMAN, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997, p.

3.2. La historia escondida. *En sus brazos*

*Tal vez, cuando vemos algo que de improviso nos toca,
no hagamos otra cosa que abrirnos
a otra dimensión esencial de la mirada.*

Georges Didi-Huberman⁴⁵

¿Se puede filmar esa “otra dimensión esencial de la mirada”? Escribió Sigfried Kracauer que “debajo de la fotografía de un hombre, su historia se encuentra como enterrada debajo de un manto de nieve⁴⁶”. Quizá el cine pueda derretir ese manto desplegando así esa historia, esa dimensión esencial a la que se refiere Didi-Huberman. Con esta premisa en mente nos enfrentamos a la primera película de Naomi Kawase, *En sus brazos* (*Ni Tsutsumarete*, 1992). En ella la cineasta desea reencontrarse con su padre, saber qué fue de él tras separarse de su madre y abandonarla, y lo hace registrando con su cámara esa búsqueda a través de unas huellas que no existen en su memoria. Sin embargo, si la huella, decía Derrida, es también el simulacro de una presencia que se disloca ¿por qué no simular la impresión de esos recuerdos? ¿Por qué no forzar su presencia a través de la cámara? *En sus brazos* no es tanto la filmación de ese proceso, de una investigación de su directora para encontrar a su padre perdido sino más bien la búsqueda de sus recuerdos. Quizá en la captura de esos objetos, esas fotografías, esos documentos, esos lugares por donde él pasó o vivió, pueda por fin hallarlos. Quizá esta filmación le permita desentrañar la historia que yace escondida tras esa huella, casi imperceptible, que duerme en la imagen, como un vestigio del pasado que se fue, y así reconstruir con su cámara los cimientos de su propia historia, la que se oculta bajo ese manto de nieve.

“Puede ser tu padre pero es un extraño”, sentencia su madre natural al inicio del documental. Esa misma extrañeza, esa ausencia paterna, guía cada paso de la búsqueda. Platos recién cocinados, fachadas de edificios, rostros y naturaleza, un amasijo de elementos que Kawase mezcla como si de ese *collage* personal pudiese surgir la evocación. Vemos a esta mujer observar una fotografía de la madre adoptiva –quien además es su tía abuela–, sosteniendo a la cineasta recién nacida en sus brazos. Las dos imágenes superpuestas, pasado y presente, se fusionan en el montaje y el contraplano se inserta en el sonido –la voz de la madre hablando sobre el padre de Kawase–. La mirada que devuelve el tiempo a través de la

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ediciones Manantial, 1997, Buenos Aires, p. 105.

⁴⁶ KRACAUER, S., *La Fotografía* consultado en www.historiacultural.net, p. 4.

fotografía, en la que el objeto filmado revela otra imagen, la historia oculta que este siempre esconde. “Ya estuvo en Nara. Sabía dónde encontrarte. Puesto que no ha venido, no tienes que ser tú quién vaya a buscarle”. Estas palabras, que constatan la ausencia del padre, junto a la fotografía observada por su madre, parecen advertir de esa reconstrucción que llevará a cabo la cineasta, ese intentar mostrar lo que no se ha conocido, la necesidad de evocar un recuerdo que nunca tuvo lugar a partir de la mirada de los demás. No hay una correspondencia, un contraplano, esos recuerdos no son los suyos. Decía Proust que no existe mucha diferencia entre el recuerdo de un sueño y el recuerdo de la realidad. ¿Acaso no soñamos con personas que nunca hemos conocido, cuya identidad conocemos por fotografías, o con lugares que nunca hemos pisado? Recuerdos que imprimen una huella en nuestra memoria hasta hacernos dudar de su veracidad, como en un permanente estado de vigilia.

“Miro el álbum. Hay muchas fotos. Fotos de mi padre y mi madre adoptivos, y sobre todo muchas fotos de mí. ¿Por qué escarbar en el pasado?”, dice la propia Kawase mientras vemos a su madre adoptiva, Uno Kawase, ojear el álbum de fotos. “Sin embargo, estoy contenta, es suficiente”, se contesta. Con esas fotografías y archivos que atesoran sus orígenes se inicia este viaje personal que la llevan a traspasar, virtualmente, con su cámara y, físicamente, con su cuerpo, esos testimonios gráficos de su infancia, enfrentando también el pasado con el presente. De la misma forma que antes había enfrentado, a través del montaje, la fotografía de esa mujer que podría ser su madre de hace dos décadas con su imagen actual en un único plano, el objeto observado y, a la vez, observante. “Cuanto más profundicemos –dice Bergson– en la naturaleza del tiempo, más comprenderemos que duración⁴⁷ significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo⁴⁸”. Entre las fotografías que llenan ese álbum familiar no hay cabida para su padre, nunca existió ese momento junto a él, la cámara no llegó a capturar ese instante, sólo un nombre en su partida de nacimiento, únicamente un dato en el registro civil, ningún recuerdo pues que evocar. Kawase filma los documentos, la fecha en la que nació, el nombre de sus padres, el de sus

⁴⁷ Hay que tener en cuenta que para Bergson la duración también es movimiento, y para explicarlo se remonta al filósofo presocrático Zenón de Elea y su tesis sobre la dificultad de crear un pensamiento sobre el movimiento. “¿Podemos considerar la flecha que vuela? [...] Sí, si suponemos que la flecha puede estar alguna vez en un punto de su trayecto. Sí, si la flecha, que es lo móvil, coincide alguna vez con una posición, que es la inmovilidad. [...] Suponer que el móvil está en un punto del trayecto es cortar, mediante un tijeretazo dado en ese punto, el trayecto en dos y sustituir por dos trayectorias la trayectoria única que se consideraba en primer lugar. Es distinguir dos actos sucesivos allí donde, por hipótesis, no hay más que uno. Es, por último, llevar al curso mismo de la flecha todo cuanto puede decirse del intervalo que ha recorrido, es decir, admitir *a priori* el absurdo de que el movimiento coincide con lo inmóvil.” En ese movimiento, en ese dar vida a los objetos a través de la cámara, también advertimos la imposibilidad de evocar a partir de un tiempo congelado.

⁴⁸ BERGSON, H., *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 13.

padres adoptivos, letras en un papel que no alimentan su memoria.

En esa elaboración continua de un tiempo perdido la directora de *El bosque de luto* captura constantemente el entorno que la rodea, una naturaleza preñada de sensaciones – plantas bañadas por el sol, el viento meciendo las ramas, o la lluvia que transforma las flores en pequeñas fuentes–. Consciente, quizá, de la visión sesgada del recuerdo que ofrece la foto fija, al figurar un instante congelado cuya naturaleza no queda reflejada tal y como la experimentamos. Por instantes estos lugares se desvanecen, una luz blanca empapa la imagen hasta cubrirla como el tiempo vela nuestra memoria.

Cuando no hay objetos que permitan una evocación, ¿por dónde iniciar esa búsqueda? Vemos la mano de su madre de adopción, envejecida, vemos cómo se coloca una tiritita en un dedo, mientras dice, dirigiéndose a su hija, “escucha, no hagas como tu madre, no hagas tonterías”. Y de repente una profunda luminosidad rompe esa imagen, y ante nosotros se revela, de forma intermitente, la fotografía de sus padres vestidos con un traje tradicional, probablemente la del día de su boda. De nuevo ese profundo vacío nívico envuelve la imagen, que se esfuma para dar paso fugazmente a la de la mano de la anciana. En un abrir y cerrar de ojos, como si el recuerdo de ese momento de felicidad luchara por brotar, empujado por una fuerza invisible, resurge esa foto nupcial para quedarse. Estamos ante la única imagen que tiene de su padre, Kiyonobu Yamashiro. Durante unos segundos, la disecciona con su cámara como si manejara un microscopio, buscando su mirada⁴⁹, lo intangible toma forma en la fotografía, en su transformación en luz a través de la cámara. Salvando ese intervalo temporal, las miradas de padre e hija se cruzan en otro plano que no es el real –no se ven cara a cara, uno frente al otro–, sino el cinematográfico. Y de nuevo esa “luminosidad fosfórica” inunda la fotografía hasta hacerla desaparecer, luz incesante que siempre retorna para velar la imagen como el tiempo erosiona la memoria.

“La mirada queda suspendida, entonces, en el tránsito de sus *correspondencias*. Entre la huella y aquello que la ha provocado, que se muestra ahora como en una inefable lejanía⁵⁰, por próximo que pueda estar lo que la evoca. Como la operación de exhumar lo que estaba perdido o dejado en tierra y, con ello, permitir la revelación o apertura de la tierra misma, del suelo como *humus*, medio de sedimentación y tumba, donde yace –mora enterrada u oculta–

⁴⁹ De hecho, el encuadre de la foto y su ampliación respecto a la primera vez que la vemos, más centrado en la figura del padre, hace pensar que lo que busca es esa mirada paterna, esa muestra de identidad.

⁵⁰ Mouriño y Ruiz de Samaniego hacen aquí referencia a la doble distancia que abordó Walter Benjamin, que surge entre la huella, ese “simulacro de una presencia”, y lo que la ha provocado. Término que en palabras de Didi-Huberman sería “el espacio que se origina entre el observador y el observado”.

la (posibilidad de la) memoria misma⁵¹.” ¿Es en esa correspondencia de miradas donde surge esa huella? En apenas un minuto la fotografía de los recién casados aparece y desaparece arrastrada por esa luz cegadora provocando en ella una herida, que no cicatrizará hasta que la búsqueda haya acabado y por fin hable con su padre⁵². Tras el último destello, las marcas de la película fotográfica emergen como si la cineasta quisiera poner de manifiesto que es el medio cinematográfico el que posibilita su encuentro con el pasado, con sus recuerdos. Trazas de las que, a continuación, veremos surgir una flor, observada al detalle con la cámara, como si de una lupa se tratara, igual que antes hemos contemplado la fotografía nupcial ampliada por el objetivo. Evidenciando así esa fuerte presencia de la naturaleza y el paisaje en todo el metraje, creadores de experiencias que fijan nuestros recuerdos en sensaciones, que despertarán nuestros sentidos y, por ende, nuestra memoria. “Los movimientos o impulsos que nacen de estas experiencias son a veces idénticos y a veces simultáneos con lo que buscamos, y aún a veces forman parte de ello⁵³”, afirma Aristóteles en *Memoria y recuerdo*.

Mientras que las calles y edificios de Liverpool permanecían a lo largo del tiempo, para Terence Davies habían desaparecido, su percepción era otra, su ciudad por tanto también lo era. También Kawase filma su entorno, pero lo hace consciente de que esa es la constante de su historia, lo diferente es la percepción, esa nueva dimensión de la mirada que se abre ante lo que nos conmueve. “Puede ser que no sea aquí donde vivía mamá. Pero está el viento, la luz, el agua, la hierba. Hay una niña y su madre. Exactamente como en otros tiempos. Una mujer da a luz y vive. Esas cosas sencillas son importantes. Estabas ahí, hoy”, afirma mientras que lo que observamos es la hierba verde que crece alrededor de una casa, de la que únicamente vemos sus escaleras, y a sus pies, una niña que juega, exactamente lo que ella describe. Una estampa de la que ella, igual que Holly en *Malas Tierras*, hace otra imagen, la suya propia junto a su padre, en un hogar que, en realidad, no le pertenece.

⁵¹ MOURIÑO, J. M. y RUIZ DE SAMANIEGO, A., *Formas dibujadas de la ausencia* en el libro *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*, Maia Ediciones, Madrid, 2009, p. 24.

⁵² Esta imagen volverá a aparecer al final de la película, después de que Kawase haya encontrado a su padre y haya hablado con él, y dará paso a su imagen actual, recuperando la mirada del ausente que había activado toda esta aventura.

