

memoria de una mirada¹

Edwin Culp

I.

El mundo, la realidad, aquello que podemos *conocer*, aprehender de la experiencia no es más que un juego de representaciones (entendida como “hacer reaparecer delante” o “re-evocación”, no como *esto es aquello* —al menos *no aún* y por tanto antes del lenguaje), su tiempo está siempre en el pasado: cada intento de apresar o percibir un instante de la experiencia está siempre después del instante. Según Giorgio Colli, todo el conocimiento es memoria, todo intento por apresar lo que él llama “el contenido inadvertido, la intensidad no medible de la vida” supone un intento por detenerlo en el tiempo, recordarlo. Incluso las impresiones sensoriales forman parte del recuerdo: una vez que percibimos su información el instante ha pasado.

El tejido entero de la conciencia —es decir, el conocimiento efectivo de un sujeto humano— lo que sentimos, representamos, queremos, hacemos, nuestra alma o una estrella, es una simple concatenación de recuerdos que se enlazan para constituir el mundo de la representación.²

Nuestro mundo de realidad está lejos de ser una entidad estable: la condición del recuerdo es ser distinto a aquello que allí “había” antes de él. La esencia misma de la memoria es la conservación atenuada de “algo”, un algo que en su estado más primario, en el recuerdo más primitivo haría alusión a lo irrepresentable. Confusos, volátiles, los recuerdos cambian cada vez que volvemos a ellos, son de una textura similar a la imaginación y los sueños, son fragmentarios, discontinuos. No sólo esto sino que cada persona dispone de recuerdos distintos y por lo tanto su realidad se configura de maneras distintas que la de otros. Aquello que en la sociedad aceptamos como realidad no es sino una serie de pactos dados a partir del lenguaje

¹ Ensayo presentado como trabajo final de la asignatura *Fotografía y Arte Contemporáneo*.
Universidad de Barcelona.

² Giorgio Colli, *Filosofía de la Expresión*, Miquel Morey (trad.), Siruela, Madrid, 1996. p. 24.

—éste sí una representación en el sentido simbólico— y del que derivan leyes de verdad.³

Si la realidad es recuerdo, el sueño y la imaginación poco pueden desprenderse del sentido de la realidad, o ¿es que puede distinguirse el límite entre realidad y sueño, recuerdo real e imaginado? Cuando volvemos recurrentemente a un recuerdo, ¿recordamos el hecho mismo o la última vez que volvimos a él? En otras palabras —y adelantándonos al tema que nos competirá más adelante—, al ver una fotografía que inmortaliza un momento de nuestra infancia que creemos recordar, ¿qué recordamos? ¿el instante o la fotografía (recuerdo además imposible cuando nosotros mismos aparecemos *dentro de la imagen*)? Aquello que imaginamos, el recuerdo distorsionado, los sueños —y el ya adelantado *documento*—, no sólo forman parte de la realidad *son* realidad. Nada de esto es nuevo si recordamos que en casi todas las así llamadas culturas antiguas se concedía un valor adivinatorio y profético al sueño y a la alucinación. Zizek, siguiendo a Lacan, lleva todavía más allá esta idea, incluyendo además la repercusión que tiene el sueño en el desvelamiento del deseo:

[El] desplazamiento retroactivo de los acontecimientos “reales” hacia la ficción (el sueño [pero también el recuerdo imaginado]) no es una “transacción”, un acto de conformismo ideológico; sólo aparece como tal si sostenemos la oposición ideológica ingenua entre “dura realidad” y el “mundo onírico”. El énfasis cambia radicalmente en cuanto tomamos en cuenta que precisamente en los sueños, y sólo en ellos, encontramos lo real de nuestro deseo.⁴

En otras palabras, el entramado al que llamamos realidad no sólo es apariencia sino que además está tejido con el hilo conductor de nuestro deseo, miramos a través de su lente. Es por nuestro deseo que aceptamos o rechazamos algo como verdadero, es por éste que la memoria olvida e imagina, y su expresión es más clara cuando menos control tenemos de él, en los sueños.

Realidad, re-presentación, sueño, imaginación, memoria, deseo. ¿Queda algo a lo que podamos atenernos, sujetarnos?

³ Véase Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en línea en <http://www.inicia.es/dc/diego_reina/contempo/fnietzsche/sobre_verdad_y_mentira_en_sentido_extra_moral.htm> (28 de Agosto 2004).

⁴ Slavoj Zizek, *Mirando al Sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2002. p. 36

Quien está afectado por [el] *pathos* [de que el mundo en el que vivimos es una apariencia, una ilusión, con la consistencia de un sueño, o en términos sin énfasis, una representación] tiene tendencia a la contemplación, porque intuir significa contemplar; y contemplar es distanciarse del fondo de la vida. Quien está inmerso en ella no puede sentir su ilusoriedad. Conocer es perder algo del manantial de la vida.

Pero el goce del instante, paradójicamente, es más intenso en el conocedor.⁵

Compleja paradoja que nos deja Colli: si conocemos, el goce del instante será más intenso, sin embargo si nos dejamos embargar por el *pathos* del mundo como representación tenderemos hacia la contemplación, rodeándonos de la vida pero quedando ciegos a la ilusoriedad del mundo. El conocedor, explica poco más adelante, goza más del instante porque sabiendo que es ilusión “suspende sus impulsos de apropiación, y al hacerlo se desvanece, derramándose fuera de sí, en la imagen reconocida como ilusoria.” Aquél que está apartado de la vida, puede ser un espectador de la misma, recibiendo el placer de sumergirse en la ilusión, de dejar que su velo de realidad sea rasgado y el mundo se vuelva irregular, inconexo, que adquiera la textura de un sueño en vigilia; su ahorro de acción se traduce en adquisición de fuerza.

