

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Valdez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“LA IMAGINACIÓN COMO RESISTENCIA A LA FALTA DE RECUERDO”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN CINE

P r e s e n t a

MONTSERRAT MARYSOL ROMA MENDOZA

Director de tesis

Dr. Pablo Martínez Zárata

Lectores de tesis

Mtro. José Rosalío Gutiérrez Razura

Mtra. Cristina Nayeli Ángeles Huesca

Tabla de Contenidos

La imaginación como resistencia a la falta de recuerdo	4
Memoria-imaginación	5
Ciertas inciertas reminiscencias	8
Recordar es representar (La imagen cinematográfica como proceso de reconstrucción).....	11
 La ruina como espacio memoria-imaginación	 18
El recuerdo personal es imposible sin su espacio	19
Casa-ruina: El imaginario casa	21
La reconstrucción de memoria a través de diversos espacios (casas)	26
 Aceptación de la subjetividad	 33
Proyecto autoreferencial	34
Una dispersa multitud de ausentes	41
Infancia y vejez (sobrina y abuela): Una mirada cerca de la vida y otra cerca de la muerte ...	46
La subjetividad en la representación	56
 Presencias ausentes	 61
Búsqueda de imágenes	61
Formatos fotográficos como soporte para un supuesto no olvido (o como artefacto para construir/ crear memoria)	67
Mirar con otras partes del cuerpo	74
 Conclusiones	 84
 Lista de referencias	 86

sosíégate memoria
atrévete a mirar ya pasó todo
o nada ha sucedido o era un sueño
o duerme todo aún entre la niebla
puedes ya abrir los ojos
no te va a herir la vida nuestra
con su mirada abrupta

Tomás Segovia

La imaginación como resistencia a la falta de recuerdo

La imaginación es una función psíquica del hombre que consiste en la creación de imágenes que ofrecen un universo vasto de conocimiento a partir de percepciones, intuiciones, impresiones y observaciones complejas del entorno. La imaginación ha sido cómplice inherente del pensamiento humano. Invita y propone diversas realidades. Realidades cercanas a un contexto inmediato y tajante, y realidades totalmente inciertas y versátiles. Su proceso psíquico puede ser estudiado e interpretado de distintas maneras relacionadas al intelecto humano; de esta manera, la imaginación tiene la habilidad de presentarse como concepto, imagen o recuerdo.

La imaginación puede operar de maneras muy diversas, volcada hacia actividades fundamentalmente intelectuales, cuando participa en procesos de invención por ejemplo, o provocada por pulsiones reprimidas —las imágenes oníricas es un caso— o teñidas por vivencias pasadas como en el caso de las imágenes mnémicas que aparecen en los recuerdos. (Lapoujade, 1988, p. 19)

Siendo tan polifacéticas las funciones de la imaginación, una de las vertientes clave en la presente investigación y el proceso creativo realizado, ahondan en la habilidad de la imaginación para crear memorias. Una imaginación que no se construye de la nada, sino a partir de varios extractos de experiencias y actividades que el ser humano acumula a lo largo de su vida y en compañía siempre de otro. A pesar de los esfuerzos de evocación de la memoria y los extractos que añade en huecos vacíos incapaces de revivir, no se puede pensar en una memoria sin olvido. El olvido se vuelve necesario e inevitable. La memoria y el olvido no se presentan separados;

cada uno con su debido quehacer, son uno y lo mismo. Cuando hablamos de memoria, hablamos de olvidar. En esa laguna es donde la imaginación se opone y, a su manera, rememora. Siempre influenciada por espacios y tiempos, memoria e imaginación se complementan. La memoria olvida, pero también recrea.

Memoria-imaginación

Durante el proceso creativo para realizar un corto documental, comencé a identificar una resistencia peculiar a la falta de recuerdos en dos etapas de la vida: infancia y vejez. Ambas se oponen a no tener imágenes con las cuales identificarse, a no tener recuerdos que permitan saberse en el mundo. Una de la otra aparentemente distante y opuesta, dialogan en la búsqueda de imágenes-recuerdo que realizan a partir de proyecciones mnémicas o invenciones y recreaciones del entorno para hacerse presentes en una realidad que, por un lado, apenas conocen y, por otro, comienzan a olvidar. Es decir, estas dos etapas de la vida, en la que en una las experiencias comienzan y en la otra se deterioran, suponen ser vinculadas por una falta de imágenes-recuerdo, no adquiridos o perdidos. El adulto mayor comienza por olvidar y el niño comienza a recordar. De esa manera, esa falta se ve inevitablemente rodeada por extractos en los que la exageración y alteración son parte de la construcción de su realidad.

La imaginación actúa dotando de imágenes a los recuerdos, a través de las cuales los deforma y en cierta manera los re-crea. En la medida en el que el objeto está ausente, pierde carácter coercitivo y la imaginación queda más libre para gestar imágenes más íntimas y transformadoras. (Lapoujade, 1988, p. 115)

Las imágenes mentales creadas por la niñez y a vejez, aunque surgen a partir de su cotidianidad y a partir de lo que con seguridad conocen de su entorno, los saltos de tiempo y espacio en sus recreaciones continuamente varían y se alejan de un presente concreto. Toda situación se vuelve susceptible a una constante re-creación/ re-invencción que en repetidas ocasiones superan lo que conocemos como real. Esta observación que me inspiró a continuar con mi investigación y con la posible idea de una película, surgió por la convivencia con mi sobrina, la cual he visto crecer desde su nacimiento, y de mi abuelita, que con curiosidad he visto su envejecimiento. Ambas, la niñez y la vejez responden a una ausencia, a una falta de, que restituyen con imaginarios. La imaginación toma un papel protagónico en la creación de recuerdos, no existentes o distorsionados.

A pesar de estar manifiesta la ausencia de recuerdo, no podría hablar precisamente de un olvido que envuelva ambas etapas de la vida. El olvido implica una pérdida, lo cual en la vejez es significativo y evidente. Sin embargo, en el caso de la niñez todavía no existe una pérdida tan compleja como lo es en la adultez a nivel neurológico y cognitivo. La vida y la memoria apenas comienzan, al igual que las experiencias. El recuerdo comienza a penetrar poco a poco en el niño. ¿Cómo puede olvidar algo que nunca ha vivido o cómo puede perder algo que nunca ha tenido? Hablar de una falta y no de una pérdida, permite englobar a la niñez y a la vejez en la misma búsqueda, cada una con sus propios destellos de lucidez. La falta de recuerdo en el niño busca imágenes en el recuerdo del otro, con aquel que vive y se desenvuelve. Su realidad comienza a ser explicada en referencia a su padres y su lugar de nacimiento. “El ser de la infancia anuda lo real y lo imaginario, viviendo con toda su imaginación las imágenes de la realidad” (Bachelard, 1982, p. 164). Por otro lado, la falta de recuerdo en la vejez las busca en

pedazos de sus propias experiencias. En ambas, los extractos de la realidad, se ven influenciadas por una imaginación y fantasía con la que enfrentan un entorno que, muchas veces, los sobrepasa. “El mundo fantástico puede convertirse en el arquetipo para una realidad posible. En esta circunstancia la fantasía en cuanto imaginación potenciada es la mediadora entre lo irreal y lo real, entre el futuro [o pasado] y el presente” (Lapoujade, 1988, p. 146). La imaginación no termina viniendo de otro mundo, es parte de la realidad y de cómo se ven a ellos mismos y dialogan con lo que les rodea. Fluyen en sus propias creaciones y recreaciones sin percatarse de la distancia entre lo real y lo imaginario.

De este modo, memoria-imaginación, unificada como un sólo concepto, es recurrente en la investigación para englobar el cruce directo y dependiente entre ambos conceptos para la creación de imágenes. Por un lado, hablar de la memoria implica indudablemente hablar de una consciencia propia y de una identidad; mientras que la imaginación escarba, extrae y añade nuevas formas a cómo nos vemos y nos percibimos, hacia adentro y hacia afuera. Dicho de otra manera, el recuerdo es aquella imagen creada en el diálogo entre lo que conocemos (memoria) y lo que queremos conocer o re-conocer (imaginación). Las imágenes-recuerdo de la niñez y la vejez en mi proceso creativo y de investigación fueron importantes entenderlas a partir de la subjetividad. No sólo porque surgió mi inquietud al observarlo en mi sobrina y abuelita, sino que para entenderlo con más eficacia y claridad siempre fue necesario regresar a mis propias memorias.

Ciertas inciertas reminiscencias

Mi identidad se ve moldeada por diversas imágenes que se yuxtaponen, se contraponen y en algún punto del camino paralelo que trazan, colisionan. En ese encuentro se vuelve difícil distinguir la verdadera línea de lo que tanto queremos evocar. Nada se presenta auténticamente cuando la imagen de un pasado se desencadena de un presente. Sin embargo, todas las experiencias e historias construyen lo que somos y hacia dónde miramos. Es imposible imaginarnos, proyectarnos en un futuro, sin haber construido e imaginado un pasado.