⁵³ ARISTÓTELES, *Del Sentido y lo Sensible. De la Memoria y el Recuerdo*, Editorial Aguilar, Madrid, 1966, p. 48.



En esa necesidad de hacer surgir la presencia de la ausencia, y también en la de rescatar las sensaciones y emociones de un pasado que le falta para alcanzar el recuerdo, Kawase recorre los lugares en los que su padre ha vivido, pasos que registra fielmente con su cámara. Si Davies se valía de material de archivo para evocar su infancia y juventud ligadas a la ciudad de Liverpool en *Of Time and The City*, Kawase se vale del registro de su propia experiencia. Al fin y al cabo ella carece de esos recuerdos junto a su padre, la visión de esa fotografía nupcial no cataliza la evocación, carece de las impresiones que las vivencias junto a él le hubiesen provocado. La contempla de la misma forma que miramos la imagen o las posesiones de aquellos que nunca hemos conocido. ¿Es posible inventarlas a través de la filmación de aquello que lo evocaría? Al contrario de la historia que escondía *El rostro de Karin* o la que evidenciaban las palabras del director de *The Deep Blue Sea* al contacto con las imágenes de su ciudad natal, la que aquí se revela es el resultado de ese “exhumar lo que estaba perdido”. Para ello, Kawase parte de las fotografías de su niñez junto a su madre, las escasas vivencias que vivió a su lado no han dejado traza en su memoria, quizá por ello retorna a esos lugares para encontrar la evocación de una experiencia, creando el simulacro de un álbum de fotos del que surgirán otras imágenes. Una ficción desde la que poder observar y analizar su propia existencia y evocar también ese fondo de ausencia desde el que la contempla.

“Domicilio: 4-6 Ninomiyachô. Chuo-ku Kobe. Nombre: Kiyonobu Yamashiro. Domicilio: 4-6 Ninomiyachô. Chou-ku Kobe. Nombre: Emiko Takeda. Eliminado del registro civil. Padre: Kiyonobu Yamashiro. Madre: Emiko Takeda. Hija mayor: Naomi. Fecha de nacimiento: 30 de mayo de 1969. Domicilio: 4-6 Ninomiyachô. Chuo-ku Kobe. Fecha del traslado: 29 de junio de 1968”. Estos datos son los únicos de los que dispone Kawase para emprender su viaje hacia el origen de la imagen que nace y evoca los recuerdos. Si del objeto filmado puede emerger el recuerdo, si el único testimonio de su existencia es esa fotografía de boda, ¿cómo evocar lo que no se ha vivido? La ausencia de su padre le impidió almacenar esos instantes a su lado, no hay pues una historia que hallar siguiendo las huellas impresas en la fotografía, en el objeto filmado. Por ello, se lanza a ese ejercicio de construcción o reconstrucción, primero a partir de su presencia física en aquellos espacios en los que fue fotografiada, en los que una vez más vuelve a ser capturada en una imagen fija, en un intento de invocación de esos fantasmas de los que surgirá el recuerdo. El objetivo mantiene su enfoque en la fotografía, mientras al fondo se mantiene el entorno algo borroso, una vez que la foto desaparece ese fondo permanece ligeramente desenfocado. No parece pues su

intención mostrar el peso del tiempo en el entorno sino más bien buscar en la nueva experiencia esos recuerdos de infancia ausentes en su memoria. Y en esa profundidad de campo Kawase hunde su mirada (y la nuestra) haciendo emerger la huella, a través de esas dos capas, la de la imagen fija y la de la localización filmada, enfrentando el presente (el del momento en el que lo captura) con el pasado manifiesto en esa fotografía suya de niña. Y en ese gesto también se evidencia el intervalo temporal necesario para hacer brotar los vestigios de un recuerdo. “La profundidad de campo nos muestra unas veces la evocación en acto y otras las capas virtuales de pasado que exploramos para hallar en ellas el recuerdo buscado⁵⁴”, afirma Deleuze sobre *Ciudadano Kane* y los picados y contrapicados, *travellings* laterales y oblicuos que Welles⁵⁵ realiza.



⁵⁴ DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1987, p. 150.

⁵⁵ En los filmes de Welles -añade Deleuze- “la temporalización opera por la memoria”. *Ibidem*, p. 151.

Más allá de un diario filmado, más allá de una documentación gráfica de su búsqueda Kawase filma esa memoria perdida. “El recuerdo reavivado consciente nos da la impresión de ser la percepción misma que resucita⁵⁶”, dice Bergson. ¿Cómo reavivar pues un recuerdo del que no se tiene conciencia haber vivido? Ese enfrentarse a una imagen propia perteneciente a los primeros años de vida, a un pasado en el que cuesta reconocerse, ubicarse. Esta fotografía, único testimonio de un pretérito del que le resulta imposible evocar un recuerdo, no permite más que constatar un momento dado, en un lugar concreto. Y desde aquí, Kawase observa, atraviesa el papel en el que la imagen está impresa para crear otra. Quizá su regreso a la exacta localización le permita imaginar lo que fue o lo que pudo ser, en un ejercicio de actualización de la mirada, poniendo en juego esas capas virtuales de pasado para hallar en ellas el recuerdo o la evocación de un futuro incierto.

¿Por qué acudir pues a las fotografías en las que él no aparece? Ya hemos visto que en el álbum familiar se revela el origen de una historia, a partir de la fuerza emocional que brota en contacto con la cámara. ¿Qué pasa entonces cuando el fondo de ausencia desde el que se observan no ofrece una mirada, ante la imposibilidad de evocar aquello que nunca existió? “Para que la historia se presente se debe derribar la mera trama de superficialidades que ofrece la fotografía ya que en la obra de arte el significado del objeto se convierte en un fenómeno espacial, mientras que en la fotografía el fenómeno espacial de un objeto es su significado⁵⁷”. Es importante destacar esa necesidad de derribar esas “superficialidades” que describe Kracauer para que nazca la historia que esconde. “También la obra de arte se descompone en el tiempo, sin embargo, a partir de los elementos desprendidos emerge el significado, en tanto que la fotografía acumula los elementos”. Más allá de lo representado, más allá del significado preciso de la fotografía fija se halla esa descomposición del tiempo que provoca esa profundidad de campo que observamos, a su vez recipiente de un intervalo temporal⁵⁸: un tiempo pretérito frente a otro presente cuyo choque evoca un porvenir. Sin embargo, entre estos planos fijos la directora de *Moe no Suzaku* inserta la fotografía de su presente, ella misma en esas localizaciones, siempre de espaldas y en permanente búsqueda – la cámara de fotos congela un instante, su “configuración espacial⁵⁹”, el tiempo detenido, el espacio capturado en una imagen–; sin embargo, requiere del movimiento que otorga el cine, de ponerla en comunión con el resto de imágenes a través del montaje para que la historia

⁵⁶ BERGSON, H., *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 50.

⁵⁷ KRACAUER, S., *La Fotografía* consultado en www.historiacultural.net, p. 4.

⁵⁸ Para Kracauer la memoria “no incluye ni la presentación espacial global ni el transcurso temporal global de un hecho”. *Ibidem*, p. 3.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 7.

emerja, para que sus recuerdos se manifiesten. “La fotografía que no ve y comprende esta imagen se debe colocar en relación con el momento de su surgimiento”, apunta Kracauer.

Quizá en la recreación de esas circunstancias, de esa infancia perdida junto a su padre, Kawase consiga reunir esas sensaciones. Para ello, la cineasta acude a los diferentes domicilios de su padre inscritos en el Registro Civil, imaginando a través de la cámara sus pensamientos, reflejando sus posibles emociones, dando vida a una memoria que no es la suya. Y lo hace a través del montaje. Observamos en primeros planos detalles del entorno que visita –unas hojas, las vías del tren, una jícara del tendido eléctrico, un tendedero móvil–, insertando su propio retrato en esos mismos lugares, imágenes que acompaña con su voz recitando la dirección del domicilio, y la fecha de traslado, el contraplano de esos lugares en ese tiempo detenidos lo establece Kawase con la inserción de sus fotos de infancia en los mismos años. Y en ese perfecto *collage* hecho de experiencias, de vivencias capturadas en una foto fija, de retornar al pasado a través de sus propios retratos de niña, en ese ensamblaje, en ese choque entre pasado y presente, en ese enfrentar las imágenes fijas con el movimiento del cine, quizá pueda brotar ese recuerdo imposible. “¿Por qué los árboles se mueven con el viento? Para poder acariciarse. Si solamente yo fuese más natural, me sentiría mucho mejor. En este lugar mi padre debió sentir lo mismo, creo”. Una imagen que ella registra fabricando a su vez las huellas de otra imposible, una que nunca llegó a nacer pero que, sin embargo, hace nacer en un plano imaginario. ¿Podríamos decir que Kawase pone en práctica lo que Bergson llama recuerdos por semejanza? “Son posibles miles de evocaciones de recuerdos por semejanza, pero el recuerdo que tiende a reaparecer es aquel que se parece a la percepción por un cierto lado particular, aquel que puede esclarecer y dirigir el acto en preparación. Y este recuerdo mismo podría, en rigor, no manifestarse: bastaría con que evocase, sin mostrarse él mismo, las circunstancias que han sido dadas en contigüidad con él, lo que ha precedido y lo que lo ha seguido, en fin, lo que importa conocer para conocer presente y anticipar el porvenir”⁶⁰.

Para Bressane el montaje es ese “espaço de pensamento, da memória e do mito, onde uma forma nova, uma relação nova organiza as imagens entre elas”⁶¹. No sólo hallamos la memoria, su evocación en esa profundidad de campo, sino también en el montaje. Una suerte de álbum de fotos que pasa por las experiencias de Kawase, de su presencia física en el

⁶⁰ BERGSON, H., *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 61.

⁶¹ *Montaje: espacio de pensamiento, de memoria y de mito, donde una nueva forma, una relación nueva organiza las imágenes entre ellas.* (BRESSANE, J., *Transmontagem*, www.lafuriaumana.it número 11, winter 2012).

campo, en el plano. Si ahí es donde se materializa el recuerdo, entonces ¿por qué no situarse dentro? Atravesar las fotografías, los objetos, traspasando incluso la memoria y alcanzando la imaginación, como único plano para el recuerdo.



¿Qué papel juega entonces aquí el cine? Para Kracauer “el desorden de los residuos reflejados en la fotografía no puede ser esclarecido más nítidamente que mediante la supresión de todo tipo de relación entre los elementos naturales. Agitar estos elementos es una de las posibilidades del cine. El filme la realiza en todos los casos en los que asocia partes y fragmentos a figuras extrañas⁶²”. Quizá en ese montaje de planos, en la tensión entre la imagen fija, como testimonio gráfico de un recuerdo que le falta, y el movimiento de la vida

⁶² KRACAUER, S., *La Fotografía* consultado en www.historiacultural.net, p. 11.

filmada, se agiten los elementos que hagan emerger esa evocación en el plano imaginario, en el cinematográfico. Y le permita así resurgir la experiencia como vehículo de la memoria para alcanzar el recuerdo, aunque sea simulado.