La determinación de la realidad como ilusión no es de ninguna manera banal: si abandonamos el hábito de pensar la realidad como algo independiente de nosotros y de nuestro conocimiento, nos daremos cuenta que lo único que tiene derecho ser llamado realidad es justamente esta realidad ilusoria⁶.

El recuerdo nos indica que antes de él debió haber habido un momento de *inmediatez* que sería anterior a la memoria, un difuso punto de inicio que sería el ocurrir mismo de la experiencia. Pero el recuerdo sólo puede apuntar hacia aquello que es irrepresentable, extraño al tiempo y al espacio, que poseemos como origen de la memoria pero que es en sí mismo inalcanzable. Lo irrepresentable, lo real, el contenido inadvertido de la vida, estarían en esa inmediatez. Sin embargo, si intentamos detener el tiempo, fragmentarlo en busca de lo inmediato —tal como lo haría Zenón en sus paradojas— no nos quedará nada, miraríamos a través del tejido del tiempo para dejar ver “el vacío en el que se precipita la inmediatez.” Mientras se está en la inmediatez la vivimos sin saberla, en el momento en que nos damos

⁵ Giorgio Colli, *Filosofía de la Expresión*, *Op. cit.* p. 9

⁶ Cf. *Ibid.* p. 10

cuenta, en el momento en que algo se sabe hay también alguien que sabe y esto es imposible en el origen del recuerdo primitivo. Cuando recordamos intentamos dar al momento de la vida una determinación en condiciones espaciales y temporales que pertenecen a la representación, mientras que el contenido de la experiencia excede sus límites. Así, mediante re-presentaciones el recuerdo nos va llevando a su necesidad de compartirlo, a la capa más fina de tejido de la realidad: el lenguaje.

Sólo cuando más tarde recordamos esta inmediatez, esta vida queda convertida en un objeto: éste se expresa en representaciones, y éstas en nombres.⁷

El lenguaje, más aún, las palabras, los conceptos, han de ir construyendo así vínculos y metáforas que refieren a los ya objetos de la representación, creando sobre sus arbitrarias designaciones conceptos y abstracciones sobre las cuáles sustentarse, no sin ir dejando a su paso huecos al verse insuficiente —más aún que el recuerdo primitivo, que la intuición— para apresar la experiencia, la vida inicial que en algún momento le diera origen. Para poder vivir en sociedad, dice Nietzsche, el hombre ha de hacer un movimiento moral asignándole un nombre a toda una serie de experiencias que, sin ninguna posibilidad de ser idénticas, pueden de alguna manera excluirse de otras. En nada se corresponde una palabra a su esencia. Este proceso de abstracción que nos lleva a generar clasificaciones se muestra a todas luces insuficiente para dar cuenta de aquello a lo que quiere referirse entonces; para llenar el vacío, el hombre genera nuevas clasificaciones, nuevos conceptos que se construyan sobre los anteriores, que hagan más precisa la descripción de la experiencia, que generen relaciones entre ellos para hacer el entramado de lo real menos impenetrable aún, alejándonos del riesgo de no saber qué ha pasado. Las leyes de la naturaleza, por ejemplo, nos son conocidas por sus efectos, por sus relaciones con otras leyes, que a su vez no son sino suma de otras tantas relaciones: concepto tras concepto vamos generando edificaciones, fortalezas enteras de conceptos muertos.

Sin embargo el hombre (sin negar la necesidad que tiene del lenguaje para poder relacionarse con otros) no puede dejar de construir nuevas formas de representación, nuevas metáforas de la inmediatez que rompan con los conceptos, nuevas conexiones de la memoria donde los nexos sean ambiguos, donde el impulso de abstracción sea reprimido, deslizando al lenguaje, repitiendo el movimiento inicial que nos llevaba de la experiencia al recuerdo. Será con el mito y

⁷ *Ibid.*, p. 25

sobretudo con el arte donde el hombre hará sus mayores intentos de desgarrar el tejido regular de la realidad, si bien siendo consciente de que no puede recuperarse la inmediatez, sí volviendo sobre el mecanismo en el que ésta se convierte en realidad a través de la representación —e intentando fijar aunque sea por un *instante* el temblor de la inmediatez—: reconfigura las representaciones, vuelve inconexas las relaciones, revela las irregularidades de la realidad, la hace inconsecuente, encantadora y nueva, como un sueño, o mejor aún, como el mismo recuerdo deformado.⁸

De entre los diferentes movimientos artísticos, las artes audiovisuales, las artes de la imagen en el tiempo, permiten especialmente hacer una reflexión sobre la constitución del recuerdo, y por tanto la representación: estas artes son directamente un *documento* y por tanto, memoria, tanto personal como histórica; su expresión está dada sobre todo en imágenes —aunque también sonido— (la forma que toma generalmente el recuerdo cuando se intenta fijar un instante de la inmediatez) construyendo, proponiendo una *mirada*; y, al igual que la experiencia, sus imágenes implican un *tiempo*, no sólo una duración, sino una temporalidad que se acerca al ocurrir de la experiencia, incidiendo sobre la estabilidad del concepto mismo de tiempo.