Nos convertimos en fragmentos pertenecientes a cada tiempo, siempre en continua transformación. A cada momento le corresponde alguna parte de nosotros que hace mucho olvidamos o que viven fuertemente entre nuestras ideas o pensamientos. En cada aprehensión, la memoria se vuelve susceptible a imaginar lo que ha olvidado, lo que ya no es capaz de recordar con exactitud o lo que se distorsiona entre más lejana se vuelve la experiencia.

Soy tan sólo un bloque de recuerdos (y de olvidos) que presumo que “me” pertenecen. Soy la consecuencia de ciertas inciertas reminiscencias. ¿Tengo un archivo de memoria o soy un archivo de recuerdos y desmemorias? ¿No es en la memoria (o en la fantasía de “tenerla”) donde reside mi enigmática identidad?
(Braunstein, 2008, p. 10)

Sabiendo que mi “enigmática identidad” está formada por certezas y no certezas de una serie de recuerdos que me he contado a mi manera con sus debidas alteraciones y transformaciones, recordar se convierte en un acto complicado, el cual no sólo implica dudar

de imágenes impregnadas por largo tiempo en mi memoria tan seguras de su existencia, sino también, por un lado, tratar de discernir lo que con aparente convicción yo construí y la influencia que otros tuvieron en esas construcciones. De aquí nace una de las vertientes que más me interesa explorar e investigar, y de lo cual desarrollaré más adelante: la memoria que surge en compañía del otro. Tanto mi propia experiencia como la propia experiencia del otro convergen en un paquete de imágenes e imaginarios que forman gran parte de nuestra memoria e identidad.

Recordar se convierte en un acto laborioso que, una vez sabiendo las implicaciones de una memoria poco confiable, se construye en trozos frágiles y dudosos, y no en afirmaciones largas y consistentes. Aquellas imágenes de “nuestra memoria autobiográfica o episódica se ve constantemente modificada y recreada por el presente en un proceso llamado “reconsolidación”. No recordamos un recuerdo original sino más bien la última vez que lo sacamos y examinamos” (Hustvedt, 2016, p. 248). Cada evocación se limita a la alteración de múltiples factores que nos provoca la actualidad. La identidad, aquello que nos define o queremos que nos defina no sólo se encuentra en un pasado, también en un presente y en un futuro. Somos lo que fuimos, lo que somos ahora y lo que queremos ser. Cada tiempo se une el uno con el otro. Todo aquello que no se puede fundar por una realidad condicionada y limitada, es animado por las virtudes de la imaginación. La imaginación se dirige abiertamente hacia un futuro por construir y un pasado por revelar. La memoria no tiene miedo de dar saltos estrechos y desvanecer capas de realidades limitadas de imágenes. La memoria se entrega fielmente al deseo de invocar e imaginar cualquier tiempo.

Según la bella fórmula de San Agustín, <<hay un presente del futuro, un presente del presente, un presente del pasado>>, todos ellos implicados en el acontecimiento, enrollados en el acontecimiento y por tanto simultáneos, inexplicables. [...] Los tres presentes implicados se reinician siempre, se desmienten, se disipan, se sustituyen, se recrean, se bifurcan y vuelven. (Deleuze, 1986, p. 138)

Teniendo esta reflexión en cuenta, nos hemos construido a través de pedazos que vienen de distintas direcciones, diversos tiempos y espacios; y en cada extracto, yace una esencia. Probablemente, una vez que percibimos esa cualidad, la búsqueda se torna fresca y reveladora: más que tratar de evocar una imagen lo más parecida a su principio, se trata de recuperar su esencia. A partir de ahí, me planteé no realizar una réplica del recuerdo, sino rescatar la propiedad más relevante que la hace ser. Es entonces cuando la imagen se hace aún más poderosa: en el explícito juego entre lo real y lo imaginario, en la elaboración o descripción de imágenes que expresan varias posibilidades. Es decir, no temer alegarse de un origen, de un primer encuentro, que desde hace mucho comenzó a desvanecerse, sino más bien digerir la imagen hacia nuevas visiones que expresen sus deseos. Olvidar, no recordar, recordar poco, se vuelve parte de una búsqueda que no para de evolucionar: las imágenes ausentes constantemente abren puertas a diversas dimensiones que alteran, deconstruyen, enfatizan o exageran la realidad, con la intención de, probablemente, entendernos mejor.

Recordar es representar (La imagen cinematográfica como proceso de reconstrucción)

Pienso que en la ausencia de imágenes encarna una nueva presencia-esencia que nace de la aceptación de la imposibilidad de recordar con exactitud. Existe una confrontación con la realidad inmediata y lo imaginario volátil, en el diálogo de ambas partes se genera una nueva imagen. Asimismo, proyectar un recuerdo hacia la creación estética de una imagen legible y pensante es ya terminar de sumergirse en una infinita reconstrucción a partir de la imaginación.

Aquellas imágenes y textos encarnados a partir de sucesos preexistentes no son otra cosa que representaciones. Representaciones vulnerables a su llamada por una falta, que se restituye una vez que es evocada, con sus variaciones. Indagar en el pasado es ya indagar en una imagen incierta, por más que no muestre destellos de falsedad. Re- crear esas imágenes, esos espacios, tiempos y caras es añadir un yo-presente ya alterado, inmerso en nuevas experiencias y vivencias.

Todo este cúmulo de vivencias hace que el recuerdo distorsione la representación del objeto y, en consecuencia, que el trabajo de la imaginación colabore aún más para profundizar la distancia respecto de la representación de un objeto alguna vez presente. (Lapoujade, 1988: 115)

El recuerdo aunque cercano pertenece ya un tiempo que ha salido de nosotros mismos, no en su totalidad, pero sí en su visibilidad. Es así como “recordar es representar. Es atrapar una ausencia y volver a hacerla presente al contarla o contárnosla a nosotros mismos” (Braunstein, 2008, p.18). Esa ausencia, ese pasado inevitablemente ausente sólo puede encontrar una manera de re-vivir, de vislumbrarse: a través de nuestras evocaciones-representaciones. El presente llama

al pasado, y el pasado ocupa su lugar. En esa oscilación e intercambios poco resistentes, una vez más lo real e imaginario se vuelven indiscernibles.

Hacer la famosa llamada a la Memoria, a Mnemosyne, la madre de las musas, es contar con la habilidad de la imaginación para poder representar ausencias. No se podría concebir a una musa sin que su procedencia venga de la nostalgia, el recuerdo, el olvido y la imaginación.

“Puede ser que la obra de arte logre inventar estas capas paradójicas, hipnóticas, alucinatorias, que se caracterizan a la vez por ser un pasado pero siempre venidero” (Deleuze, 1986, p. 168).

En suma, nuestro pasado, de formas muy diversas, se hace presente en nuestras representaciones y creaciones.

Empezar a construir esas representaciones y darles forma, surge tanto en la imagen como en la palabra. Imaginar hacia atrás y hacia adelante, tanto en un pasado y futuro ausente, consiste en no sólo percepciones y sensaciones, sino también en sus descripciones. Ya no como algo lejano e inasequible, por el contrario, como algo propio e inmediato. "La memoria surge de su apalabramiento. Para que se produzca un recuerdo, no alcanza con el hecho de haber experimentado algo [...] Es necesaria la competencia lingüística y poética capaz de convertir la vivencia en poesía" (Braunstein, 2008, p. 29). No se comprende un mundo sin historias, sin contarlas, escribirlas y/o retratarlas. Pero sobretodo, repetirlas. Recordar es repetir, recordar es reiterar. Contamos una y otra vez nuestras vivencias y experiencias de las que fuimos parte para no olvidar lo que hemos pasado, de dónde venimos y hacia dónde nos dirigimos. La(s) historia(s) se han reflejado/ representado (repetido) en muchas bases, que no sólo se paralizan en la palabra, también han encontrado su imagen.

Las historias orales y textuales representadas pictóricamente, encontraron pronto su impulso en las imágenes técnicas como realidades potenciales que ofrecen un vasto panorama que no encuentra sus límites en una primera mirada. Se expanden hacia atrás y hacia adelante. Sus posibilidades de estancarse en un cuadro se han hecho nulas. La imagen no ha dejado de avanzar, y de tener la fuerte capacidad de proyectar tanto nuestro exterior como interior. Dicho en otras palabras, ya no sólo miramos a través de ellas, también nos miramos a través de ellas. Flusser (1990) explica que:

Las imágenes tienen la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre. [...] En vez de presentar el mundo al hombre, lo re-presentan, se colocan en lugar del mundo a tal grado que el hombre vive en función de las imágenes que él mismo ha producido. (p. 12)

El poder de representación de la imagen es tan fuerte que se ha vuelto nuestra manera de ver el mundo, nos reflejamos a través de ellas para definirnos e identificarnos. De esa identidad, a veces fantasmagórica, surge una aprehensión irreal de lo real. De modo que también el mecanismo de lo ficticio e imaginario comienza su propagación.