Si Kawase enfrenta el pasado con el presente en la unión de sus retratos con los elementos filmados del entorno que ella misma pisa para manifestar el recuerdo, y Davies genera sus recuerdos a partir de las imágenes de archivo de su ciudad natal, Júlio Bressane va un poco más allá y hace lo propio con fragmentos de sus propias películas –filmaciones convertidas ya por el intervalo del tiempo en imágenes-objeto–. El cineasta brasileño también realiza un viaje por la memoria en *Rua Aperana 52* (2012), pero lo lleva a cabo a partir de una casa, ligada a sus recuerdos de infancia, ubicada en la dirección que da título a la película, en un barrio de Río de Janeiro. La película se divide en tres partes que giran alrededor de la imagen: “Fotograma, fotodrama, fotograma, três procedimentos conceituais para uma fenomenologia da luz, da luz no Cinema, da compreensão e apreensão da luz no Cinema⁶³”, dice Bressane. Tres historias que giran alrededor de esa casa donde él creció y a la que constantemente retorna con su cámara. Su viaje es geográfico y emocional, conectando como los puntos de una constelación esas imágenes de ausencia –que brotan en las grietas del papel en el que están impresas las fotografías– con fragmentos de sus propias películas, filmadas en esas mismas localizaciones. Durante los primeros veinte minutos, Bressane graba algunas imágenes antiguas de sus padres, sobre todo de su madre, diseccionando su rostro de la misma forma que lo hacía Bergman en *El rostro de Karin*. Sin embargo, imbuido por ese espíritu de traspasarlas, de situarse en ese pretérito evocado en las fotografías, su mano las alcanza hasta tocarlas, las observa con la cámara hasta que la proximidad del objetivo borra los rostros de quienes las habitan. Ficción y realidad, tan cercanas como el recuerdo del sueño de un momento vivido, del que finalmente haremos una imagen nacida de la fantasía. En un momento, observamos a sus padres con él en el inicio de su vida. El director de *Cleópatra* fragmenta la imagen, y la vuelve a unir en un montaje, que pasa por cada uno de los rostros de los tres personajes. De repente, como ocurría con la fotografía nupcial de los padres de Kawase, la luz rompe la imagen, aunque esta vez es una luminosidad⁶⁴ que borra el rostro del propio cineasta, dejando ver el grano de la fotografía, como si la memoria fuese incapaz de evocar un recuerdo, transformando esa foto en material sensible de una película, capaz de

⁶³ “Fotograma, fotodrama, fotograma, tres procedimientos conceptuales para una fenomenología de la luz, de la luz en el cine, de la comprensión y aprehensión de la luz en el cine”. (BRESSANE, J., *Rua Aperana, 52: fotograma, fotodrama, fotorama*. Consultar en www.lafuriaumana.it, número 11, winter 2012).

⁶⁴ Una luminosidad fosfórica dirá el propio Bressane en su texto *Rua Aperana, 52: fotograma, fotodrama, fotorama*

imprimir otra imagen, una que está por llegar, desde la memoria del que la observa. De la misma forma que él hace con el cine, con sus propias películas, convertidas en objetos que devuelven la mirada de un tiempo pasado de la que nacerá otra imagen.

Al inicio de la tercera parte, *fotograma*, el realizador carioca filma el rostro de una mujer joven, de nuevo su madre, la cámara se va acercando hasta que de repente surge el movimiento, concentrado en el pecho desnudo de una mujer, se trata de una escena de *Filme de amor*. El objetivo acaricia este busto filmado en blanco y negro que culmina con la imagen borrosa de las piernas abiertas de una mujer, en cuyo sexo la cámara se adentra hasta volver a ese álbum de fotos. El origen de la imagen, el del propio Bressane, condensado en esa herida visual inscrita en las polaroids de Tarkovski, “como si toda imagen fuera imagen materna⁶⁵”. Es aquí donde Bressane comenzará a insertar retazos de aquellos vídeos caseros, donde las imágenes fijas de su pasado que hasta ese instante había filmado cobran vida. Con un constante retorno a esas fotografías del álbum familiar, el cineasta retoma entonces momentos de su filmografía, registrados en esos mismos espacios que él había transitado de niño. Del mismo modo que Kawase recorría los lugares en los que había sido fotografiada de niña en la búsqueda de una experiencia, Bressane introduce secuencias que él mismo registró. Mientras para la cineasta japonesa la filmación era el medio imprescindible para crear ese simulacro de una presencia que la condujera finalmente al reencuentro con sus recuerdos, el brasileño hace uso de su propia imaginación, la que previamente ha creado con el cine.

En un momento, vuelve a mostrarnos la fotografía de la casa, mientras lo que escuchamos ya no son los sonidos de su pasado, condensado en las melodías que constantemente busca en la radio, o el de las olas del mar que baña la costa en la que está ubicada la residencia, sino el del cine –un extracto de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) donde se habla de la muerte del dueño de Xanadu–. Capas de pasado, de realidad y ficción, de momentos suspendidos y animados por el cine, ese con el que entreteje su historia, el mismo con el que transforma sus propios recuerdos de infancia. Su pasado, como el de muchos, se mantiene paralelo al del cine, su memoria se rellena con las imágenes cinematográficas que él ayudó a crear. ¿Cómo unir a partir de nuestra mirada, de nuestra experiencia, esa memoria del cine con la nuestra? Si al igual que la historia de Bressane o la de Kawase la nuestra se oculta también en las capas del cine ¿cómo conectar esas capas de memoria sin tener que filmarlas?

⁶⁵ MOURIÑO, J. M. y RUIZ DE SAMANIEGO, A., “Formas dibujadas de la ausencia” en el libro *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*, Maia Ediciones, Madrid, 2009, p. 14.

4. La imagen-objeto creadora de experiencias

4.1. La sincronía de pasado y presente a través del objeto

*Mi película nace por primera vez en mi cabeza, muere en el papel;
la resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo,
que son inmolados en el celuloide pero que, dispuestos en un cierto orden
y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua⁶⁶*

Jean Cocteau

Sus manos cubiertas con unos brillantes guantes se extienden hacia adelante, en un plano fijo, las observamos atravesar ese espejo frente al que se halla, como si traspasara el espeso manto de agua de un lago. “No se trata de entender, se trata de creer”, advierte Heurtebise (François Périer) a Orfeo (Jean Marais). La misma fe ciega que el héroe de la película de Cocteau⁶⁷ requiere para cruzar esa puerta que lo separa de su amada Eurídice es la que nos está demandando su director. “Mira el reloj”, le ha señalado previamente esta especie de ángel de la guarda a Orfeo, como si al atravesar el espejo el tiempo desapareciera, como si en ese espacio, en ese objeto se sincronizaran el pasado –la muerte que le ha arrebatado a su mujer, el tiempo del ausente– y el presente –el que vive el protagonista y el nuestro como espectadores–. “Un acontecimiento vivido es finito, al menos está incluido en la esfera de la vivencia, y el acontecimiento recordado carece de barreras, ya que es sólo clave para todo lo que vino antes que él y tras él⁶⁸”, dice Walter Benjamin a propósito de Proust y su obstinación por incluir más texto en los márgenes a cada prueba de imprenta de *En busca del tiempo perdido*. El hecho vivido se agota pues en el tiempo de su realización. Sin embargo, de esa experiencia nace un recuerdo que no tiene límites, por permanecer ligado a la memoria, y por tanto a la *phantasia* aristotélica⁶⁹, a la imaginación. Al igual que Orfeo necesitamos atravesar esa puerta que nos devuelve a un plano donde el pasado todavía perdura, para acceder así al recuerdo de algo. Necesitamos pues de esa experiencia como un puente que nos conecte con

⁶⁶ Citado en AUMONT, J., *La teoría de los cineastas*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004, p. 103.

⁶⁷ COCTEAU, J., *Orphée*, 1950

⁶⁸ BENJAMIN, W., *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus Ediciones, Madrid, 1993, p. 19.

⁶⁹ Para Aristóteles la memoria “implica una pintura mental”, una imagen, y pertenece a “la facultad sensitiva primaria”, es decir, aquella facultad con la que “percibimos el tiempo”. “La memoria corresponde a aquella parte del alma a que también pertenece la imaginación”, según escribe en *Del sentido y lo sensible – De la Memoria y el Recuerdo* (publicado en Aguilar Libera los libros, p. 44). Habría que señalar, apunta Francisco Samaranch en el prólogo a la obra del pensador griego, que en la filosofía aristotélica el alma “significa la idea y el todo, el sentido y el finalismo de un cuerpo vivo. Así, el mismo Aristóteles dice en otra de sus obras que el cuerpo es por el alma y en orden al alma”.

la imaginación, reinventando los recuerdos que el paso del tiempo nos arrebató, que despliega una multitud de imágenes, como en Proust desencadenaba páginas y páginas⁷⁰. “¿No es la quintaesencia de la experiencia: experimentar lo sumamente difícil que resulta experimentar mucho de lo que en apariencia podría decirse en pocas palabras?⁷¹”, preguntará de nuevo Benjamin sobre el estilo de Proust. ¿Por qué es necesario que presenciemos las manos de Orfeo ablandar la superficie dura del vidrio? ¿No es esa imagen visible la que requerimos para acceder a lo invisible, al recuerdo?

Ese mismo espejo imaginario es el que refleja a las dos mujeres físicamente idénticas de *La doble vida de Verónica* (*La double vie de Véronique*, Krzysztof Kieslowski, 1991). Al final de la película, Alexandre (Philippe Volter), ese artista de marionetas que acabará integrando a las dos Verónicas en el elenco de títeres que fabrica, descubre a Véronique (Irène Jacob) la fotografía en la que ella misma aparece retratada en Cracovia. Ella, sorprendida e intrigada, la observa sujetando la hoja de contactos entre las que se esconde la imagen de la joven polaca. “Ese no es mi abrigo”, asegura mientras en un primer plano de esa fotografía observamos el dedo de Véronique que la acaricia, como el ciego que requiere del tacto para llegar a “ver” el rostro de su interlocutor. Es ese gesto físico de tocar el que activa su memoria, lo que la hace comprender que la fotografía pertenece a esa otra mujer idéntica a ella, probablemente la presencia que notaba suya y que en un momento deja de sentir, y arruga el papel sin poder contener las lágrimas. De repente esa imagen, que congelaba el mismo instante en el que su doble polaca la descubre en mitad de una revuelta en Cracovia, devuelve su mirada a través del tiempo, un año más tarde. Ese esperado encuentro entre las dos mujeres se produce a través de una foto. Igual que la fotografía del padre de Naomi Kawase le devolvía la mirada a través del cine en *En sus brazos*. Qué mejor sincronía que la de la misma mujer mirándose a sí misma, reconociéndose en los labios, los ojos, el gesto del rostro que observa, pero sin hallar el rastro de conciencia, la huella de ese pasado, con esa sensación de incertidumbre de la que somos presos al observar la propia fotografía con apenas unos meses de vida. “Bonita foto. Y tú, con ese gran abrigo”, exclama el titiritero, señalando con sus gafas esa pequeña imagen de Verónica. “No soy yo”. “Claro que eres tú”, le responde agitado, con la misma intensidad con la que Terence Davies nos instaba a nosotros, espectadores, a recordar aquellas Navidades de su infancia bajo el peso de la recurrente

⁷⁰ Benjamin retoma las palabras de Max Unhold sobre la enorme extensión de la obra de Proust: “Dice: imagínese usted, señor lector, que ayer mojé una magdalena en mi té y me acordé de repente de que siendo niño estuve en el campo. Y así utiliza ochenta páginas, que resultan tan irresistibles, que creemos ser no ya quienes escuchan, sino los que sueñan despiertos.”

⁷¹ BENJAMIN, W., *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus Ediciones, Madrid, 1993, p. 25.

pregunta “¿Te acuerdas?” en *Of Time and the City*.