En tanto documento, el audiovisual se constituye de manera similar a la memoria primitiva, su mecanismo de representación está muy cerca de como opera nuestro recuerdo —¿o es nuestro recuerdo el que opera de manera similar al audiovisual? De este modo, la imagen audiovisual adquiere un estatuto similar al de la realidad: basta recordar el caos generado por la primera proyección de los Lumière para entender el potencial de este estatuto. El audiovisual tiene una doble condición de memoria: su construcción es similar a la de un recuerdo primario pero también puede guardarse, volverse documento, para volver a él en diferentes tiempos, incluso en otras épocas, como un recuerdo bien conservado que varía según la experiencia actual desde la que lo volvemos a visitar.⁹ Es esta doble responsabilidad

⁸ En un juego de memoria reelaboramos aquí sobre varias capas de documento: el parafraseo que Colli hace de Nietzsche en Giorgio Colli, *Filosofía de la Expresión... Op. cit.* p. 22 así como el referido texto de Nietzsche (quien a su vez parafrasea a Schopenhauer) en Friedrich Nietzsche, *Sobre Verdad y Mentira... Op. cit.*

⁹ Al referirnos al audiovisual como documento no pretendemos que este sea como el llamado género *documental*, el cual la mayoría de las veces por su pretensión de alcanzar el estatuto de lo real —y por tanto instituirse como verdadero—, suele olvidar la representación que lleva implícita, (dejando de lado

Comentado [MF1]: Page: 5

La imagen permite una representación cada vez más cercana, más parecida a lo real, donde parecería que lo real no se escapa, donde la distancia es cada vez menor, donde parece, que estamos seguros. Es justo ahí, en su cercanía como más alejados estamos de atraparlo.

para con la memoria, la que hará que algunas piezas audiovisuales centren su reflexión sobre la responsabilidad de crear y guardar memoria.

La *mirada* es el sentido en el que prevalece la representación, la articulación del recuerdo de la inmediatez suele darse como la imagen de un instante. En una interpretación del mito de la caverna de Platón, Miguel Morey señala que el ojo es un órgano sólo adaptado para el juego de representaciones que hay dentro de la caverna, fuera hay una luz muy intensa; algunos se aventuran a salir, a descubrir aquello que hay fuera: la luminosidad intensa les deja ver por un momento (lo que luego no podrán transmitir a los otros por irrepresentable) sólo para luego cegar su mirada.¹⁰

Cuando intentamos apresar algo de la inmediatez, lo que suele quedar suspendido es una imagen, una puesta en tiempo y espacio de la irrepresentable experiencia. Si bien el sonido es fundamental para el audiovisual, este está más lejos de poder ser apresado y convertirse en representación (fuera de la caverna, allí donde la vista falla, la escucha sigue funcionando), y será en la imagen —y en las tensiones que ésta genere con el devenir de los sonidos— donde el artista proponga otra forma de mirar, distinta, nueva, onírica, que deleve su sujeción al deseo, y nos permita reflexionar sobre nuestra propio mirar.

Deleuze sigue las teorías de Bergson para analizar, en el cine, distintas formas de la imagen y su relación con la memoria. Bergson distingue dos formas de reconocimiento: el automático o habitual en el que el reconocimiento es una extensión mecánica de nuestra percepción que se prolonga en movimientos útiles (reconozco algo y lo utilizo), en acciones, es como si la percepción se mantuviera en un mismo plano cinematográfico, vamos de un objeto a otro en movimientos horizontales que no dan ni mayor ni menor profundidad al reconocimiento; y el reconocimiento atento, en el que no puedo prolongar mi percepción al movimiento, ésta se mueve apenas sutilmente, recorriendo y reformando el objeto, subrayando ciertas partes del objeto: el objeto se mantiene el mismo pero vamos cambiando los planos, la cosa se va borrando dejando el espacio a su descripción (recuerdo). En el

la creación de nuevos e irregulares nexos entre los conceptos) para fortalecer el entramado del lenguaje y sus relaciones conceptuales.

¹⁰ Cf. Miguel Morey, *Debate sobre la experiencia: El Ojo Utópico*, Seminario de doctorado en la Universidad de Barcelona (sin publicar). Barcelona, 4 de Mayo del 2004.

primero, la imagen sensoriomotriz que percibimos se prolonga como movimiento y acción, en el segundo la imagen óptica pura se prolonga como imagen-recuerdo, representación. Ya no es el prolongamiento de una imagen sensoriomotriz en movimiento (imagen-acción) sino una nueva forma de imagen óptica (y sonora) pura (Deleuze afirma que comienza en el cine occidental con la mirada neorrealista y en el oriental con el cine de Yasuhiro Ozu) que forma lazos circulares con imágenes venidas del tiempo o del pensamiento. El acento deja de estar en la acción de la imagen para pasar al *tiempo* de la imagen.¹¹

En el primer esquema de Bergson, se refleja el progreso que va teniendo la memoria y la realidad cuando atención sobre el conocimiento del objeto.

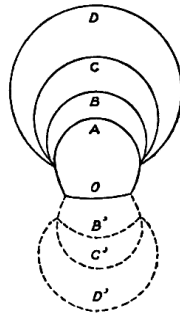


Figura 1 Primer esquema de Bergson¹²

De modo que los círculos B, C, D son capas cada vez más altas de la expansión de la memoria y sus correspondientes B', C', D' se vuelven capas cada vez más elaboradas de la realidad. Si observamos la primera capa AO, nos daremos cuenta de que no es el AA' que podríamos esperar si se siguiera el patrón de las demás: en el recuerdo más primario (ese que intenta atrapar la inmediatez) está contenido el objeto mismo (o la experiencia) sin que podamos separarles. Dicho de otro modo, al intentar reconocer el objeto, su imagen es inseparable del recuerdo que nos permite el reconocimiento. A estas capas Bergson les llama "imagen-recuerdo". La última capa, la capa más vasta estaría reservada para el sueño. Sin embargo la imagen-sueño se diferencia de la imagen-recuerdo: el durmiente mantiene sus percepciones

¹¹ Cf. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1986. pp. 67-71.