De esta manera, el cine y sus representaciones, se rinden ante la imposibilidad de una única verdad y realidad. Se adaptan a las sutilezas y agresiones de cada tiempo. Se inventan personajes, se re-escriben historias, se re-crean espacios. Los sueños y las ensoñaciones se manifiestan sin temor a mentir, a falsear, a exagerar. La imaginación se desliza en terrenos fantasiosos, sin preocuparse por no distinguir entre recuerdo, sueño, fantasía o alucinación.

Ya no se contenta con mostrar la inutilidad de una evocación del pasado en un estado permanente de crisis del tiempo; muestra la imposibilidad de toda evocación, el devenir- imposible de la evocación [...] las regiones del pasado ya no entregan imágenes- recuerdo, ofrecen presencias alucinatorias. (Deleuze, 1986, p. 155)

Todo recuerdo, a pesar de sus máximos esfuerzos por resucitar, cede a los descuidos de su evocación. La imagen que se presenta, se re-presenta, muestra sólo la esencia. La representación tiene la libertad de mostrarse de diversas maneras, tiene las “licencias poéticas” de ser y convertirse en todo aquello que la imaginación permita. El cine se dilata entre realidades, que a veces coinciden y, a veces, difieren.

Siendo el cine un medio creado entre líneas delgadas que proceden de diversas realidades, los modos de representarlas suelen alejarse de su punto de partida, convirtiéndose en encuentros efímeros que dialogan entre la verdad y la ficción, a veces evidentes y otras no. En cada representación, en cada recreación, la imaginación se vuelve crucial y ocupa siempre el lugar de la imagen ausente. “La imaginación [...] es toda la conciencia en tanto que realiza su libertad; que toda situación concreta y real de la conciencia en el mundo está llena de imaginario, en tanto que siempre se presenta como una superación de lo real”. (Lapoujade, 1988, p. 129). La manera como nos percibimos y nos representamos a través de la imagen, crea imaginarios que desbordan nuestros mundos de formas imprecisas, pero no por eso menos confiables. Sin duda, estas representaciones trazan un camino para entendernos a través de espejos y reflejos. Con

esto quiero decir, que no sólo viendo y dialogando con el otro nos identificamos, sino también al momento de retratarlo y representarlo a través del artificio de la cámara, del lente.



Figura 1. Reflexiones sobre la memoria en la imagen cinematográfica.



Figura 2. Reflexiones sobre la memoria en la imagen cinematográfica.

Como resultado, mi proyecto se convirtió, por abordarlo totalmente desde mi manera de entender mi memoria, en un necesario diálogo con momentos y personas que creo han creado imágenes conmigo. Comprender esas relaciones fue aceptar que siempre hay algo del otro en mí y que en nuestro intercambio surgen nuevas formas de crear imágenes, las cuales se han vuelto en mi principal búsqueda y punto de creación. La *Figura 1* y *Figura 2* son parte de un pequeño video que realicé, a manera de diario visual, reflexionando en cómo nos reflejamos y proyectamos ante el otro. Para mí, mi memoria no es exclusivamente mía, es una memoria que no para de compartirse y que incluso, me atrevo a decir, es tan autoría mía como la del oro. Este tipo de reflexiones se impregnaron en el desarrollo y núcleo de la película.

hubo rutas espléndidas sin titubeo abiertas
hubo lenguajes puros como claras miradas
hubo fuegos sin casa y hubo casas sin fuego
hubo la luz y hubo la llama
hubo un claro palacio.

Tomás Segovia

La ruina como espacio memoria- imaginación

La imagen ruina nos remite en seguida a un pasado. Todo su espacio son ausencias, con presencias fugaces que se vislumbran en sus rincones. La ruina se convierte en un espacio olvidado dentro de la lógica de su función: una vez deshabitado, una vez abandonado, es olvidado. Sus espacios van construyendo una estética hecha por el paso del tiempo; así, se va convirtiendo en un lugar portador de sensaciones y emociones siempre cercanas a un tipo de nostalgia: la ruina es todo aquello que fue, todo aquello que ya no pudo seguir siendo.

Considerando que el pasado es el continuo presente de la ruina, la memoria tiene una cabida única en sus pasillos. La ruina se vuelve una metáfora de la memoria y sus estragos. Los espacios envueltos de presencias ausentes vienen y van, se transforman como se transforma un recuerdo. Cada destello del tiempo reflejado sobre las paredes permite evocar, recordar e imaginar un pasado. Tanto en la ruina como en la memoria convergen diversos pasados, uno encima del otro, y muy a menudo en constante cambio. Regresar a una ruina o regresar a un recuerdo es regresar a espacios que inevitablemente son imaginados por su lejanía concreta de un presente que sea ha evaporizado. Es decir, en cada espacio olvidado o casi olvidado todo confluye y las posibilidades de evocación se tornan infinitas.

Es así que, partiendo de este espacio llenos de potencia, con sus inevitables grietas y escombros, pude encontrar un lugar en común en donde mis memorias compartidas pudieran vislumbrarse y ser enunciadas en conjunto. La ruina se convirtió, en mi proceso de realización, en un espacio de posibles para representar y compartir diversas memorias.

El recuerdo personal es imposible sin su espacio

Nos recordamos, nos imaginamos en espacios, aunque inciertos e imprecisos, con el fin de establecernos en un tiempo que sabemos que nos pertenece. Nuestros recuerdos toman un lugar, edifican sus espacios; no caminamos en cuartos, en bosques, en calles ahogados en la penumbra. Cada memoria tiene su espacio y mientras cambia, el lugar es también susceptible a ese cambio. La memoria que recorremos sobre espacios suelen mostrar un orden cronológico a los hechos más que el recuerdo en sí. Con más seguridad podemos saber cuándo pasó algo por el lugar donde nos encontrábamos, más que por recordar qué o cómo pasó.

Curiosamente, es imposible tener un recuerdo autobiográfico consciente sin una configuración espacial. El Yo recordado tiene que estar en algún lugar. En concordancia con las grandes tradiciones de los sistemas mnemotécnicos artificiales, esos palacios y salas que arraigan las palabras en un lugar para poder memorizarlas, la memoria personal consciente no existe sin el espacio. El espacio ancla el tiempo en la memoria. (Hustvedt, 2016, p. 336)

De esta manera, pensar en un espacio es darle orden a la memoria con imágenes pertenecientes a cada rincón. La memoria está llena de imágenes y un espacio se vuelve contenedor de esas imágenes. El espacio en la memoria implica adentrarse en un “universo entero reflejado en imágenes que reproducen no sólo los propios objetos, sino incluso los espacios intermedios con admirable exactitud” (Yates, 2005, p. 68). La memoria personal está fuertemente ligada a espacios que despiertan o activan un recuerdo con mayor agudeza.

El arte de la memoria como una forma de pulir y perfeccionar el acto de recordar se presentó inquietante desde los griegos. En *De Oratore* de Cicerón, se encuentra la anécdota de Simónides de Ceos (poeta griego) que inventó la mnemotecnia, técnica en la que se establecen asociaciones o vínculos para recordar una cosa. La anécdota se resume en el banquete de Scopas (un noble de Tesalia). Simónides recita un poema en honor a él; sin embargo, en él incluye elogios a los dioses Cástor y Pólux. Scopas molesto sólo accede a pagar la mitad de la cantidad acordada, siendo que no es el único mencionado. Mientras transcurre el banquete, Simónides recibe un mensaje de dos jóvenes que lo esperan afuera del edificio. Cuando sale Simónides, no encuentra a nadie, pero mientras espera, el techo del banquete se desploma y todos los que se encontraban adentro mueren aplastados. Para los familiares se vuelve imposible identificar los cadáveres. Simónides recordando dónde estaba cada uno sentado en el momento del banquete, es capaz de decirles a sus familiares cuáles son sus muertos. Cástor y Pólux le pagan la otra mitad que Scopas se opuso darle a Simónides, haciéndolo salir poco antes del derrumbe. Por esta experiencia se le adjudica a Simónides los principios de la mnemotecnia.

Además de Cicerón, un autor anónimo en *Ad C. Herennium* y Quintiliano en *Instituto Oratoria* desarrollan el arte de la memoria a través de la retórica con el fin de que el orador sea capaz de recitar un discurso con una precisión y audacia elevadas. Los lugares e imágenes (*loci, imagines*) se vuelven inseparables en el proceso de recordar. El orador situado en un edificio, de preferencia amplio y espacioso, debe recorrerlo sistemáticamente de principio a fin, situando en cada espacio un objeto que le remita a su discurso. Yates (2005) logra explicar estos principios a través de lo que escribe y explica Quintiliano:

Hemos de pensar en el orador antiguo como desplazándose, en su imaginación, a través de su edificio de la memoria mientras realiza su discurso, sacando de los lugares memorizados las imágenes que ha alojado en ellos. El método asegura el orden correcto en que se han de recordar los puntos, ya que la secuencia de los lugares dentro del edificio fija el orden. (p.19)

Señalando con puntual importancia el uso de la imaginación para crear imágenes dentro de espacios que aludan a un asunto o concepto en específico dentro del discurso, posibilita de igual forma imaginarse en un espacio y permitir que sus texturas y objetos insinúen un recuerdo. La memoria-imaginación no deja de retomar su espacio en el acto de recordar. Lo que interesa justamente de esta anécdota es atisbar, no sólo cómo el lugar y sus espacios permiten darle orden y cabida a los recuerdos, sino que partiendo de un lugar de enunciación es posible crear imágenes que nos remitan a algo o alguien y se vuelva más viable mantener un recuerdo. Al igual que un orador, uno puede moverse a través del edificio dándole una imagen o imágenes específicas a cada habitación con el fin de revivir o pretender revivir lo suscitado: volver a dotar de presencias las ausencias.