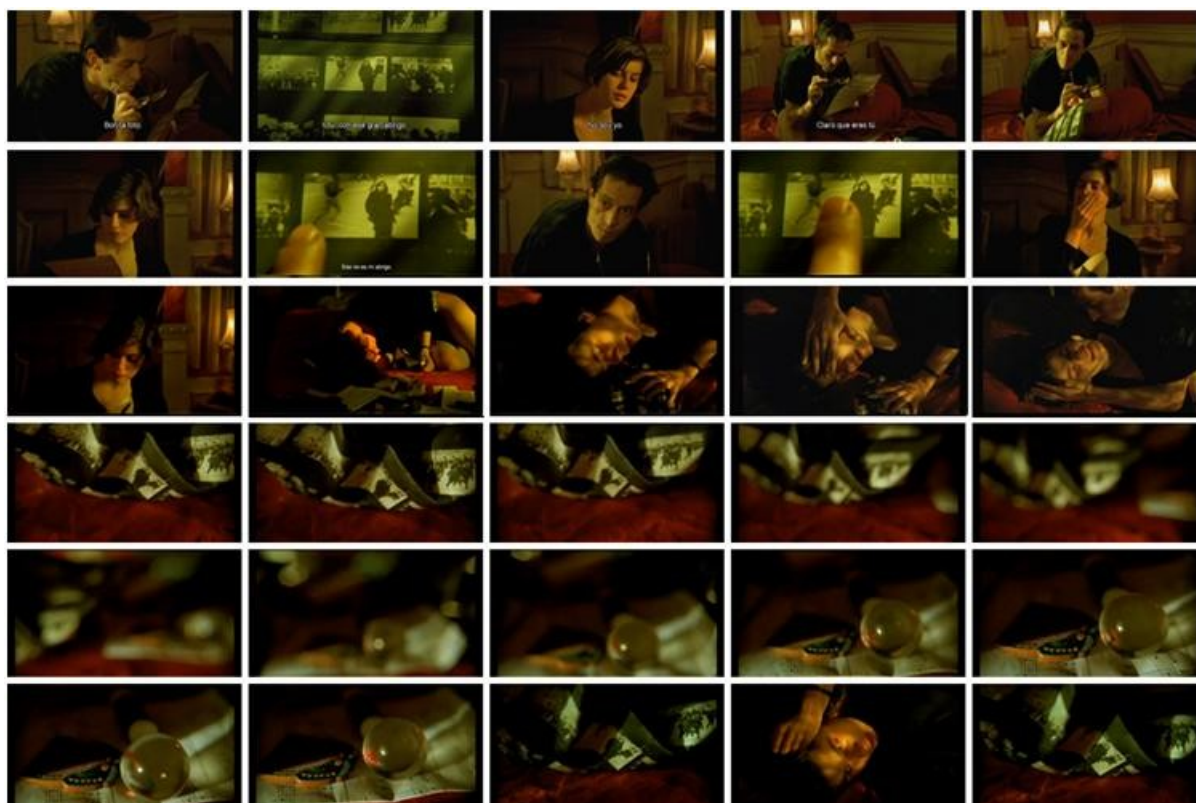
Será además ante el abismo de esa confusión que vive Véronique por la “presencia” ausente de su otro yo, cuando tenga lugar el encuentro sexual con Alexandre. “En *Azul*, el acto sexual durante el cual tiene lugar la epifanía pauliniana de Julie está escenificado como SU PROPIA fantasía, como un suceso próximo al sueño que no implica realmente un contacto con otra persona (este es el paradigma de muchos contactos sexuales en Kieslowski, sobre todo en *La doble vida de Verónica*: la mujer los experimenta como si se tratara de un sueño⁷² solitario)⁷³”, escribe Slavoj Žizek. Precisamente, el interludio que enlaza las dos historias, el espejo que traspasamos para encontrarnos con la protagonista francesa, es otro momento íntimo. Segundos antes la cámara ha transitado por los estratos que conforman el foso donde yace el cuerpo de su *alter ego*, para, a continuación, tomar el lugar de sus ojos inertes, cegados por la tierra que sobre ellos esparcen sus familiares y amigos reunidos junto a su tumba. La oscuridad de la muerte da paso al cuerpo de Véronique, cuyo torso desnudo acariciamos al ritmo que lo hace su amante, sintiendo cada poro de su piel. Su ombligo, su barriga, su pecho, su rostro, aparecen ligeramente distorsionados, contenidos por una barrera de cristal, como si todavía los contempláramos a través del vidrio que hemos atravesado, y que súbitamente se esfuma bajo la luz prendida por la joven. “Su propia fantasía” resalta Žizek, una que quedará, pues, oculta, hasta que la visión de aquel retrato, tomado en Polonia, desate de nuevo un estallido de emociones, capaz de destapar el atlas de la memoria.

La foto de Weronika se convierte pues en el contraplano que conecta estas dos miradas que por fin se cruzan un año más tarde. Es como el contraplano de la mirada que buscamos entre nuestros pensamientos, entre nuestro recuerdo del ausente, algo borrosa pero que siempre nos devuelve su memoria, en forma de imagen fija, congelada en el tiempo. “Nada distingue nuestros recuerdos de los momentos corrientes, no se descubren hasta más tarde, por sus cicatrices”, dice Chris Marker en *La Jetée* (1962), donde su protagonista está desde niño marcado por el recuerdo de una imagen fija que no alcanzará a entender hasta no revivirla de nuevo. “El niño cuya historia vamos a contar estaba destinado a recordar la visión de un sol

⁷² Cabe recordar respecto al sueño la relación que tiene este con el recuerdo según escribe Bergson. “Es imposible no ver en el sueño un relajamiento nervioso, siempre dispuesto durante la vigilia a prolongar la excitación recibida en reacción apropiada. Ahora bien, es probada por la observación banal la 'exaltación' de la memoria en ciertos sueños y en ciertos estados de sonambulismo. Recuerdos que se creía abolidos reaparecen entonces con una exactitud sorprendente; revivimos en todos sus detalles escenas de infancia enteramente olvidadas; hablamos lenguas de las que ni siquiera recordamos haberlas aprendido”. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 62.

⁷³ ŽIZEK, S., *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Editorial Debate, Barcelona, 2006, p. 66.

congelado, el paisaje del fondo del muelle y el rostro de una mujer”, dice la voz en *off* al inicio de la fotonovela. No es el tiempo, pues, por donde se mueve el viajero sino que son esas cicatrices por las que dolorosamente transita, activadas aquí por el experimento del que es víctima o quizá por el sutil parpadeo de su amada, en la única secuencia que escapa del concepto fotonovela. ¿Por qué la necesidad de insertar el movimiento, de filmar el aleteo de sus pestañas al despertar? ¿Será eso la semilla del recuerdo?



El poder de un parpadeo es también lo que Kieslowski parece construir con el montaje de esta secuencia, donde la cámara viaja desde los rostros de los amantes, y sobre todo el de una Véronique en éxtasis, hasta la fotografía de Weronika, enjaulada en esa bola de papel en la que la francesa la ha convertido segundos antes. El cineasta polaco acerca pues el objetivo a esa imagen de la joven, desdibujada por la arruga del soporte en el que está impresa, en un plano que bien podría verse a través de los ojos de Véronique, en el que el movimiento del

zoom sólo llega a detenerse y enfocarse de nuevo en la fotografía, para desenfocarse al segundo siguiente y moverse hacia esa canica⁷⁴ estrellada que ambas mujeres poseen. Con el impulso de ese vaivén retomamos el rostro de Véronique en pleno orgasmo para regresar una vez más a la fotografía. Esa pequeña imagen queda, en primerísimo primer plano, marcada por los profundos surcos que han quedado sobre la hoja de contactos al arrugarla, igual que las grietas atravesaban las imágenes de infancia que Júlio Bressane filmaba en *Rua Aperana*, 52, los finos vestigios de otra vida, la del cineasta brasileño junto a sus padres, como la de Weronika detenida como una figura de piedra en mitad de la plaza, como particulares testigos de los estragos que el tiempo provoca también en la memoria. Durante esos segundos de plano sostenido contemplamos hipnotizados la fotografía, arremetidos por la pasión de ese rostro bañado en lágrimas que constantemente vuelve a mirar a su otro yo. Una calma que, de repente, queda interrumpida por el sutil balanceo de la bola de papel, ¿la ha tocado Véronique o ha sido quizá el impulso de esa fuerza emocional en la que se ha visto envuelta previamente? ¿Por qué ese constante retorno sobre esa fotografía? ¿Intenta recordar Véronique el momento de captación de esa mirada?

Este retrato suspendía ese encuentro físico de las dos mujeres, y su fotografía no devuelve a la protagonista francesa el recuerdo de esa experiencia, tanto para ella como para los espectadores el tiempo, ese año de distancia que separa los dos encuentros, ha extinguido la emoción. Ella, que durante la revuelta estudiantil que se estaba librando ante sus ojos en Cracovia, había preferido apartar la experiencia, desecharla, y en su lugar capturarla con su cámara de fotos. “Frente a las mayores maravillas de la tierra (por ejemplo, *el Patio de los leones* en la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos. [...] Tal vez en el fondo de ese rechazo en apariencia demente se esconda un germen de sabiduría donde podamos adivinar la semilla en hibernación de una experiencia futura⁷⁵”, establece Agamben al inicio de *Infancia e Historia*. La cámara de Kieslowski revelará pues esta semilla escondida en el fruto del rechazo inconsciente de Véronique a vivir ese momento, rescatando la mirada congelada de la joven polaca, de la que habrá de nacer la experiencia futura (el reencuentro entre las dos mujeres y la explosión emocional de Véronique).

⁷⁴ Previamente al “encuentro” entre las dos jóvenes, se muestra, durante unos segundos, la imagen de la fachada de la catedral de Cracovia distorsionada por la esfera y del revés, como si la estuviéramos mirando a través de la misma canica, recuperando el momento en el que Weronika hace lo propio cuando en el tren observa los alrededores de la ciudad. ¿Es una imagen onírica de Véronique o reproduce su mirada, la de la Weronika niña del inicio observando el cielo de su ciudad?

⁷⁵ *Ibidem*, p. 10.

Volvamos antes al momento previo, a esa sustitución de la vivencia por la fotografía, pues es allí donde apuntaba Agamben donde hemos de buscar el germen de la experiencia futura. Susan Sontag diría que ese afán por registrar el mundo en una fotografía es más una “experiencia capturada”, una imagen reducida a un objeto que coleccionar. “[...] Sontag entén el mateix acte fotogràfic com un atavisme depredatori, fruit d'un 'afany adquisitiu' i la fotografia com a 'experiència capturada', captiva, experiència cosificada i acumulada pel mateix subjecte de l'experiència⁷⁶”, escribe Juan Pablo Wert Ortega a propósito de la exposición *Martin Parr, fotografia y coleccionismo*. Precisamente al inicio de esa muestra se exhibía la secuencia de *Los Carabineros (Les Carabiniers)*, Jean-Luc Godard, 1963) en la que los dos protagonistas vuelven a casa tras haber luchado en el ejército del rey, en una guerra a la que acuden con la promesa de volver ricos. “Traemos todos los tesoros del mundo”, dice Ulysses (Marino Masé) a las dos mujeres. Todas sus experiencias, sus vivencias⁷⁷ quedan reducidas a una maleta repleta de postales, ordenadas por categorías. Monumentos, lugares, medios de transporte, animales, etc, todo cabe en forma de imágenes impresas. La destrucción de la experiencia a través del horror, una experiencia devorada y masticada, finalmente devuelta en forma del *souvenir* por excelencia. Godard filma aquí a los dos soldados mientras enumeran una a una las imágenes fijas que guardan en la maleta, ante la atenta mirada, entre fascinación y temor, de Cleopatre y Venus, las dos mujeres que durante tres años los aguardaban a la espera de ser ricas a su retorno. Sobre todo, Godard filma las postales, esos recipientes de experiencias, una detrás de otra las vemos aparecer, en primer plano fijo, apiladas. Los monumentos, las Maravillas de la Naturaleza, los grandes almacenes, los mamíferos, la industria, todos ellos reducidos a simples objetos que, aunque capturados por la cámara, no contienen tiempo alguno, no conforman la llave de ninguna puerta al pasado y ni siquiera poseen la capacidad de evocar la memoria involuntaria, estampas que los mismos personajes se intercambian como si de cromos de colegio se tratara. Al contrario que las anteriores categorías, la última que se nos mostrará es una especial, formada por mujeres de todo el mundo. “Éstas son las que Ulysses y yo nos reservamos, para que nuestra familia se perpetúe. [...] ¡Por los siglos de los siglos! Hasta el diluvio universal”, exclama Michel-Ange (Patrice Moullet). La cámara se mantiene fija, frente a ella el soldado va desplegando cada una de estas imágenes sobre la maleta cerrada. La fotografía de una mujer africana, un desnudo de Modigliani, la ilustración de una pin-up, el retrato de Greta Garbo, el de Brigitte

⁷⁶ WERT ORTEGA, J. P., *Martin Parr, fotografia i col·leccionisme*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 2012, p. 17.