¹² Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (en línea), en la colección "Les Classiques des Sciences Sociales" (Jean-Marie Tremblay, coord.), <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html> (15 de Agosto del 2004).

en estado difuso y cuando la imagen virtual (el recuerdo) se actualiza no lo hace sobre sí sino que lo hará en otra imagen, luego en otra y en otra.¹³

Finalmente, distingue otro tipo de imagen que está directamente relacionada con el último factor que resaltábamos de las artes audiovisuales: el tiempo. El tiempo, entidad que pertenece a la representación intenta delimitar a la inmediatez de la existencia, atraparle en el presente. Lo más lejos que logra llegar de nuevo la representación es hasta un recuerdo primero, allí donde recuerdo e inmediatez son inseparables, indistinguibles: no hay más que puro recuerdo pero este contiene, apunta hacia la experiencia de lo inmediato. El tiempo deviene así en su propio doble inseparable: el presente (lo inmediato, lo irrepresentable, inaprensible) y su recuerdo (toma de conciencia, re-presentación)¹⁴. En ese punto de desdoblamiento se encontraría la imagen-cristal, definida “en función del presente del que ella es pasado, absoluta y simultáneamente”.¹⁵ La imagen-cristal no sería el tiempo, pero en ella se ve el tiempo. En la aporía del cristal continuamente se verá intercambiada la imagen del presente que pasa por la del pasado que se conserva.¹⁶

El *tiempo* en el audiovisual es donde probablemente sean más interesantes las relaciones de la representación —con la única excepción de cuando éste actúa como simple duración determinada por una acción (derivada de la extensión de una percepción sensoriomotriz). A partir de la imagen el tiempo puede devenir elipsis temporal, ritmo, presente desdoblado en su propio pasado, reconocimiento atento que nos lleva a la contemplación, recuerdo que aparece delante nuestro. Su expresión está en el centro mismo del audiovisual, y probablemente el objetivo último de éste no sea el de generar imágenes sino precisamente tiempos. Hay también un cambio fenomenológico en la relación con el espectador con respecto a la fotografía: para poder tener la experiencia de la pieza hemos de *estar* durante un tiempo previamente determinado por el autor, las imágenes tienen una duración predeterminada; como en la música no hay marcha atrás, si intentamos detenernos en un momento de la pieza nos perderemos el siguiente, su inmediatez se escapa continuamente.

¹³ Cf. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo...Op. cit.* pp. 71, 82.

¹⁴ Cf. *Ibid.* pp. 110-114

¹⁵ *Ibid.* p. 111

¹⁶ Cf. *Ibid.* p. 114

Este punto nos lleva de vuelta al problema de la imagen audiovisual y la memoria: como documento, podemos siempre volver a ella, como experiencia completa puede repetirse cuantas veces queramos, sin embargo sus imágenes discurren como sonidos, forman parte de un ritmo, se asemejan a la inmediatez: si intentamos apresar la imagen audiovisual nos quedaremos con su representación. En otras palabras, poseemos el audiovisual como un documento que preserva la memoria pero en cuanto lo “ponemos en funcionamiento” éste forma parte de la experiencia y se integra a la *inmediatez*.¹⁷

II.

Analizaremos tres filmes¹⁸ que de alguna manera reflexionan sobre el tema de la realidad, la inmediatez, la memoria, el tiempo: *La jetée* (Chris Marker, 1962), *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) y *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001)¹⁹

¹⁷ No es de extrañar que en sus inicios el audiovisual se haya situado al medio entre la fotografía (que tiene la posibilidad de documentar imágenes) y las artes de la escena (donde la experiencia representada transcurre en el tiempo).

¹⁸ Sin desvirtuar otras formas del audiovisual, hemos cogido los ejemplos del cine por su facilidad de acceso.

¹⁹ No es accidental que todos ellos traten sobre historias de amor y estén hablados en francés. Primero, el reflexionar sobre una historia de amor necesariamente conlleva a pensar sobre la mirada, la realidad, el recuerdo, la imaginación. Segundo, si el conocimiento (y por tanto el pensamiento) se expresa en términos de lenguaje éste necesariamente lo condicionará (no puede ser lo mismo, por ejemplo, expresarse en un lengua que carece de un tiempo subjuntivo directo, como el inglés, a otra que sí lo tiene. La existencia del subjuntivo como tiempo gramatical y no como construcción permite al lenguaje gozar de una pluralidad de realidades temporales en un mismo enunciado: curiosamente las lenguas que permiten el subjuntivo directo y lo usan constantemente suelen ser más propensas a las construcciones de preceptos idealistas). Podríamos pensar que en términos generales una lengua puede ser más adecuada para una función que para otra; en este sentido, las vastas posibilidades de construcción gramatical, el continuo uso de pronombres, el uso constante de expresiones en negativo, la imposibilidad (al contrario por ejemplo del alemán) de construir palabras por conglomerado (esto obliga a construcciones de enunciados más largas y esclarecedoras), hacen del francés una lengua ideal para el devenir de un pensamiento lineal (y no por esto carente de una pluralidad de significados), retórico, rítmico e incluso sonoro (con un impresionante desarrollo de ciertas funciones del lenguaje como la ironía y el doble sentido), de ahí que sea una lengua muy útil para cuestionarse sobre el propio lenguaje y el tiempo (no es de extrañar que Lacan, Bergson, Foucault, Barthes, Derrida escriban en

Jetée: s. Plataforma de lanzamiento, v. lanzado/a

Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance²⁰

Chris Marker nos narra de manera muy interesante la historia de un hombre marcado por una imagen: el rostro de una mujer. Esta imagen será también la imagen del momento de su propia muerte, su castigo por vivir una memoria dos veces.