Casa-ruina: El imaginario casa.

Una vez encontrando un espacio con la capacidad de habitar múltiples imaginarios, como lo muestra el arte de la memoria con los griegos, es más preciso hablar de personas y objetos, que si bien no pertenecen específicamente a ese espacio, el espacio permite enunciarlas. En ese

sentido, la ruina como espacio vacío, comenzó a tener un peso importante como contenedor de memorias en mi proyecto.



Figura 3. Espacio Casa-ruina.

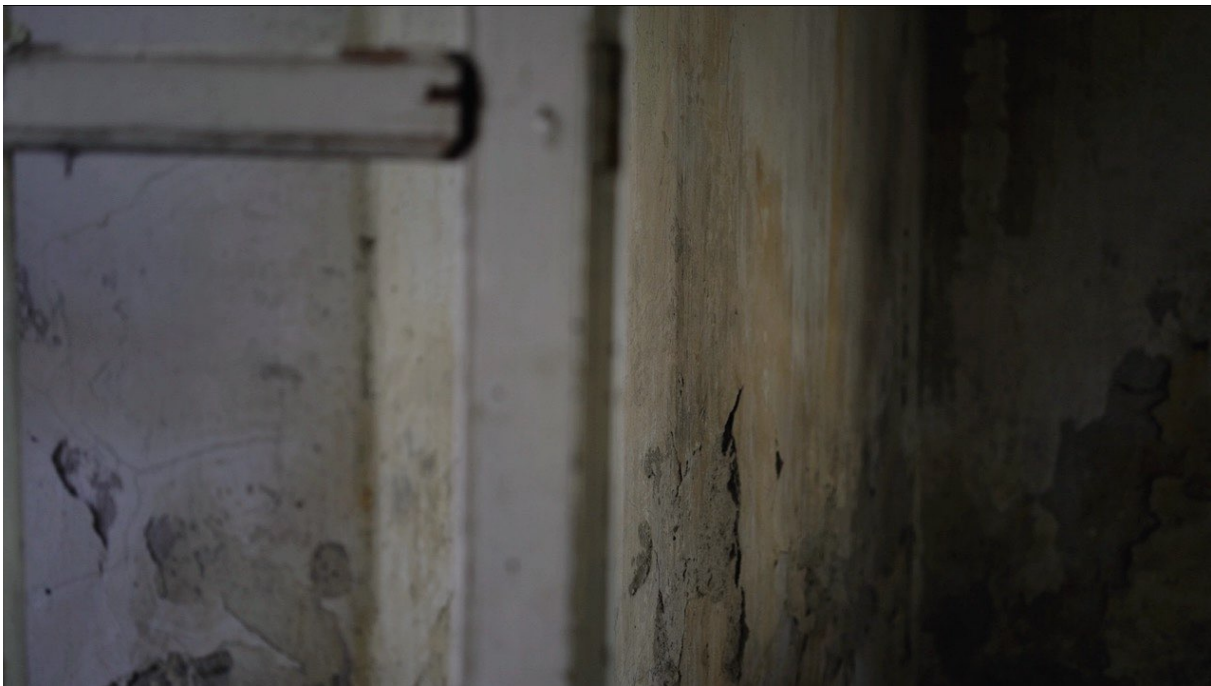


Figura 4. Espacio Casa-ruina.

Hablar del recuerdo y sus procesos, como lo mencionaba en el primer capítulo, es también hablar de uno mismo. La memoria siempre es personal, subjetiva; sin esa reflexión inherente es difícil identificarse genuinamente. Remontarme en mi memoria involucró no sólo cuestionar mis propios constructos, sino también cuestionar lo que influyó en ellos. En esas diferencias me encontré en mi casa. Una casa alborotada por diversas facetas, que no entendí del todo hasta que comencé a buscar la manera de representarlas. Las texturas, sombras y colores de la *Figura 3* y *Figura 4* se volvieron imágenes que continuamente buscaba como reflejo del recuerdo y sus olvidos. La foto muestra una parte de la casa-ruina que terminó siendo la locación que escogí para representar parte de esas memorias. “Leer una casa”, “leer una habitación” tienen sentido puesto que habitación y casa son diafragmas de psicología que usan a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad. (Bachelard, 1982, p. 70). Escribir de una casa, de una habitación y buscar su imagen me colocó en seguida en un espacio vulnerable, ya que abría puertas y ventanas íntimas que no sólo hablaban de mí, sino también de la familia con la que crecí.

El acercamiento a una casa vacía y vieja me permitió dotar de imaginarios los espacios. Recorrer sus pasillos fue admitir varias historias: las compartidas y las propias, las imaginadas y las reales. A partir de ese punto, ingenuamente, cada historia y memoria evocada se presentaba desde la mirada de la infancia. Para mí se volvió pertinente siempre volver al inicio y dialogar con esa etapa porque comprendí que en esa edad una consciencia distinta me arrojaba a un mundo que percibía de formas totalmente sensibles. Esas sensaciones y percepciones comenzaron a llamar mi atención en mi proceso creativo para la creación de imágenes.

La memoria es un campo de ruinas psicológicas, un revoltijo de recuerdos. Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo. Al reimaginarla tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario. (Bachelard, 1982, p. 151)



Figura 5. Exploración de la infancia en los pasillos de una casa.

En la *Figura 5* comienzo representando la soledad de mi infancia como primer acercamiento para hablar de lo que surge en espacios íntimos. La imagen muestra los pies de mi sobrina cuando tenía 5 años, jugando en la escaleras de su casa. Muy a menudo decidía no dirigirla en absoluto, sólo escogía lugares específicos dentro de la casa donde ella pudiera moverse o expresarse a su antojo. El único límite era su rango de movimiento. En este caso, ella comenzó a cantar y a jugar con la pared. Mientras la grababa recordé que la soledad de niño es

un espacio que nos permite descubrir en rápidos y espontáneos juegos maneras de entender el mundo mientras crecemos. Como resultado, me inquietó aún más la posibilidad de descubrir nuevas maneras de ver y estar en espacios de mi casa. En la realización de la película, la casa y la ruina se volvieron reflejo de mi/ nuestras emociones, ensoñaciones e incluso miedos. Para mí fue importante, a través de lo que expresaban estos rincones, hacer más evidente las sensibilidades que me abrazaban en mis primeros años.

Existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo- sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero. [...] De hecho, estamos aquí en la unidad de la imagen y del recuerdo, en el mixto funcional de la imaginación y de la memoria. (Bachelard, 1982, p. 46)

La representación de esa casa y de sus memorias se convirtió en un explícito juego entre imaginarios. El espacio casa se desarrolló como un concepto que permitía vislumbrar y enunciar lo real o lo imaginado. De esa manera, no sólo la casa-ruina se volvió parte de la representación de mis memorias, sino también re-visité casas familiares (casas que habito a menudo) como complemento para hablar de mis recuerdos. Cada acercamiento, asimismo, implicaba integrar la relación que tengo con aquellas personas que crecí y alimentaron mis historias. Cada casa pretende plasmar, en sus interiores, maneras de sentir, entender y enunciar mi y las memorias familiares.

La reconstrucción de memoria a través de diversos espacios (casas)

La importancia de grabar distintos espacios dentro de distintas casas implica hablar de distintas memorias. Aunque en el corte final de la película, probablemente, no es muy notorio esa diversidad, en el proceso creativo y en las exploraciones que realicé antes de empezar la película grabar en cada una fue esencial para poder articular nuestras memorias desde un espacio. Cada lugar expone una narrativa que aborda sueños y cotidianidades. Los personajes han atravesado y atraviesan distintas experiencias y lo expresan a través de los lugares que habitan tanto en su realidad como en sus fantasías. Es así como, partiendo de la idea de una casa-ruina, las demás casas siguieron la lógica del olvido y sus posibilidades de recreación, con un tanto de ficción y con un tanto de realidad. La estética de cada casa pronuncia por sí sola su estado y su potencia, conjuga sus posibilidades variadas y estrechas. Los espacios con sus acabados remiten a algo o a alguien y no sólo permanecen en una dimensión: visitar cada casa es visitar un sin fin de recuerdos e imágenes, alternándose y enfrentándose. Pronunciar una casa, durante el proceso, se volvió en concepto e imagen de ruina la mayoría del tiempo.