⁷⁷ Curiosamente la primera de las postales que vemos corresponde a la de la Antigüedad con la imagen de las pirámides de Egipto, único lugar turístico por excelencia en el que hemos visto previamente a Michel-Ange tomar fotos durante sus incursiones bélicas.

Bardot, unas fotografías de desnudos de los años 20 o 30, son algunas de esas postales. Y cubierta la superficie en la que el protagonista las despliega, grita “Lola Montes, Sherezade, Cleopatra”, mientras las imágenes que le vemos colocar encima del resto son los retratos de las actrices que encarnaron estos personajes en el cine. “Cleopatra”, afirma la Cleopatre de *Los Carabineros*, cogiendo la fotografía de Elizabeth Taylor caracterizada como la reina egipcia. “Si quiere vivir aquí tendrá que cambiar de nombre”, añade. “¡Claro! La llamaremos Catherine, Natalie, Eugénie...”, le contesta Michel-Ange, iniciando un baile de nombres pronunciados por los cuatro personajes, que observamos a golpe de *zoom*, saltando de los rostros de las dos parejas al plano general de los cuatro dispuestos alrededor de ese cofre del tesoro en el que se ha convertido la maleta. El tiempo una vez más contenido en los objetos, estas imágenes cosificadas, como si con ese “por los siglos de los siglos” se refiriera a ellos mismos transformados en imágenes, en un peldaño de la historia del cine, y en su poder para sincronizar el pasado con el presente. Al igual que los personajes históricos y literarios representados en una imagen por el cine de Hollywood, ellos, personajes de una ficción, portan, a su vez, los nombres épicos de la historia de la cultura: Ulises, Miguel Ángel, Cleopatra, Venus. Lo mismo harán con las mujeres cuyos rostros barajan como si se tratara de cartas, renombrarlas, igual que la pareja de Marienbad reconstruía sus recuerdos, sobre la escultura que observaban. Primero imágenes, después objetos filmados para volver a ser renombrados por el que las observa. “Creo que el cine se parece más tanto a la escultura como a la música. Es decir que se parece a algo fijo, sólido, pero al mismo tiempo a algo que pasa y que es absolutamente inaprensible⁷⁸”, apuntaba el propio Godard en una entrevista el mismo año de estreno de la película. Tal vez ese algo inaprensible sea precisamente lo que haya que renombrar (reconstruir) con nuestra mirada, buscando la semilla de la experiencia futura, la que esperan vivir Ulysses y Michel-Ange una vez el rey materialice esas imágenes, convertidas en ese objeto filmado. ¿Seremos nosotros los que con nuestra mirada demos una nueva vida a esas imágenes, transformadas en los recuerdos de aquello que está destinado a olvidarse? Si el cine como dice Godard tiene algo de objeto físico y de imagen pasajera, de pasado y de presente, de tiempo inasible pero también de algo tangible como el espejo que atraviesa Orfeo, quizá esta unión de esas cualidades *a priori* opuestas se concentren en lo que podríamos llamar imagen-objeto. Intangible como esa memoria del ausente concentrada en un objeto físico que requiere de la fuerza de la cámara, de nuestra mirada, para volver a resurgir a través de nuestra propia memoria. La respuesta está quizá en ese “entre” que apuntaba

⁷⁸ Citado en AIDELMAN, N. y DE LUCAS, G., *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, Intermedio, Barcelona, 2010, p. 40.

Bellour, en esa distancia entre el que observa y el objeto observado que a su vez, nos devuelve, a través de su filmación, esa mirada, sincronizando pasado y presente, como esas postales de *Los Carabineros*. Y si esto es así, ¿podríamos precisar su aparición material?



Giorgio Agamben habla, a propósito de las conclusiones de Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*, sobre los objetos (*churinga*) que una población de Australia usa como representación del cuerpo de un antepasado, y posteriormente son asignados al individuo en el que se supone que se habría reencarnado. “Según Lévi-Strauss, la función y el carácter particular de esos objetos derivan del hecho de que en una sociedad como la Aranda, que privilegia la sincronía hasta el punto de representar incluso la relación entre pasado y presente

en términos sincrónicos, los *churinga* deben compensar el empobrecimiento diacrónico representando en forma tangible el pasado sincrónico⁷⁹. ¿Cómo restituir el recuerdo, la experiencia, a través del objeto? La fotografía tomada por Véronique desechaba la vivencia de enfrentarse cara a cara con su “doble” polaca. Ese “empobrecimiento diacrónico” lo supliría la filmación de esa imagen fija, restituyendo así la cualidad física, tangible, de la vivencia, que imprime una huella en la memoria. ¿Es esto lo que destapa esa semilla de una experiencia futura? ¿El momento de la aparición de esa imagen-objeto? El movimiento sostenido de la cámara, por el que enfoca o desenfoca la fotografía y la canica⁸⁰ hasta convertirlos en una mancha, consigue sincronizar pasado y presente, de la misma forma que Bressane daba órdenes a su operador de cámara en *Rua Aperana*, 52 para, en el mismo movimiento, capturar la fotografía incluso sacrificando su nitidez, revelando también su carácter físico, el de la foto fija y el del cine. “Prueba palpable de que el antepasado y su descendiente son una sola carne”⁸¹, prueba necesaria para que la memoria involuntaria proustiana resurja. “Se sabe que Proust no ha descrito en su obra la vida tal y como ha sido, sino una vida tal y como la recuerda el que la ha vivido⁸²”, apunta Benjamin. ¿Por qué al observar la fotografía de su “doble” Véronique rompe a llorar? ¿Concentran sus lágrimas, o el éxtasis de su encuentro sexual con Alexandre el recuerdo de aquella mirada interrumpida, de una experiencia perdida en los pliegues de la memoria?

En su ensayo sobre el autor de *En busca del tiempo perdido*, Beckett se refiere al pasaje de *Les Intermittances du coeur* en el que el narrador retorna a Balbec, esta vez para estar junto a su madre. Allí la memoria involuntaria lo llevará a vivir otro viaje por el tiempo, que podría asimilarse a ese que experimenta Véronique.

Se agacha –cautelosamente, cuidando su corazón– para desabrocharse las botas. Repentinamente lo invade una presencia divina familiar. Lo reanima una vez más ese ser cuya ternura, varios años antes, en un momento parecido de angustia y fatiga, le había entregado un momento de calma: su abuela tal como había sido entonces, y como había seguido siendo hasta el día fatal de su ataque de apoplejía en Champs-Élysées después del cual no quedó de ella más que un nombre, de modo que su muerte tuvo para el narrador tan

⁷⁹ AGAMBEN, G., *Infancia e historia*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A., 2007, p. 114.

⁸⁰ Al fin y al cabo esa pequeña esfera ha sido para Weronika un vehículo de experiencias, primero cuando a través de ella observa el paisaje de los alrededores de Cracovia desde el tren y más tarde cuando la hace rebotar tan fuerte que golpea el techo y vemos caer sobre su rostro feliz la arenilla que ha levantado el impacto.

⁸¹ LEVI-STRAUSS, citado en AGAMBEN, G., *Infancia e historia*, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A., 2007, p. 115.

⁸² BENJAMIN, W., *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus Ediciones, Madrid, 1993, p. 18.

*poca importancia como la muerte de un extraño. Ahora, un año después de su entierro, gracias a la misteriosa acción de la memoria involuntaria, él se da cuenta de su muerte. En cualquier momento dado, la totalidad de nuestra alma, a pesar de su hoja de balances favorables, tiene un valor puramente ficticio. Sus activos nunca son completamente realizables. Pero con ese gesto no sólo ha conseguido rescatar la realidad perdida de su abuela: ha recobrado la realidad perdida de sí mismo, la realidad de su ser perdido. Como si la figura del Tiempo se pudiera representar mediante una serie infinita de paralelos, su vida se desvía a otra línea y prosigue, sin solución de continuidad, desde el momento remoto de su pasado donde su abuela se agachó para apaciguar su angustia.*⁸³

Como el protagonista de este relato, Véronique no llega a ser consciente de la muerte de Weronika, la comprensión de ese hecho se hace patente al enfrentarse a la fotografía. De esa misma forma repentina, una fuerte sensación, diríamos de vacío, la inunda, quizá esa misma emoción de la que hablaba Bressane ante el álbum de fotos. ¿No es la misma sensación compartida que experimentamos frente a las imágenes audiovisuales? ¿No rastreamos en ellas nuestras propias huellas? Contemplamos las imágenes como objetos que sincronizan pasado y presente e, incluso, que nos invitan a imaginar las posibilidades de un futuro. También ellas, como apuntaba Cocteau, mueren en algún punto, “inmoladas en el celuloide”, también ellas, como nuestros recuerdos, necesitan volver a ser construidas con nuestra mirada, variable al paso del tiempo, para reanimarse “como flores en el agua”. “¿Se puede pensar de forma independiente a la aparición material de la imagen-objeto y el proceso mental que la recibe?”⁸⁴

4.2. Reescribir la memoria

Al final de *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931) Chaplin filma el reencuentro del vagabundo al que él mismo encarna y la florista (Virginia Cherrill) a la que ayudó a recuperar la visión y de la que está enamorado. Ha sido increpado por unos muchachos que se han reído de él mientras ella era testigo desde el escaparate de su floristería. La cámara se sitúa detrás de la

⁸³ BECKETT, S., *Proust y otros ensayos*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008, p. 67.

⁸⁴ SOULAGES, F., *Para una nueva filosofía de la imagen*, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 2008, n. 39, p. 100.

joven dentro del comercio, y nos muestra al vagabundo girarse, y, paralizado por el inesperado reencuentro, le vemos observar incrédulo el rostro de su amada. Él la mira como si el tiempo se hubiera detenido en ese mismo instante, y sonríe, sin percatarse de que la flor mustia que había rescatado del suelo –permanente escapulario del recuerdo de ella- se va deshaciendo pétalo a pétalo. Para reponerla, ella le ofrece una rosa, y ante la impasibilidad de él –todavía incrédulo porque la fortuna lo haya llevado a la puerta de la joven– le ofrece también una moneda. Al advertir el gesto de la florista de salir a buscarlo a la calle, el vagabundo echa a correr. La llamada de ella interrumpirá su huida pero también el baile de planos y contraplanos al que hasta ahora habíamos asistido. Superada esa pantalla de vidrio que los separaba, la joven le tiende la rosa blanca –igual a la que le había vendido el día en que se conocieron– y él estira el brazo cogiéndola delicadamente. Entonces, ella le toma la mano para guardar en su puño la moneda, y en ese gesto físico se produce la “epifanía”. Su rostro refleja el desconcierto de algo totalmente inesperado. La cámara enfoca ahora las manos de los dos personajes entrelazadas, concentrando nuestra mirada no sólo en el gesto sino en la percepción de ella, en ese ver desde la oscuridad a que su ceguera la sometía. La mano de la joven recorre el brazo del vagabundo hasta su hombro y su cuello. “You?”, pregunta atónita. Él afirma con la cabeza, feliz por saberse reconocido. “You can see now?”, pregunta él. “Yes, I can see now”. Asistimos aquí ante la reconstrucción de una mirada, cuyos cimientos se hunden en el recuerdo, en la imagen mental que ella, invidente durante todo el metraje, se había creado de su benefactor a partir de sus manos.