Rien ne distingue les souvenirs des autres moments: ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices.²¹

La reflexión sobre la memoria en el filme de Marker existe también a nivel formal: de manera sorprendente casi todo el filme de escasos 29 minutos está narrado a partir de fotografías fijas. A través de pequeños cambios en los tiempos verbales, una narración en off lleva al espectador a viajar a través de los tiempos, incluso antes de que lo haga el protagonista.



Figura 2 La jetée²²

Fotografías *preñadas* de acción que obligan al espectador a un reconocimiento atento: un juego de dislocaciones nos lleva de una a otra en diferentes ritmos, los únicos movimientos son travelling y zooms dentro de la foto que acentúan este viaje

francés). Basta con ver las claras diferencias entre el devenir de la filosofía francesa, en contraste, por ejemplo, con la filosofía alemana o con la casi inexistente filosofía inglesa. Godard lo dice en muchas menos palabras: “los franceses creen que al hablar piensan.”

²⁰ Chris Marker, *La Jetée* (1962).

²¹ *Ibid.*. “Nada distingue a los recuerdos de los momentos ordinarios. Más tarde ellos se hacen recordar, a través de sus cicatrices”

²² *Ibid.*.

interior: nada puede pasarse por alto, no hay otro plano o acción por la que podamos extender nuestra percepción sensoriomotriz —la gran mayoría de las imágenes no muestran más que primeros planos— hemos de quedarnos allí, mientras se experimenta con nuestra propia memoria.

En vez de que se intentara reproducir la realidad, haciéndola parecer natural, el filme acaba por inmovilizarla, petrificarla, privándola del flujo que le es propio. No hay posibilidad de experiencia de inmediatez, estamos sometidos a una tensión entre narración (y si hay un narrador podríamos suponer que todos los eventos han pasado ya, sin embargo éste nos habla en presente la mayor parte del tiempo) y recuerdos, la imagen no se da como un devenir en el tiempo sino como una serie de instantes.

La famosa experiencia del instante ya es empero un recuerdo ella misma, una expresión de la inmediatez, que no puede coincidir con la inmediatez. (...) Incluso el instante más pequeño tiene siempre una extensión temporal, es divisible, y de nuevo nos encontramos así en la representación.²³



Figura 3 Subterráneo²⁴

En vez de pensar *La jetée* en términos de fotonovela, dice Ivelise Perniola, ésta podría pensarse como un filme irrealizado-irrealizable: Marker se niega a mostrarnos una imagen en movimiento con diálogos, mejor nos deja desnudos delante de un potente storyboard de lo que podría ser ese filme, dejando al espectador la tarea de

²³ Giorgio Colli, *Filosofía de la Expresión...Op. cit.* p. 26

²⁴ Chris Marker, *La Jetée* (1962)

llenar los intersticios de la acción²⁵. La propuesta misma nos pone delante de un documento que se niega ser conservado como tal: éste apunta a otro que jamás existirá.

Le sujet ne meurt pas, ne délire pas. Il souffre. On continue. Au dixième jour d'expérience, des images commencent à sourdre, comme des aveux. Un matin du temps de paix. Une chambre du temps de paix, une vraie chambre. De vrais enfants. De vrais oiseaux. De vrais chats. De vraies tombes.²⁶

Marker nos va llevando por diferentes cosas que el llama “verdaderas” —como si las imágenes de los recuerdos y las palabras del narrador pudieran serlo— sólo para mostrarnos el verdadero destino de la memoria, servir de tumba a la experiencia.

Le seizième jour, il est sur la jetée. Vide. Quelquefois, il retrouve un jour de bonheur, mais différent, un visage de bonheur, mais différent. Des ruines.²⁷

Poco a poco la memoria del hombre va expandiendo las capas de la *imagen-recuerdo*, entrando a su vez de manera más profunda en el recuerdo, pero también en la realidad, hasta que éstas comienzan a confundirse.

Las imágenes de la memoria parecieran más cotidianas, más suaves: su luminosidad y distensión rítmica así como los sonidos que las acompañan nos dejan cierta sensación de comodidad e identificación en esta realidad. Y entonces otro rompimiento: entre varias imágenes vemos una más cotidiana aún, ella despierta de un sueño y mira a cámara. La imagen no tendría mayor trascendencia si no es porque es la única imagen que tiene movimiento en el filme. Aunque corta, esta imagen rompe, rasga completamente el tejido temporal y la realidad del filme. Un rostro nos mira rompiendo con la representación fotográfica, nos mira de frente, cara-a-cara, nos saca de nuestra cómoda posición de testigos, de tercera persona para hablarnos de *tú*, acudimos a su llamada fuera del recuerdo, fuera de la memoria de las imágenes fijas, su debilidad nos hace responsables de acogerle, de

²⁵ Ivelise Perniola, *Chris Marker o Del film-saggio*, Lindau, Torino, 2003. p. 71

²⁶ Chris Marker, *La Jetée* (1962). “El sujeto no muere, no delira. Sufre. Continúan. Al décimo día de la experiencia, las imágenes comienzan a surgir, como confesiones. Una mañana del tiempo de paz. Una habitación del tiempo de paz. Niños verdaderos. Aves verdaderas. Gatos verdaderos. Tumbas verdaderas.”