The ruin despite its state of decay, somehow outlives us. And the cultural gaze that we turn on ruins is a way of loosening ourselves from the grip of punctual chronologies, setting ourselves adrift in time. Ruins are part of the long history of the fragment, but the ruin is a fragment with a future; it will live on after us despite the fact that it remind us too of a lost wholeness or perfection. [La ruina a pesar de su estado de decadencia, de una u otra forma, vive más que nosotros. La mirada cultural que tenemos sobre las ruinas es una manera de perder el control de

cronologías precisas, situándonos a la deriva del tiempo. Las ruinas son parte de la larga historia de un fragmento, pero la ruina es un fragmento con futuro; vivirá después de nosotros, a pesar del hecho de que también nos recuerda una totalidad o perfección perdida]. (Dillon, 2011, p. 11)

Recordar mi/ nuestra casa(s) fue re-visitar, re-imaginar, regresar, reconstruir. Cada espacio se convirtió en un posible encuentro con diferentes tiempos y diferentes sueños, se volvió un personaje con sus propia personalidad. Deambular por sus cuartos y pasillos supuso re-escuchar los ecos atrapados y olvidados, y los ecos presentes y persistentes. Recordar y enunciar el recuerdo re-vivió los espacios, los actualizó y comenzó a dar orden a la memoria.

Las casas, ruinas o no, fueron abordadas a partir del eco de esas voces. Cada una enuncia un pasado, un presente o un futuro. Imaginar no sólo implicó regresar al pasado, sino avanzar al futuro, a los deseos. Los sueños y recuerdos tomaron forma de todos los tiempos. Cada casa levantó su voz y se afirmó con su discurso. No habría manera de entender la historia sin sus espacios y el interrumpido viaje que realizan las personas que los habitan.

Para quien sabe escuchar la casa del pasado, ¿no es acaso una geometría de ecos?

Las voces, la voz del pasado, suenan de otra manera en la gran estancia y en el cuarto pequeño. Y de otro modo también resuenan las llamadas en la escalera.

[...] Hay que encontrar de nuevo la tonalidad de la luz, y después llegan los suaves aromas que quedan en las habitaciones vacías, poniendo un sello aéreo en cada una de las estancias de la casa del recuerdo. ¿Es posible, más allá todavía,

restituir no solamente el timbre de las voces, la inflexión de las voces queridas que se han callado, sino también la resonancia de todos los cuartos de la casa sonora?
(Bachelard, Poética del espacio, 1982: 93)



Figura 6. Still de la película *Inciertas*. Digital.



Figura 7. Still de la película *Inciertas*. 16mm.

Aquellas resonancias distantes, pero certeras, permitieron re-habitar los lugares abandonados y habitados, con una entrega total a la memoria-imaginación que reflejara las inquietudes y ensoñaciones cotidianas. Cada casa habla sobre nosotros, cada espacio está indudablemente ligado a su tiempo y a todas las caras que nos representan; y así como nosotros cambiamos, nuestros espacios íntimos cambian con nosotros. Indudablemente, los espacios también recuerdan, casi como un cuerpo que inconscientemente tiene memoria y que percibe, no sólo el tiempo, también a quienes lo habitan y lo visitan. En la *Figura 6* y *Figura 7* quise expresar la idea de que tanto el cuerpo propio y la casa son transmisores sensibles, que aunque brinquen entre diferentes espacios y tiempos, una comunicación es posible a partir de nuestras extremidades sensoriales.

Las diferentes caras de las casas representadas son las diferentes caras de nuestra memoria. Una con la otra conversan, lo que no se puede soñar en una, sucede en otra. Conviene subrayar que las ruinas se convierten en un especial imaginario porque es toda la memoria-imaginación en potencia: no sólo evocan y representan lo que fue, también lo que todavía puede ser. Sus posibilidades, repito de nuevo, se expanden; cada ausencia está abierta a restablecer nuevas y diversas presencias.

The ruin is a site not of melancholy or mourning but of radical potencial— its fragmentary, unfinished nature is an invitation to fulfill the as yet unexplored temporality it contains. Ruins, as many of the artist surveyed, and writers and critics excerpted here suggests, are freighted with possibility, even with utopian promise. [La ruina no es un sitio de melancolía o de duelo, sino de potencia radical: su naturaleza fragmentaria e inacabada es una invitación a cumplir la temporalidad aún inexplorada que contiene. Las ruinas, como sugieren muchos de los artistas encuestados, y los escritores y críticos extraídos aquí, están cargadas de posibilidades, incluso de promesas utópicas]. (Dillon, 2011, p. 18)

La casa familiar y sus representaciones, habitadas y abandonadas, enuncian recuerdos y personas— lo que fue, es y será, y lo que fuimos, somos y seremos— situadas cada una en un tiempo, imaginario y/o real. El pasado, presente y futuro se encuentran no para anteponerse, sino para priorizar su ilimitadas conjugaciones. Situarse en espacios abandonados y habitados fue re-imaginarlos, crear nuevas caras, nuevas dimensiones, nuevas texturas, que

despertaran un recuerdo o un sueño. Los espacios cautivan memorias e imaginarios latentes y permanentes. Es decir, cada eco cuenta, cada rincón, cada ventana. Tanto los objetos alumbrados como oscurecidos expresan un estado. Incluso nuestras maneras, muchas veces poco conscientes, de deambular en ellas hablan de nuestra íntima relación con estos espacios. El recuerdo siempre acecha al presente, percibiéndose y sintiéndose una vez que nos encuentra en nuestras soledades.

avanza sin temor que ya no hay nadie
estamos todos otra vez pero no hay nadie
puedes tocar tranquila el montón perezoso
estás donde querías no te arredres
lo vamos a soñar otra vez todo

Tomás Segovia

Aceptación de la subjetividad

El comienzo del proyecto siempre se volcó hacia el recuerdo. El interés por la memoria-imaginación suscitó varias reflexiones que terminaban inevitablemente en mi propia memoria. Por más que intercalaba su raíz o su procedencia y las transformaba, el desafío continuo de exponerse era tajante y exigía en todo momento una vulnerabilidad, entendible y empática una vez que yo era parte explícita de toda enunciación. Hablar de la memoria en la infancia y la vejez fueron temas que sentenciaron mi película y me revelaron un sin fin de mundos, tanto personales como profesionales.

El proyecto por ser extremadamente personal está totalmente destinado a una fragilidad determinada. Sobretudo, porque el proyecto siempre volvía a mi memoria de los primeros años de la infancia. Regresar a esos años fue un ejercicio que involucraba al otro: con el que aprendí a ver y a escuchar. Así, la memoria de las mujeres más cercanas a mí dentro de mi familia, se volvieron parte de mi voz. Nuestra memoria, por supuesto, tiene la autorización de fantasear y ficcionar en la propia evocación, tanto lo que se queda entre nosotras como lo que va hacia la película. Sin embargo, esas fantasías no dejan de representarnos. Llegó el punto de la escritura en donde se volvió innecesario cuestionarse qué es real y qué es ficticio, sino entenderlo como parte inherente de la memoria y por ende, de la narrativa. Es una película que habla de mi memoria a través de las memorias de la familia, sobretudo, de las mujeres que más admiro dentro de ella. Exponer nuestras inquietudes cotidianas de forma evidente fue un proceso interno durante la creación que tomó tiempo superar, y que en el ínter causó bloqueos y pausas, que a veces, se sentían eternas. Constantemente, me sobresaltaba aceptar mi proyecto como un vínculo directo e íntimo con mi vida.

Proyecto autoreferencial

Cuando empecé a desarrollar mi tema nunca pensé que terminaría en un proyecto autoreferencial. Fue llevándome a esas íntimas ventanas una vez que manifesté enteramente la curiosidad por la infancia, así como por la vejez poco después. Ambas se adherían a la memoria de una forma muy peculiar. Sin embargo, el primer acercamiento intuitivo comenzó con la idea de la memoria voluntaria e involuntaria: ¿Qué decidimos recordar/ olvidar y que no? De ahí se trasladó esencialmente a un aspecto de la memoria: el olvido. Fue ahí cuando la memoria se reveló abiertamente como una continua construcción y re- construcción.

A partir de eso, mi inclinación primordial fue develar esos temas a través de la imagen: explorar lo inefable a través de la fotografía. De ahí surgieron algunas exploraciones fotográficas que fueron delimitando mi investigación hasta encontrar, en esos dos ciclos de la vida que a mi parecer no eran tan lejanos, la construcción de memorias a través de la imaginación. Mi tesis de investigación: “La imaginación como resistencia a la falta de recuerdo” se volvió clara para los próximos encuentros con lecturas y películas.