La recuperación de la vista, sin embargo, no le había devuelto esa “visión”, ese recuerdo que mantenía del pasado, cualquier caballero que aparece frente a ella le hace pensar que se trata de él. No es hasta que su mano acaricia la de él, hasta que este gesto la obliga a regresar al fondo de su memoria, que puede “verlo” de verdad, que puede reconocerlo. Su piel, la forma de su mano, el largo de su brazo, la hechura de su pecho, es lo que abre la puerta de la memoria involuntaria, no el sonido de la puerta de un lujoso coche al cerrarse, ni el impecable traje o la elegancia manifiesta del cliente con el que lo confunde. El contacto con aquella mano que desinteresadamente la había ayudado despierta esa imagen, ineluctablemente mental, que ella atesoraba, porque haber recuperado su visión no era suficiente para activarla. Del mismo modo, la filmación de los objetos, de las fotografías, y su posterior visionado a veces no es suficiente para emprender el camino de vuelta al pasado, se requiere de algo capaz de rastrear las huellas y rellenar los huecos que deja el tiempo para llegar así a reconstruir los recuerdos, unos que nunca llegaron a fijarse en una imagen.

Tal vez la búsqueda de esas imágenes sea el principal objetivo de un cineasta como Chris Marker, perfecto tejedor de los hilos de la memoria, de la suya y de la nuestra, a través de esas imágenes-objeto que él mismo captura o que toma prestadas. La felicidad concentrada en esa imagen de los tres niños en Islandia o en aquellas que conforman esa lista de cosas que hacen latir el corazón en *Sans Soleil* (1982), apelan a la misma caricia que removía los cimientos del recuerdo de la florista en *Luces de la ciudad*. Como ese ciudadano del año 4001 relegado al constante recuerdo al haber perdido el olvido en lugar de la memoria del que habla al final de la película, Marker salta de un lugar a otro, de un tiempo a otro, de una leyenda a otra, y en el transcurso del recorrido lo que vemos es una imagen, la del tiempo olvidado. El que separa la felicidad de los tres hermanos islandeses de la destrucción de sus hogares por la explosión del volcán, el que separa la mirada directa de la mujer africana del mercado de Praia de la evasión de esa misma cámara que furtivamente observa, es decir, “el tiempo de un fotograma”, de una imagen fija a la espera de ser observada, a la espera de darle el movimiento que permita reconstruir una memoria, la historia personal de cada uno a través de ese pensamiento independiente de la imagen. ¿No son esos fotogramas precisamente objetos con los que evocar los recuerdos?

Se trata, como explica Robert A. Rosenstone, de “una nueva forma de historia para una época visual: una historia que no consiste en engarzar datos en una explicación lógica, sino en una reflexión sobre las posibilidades de la memoria y la historia, la experiencia personal y los acontecimientos generales y, por supuesto, las relaciones entre ambos. Y qué uso podemos dar a estas experiencias, o a nuestras imágenes de ellas, en aras a entender nuestro mundo y a nosotros mismos⁸⁵.” ¿Cómo comprender nuestra propia historia sin las imágenes que la conforman? ¿No suplimos esa historia afectada por el olvido con la propia experiencia? En su concepto de huella Derrida decía que venía incluida la “borradura”, la marca escondida de una imagen también guarda el olvido de otra, que a su vez nos ayuda a reconstruir desde la experiencia, a reconstruir la memoria de la misma forma que lo hace la florista de la película de Chaplin. La reconstrucción de la memoria del ausente se asimila a la reconstrucción de la memoria de alguien que nunca ha existido, parece concluir Isaki Lacuesta en uno de los fragmentos que componen *Las Variaciones Marker*, ya que ese trabajo de reescritura parte en ambos casos de la imaginación. “¿Quién se esconde detrás de ese seudónimo?” pregunta el director de *Los Pasos Dobles*. “Aquí tenemos un Chris Marker... por Agnès Varda” dice el narrador. Con las imágenes de los cineastas en un montaje paralelo,

⁸⁵ ROSENSTONE, R. A., artículo “*Sans Soleil*. El documental como verdad (visionaria)” en *El pasado en imágenes*, Editorial Ariel, Barcelona, 1997, pp. 115-116.

Lacuesta nos muestra el registro de uno y del otro, el mismo estilo, el mismo gato, el mismo estudio. “Aquí tenemos un plano de Chris Marker, filmado por Johan Van Der Keuken”, vuelve a explicar la voz en *off*, y una vez más ese montaje en paralelo de dos imágenes, la de los tres niños islandeses al inicio de *Sans Soleil* enfrentada a la de los tres hijos del cineasta holandés. En algún momento de este cruce de instantes filmados la memoria se confunde, igual que lo hacen los recuerdos que conservamos bajo el yugo del tiempo. Evidenciando también la fragilidad de la memoria del cine, cuyas imágenes convertidas en objetos se pueden moldear e intercambiar con la memoria del que los observa con la misma facilidad con que se intercambiaban postales los protagonistas de *Los Carabineros*. Quizá sea esta esa nueva forma de historia “para una época visual” que propone Rosenstone, una en la que se equiparen las miradas, la del que observa y la del objeto que es observado.

Para Marker sus recuerdos equivalen a las imágenes que registra, y que resultan tan manipulables como frágil es nuestra memoria. ¿Qué hacer cuando esos recuerdos filmados no existen? Tal vez de la misma forma que él hace, inventando, pensando en las imágenes más allá de su forma o de su tiempo. Del mismo modo que el sintetizador de su amigo Hayao Yamaneko –al que llama la Zona en homenaje a *Stalker*, el filme de Tarkovski– reconvierte las propias imágenes del autor de *La Jetée*, en “materia electrónica⁸⁶”, en colores, en sombras, haciendo desaparecer su forma concreta, obligando en cierta manera al espectador a imaginar. “Al menos muestran lo que son, imágenes, no la forma transformable y compacta de una realidad inaccesible”, apunta esa omnipresente voz en *off*. Nos muestra esas “no-imágenes⁸⁷” y el gesto del creador de la máquina usándola, su mano controlando los botones con los que distorsionar los archivos, como si requiriera de ese gesto físico para activar la transformación, el proceso en el que esas no-imágenes se revelen. Igual que se revelan los recuerdos, arrastrados por la fuerza emocional que brota del objeto filmado, del poner en movimiento ese instante congelado. Para la reconstrucción de esa memoria se hace necesario, parece decirnos Marker, dar un paso más, cuestionar la verdad de esas imágenes “afectadas por el liquen del tiempo”.

A la misma velocidad que el cineasta francés viaja de África a Japón, de una época a otra, de un rostro a otro diferente, vemos a uno de los numerosos gatos de cerámica que pueblan el templo dedicado a la memoria de los felinos, transformarse en una mancha de colores tamizados por la estética electrónica. Ya no quedan pues emús, ni gatos, ni rostros

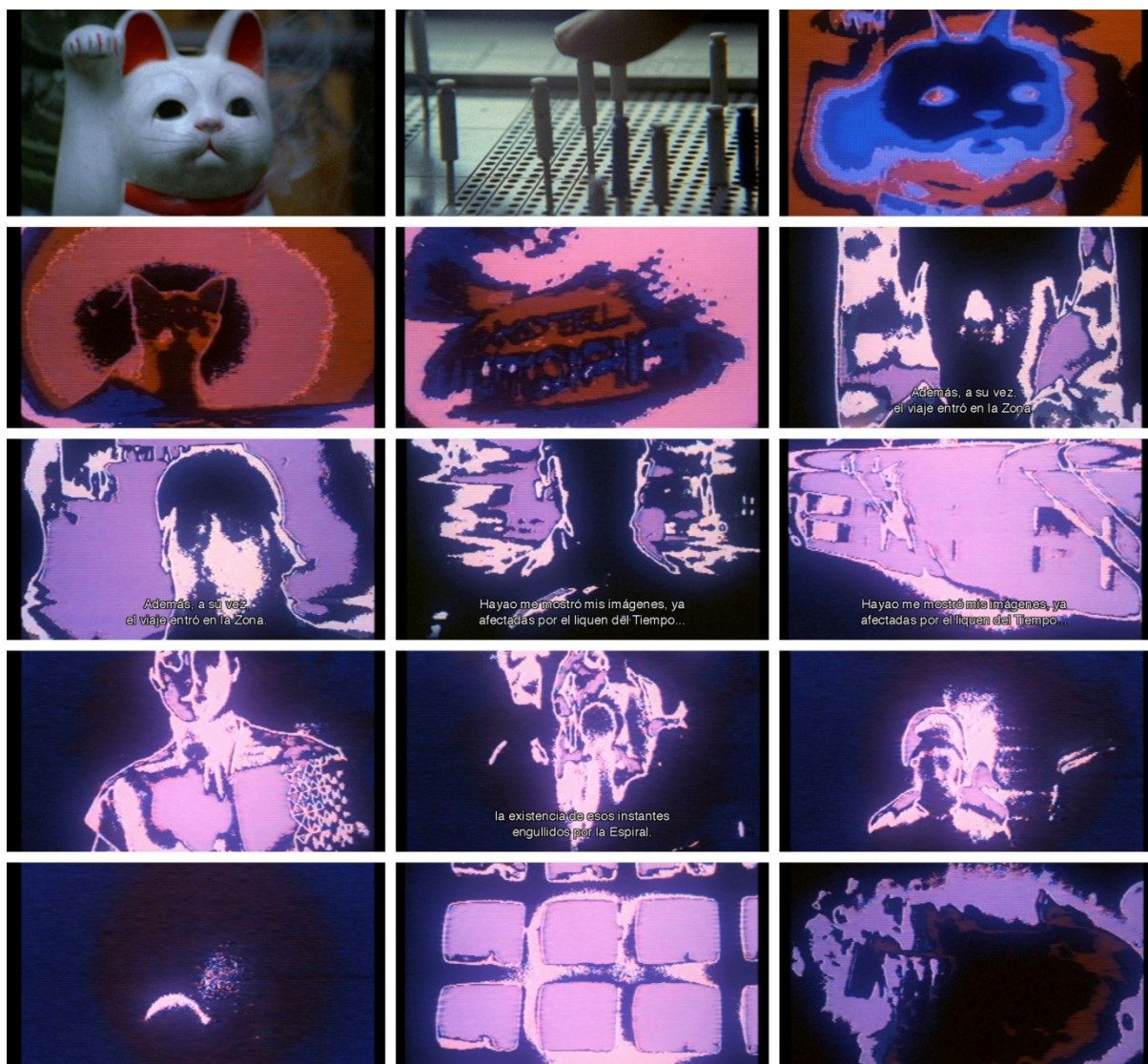
⁸⁶ “(Hayao) Sostiene que la materia electrónica es la única que puede tratar el sentimiento, la memoria y la imaginación”, cuenta la voz en *off* refiriéndose al pensamiento de Hayao sobre su invento.

⁸⁷ Tal y como las denomina el propio Marker en la película.

que contemplar, sino que en su lugar lo que Marker y Hayao nos ofrecen son objetos con los que poder evocar la memoria, la personal. “En el fondo su lenguaje me llega, pues se dirige a esa parte de nosotros que se empeña en dibujar perfiles en las paredes de las prisiones. Una tiza para repasar los contornos de lo que no es o ya no es, o aún no es. Una escritura con la cual cada uno compondrá su propia lista de cosas que hacen latir el corazón para regalarlas o para borrarlas. En ese momento, la poesía será hecha por todos y habrá emús en la Zona”, apunta la voz en *off* al final de la película.