²⁷ *Ibid.*. “El decimosexto día, él está sobre la pista. Vida. Algunas veces, se encuentra con un día feliz, pero diferente, un rostro feliz, pero diferente. Ruinas.”

no dejarle morir. La imagen hace un movimiento enorme, va del círculo de la *imagen-recuerdo* de golpe al círculo más pequeño, el de la *imagen-cristal*.

El hombre de nuestra historia viaja al futuro, consigue ver el porvenir. Los hombres del futuro le dan la oportunidad de que vaya con ellos, él en cambio pide volver con la mujer al pasado. No por casualidad la imagen de su memoria fuera la del rostro.

Dice Lévinas:

Alguien que se expresa en la desnudez —el rostro— es uno hasta el punto de recurrir a mí, de colocarse bajo mi responsabilidad: de ahí en adelante he de responder de él. Todos los gestos del otro serán signos dirigidos a mí. (...) El otro que se expresa me es confiado (...) El otro me individúa en la responsabilidad que tengo de él. La muerte del otro que muere me afecta en mi identidad misma de yo responsable (...) Ésta es, en mi relación, mi deferencia hacia alguien que ya no responde más, una culpabilidad ya — una culpabilidad de superviviente.²⁸

Nuestro personaje no había olvidado el rostro de la mujer porque se sentía culpable de su muerte. Cuando tuvo la oportunidad de regresar en el tiempo, esta responsabilidad conferida, este verdadero *amor al prójimo* le hace volver, pero sólo para violar la temporalidad y —con un disparo, mortal y fotográfico— morir por haber vivido un tiempo dos veces.



Figura 4 La jetée

En otra tesitura, pero aún reflexionando sobre la memoria, está *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais de un guión de Marguerite Duras. A partir del desvelamiento

²⁸ Emmanuel Lévinas, *Dios la muerte y el tiempo*, Cátedra, Madrid, 1994 citado en Jacques Derrida, *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de Acogida*. Editorial Trotta, Madrid, 1998. p. 17.

de la memoria histórica como representación Resnais buscará no ya una memoria personal, sino algo más complejo: la memoria de dos.

¿Qué es Hiroshima? ¿Puede una palabra contener tanto de lo real? ¿Puede la memoria contenerlo?

— Tu n'as rien vu a Hiroshima. Rien. — J'ai tout vu. Tout...Ainsi l'hôpital je l'ai vu. J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir? — Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'a rien vu à Hiroshima...²⁹

No importa cuánto hagan la memoria colectiva y la historia por conservar el momento de Hiroshima, no importa hasta donde hayan ido nuestra mirada, nuestro recuerdo, nuestro conocimiento de la Historia, jamás habremos visto nada de Hiroshima (todo lo que podamos *conocer* será representación). La historia, el documento, la memoria no podrán conservar jamás esa experiencia.

El inicio del film se postra como una contradicción: distintas imágenes de Hiroshima después de la destrucción se van alternando, con el mismo tratamiento, con las de la pareja haciendo el amor mientras les caen cenizas. Según Godard, aquello que sorprende y choca de la película es que tanto los primeros planos de la pareja haciendo el amor como los planos abiertos de las heridas dejadas por la destrucción provoquen el mismo temor. Hay algo de *amoral*, sigue, en mostrar con el mismo horror los planos del amor y la destrucción.³⁰

Resnais nos aparta rápidamente de cualquier identificación primaria que podamos tener con los hechos históricos de Hiroshima: presenciamos la creación de un posible documento histórico, la filmación de lo que sería una gran manifestación en contra de la guerra. La manifestación no es real, se crea ex profeso para la filmación. Hay aquí una primera tensión entre identificación-distanciamiento con estas imágenes, nuestra “buena conciencia” quisiera identificarse con las causas de la manifestación, sin embargo ésta se revela como sólo un montaje de ficción, representación pura. ¿qué es la memoria histórica sino un documento, una puesta

²⁹ Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour*, Marguerite Duras (guión) (1959). “Tu no has visto nada en Hiroshima. Nada. —Yo lo he visto todo. Todo...Incluso el hospital lo he visto. Yo estoy segura. El hospital existe en Hiroshima. ¿Cómo podría haber evitado verlo? —No has visto el hospital en Hiroshima. No has visto nada en Hiroshima.

³⁰ Cf. Jean-Luc Godard en “Table ronde sur *Hiroshima mon amour* d’Alain Resnais” en *La Nouvelle Vague*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1999. p. 52.

en escena que apenas hace llorar a los turistas? Para los que no lo vivimos Hiroshima no puede significar más que un *tema*, un *concepto* que en su entramado nos hace sentir compasión. Equiparar nuestra compasión turística con la experiencia de la destrucción es lo que el filme acabará por poner como obsceno.