Lo curioso es ver todo desde afuera, ver el mundo y sus constructos ideológicos, religiosos, históricos, políticos y sociales, y saber rotundamente que lo que hay antes y lo que hay después es siempre una memoria-imaginación. La memoria y todo lo que gira alrededor de ella es tan vasto y, a veces, tan complejo que las cadenas que la hilan se vuelven infinitas. Hay demasiadas cosas sobre el tema— y ¿por qué no? Estamos consolidados a partir de nuestra memoria colectiva e individual. Somos nuestra memoria— que sigue siendo insuficiente para terminar de entenderla y descifrarla, tanto a nivel neurológico como a nivel filosófico. La memoria se vuelve un viaje, con imágenes hacia adelante y con imágenes hacia atrás, siempre

posibles de imaginar debido a su ausencia. No sólo para enfrentar un pasado, también para enfrentar un futuro que indudablemente proviene de imágenes anteriores. Me gustaría escuchar al Marco Polo de Kublai Kan, que Calvino(2013) imaginó, hablando sobre sus viajes y todas las ciudades que visitó en su memoria y en su imaginación, inevitablemente ligadas entre pretéritos y futuros.

Al llegar a este punto Kublai Kan lo interrumpía o imaginaba que lo interrumpía con una pregunta como <<¿Avanzas con la cabeza siempre vuelta hacia atrás?>>; o bien: <<¿Lo que ves esta siempre a tus espaldas?>>; o mejor: <<¿Tu viaje transcurre sólo en el pasado?>>. Todo para que Marco Polo pudiese explicar o imaginar que explicaba o que Kublai hubiese imaginado que explicaba o conseguir por último explicarse a sí mismo que aquello que buscaba era siempre algo que estaba delante de él, y aunque se tratase del pasado, era un pasado que avanzaba a medida que él avanzaba en su viaje. (p. 42)

”¿Viajas para revivir tu pasado?” o “¿Viajas para encontrar tu futuro?” La falta de imágenes permanente, inconsciente y conscientemente, se interponen en nuestras historias. Marco Polo le cuenta a Kublai Kan sobre ciudades que él jamás ha visto o visitado; sin embargo, Kublai Kan de una u otra forma las proyecta para él y para su imperio. Nace una fascinación por entenderlas; cada uno con su propio motivo se sienta a escuchar y a hablar. Cada ciudad con sus deseos y temores reflejan también al que la habita y al que la cuenta, y tal vez no se acabe ahí, también refleja al que la interpreta. La memoria y sus repeticiones— y sus interlocutores— son

esenciales en sus construcciones duraderas; es posible que la memoria tome siempre más poder entre dos.

A la hora del relato, la historia atraviesa diversas vertientes que se impregnan entre el narrador y el espectador. En los relatos compartidos es más viable que uno se percate que el otro ha construido el relato a que uno mismo lo identifique cuando lo enuncia. Pero para el relato que se cuenta sin que el otro haya sido parte de, es más fácil hablar con exageraciones— con metáforas, alegorías, parábolas, analogías— no por querer mentir, no por no querer decir la verdad, sino para expresar más lo sentido que lo vivido.

Aún cuando esos sentimientos son generados por una obra de ficción y experimentados dentro del marco estético, una vez que se han situado en una realidad mental corpórea, no flotante, es evidente que por su propia naturaleza no pueden ser ficticios, ni cuasi-ficticios, sino reales. (Hustvedt, 2016, p. 329)

Hablar sobre algún suceso dentro de mi familia manifiesta lo experimentado, no exactamente el hecho en sí. Había que confiar en el recuerdo, no por su exactitud y fidelidad inexistente, sino por lo que provoca evocarlos. Esas emociones y sensaciones es lo que terminaron ayudándome a comprender sus motivaciones y formular una historia que las integrara en la realización. Nuestras construcciones terminan diciendo más que una imagen extraída fielmente de su realidad. Hustvedt (2016) afirma, a lo largo de sus ensayos, que nuestras ficciones, nuestras experiencias imaginadas, no dejan de ser experiencias reales, que desembocan, asimismo, en nuestra manera de entender el mundo. Esas anécdotas son proyecciones que se mueven entre el

uno y el otro, entre el que cuenta y escucha, entre el que escribe y lee, entre el que filma y el que lo ve. Esos encuentros catárticos muy a menudo nos encierran en mundos que aunque no sean nuestros en un principio, terminan siéndolo.

El arte siempre está destinado a alguien. Ese alguien no es una persona conocida. Él o ella no tienen rostro, pero el arte nunca es un acto solitario. Cuando escribo, siempre estoy hablando con alguien, y el libro se configura entre ese otro imaginario y yo. ¿Quién es el otro imaginario en el arte? No lo sé. ¿Otro yo? (Hustvedt, 2016, p. 178)



Figura 8. Still de Elvira, mi abuelita, en su casa.

En esas construcciones entre dos, me encontré dialogando con el otro sobre ficciones y verdades, unas compartidas y otras no, dentro de mi casa. Con mi abuelita, esas conversaciones siempre han sido constantes. Estar en su casa, normalmente después de la comida, es escuchar historias, experiencias y anécdotas. La *Figura 8* es el *still* de un video de mi abuelita cuando comencé a documentarla dentro de su casa en su cotidianidad. Y así como pasa cada vez que la visito, también en mi casa muy a menudo me pasa con mi mamá. A veces, llego a percibir que esas memorias con las mías, se disuelven y se vuelven una. Simplemente porque las hago parte de mi narrativa personal y cómo le doy lugares e imágenes a esas historias para explicarme cosas que me inquietan. Para mí la indiferenciación entre memorias más compleja se encuentra en mi infancia; de ahí comienza formalmente la película y su viaje. En ese sentido, era necesario, para comenzar a hablar de mi memoria, no sólo desentrañar que la memoria-imaginación es latente en cada recuerdo, sino que también está compuesta por varios. Excavar en esas memorias era un paso no sólo hacia mis fantasías, sino también a las que el otro interpuso con sus relatos.

En esa apertura y aceptación del recuerdo, éste se veía influido enteramente por un Yo visceral que me costó trabajo admitir. Mi inseguridad se transmitía por no querer dotar la película de mis propias emociones, que a la vez compartía con mi familia. La parte irracional de las emociones, muchas veces, fue de los más abrumador. A pesar de que siempre me he dejado absorber por ellas, sólo habían permanecido implícitamente mías, era muy poco probable compartirlas abiertamente en mi cotidianidad. Proyectarlas ahora en mi proceso creativo explícitamente, sin un personaje intermedio ficticio, era aún más abrumador. “La creatividad nunca es una simple cuestión de manipulaciones cognitivas o ejercicios mentales. Proviene de las profundidades del Yo/ psique/ cuerpo. Está dirigida por la memoria, el conocimiento subliminal y

las realidades emocionales” (Hustvedt, 2016, p. 185). Fue un error querer racionalizar radicalmente lo que proviene enteramente de una emoción y de una subjetividad inherente. Esas intelectualizaciones fueron nada más, ni nada menos que temor a la vulnerabilidad. Esas incertidumbres muy a menudo bloquearon mi proceso. Escribir se volvió un trabajo arduo y no fluido porque no había enteramente un compromiso con mi subjetividad en todos sus puntos correspondientes. Había una verdad/ franqueza que aún no estaba dispuesta a escribir. Había una voz inexplorable que me causaba cierto miedo. Sin embargo, entre marañas y escrituras pausadas poco a poco fui extrayendo lo que de verdad me identificaba. Tarkovski (2016) habla del valor de las historias personales:

El tiempo muestra el vacío de toda obra que no llegue a ser la expresión de una visión del mundo personal y única, ya que la creación artística no es sólo una manera de formular una información que exista objetivamente [...] Es la forma misma de la existencia del artista, su único medio de expresión y sólo de él. (p. 111)

Escribir retomo sus procesos intuitivos y emocionales; y racionales en su debido tiempo. En mi soledad muy a menudo intercepto mis intuiciones y mis emociones con total sinceridad, hacia mí y para mí. Sin embargo, exteriorizarlas, de manera directa me causaba disputas internas; sobretodo, cuando mis personajes eran parte de mi familia. Muchas veces parecía insuperable esa fragilidad, acompañada de una necesidad por no querer decir lo que sentía/ sentíamos. Fui recibiendo mi vulnerabilidad con pasos lentos y cortos. Fue de suma importancia pasar y superar

este proceso, tardado o no, para este proyecto y para los futuros, para lo profesional y personal. Una vez enfrentando que la subjetividad, explícita o implícita, es lo que enuncia tu voz y esa voz si no se defiende se apaga, tuve el poder de formular la estructura de la película y aceptar su entera visceralidad.

No hay autor que esté menos enterrado en el pasado. Es un cine que a fuerza de esquivar le presente impide que el pasado se degrade en recuerdo. Cada capa de pasado, cada edad convoca a la vez todas las funciones mentales: el recuerdo, pero también el olvido, el falso recuerdo, la imaginación, el proyecto, el juicio... Una y otra vez, en el sentimiento confluyen todas las funciones. (Deleuze, 1986, p. 169)

Esas funciones mentales despertaron muchas disyuntivas, sobretodo a la hora de edición, en la etapa donde se re-escribe la película. Todas las imágenes que recolecté a lo largo de dos años, lo que duró la maestría, e incluso más, antes de que comenzara la maestría, mostraban una historia que podía ser contada de diversas formas, pero debido a estos bloqueos y desgastes emocionales, me costó mucho trabajo en un principio articular alguna y realizar un corte. Ahora puedo afirmar con seguridad que en esas funciones siempre converge el sentimiento y las emociones, y que no sólo son una forma de expresión, sino también una forma de conocimiento, inquebrantable y auténtico.