¿Por qué es necesario desposeer de las cualidades de “realidad” a la imagen para poder reconstruir la memoria? Quizá a través de la máquina de Hayao rastremos la huella de un pretérito sin registrar, de la historia que esconden las imágenes. Como las postales que llevaban los protagonistas de *Los Carabineros* como tesoros por llegar, esas experiencias cosificadas, objetos filmados capaces de esconder la semilla de la experiencia futura. Las imágenes que nos devuelven la “mirada” desde la Zona poseen un mismo estilo unificado, una experiencia cosificada, como lo son las fotografías que pueblan los álbumes familiares, superan la barrera de esa realidad que se supone han registrado para ver a través de ellas, traspasando el pasado, uniéndolo de alguna manera a nuestro presente, al ahora. Lo que observamos pasa a ser un objeto filmado, una imagen-objeto sobre la que reconstruir la memoria, en ella es posible rastrear la huella del ausente, de lo perdido. Es el gesto físico de atravesar el cristal en *Orfeo*, es el roce de una mano que al tacto despierta un aire familiar, es esa no-imagen, cosificada, surgida del filtro de la Zona, despojada del velo del olvido⁸⁸ con el que se cubre, la pieza con la que poder reconstruir el recuerdo de un pasado ausente.

⁸⁸ Ese olvido que para Marker es la otra cara de una moneda de la que el recuerdo forma parte, una no puede vivir sin la otra. Idea que en cierto modo se conecta con la experiencia proustiana de la que habla Beckett en su ensayo sobre el autor de *En busca del Tiempo Perdido*. “Queda atrapada en un frasco lleno de cierto perfume y cierto color que se mantiene a cierta temperatura. Esos frascos quedan suspendidos en las alturas de nuestros años, y, como no son accesibles a nuestra memoria inteligente, en cierto sentido son inmunes, la pureza de su contenido climático está garantizada por el olvido, y cada uno se mantiene a su propia distancia, en su propia fecha. De modo que cuando el microcosmos encerrado se asedia de la forma descrita, nos inunda un nuevo aire y un nuevo perfume (nuevos precisamente porque ya fueron experimentados), y respiramos el verdadero aire del Paraíso, del único Paraíso que no sea el sueño de un demente, el Paraíso que se ha perdido.” (*Proust y otros ensayos*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008, p. 86).



“Trazos en todas direcciones, en cualquier sentido, comas, bucles, corchetes, acentos, se diría a cualquier altura, a cualquier nivel; desconcertantes marañas de acentos. Arañazos, fragmentos, inicios que parecen haberse detenido de golpe. Sin cuerpo, sin forma, sin figura, sin contorno, sin simetría, sin un centro, sin recordar a nada conocido. Sin regla aparente de simplificación, de unificación, de generalización. Ni sobrios, ni depurados, ni despojados. Como dispersos, tal es la primera impresión.” Estas palabras de Michaux sobre los ideogramas chinos las recupera Lacuesta a propósito del cine de Marker, de sus imágenes. Y son así más que nunca en la Zona donde ya no importa si se trata de un único fotograma congelado donde se refleja la mirada furtiva de aquella mujer africana, o si lo que vemos es la figura de un gato de cerámica o la de uno de verdad. Signos de un lenguaje que sirve para construir otras imágenes. Despojadas de su significado formal, ya no podemos dejarnos llevar

por la mera visión de esas imágenes, su “mentira” pues queda al descubierto. “Su escasa sintaxis que inventa a adivinar, a recrear, que deja espacio para la poesía. De lo múltiple sale la idea. Caracteres abiertos a varias direcciones⁸⁹”. Sus perfiles se diluyen, la forma que tenían desaparece y lo que brota posee una naturaleza diferente. Todas pasan a ser imágenes-objeto en continuo movimiento, el que le otorga ese persistente cambio de color, como si una vez en el interior de la máquina ésta pudiese detectar el calor que emerge de ellas, la huella de vida capturada en una imagen, concentrada en un objeto *churinga* donde la sincronía del tiempo permita acceder a los recuerdos. Como si la interactividad que exigen los videojuegos⁹⁰ a sus jugadores fuese aquí también pieza imprescindible en la revelación de la verdad que ocultan.

“Por primera vez, me temo que tenemos estilos casi iguales”, le escribe Isaki Lacuesta a Naomi Kawase en la última de sus cartas filmadas que componen *In Between Days* (2009), dentro del proyecto *Correspondencia(s)*. Franjas de colores, alargadas figuras en un continuo baile con el cielo y la luz, manchas que parecen rostros, agua, claroscuros, todo ello conforma la paleta de la que parte el director de *Las Variaciones Marker* para confeccionar la pieza. La que cerraba este intercambio epistolar debía ser una carta conjunta rodada a cuatro manos en el lago de Banyoles, un lugar ligado a la infancia del director catalán, sin embargo, un error en la exposición del material dividió ese único final en dos versiones de aquel rodaje, la de Lacuesta y la de Kawase. Lejos de desechar ese material velado, el cineasta decide reconstruir el recuerdo de aquel día jugando con las piezas que tiene, como un puzle cuya imagen se fuese dibujando a medida que fueran encajando las piezas. Así, los colores, las líneas de luz de las que en ocasiones parece revelarse el perfil de un paisaje, o la familiaridad de un rostro se convierten a ojos de Lacuesta en una ficción inventada de ese recuerdo a partir de estas “no-imágenes”, transformándose en la sonrisa de un niño, un lago, su amigo Diego persiguiendo un león, un tigre, o cualquier otra cosa que imagine. La memoria es una invención, sentenciaba Manoel de Oliveira en *Lisbon Story*. Estas palabras se veían reforzadas por la presencia del veterano director, nombre imprescindible en la historia reciente del cine portugués, caracterizado como el Charlot de Chaplin, evidenciando que la memoria del cine, como la nuestra, se perpetúa también con la reconstrucción, con la invención constante de los que la observan. Creadores y espectadores a su vez observados por las mismas imágenes, con las que recorrer la memoria oculta, una película invisible montada con la fuerza emocional que surge de ellas.

⁸⁹ MICHAUX, H., *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 29.

⁹⁰ También en *Level Five* (1996) Marker usa un videojuego para desentrañar la verdad sobre los suicidios masivos que sufrió Okinawa durante la II Guerra Mundial, aunque apelando a la memoria colectiva de un pueblo.



Ese filme invisible es precisamente lo que muestra Lacuesta, una película hecha de no-imágenes, desprovistas de una forma concreta, en las que se dibujan perfiles irreconocibles, como si él también hubiese introducido sus capturas por esa Zona donde quedan afectadas, al igual que las de Marker, por el liquen del tiempo, extrayendo pues la “verdad” de la memoria. “Digan lo que digan, las imágenes y los sonidos revelan siempre la realidad objetiva mejor que las palabras, que se prestan mucho más, por esencia, a la expresión de la subjetividad⁹¹”, apunta Alain Bergala a propósito de estas *Correspondencia(s)*. ¿Qué sucede cuando esos sonidos e imágenes son desposeídos de esa “realidad objetiva” filmada? ¿No son también así los recuerdos surgidos de la memoria involuntaria? Como empujado por la emoción, las palabras de Lacuesta van surgiendo a cada imagen, en cada movimiento de luz, la misma fuerza que parece activar su memoria involuntaria, que bebe directamente de la imaginación, con la que dibuja los momentos que pudieron haber sido.

⁹¹ Catálogo de la exhibición *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*, Prodimag, Barcelona, 2011, p. 29.

“Observo sus máquinas, pienso en un mundo donde cada memoria cree su propia leyenda”, nos dice Marker en *Sans Soleil*. Sin olvidar que, como él mismo advierte, “las leyendas nacen de la necesidad de descifrar lo indescifrable. Las memorias tienen que conformarse con su delirio, con su deriva”. Su cámara nos guía por los numerosos botones, clavijas, números, letras y recovecos de esa Zona de Hayao. Con un sutil movimiento recorreremos la estructura de un cuerpo de metal que funciona como un cerebro repleto de recuerdos y de huecos por los que se cuele el olvido, de instantes petrificados –como la estatua de Marienbad– a los que dar vida con un solo parpadeo. Quizá por ello esta máquina requiere de un gesto físico para activarla, su volatilidad representada en el simple gesto de levantar o apretar una clavija, la fina frontera que separa la imagen capturada de la que perdura en la zona, la que separa el recuerdo del olvido, como las dos caras de la misma moneda. “Un instante parado se quemaría igual que una película delante del proyector”, escuchamos decir a la narradora. Quizá por ello vemos, dentro de la zona, la imagen de la mujer africana, ese único fotograma en el que quedó capturada su mirada, desvanecerse ante nuestros ojos como un retrato de arena que se lleva el viento. Si la imagen como nuestra memoria puede ser manipulada, su conservación intacta sería “una imposibilidad”, entonces, ¿cómo recordar lo imposible de recordar?

“Me pregunto cómo recuerda las cosas la gente que no filma, que no hace fotos, que no graba en vídeo”, se cuestiona –y nos cuestiona– Marker, –él o en su nombre Florence Delay, la narradora omnisciente a quien van dirigidas las cartas del viajero Sandor Krasna (otro seudónimo más del cineasta)–. ¿Cómo recordar la voz, los gestos, la risa que nunca se registraron? Si en las imágenes fijas, dice Barthes, “el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello⁹²”, entonces, ¿cómo revelar la verdad que ocultan fuera de la Zona? En esas imágenes-objeto quizá cada espectador verá una cosa, un lenguaje, dice Marker, con el que trazará un camino para “reparar los contornos de lo que no es o ya no es, o aún no es”. ¿Podría ser esta la llave para la reconstrucción de la memoria? Darle a la tecla de *random play* del ordenador, como hace Lacuesta para crear un nuevo “Chris Marker hecho por Chris Marker”. Simónides, inventor del arte de la memoria, “infirió que las personas que desearan adiestrar esta facultad (de la memoria) habrían de seleccionar lugares y formar imágenes mentales de las cosas que desearan recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preservara el orden de las cosas, y las imágenes de las cosas denotaran las cosas mismas, y utilizaríamos los lugares y las imágenes respectivamente como

⁹² BARTHES, R., *La cámara lúcida*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1994, p. 181.

una tablilla de escribir de cera y las letras escritas en ella⁹³”. Si para entrenar la memoria, recordar en el sentido de memorizar palabras, sitios, objetos o rostros era imprescindible aplicar el orden, seleccionar previamente lugares y formar esas imágenes mentales que ayudasen a recordar aquello que no se deseara olvidar, parece lógico pensar que para evocar aquello de lo que nunca se tuvo recuerdo, para reconstruir aquello perdido en la memoria sea necesario aplicar esa lógica de la aleatoriedad. Con ella, tal vez podamos construir la memoria del ausente a través de momentos detenidos, de imágenes inconexas en las que se ocultan los recuerdos que nos permitan finalmente vivir una experiencia futura. La que proporcionan las imágenes de Marker o las de Lacuesta serían asimilables a esa experiencia proustiana, que define Beckett, “a la vez imaginativa y empírica, a la vez evocación y percepción directa, real sin ser tan sólo actual, ideal sin ser tan sólo abstracta, lo real ideal, lo esencial, lo extratemporal⁹⁴”. Quizá podamos así contestar a esa pregunta que el cineasta francés lanzaba al final de *Sans Soleil*. “¿Habrà algún día una última carta⁹⁵?” Tantas cartas como memorias, como individuos, con las que cada uno cree su propia leyenda, hecha de imágenes filtradas por su propia máquina, la de los recuerdos, la de la imaginación, la del cine, una con la que jugar, como Hayao, con los símbolos de su memoria.

⁹³ Citado en YATES, F., A., *El Arte de la Memoria*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005, pp. 17-18.