Poco a poco, la historia personal del personaje se va revelando: un amor prohibido en tiempos de guerra, la muerte del ser amado, la destrucción, la oclusión, la pérdida, la locura y finalmente, el exilio. A través de la puesta visual (travellings de dos imágenes distintas que al ser puestas a la misma velocidad, generan un mismo plano, imágenes de uno y otro tiempo puestas una contra otra sin que se evidencie una diferencia entre flash back y tiempo presente) y narrativa, Resnais va tejiendo poco a poco, sutilmente, la memoria de Nevers en el presente de Hiroshima: los muelles del Loire francés rodean a un río en Hiroshima. Poco a poco la reconstrucción de los fragmentos de memoria recogen presente, el amante alemán de Nevers se va convirtiendo en el amante japonés de Hiroshima, la prohibición de uno se traduce en la prohibición del otro. El día de la destrucción con la bomba, ella iba camino a Paris, salía de Nevers de noche para que no la viera la gente del pueblo, la deshorta familiar obliga a la madre a echarla de casa. La historia de amor sigue el curso de la guerra, ambas acaban en la misma noche con la destrucción total de un pueblo: Hiroshima, en la "realidad", y Nevers, en la "memoria".

Es este tejido de memoria personal en la memoria histórica lo que estremece a Godard, la tematización, la representación que significa la Historia adquiere la dimensión de experiencia cuando se confunde con la memoria personal. Amor pasional —dolor hecho de carne y sangre— y destrucción total se tejen en el mismo entramado abriendo toda una nueva dimensión sobre la reducción que hace la memoria histórica.

El espectador queda atrapado en este doble juego: su tendencia para identificarse con los personajes (sobretudo con aquellos que se inscriben en historias de amor), lejos de distanciarlo del horror mediante la compasión —como si hacen las imágenes de los documentales, que "hacen llorar a los turistas"—, lo sitúa —sin darse cuenta— en el centro mismo de la destrucción. La identificación del espectador con el sufrimiento psicológico y físico del personaje femenino tejiéndose en el presente del Hiroshima actual, le evitan el distanciamiento de la cámara objetiva del documental y el reportaje. Para el espectador también la palabra

Hiroshima va adquiriendo un nuevo valor: el recuerdo de Nevers. Por eso el final de filme nos deja atónitos, nos ha puesto una trampa de la que difícilmente podíamos salir. Desde el estado emotivo de la identificación resignificamos la palabra Hiroshima, que a su vez no ha dejado de ser aquellos *conceptos* de destrucción y compasión que teníamos al inicio del filme: el momento emotivo al que hemos llegado se contrapone a la compasión que teníamos de la abstracta y lejana destrucción. El filme desmonta la representación y la confronta con nuestro estado emotivo actual, trae Hiroshima a nosotros: no ya como representación sino como experiencia. Aquí estaría el sujeto de las películas de Resnais, una tensión entre lo representacional del documento y la experiencia.³¹

Aquí el cambio de pronombre de *La jetée* sobra: al mantener al espectador en tercera persona hace caer sobre sí la responsabilidad de la justicia, la responsabilidad de proteger a la ética de la violencia que le es inherente.³² Como *tercero*, el espectador está obligado a ejercer un juicio, su posición es ética pero sólo para salvaguardar la ética. Es por la responsabilidad de evitar la violencia de la ética que el espectador sucumbe a la trampa del filme: para no ser injusto ha de ponerse en la situación del personaje pero no puede olvidar la memoria histórica que representa el sufrimiento de millones. Esta contradicción lo fuerza a resignificar, a revalorar, ya no desde la representación sino desde la experiencia, desde la acción, desde la responsabilidad que le demanda justicia.

Toda una nueva resonancia adquiere así el último diálogo, donde el nombre desborda, no se dirige ya hacia algo fijo y abstracto sino que resuena en nuestra experiencia y por tanto en nuestro recuerdo (al decir el nombre tomamos conciencia de la experiencia y la integramos a la re-presentación, a la memoria primitiva, con el signo desbordado).

—Hi-ro-shi-ma. Hiroshima. C'est ton nom. —C'est mon nom? Oui. Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce.³³

En un acto de alto contraste con los filmes anteriores —y a manera de epílogo de este ensayo— tenemos al filme de Jean-Pierre Jeunet, *Le Fabuleux destin d'Amélie*

³¹ Cf. Jacques Rivette en “Table ronde sur Hiroshima...” *Op.cit.* p. 53

³² Cf. Jacques Derrida, *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de Acogida*. Editorial Trotta, Madrid, 1998. pp. 48-50.

³³ Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour*. Marguerite Duras (guión) (1959).

Poulain. Si bien el film de Jeunet podría parecer que se presenta poco serio ante el análisis, es justamente en su falta de seriedad donde su discurso cobra importancia —más allá de los meta-relatos modernos, en los que sí se ciñen los dos anteriores.

Jeunet parte como en sus otros filmes franceses (*Delicatessen*, 1991 y *La Cité des Enfants Perdus*, 1995 —codirigidos por Marc Caro) de una narración hecha como cuento fantástico. Lejos de ser una trivialidad o un reduccionismo, el uso de la narración fabular le permite a Jeunet establecer una ética despiadada sobre los personajes (que tal vez después revele como incomprensidos), como en la tragedia —pero de la que nos mantenemos objetivos—, los irónicos personajes de Jeunet han de cumplir con su cometido, sin detener al espectador en compadecerse por su destino.