Una dispersa multitud de ausentes

Como ya mencioné en varias ocasiones, fui comprendiendo la memoria personal como una construcción hecha por varios, al igual que nuestra identidad. Recordamos y somos, no sólo a través de nuestras imágenes, sino también a través de las de otros. Todo se confluye en imágenes que compartimos, tanto que, a veces, su procedencia es indiscernible: la memoria-imaginación no es sólo una construcción individual personal, también es compartida.

La complicidad inseparable entre el otro y yo, sus imágenes y las mías, es más reveladora, a mi parecer, en la infancia. En la infancia comenzamos a escuchar y a ver. Nuestras percepciones, emociones e intuiciones son prescindibles en nuestra evolución inicial; de ahí aprendemos a enfrentar todo aquello que nos rodea. Los primeros años de vida se presentan como un abismo desconocido, que normalmente, es superado en la relación y aprendizaje con los demás, sobretodo, con la madre. De esta manera, no es extraño que lo que vemos y escuchamos sobre los demás, los que nos acompañan en nuestro crecimiento, se vuelva una manera de conocer el mundo. Nuestros procesos cognitivos en la infancia se configuran, irrefutablemente, por una realidad en colaboración con el otro.

SILUETAS

March 23, 2018
[moonrooma](#)
[Leave a comment](#)
[Edit](#)



8mm



Digital

Hay cosas muy presentes de mi infancia, que aunque aparezcan en mi cabeza como imágenes borrosas o nada precisas, hay un sentimiento persistente del momento. La ventana y la pared son imaginarios a los que constantemente recurro en la exploración fotográfica (a veces, inconscientemente). Uno siempre incita posibles y el otro siempre crea barreras. Curiosamente, estas imágenes tratan de contraponer la idea de que la ventana libera y la pared censura. Al contrario, las cortinas de la ventana atrapan y la pared propone.

Este proceso es un constante descubrimiento de la soledad en la niñez y cómo la imaginación te acompaña en un lugar cerrado como lo es en una casa. Una casa llena de adultos, que viven tres pisos arriba de tu altura, con problemas que aparentemente no entiendes; pero recibes y digieres de una u otra forma y, sin querer, se quedan atrapados en alguna parte de las historias que creas en tu cabeza.

Veinte años después rozan alguno de tus cinco sentidos.

Figura 9. Screenshot de bitácora web.

La influencia de la casa de la infancia es primordial para entender gran parte de las inquietudes de la vida adulta. Las relaciones que se conformaron en la infancia concluyen con una manera de recordar y de ser, que no significa que esté permanente y del todo expuesta en nuestras actividades y experiencias diarias; sin embargo, sí configuran una parte de la visión que nos acompaña. "La cosmicidad de nuestra infancia permanece en nosotros, reapareciendo en nuestros ensueños en la soledad [...] ¿Soñábamos con ser y, ahora, al soñar con nuestra infancia, somos otros mismos?" (Bachelard, 1982, p. 164). Nuestras soledades van creciendo y se impregnan a nosotros. Somos un cúmulo de muchas soledades; especialmente, las de la infancia. Éstas no dejan de ser, se reafirman, con sus debidas alteraciones, al paso del tiempo. En esas soledades, espacios de reflexiones y manifestaciones, se yuxtaponen claramente las imágenes del otro y las nuestras. La poca consciencia sobre aquello hace aún más nuestro lo que es del otro. Estas reflexiones, mientras surgían, las escribía e ilustraba con fotos o *stills* en una bitácora web como lo muestro en la *Figura 9*. Tener esa bitácora funcionaba como guía cuando me sentía perdida; por lo menos me ayudaban a no perder el punto de la historia, y a recordarme lo que tanto me inquietaba y quería expresar.

A pesar de no toda la vida permanecer en la casa donde nacimos, compartiendo visiones y cosmovisiones con las mismas personas, es difícil desentenderse de la etapa infantil y lo que influyó en ella. Hay una identidad latente en el adulto que permanece con ese niño(a). Mientras uno madura, se termina de desempolvar los estragos del otro en nosotros. Siendo esto así, se vuelve posible comenzar a darse cuenta de aquello que nos corresponde y lo que no; es decir,

uno empieza a discernir qué viene de uno y qué no, cuáles son nuestros miedos personales y cuáles son del otro; aunque se intercepten, cada uno es influenciado por factores diferentes.

Fuimos varios durante ese ensayo de nuestra vida, en nuestra vida primitiva. Sólo hemos conocido nuestra unidad por los cuentos de los demás. Siguiendo el hilo de nuestra historia contada por ellos, terminamos, año tras año, por parecernos.

Reunimos nuestros seres en torno a la unidad de nuestro nombre. (Bachelard, 1982, p. 150)

Regresé a mi infancia, sobretodo, no para repasar con mi familia los recuerdos que tengo y tienen ellos cuando me fracturé el brazo derecho y me llevaron 6 horas después al hospital, y con eso tratar de descifrar qué es lo que yo recuerdo y qué recuerdan ellos, y qué constructo es mío y cuál es el de ellos. Probablemente, sería una tarea difícil de realizar e irrelevante en la investigación. Regreso a mi infancia para re- escuchar las voces de mi familia y tratar de comprender por qué esas voces siguen resonando en mi cabeza. Me causa asombro saber que hay memorias que no me pertenecen, no me pertenecen porque definitivamente no las vi, no las viví — no había nacido en algunas o en otras era muy pequeña para siquiera saber qué significaban— y aún así, me he adueñado de ellas, de sus palabras e imágenes. Ha sido una apropiación inconsciente, y consciente una vez desarrollándolo en la investigación creativa, que se ha vuelto esencial en cómo construyo mi realidad, no sólo la de niña, también la de adulta. “Con la memoria empachamos el desgarrón perpetuo de nuestra identidad; nos ponemos a salvo del

verdadero saber: el que no somos uno sino muchos: una dispersa multitud de ausentes” (Braunstein, 2008, p. 19).

Aquellos relatos han construido imágenes en mi cabeza; he imaginado una y otra vez cómo fueron. Imágenes que me causan un revuelo de emociones una vez que las evocan ellas, las mujeres de mi casa. Son relatos que también son parte de mi memoria y mi identidad, a pesar de no presenciarlos directamente, repercuten en mí y llevan mi nombre. Haciéndonos presentes cada una en sus casas y en su tiempo, las experiencias abordadas y transmitidas re-orientan el futuro de quienes las escuchan. “Aprendemos del pasado a través de acontecimientos emocionalmente importantes, percibimos el presente a la luz de este aprendizaje y proyectamos la lección hacia el futuro” (Hustvedt, 2016, p. 128). Ese pasado no explícitamente mío, y mío una vez que me lo apropio, no sólo influye en mi presente, sino en cómo me proyecto en el futuro. En ellos hay un reflejo claro que se bifurca entre mi imagen y la de ellas. Hay una relación y diálogo estrecho entre nosotras por la casa que compartimos y en la que crecimos, y por el intercambio genuino que surge entre los que habitan el mismo techo.

Habitamos y compartimos más que sólo una casa y sus espacios, compartimos las mismas memorias. Cada recuerdo con su propia voz está abierto a la enunciación de varios y en cada enunciación estamos nombrados y representados. “¿Cuál es la verdadera y cuál es la falsa identidad? ¿La nuestra o la que el Otro nos atribuye? ¿No es la primera un engendro de la segunda?” (Braunstein, 2008, p. 95). La memoria autobiográfica es regresar a múltiples yo, desencadenados de proyecciones y reflejos. El lugar donde nacimos y crecimos encierra gran parte de nuestras historias, colectivas e individuales, conectadas e inseparables, una “engendro”

de la otra. Ese lugar de enunciación en el que muchos intervienen, la casa y sus cuartos, la línea entre <<yo>> y <<nosotros>>, en ocasiones, se revela muy delgada. En la *Figura 10* realicé una exploración cinematográfica entre mi sobrina y mi abuelita, como personas que pertenecen a mi casa. Sus edades me parecen relevantes porque una lleva relativamente poco tiempo conociendo su entorno y su familia, y la otra tiene muchas experiencias y ha sido quien ha formado esa familia por largo tiempo. Fernanda, mi sobrina, empieza a ser partícipe de esa memoria e identidad y Elvira, la abuela, es una figura importante en ese traspaso de emociones e imágenes.



Figura 10. Still de exploración entre infancia y vejez.