⁹⁴ BECKETT, S., *Proust y otros ensayos*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008, p. 86.

⁹⁵ La del cineasta bien pudo ser el proyecto *Immemory* producido por el Centro Georges Pompidou en 1997. Un CD-ROM interactivo que recopilaba películas, fotografías, pinturas o ilustraciones, entre otros, y con el que el usuario/espectador decidía cual era la ruta de la memoria de Marker que deseaba explorar.

5. Conclusiones

Seule la main qui efface peut écrire.⁹⁶
Jean-Luc Godard

La primera imagen que rescaté era una de mis padres que yo misma había grabado una mañana de invierno, en ella se les ve hablando, ajenos a la cámara. En un momento él se gira, sus ojos se vuelven hacia mí, y el vídeo se acaba. La fugacidad del gesto me obligaba a disminuir la velocidad del movimiento, impresión tras impresión, huella tras huella, para finalmente descubrir que aquella mirada duraba el tiempo de un fotograma. Aquella fracción de segundo, aquel instante de vida se quemaba tan rápido como el celuloide al contacto con una chispa, como arde una película delante del proyector, que diría Marker. Como él, coloqué esta imagen con un trozo negro detrás, un entre que la separaba del recuerdo, que había quedado escondido en la memoria del ordenador. Su mirada superpuesta a otras, fotogramas de la historia del cine, se transformaba así en una de las tantas imágenes que componen sus historias, una por cada persona que la contempla, una por cada memoria que la recuerda, “mais pour moi, d'abord, la mienne, mon histoire⁹⁷”, dirá Godard al inicio del capítulo 1b *Une histoire seule* (1989) de sus *Histoire(s) du cinema*. Como el fotógrafo al que da vida James Stewart en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), imagen que abre esas historias del cine, también mi historia comienza con una mirada y una cámara. Esta mirada congelada, extraída de una secuencia, aislada del contexto en el que fue registrada, gobernada por ese fondo de ausencia, sincronizaba aquel instante pasado con un presente y se transformaba, gracias al montaje, en un objeto, uno filmado, con el que evocar los recuerdos que me quedaban y reconstruir su memoria, la mía o la de otros. De alguna manera, esa cosificación de la imagen me permitía jugar con el tiempo y el espacio, imaginar momentos futuros, que otros nunca llegarían a conocer junto a él. Como si en ese gesto pausado que culminaba en una mirada se imprimiera una huella, simulacro de una presencia con la que reconstruir un recuerdo.

Nos aferramos a las imágenes como objetos en los que conservar la memoria del ausente, del tiempo pasado, momentos congelados en fotografías, con las que llenar páginas de ese atlas de la memoria del que hablaba Bressane. Sin embargo, ¿por qué es necesario pues

⁹⁶ “Sólo la mano que borra puede escribir”. Godard parafrasea la cita del Maestro Eckhart en *Histoire(s) du cinema*, (Prodimag/Intermedio, Barcelona, 2006).

⁹⁷ “pero para mí, en principio, la mía, mi historia”.

filmar esos objetos para restituir la memoria perdida? Ese instante de estremecimiento, de energía emocional que brota frente a las fotografías familiares, no se revela con una simple observación, haría falta esa mirada a través del cine, esa puesta en movimiento que concentre la inmemorialización del ser precedente en el orden de lo imaginario, que permita la elisión del tiempo. A la vez imágenes y a la vez objetos, contenedores de un ser consumado como las postales de *Los Carabineros*, vehículos con los que construir esa mirada independiente de aquello que observamos y la imagen mental que recibimos de lo observado. Imágenes-objeto capaces no sólo de concentrar el tiempo sino de sincronizar y de revelar con una simple mirada aquella experiencia que nos devuelva un momento pasado, un rostro ausente, una memoria perdida que nunca llegaron a ser registrados. “Que chaque oeil négocie pour lui meme⁹⁸”, dice Godard en sus *Histoire(s) du cinéma*. En ese constante interpelarnos, en esa mirada subjetiva con la que miramos junto a ese retorno de la mirada que recibimos rastreamos la huella del pasado, salvando ese intervalo temporal y espacial, que nos permite navegar por las “impresiones del pasado que se formaron inconscientemente⁹⁹”.

Buscamos en el álbum familiar las cicatrices de ese pretérito bajo el permanente fondo de ausencia en el que se cimenta, del que brota una energía emocional. También el cine, dice Godard, posee uno¹⁰⁰ entrelazado a nuestra memoria, que nos permite atravesar las heridas que esconden estas fotografías con su filmación, para poder evocar nuestra propia historia, fruto de esa memoria involuntaria proustiana. Será esa en esa superposición de imágenes – aquellas que guardan una mirada registrada en el tiempo de un único fotograma, como una sola historia–, de sonidos, de voces, capas infinitas de tiempo. Imágenes-objeto con las que cada uno crea su propia historia, su propia carta abierta. Imágenes con los poderes de una magdalena, no el de recrear el pasado con la fantasía, sino el de la *phantasia* aristotélica, apelando a nuestra imaginación, pero sobre todo el de enfrentarnos a su mirada. El paso que se nos exige es el de hacerlos nuestros, el de convertirlos en objetos con los que evocar la memoria, nuestra mirada activa. No sólo recrear momentos del pasado a través de una ficción, sino experimentarlos, con las piezas que lo componen.

El tiempo, dice Bergson, equivale al movimiento, la fugacidad del cine revelado en el

⁹⁸ “Que cada ojo négocie por sí mismo”.

⁹⁹ BECKETT, S., *Proust y otros ensayos*, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, Santiago de Chile, p. 62.

¹⁰⁰ “Le cinéma n’héritait pas seulement de ses droits à reproduire une partie du réel, mais surtout de ses devoirs, et s’il hérita de Zola, par exemple, ce fut pas de *L’Assommoir* ni de *La Bête humaine*, mais d’abord d’un album de famille, c’est à dire de Proust et de Manet.” (El cine no heredaba sólo sus derechos a reproducir una parte de lo real, sino sobre todo sus deberes, y si heredó de Zola, por ejemplo, no fue de *La taberna* ni de *La bestia humana*, sino en primer lugar de un álbum de familia, es decir, de Proust y de Manet).

de la memoria. Al fin y al cabo el cine, esas imágenes en continuo movimiento, funcionan como los recuerdos. Los paramos y fijamos en la memoria a nuestro antojo, pero siempre acaban huyendo. Somos incapaces de ver cada uno de los fotogramas de una película, un leve pestañeo arrebató una fracción de las imágenes que nuestro ojo no capturará, igual la memoria, empeñada en atrapar cada detalle de un momento, acaba perdiéndolos lentamente como un lastre del que inexorablemente se debe desprender. Esos recuerdos rescatados del pasado por una experiencia, una sensación, una vivencia que reconstruya el pretérito olvidado. Esa memoria involuntaria que requiere del parpadeo, como el de la mujer de *La Jetée*, que active el momento suspendido de la imagen fija. El parpadeo de la película al pasar por el mecanismo de la moviola en *Histoire(s) su cinema*, motor que pone en marcha esa mirada congelada en un fotograma, dejando así paso a la imaginación del espectador. Ese pensar de forma independiente de lo que vemos y de cómo lo vemos a través de la mancha que soportamos.

Más allá de un rostro, un lugar, un instante fotografiado, encerrado en la forma de lo que diríamos un objeto al contacto con la cámara, con ese movimiento del cine que permita sincronizar pasado y presente, veremos un recuerdo, una historia escondida que nos devuelve la mirada. Para ello, habrá que dejar atrás esas superficialidades de la fotografía, porque más allá de la evidente certeza que muestra se halla ese entre, ese choque con las imágenes en movimiento. ¿Qué ocurre cuando no disponemos de esas imágenes, de esos recuerdos, cuando no disponemos de esas vivencias? Será entonces necesario recurrir a ese entre, esa puesta en tensión entre la imagen fija y la imagen en movimiento, entre el pasado y el presente, formando capas virtuales de un pasado que también se crea en el presente, que haga brotar la semilla de la experiencia futura. La superposición de capas de imagen, sonido y texto que realiza Godard, en cuyo entre se revela la historia escondida, es también el reflejo de un pasado en el que se mira él y nos hace mirarnos a nosotros como parte de esa historia mientras busca las trazas que le permitan luchar contra el olvido.

Cuando nos faltan esos recuerdos registrados en las memorias de ordenadores, de cámaras de fotos o móviles, cuando el recuerdo de un gesto depende de nuestra propia imaginación, el cine nos ayuda a reconstruir ese imposible. A través de esas imágenes-objeto podremos atravesar aquellas fotografías cuyos instantes suspendidos requieren de un gesto físico para alcanzar esa experiencia que nos permita al final inventar. Imágenes-objeto ligadas a la memoria, a los signos de una cinefilia en continua reescritura como los recuerdos que conservo de mi padre, de los ausentes, del pasado. Me queda un fotograma para volver a

recibir su mirada, para volverme a sentir reflejada en sus ojos. El resto lo hallaré en esas imágenes-objeto para poder reconstruir su memoria, la mía o la del mismo cine.

6. Bibliografía

AGAMBEN, G. *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo editora S.A., Argentina, 2007.

AIDELMAN, N. y DE LUCAS, G. *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, Intermedio, Barcelona, 2010.

ALCALDE, J., A., “No hay utopía sin poesía” en *Mosaico Marker*, Intermedio DVD, Barcelona, 2012.

ARISTÓTELES *Del Sentido y lo Sensible. De la Memoria y el Recuerdo*, Editorial Aguilar, Madrid, 1966.

ARREGUI, J. V. y CHOZA, J., *Filosofía del hombre: una antropología de la intimidad*, Ediciones Rialp, Madrid, 1991.

AUMONT, J., *La teoría de los cineastas*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.

BARTHES, R., *La cámara lúcida*. Paidós, Comunicación, Barcelona, 1989.

BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 1969.

BECKETT, S. *Proust y otros ensayos*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008.

BELLOUR, R., *Entre imágenes: Foto. Cine*, Editorial Colihue, Buenos Aires, 2009.

BENJAMIN, W. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus Ediciones, Madrid, 1993.

BERGMAN, I. *Las mejores intenciones*, Tusquets Editores, Barcelona, 1992.

BERGSON, H. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

BRESSANE, J. *Rua Aperana, 52: fotograma, fotodrama, fotorama* en www.lafuriaumana.it, número 11, winter 2012.

CHIARAMONTE, G. “L’image comme souvenir”, publicado en el catálogo *Lumière instantanée*, Éditions Philippe Rey, París, 2004.

DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1987.

DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997.

HESSE, H. *El lobo estepario*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985.

KRACAUER, S. *La Fotografía* consultado en www.historiacultural.net.

LOSILLA, C. “El largo día acaba. Rememoración, escritura y otros gestos improductivos” en

Terence Davies, Los sonidos de la memoria, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Vasca, 2008.

MICHAUX, H. *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

MOURIÑO, J. M. y RUIZ DE SAMANIEGO, A. “Formas dibujadas de la ausencia” en el libro *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*, Maia Ediciones, Madrid, 2009.

RANCIÈRE, J. *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 2005.

ROSENSTONE, R. A. artículo “*Sans Soleil*. El documental como verdad (visionaria)” en *El pasado en imágenes*. Editorial Ariel, Barcelona, 1997.

SOULAGES, F. *Para una nueva filosofía de la imagen*, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, n. 39, 2008.

VV. AA. Catálogo de la exhibición *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*, Prodimag, Barcelona, 2011.

WERT ORTEGA, J. P. *Martin Parr, fotografia i col·leccionisme*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 2012.

YATES, F., A. *El Arte de la Memoria*. Ediciones Siruela, Madrid, 2005.

ZIZEK, S. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Editorial Debate, Barcelona, 2006.