Amélie, no el menos despiadado de sus cuentos por su cercanía con lo cotidiano, centra su reflexión sobre la mirada. Es la mirada de la protagonista la que revela un nuevo mundo de pequeños detalles. En una sociedad donde la mirada ha devenido primero espectáculo y luego consumo, el encuentro con el otro se ha vuelto imposible acentuando la soledad. Los personajes de Jeunet no son más que reflejos de la soledad que se vive en la sociedad actual. Será la capacidad de escucha y de mirada de la protagonista la que permita, en pequeño, intentar un cambio.³⁴

El filme exalta su condición representacional, las actuaciones son exageradas, poco realistas, los colores son saturados, la fotografía y el montaje crean tomas movimientos y tomas que se alejan de un punto de vista antropomórfico. Las imágenes extienden la mirada hacia *imágenes-recuerdo* e *imágenes-fantasia* en el límite con la realidad: imaginación y realidad construyen una misma narración, sin que importe el grado de realidad de unas u otras. El deslizamiento sobre el tejido de realidad está justamente allí: no es que haya una “realidad” y una “ilusión” y que estas puedan separarse, la experiencia personal se constituye de unas y otras realidades (en plural) e ilusiones —de ahí la magnífica sensación que revive el filme de estar rodeados de un poco de magia: es allí donde está la posibilidad de la libertad ya no como meta-relato sino como aceptación de la ficción en la experiencia

³⁴ El trabajo de la artista Sophie Calle es sin duda un referente en la construcción del personaje central del filme. Si bien Calle toma detalles de la realidad, los vuelve representación y los narra en primera persona, Jeunet exalta la ilusión de los detalles, volviéndolos realidad y narrándolos desde una tercera persona: el narrador.

vivida; un círculo amplio de la *imagen-recuerdo* que ahonda en la realidad sólo desde su ficción.

La complejidad del filme recae en la construcción de los personajes y el devenir del tiempo (que se apoya, como en *La jetée* del lenguaje para ir de un tiempo a otro o incluso detener el instante). Cada personaje ha de ser cuidadosamente labrado e individualizado, su estar no puede ser obvio (iría contra el discurso de renovación de la mirada): la belleza del guión recae en la cuidadosa articulación de las relaciones entre ellos. Jeunet los presenta de una manera magistral y que sigue apelando a un reduccionismo conceptual: en vez de fortalecer el tejido de la realidad, la ridiculez de la presentación abre una dimensión poética en el detalle: simplemente vemos los pequeños detalles que al personaje le gustan o no le gustan.

Incluso la elección de los actores está perfectamente cuidada: Jeunet hizo extensivas pruebas incluso para los personajes que pudieran parecer más pequeños. Muchos de sus actores regulares están presentes (Dominique Pinon, Rufus, Ticky Holgado), la elección de otros pareciera hacerle aceptar ciertos referentes (Claire Maurier —quien interpreta a Suzanne, la propietaria de Les Deux Moulins—, fue la madre de Leaud en *Les Quatre Cents Coups*; Maurice Benichot —que interpreta a Dominique Bredoteau, el hombre al que Amélie entrega una caja de metal con sus recuerdos de la infancia— es un actor que continuamente trabaja con el director de teatro Peter Brook, quien ha explorado justamente los límites de la narración en escena) o incluso contradicciones (Mathieu Kassovitz —que interpreta a Nino Quincampoix, el protagonista—, además de ser actor es el director de *La Heine*, un filme que muestra la violenta realidad de un París de inmigrantes: como si esa dura mirada de París fuera justo la que le da la posibilidad de una mirada fantástica, nueva, fresca).

La narración nos conduce por los momentos del filme en los que el tiempo ha de dar saltos: detiene el tiempo hablando, por ejemplo, de todas las cosas que podrían pasar en un instante preciso, abre los espacios de la subjetividad de los personajes (cuando los protagonistas se encuentran por primera vez vemos lo que podrían ser los miedos de él al enfrentarse con una nueva persona), o nos introduce en narraciones alternativas (la serie de posibilidades que harían que él no llegue a la cita a tiempo).

Juega con una serie de reducciones propias de nuestra época: la memoria histórica se reduce al espectáculo (la muerte de Lady Di), la realidad se reduce a ilusión, sueño o recuerdo, las relaciones a encuentros, la identidad a fotografías de fotomatón, la mirada objetiva se reduce a detalles, la venganza a la travesura. En este reduccionismo es que aparece el canto a la vida, así, simple, callado, el filme nos hace darnos cuenta de que si estamos solos es porque no estamos escuchando lo suficiente.

Bibliografía

- BERGSON, Henri: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (en línea), en la colección "Les Classiques des Sciences Sociales" (Jean-Marie Tremblay, coord.), <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html> (15 de Agosto del 2004).
- COLLI, Giorgio: *Filosofía de la Expresión*, Miquel Morey (trad.), Siruela, Madrid, 1996, 279 pp.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona, 1984, 318 pp.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1986, 391 pp.
- DERRIDA, Jacques: *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de Acogida*. Editorial Trotta, Madrid, 1998, 155 pp.
- LÉVINAS, Emmanuel: *Entre Nosotros: Ensayos para pensar en otro*. Pre-Textos, Valencia, 2001, 289 pp.
- MOREY, Miquel: *Debate sobre la experiencia: El Ojo Utópico*, Seminario de doctorado en la Universidad de Barcelona (sin publicar). Barcelona, 4 de Mayo del 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, <http://www.inicia.es/de/diego_reina/contempo/fnietzsche/sobre_verdad_y_mentira_en_sentido_extramoral.htm> (28 de Agosto 2004).
- PERINOLA, Ivelise: *Chris Marker o Del film-saggio*, Lindau, Torino, 2003, 272 pp.
- VARIOS AUTORES, "Table ronde sur *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais" en *La Nouvelle Vague*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1999. 318 pp. (Publicado originalmente en *Cahiers du Cinéma*, No. 97, Julio 1959).
- ZIZEK, Slavoj: *Mirando al Sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2002.