Infancia y vejez (abuela y sobrina): Una mirada cerca de la vida y otra cerca de la muerte

La infancia se desarrolló tan cercana y entrañable cuando la volví a vivir cerca de Fernanda. Desde que nació, hace siete años, mi cámara y yo no dejábamos de capturar su

evolución, sus preguntas, sus inquietudes y sus humores. De pronto, el material de su crecimiento era evidente: había un antes y un después. Cuando comencé la construcción de mi proyecto final, no sólo Fernanda ya se vislumbraba como parte de, sino también mi abuela Elvira. Con ambas los espacios íntimos y de confianza me permitían entrar de forma natural en su cotidianidad y acompañarlas. La aproximación con mi abuela a través de mi cámara fue cuando una de sus hijas, mi tía, falleció abruptamente. La mirada de mi abuela empezó a cambiar, al igual que su sensibilidad. Lo fui notando conforme pasaron los meses y su silencio era contundente. Ese silencio y sensibilidad era algo que para mí era relevante: mi abuela había envejecido aún más, sus reacciones con los demás y el mundo iban cambiando considerablemente. La *Figura 11* muestra a mi abuelita con la mirada perdida, una mirada que siempre ha sido muy de ella, pero que se volvió todavía más expresiva y notoria:



Figura 11. Mi abuela en el panteón.

Mi abuela comenzaba a aferrarse más a su muerte y mi sobrina se sorprendía de la vida con sus visiones cada vez más concretas de su alrededor. Cada una desde su postura se hacía presente. Cada una exigía del otro algo distinto. Mientras que estar con Fernanda significaba responder activamente, con Elvira era una participación pasiva. Elvira pedía compañía, silencios prolongados y oídos que, cuando ella estuviera lista, se acostumbraran a escuchar lo mismo sin reiterárselo. Fernanda requería otra atención, ella pedía siempre respuestas a preguntas infinitas. La calidez con ella se declaraba a través de la participación en sus juegos. Supongo que lo más notable y lo que puede sintetizar estos opuestos, no ajenos, es la manera de andar de cada una. La diferenciación entre cada paso, no sólo por su rapidez o lentitud, sino por cómo se piensa cada uno, es lo que refleja su posición: mientras una recibe el mundo, la otra lo despide.

Verlas crecer, cada una en direcciones que finalmente se conectaban, fue ayudándome a pronunciar lo que sería toda mi investigación. El acercamiento con Elvira fue a partir del cambio que tomó en su vida y en la familia; era clara una ausencia que a todos nos abordaba. Por otro lado, con Fernanda surgió una evidente curiosidad, más pronunciada e intuitiva, que tenía que ver en cómo yo proyectaba mi infancia con ella. Grabar a Fernanda fue recordar y revivir. Fernanda y su crecimiento, antes de empezar mi investigación formalmente, ya eran parte de una inquietud que yo descifraba a través de mi cámara. De cierto modo, mi cámara me permitía entrar a sus mundos más fácilmente porque así yo podía formar parte de sus juegos y descubrimientos: ella jugaba con sus juguetes o con lo que fuera, yo jugaba con mi cámara. Para las dos se volvía natural seguir esos juegos que siempre dialogaban.

El proceso por el que pasamos Fernanda y yo juntas a través de nuestros juegos de representación, a veces ingenuos y necios, y a veces naturales y fluidos. Fue un proceso que

empezó 3 años antes de comenzar a grabar a mi abuelita y de comenzar la maestría. Fernanda y yo crecimos buscando imágenes juntas, yo con mi cámara y ella empezando a conocer sus mundos; Fernanda completando y reafirmando su presente, y yo completando y reafirmando mi pasado. Me atrevo a decir que tanto en el caso de mi sobrina como en el mío, la imagen es amateur, curiosa y vivaz. Ambas comenzamos una búsqueda personal, cada una con sus preguntas. Ver a Fernanda hoy, a sus siete años, es ver un claro desarrollo como persona, que me parece sorprendente por todo lo que somos capaces de absorber en los primeros años.

An amateur is one who really lives his life –not one who simply "performs his duty"– and as such he experiences his work while he's working –rather than going to school to learn his work so he can spend the rest of his life just doing it dutifully–; and the amateur, thus, is forever learning and growing thru his work into all his living in a "clumsiness" of continual discovery that is as beautiful to see, if you have lived it and can see it, as to watch young lovers in the "clumsiness" of their lack of knowing and the joy of their continual discovery of each other, if you have ever loved and can appreciate young lovers without jealousy. Amateurs and lovers are those who look on beauty and liken themselves to it. [Un amateur es aquel que realmente vive su vida, no alguien que simplemente "cumple con su deber", y como tal experimenta su trabajo mientras trabaja, en lugar de ir a la escuela para aprender su trabajo y poder pasar el resto de su vida haciéndolo obedientemente-; y el amateur por lo tanto, siempre está aprendiendo y creciendo a través de su trabajo con una "torpeza" de continuo

descubrimiento que es tan hermoso de ver, si lo has vivido y puedes verlo, como ver a jóvenes amantes en la "torpeza" por su falta de conocimiento y la alegría que surge de su continuo descubrimiento mutuo, si alguna vez has amado y puedes apreciar a jóvenes amantes sin celos. Amateurs y amantes son aquellos que miran la belleza y se comparan con ella]. (Brakhage, 2001, p. 3)



Figura 13. Fernanda (2 años) tapa el lente en reacción a una aparato que no deja de perseguirla. Foto fija.



Figura 14. Fernanda (2 años) después de tapar el lente. Fotografía final.

La infancia, ese amor continuo por conocer y descubrir, se convirtió en un canal para crear. La cámara tuvo la capacidad de presenciar y documentar mis procesos y los de Fernanda. En la *Figura 13* se puede ver la interacción entre Fernanda y yo cuando la fotografiaba, y en la *Figura 14* el resultado final que surgía en esos intercambios. Pronto Fer se acostumbró a mi presencia y al artefacto que siempre apuntaba hacia ella. Sus reacciones ante él fueron cambiando conforme fue creciendo y fue siendo más consciente de ese cristal. Por supuesto, no fue extraordinario, ni difícil para Fernanda entenderlo tan a temprana edad porque creció viendo miles de imágenes en diversas pantallas y plataformas. En alguna ocasión, tomó tan en serio su papel cuando la filmaba que a la mínima interrupción de alguien externo, le pedía con amable

atención que guardara silencio porque estaba haciendo mi película que iba a salir en Netflix. Me reí entre mí y me abordó la curiosidad de saber qué pensará, no a esta edad, ya mucho más grande, vea todo el material recabado desde que nació. Aunque todo ese material no terminó en el corte final, me parece que el proceso fue muy valioso para la comprensión de lo que quería expresar. A través de las representaciones con mi sobrina, recuerdo mi infancia y la re-creo. La creación de imágenes representan esencias que de una u otra forma me han acompañado y que Fernanda proyecta con su edad.

Fue Fernanda quien, sin percatarse, hizo el recuerdo de mi infancia mucho más presente. Con mi sobrina comprendí y conecté puntos interiormente, puntos que correspondían exclusivamente con mi persona. Por otro lado, con mi abuela conecté puntos exteriores, con la familia. Pude sentarme cerca de ella y tratar de comprender nuestra familia, sus relaciones y repercusiones en cada uno, desde su mirada; y posteriormente, desde la mía, desde la infancia. Ambas miradas siempre han estado activas por medio del vínculo con el otro, con las historias y experiencias heredadas, con la colaboración y construcción de memorias. De ahí, surge la intimidad de la casa y sus voces. Ambas etapas de la vida terminaban siempre cohesionando, tanto con lo que representan interiormente como exteriormente para mí. Vislumbrar todas estas conexiones, era vislumbrar que la memoria-imaginación se hacía presente y penetraba en cada vertiente del proyecto creativo y de la realización; cada parte se enunciaba y proyectaba a su manera desde la mirada de la vejez y desde la mirada de la infancia.

Con la imagen construí puentes en los que no era necesario hablar y expresarse, sólo estar y, así, tratar de encapsular un sentimiento que no tiene nombre. Con Elvira y Fernanda se desarrollaron formas de interacción a partir de la observación. Ese primer acercamiento con la

cámara ha tratado de mantenerse neutral en la realización. No buscar entablar diálogos que infrinjan su comodidad ante la cámara reveló una manera más natural de conocer sus mundos. Observar se volvió más valioso que preguntar. Y a su vez, otra forma de conocimiento, más sensorial y perceptivo, se generó. Las preguntas sucedían después, efímeras y espontáneas, y respondían sólo a algo específico. Fue a través de la imagen que fui descifrando mejor nuestras angustias y tranquilidades. Para mí era más fácil y más fructífero retratar sus formas de expresión, no verbales, sino corporales.

How to find a medium through which the material, bodily, sensory, and intersubjective dimensions of fieldwork might be conveyed. How might one render those profoundly non-discursive aspects of ethnographic work that are nevertheless tangible and meaningful? What kind of understanding is generated not from language (talk, interviews, life histories, etc.) but from ongoing shared practice – that is, from the rhythms of living and working, processes of informal learning, attending to gesture, posture, the movement of one's body? [Cómo encontrar un medio a través del cual puedan transmitirse las dimensiones materiales, corporales, sensoriales e intersubjetivas del trabajo de campo. ¿Cómo podría uno representar esos aspectos profundamente no discursivos del trabajo etnográfico que, sin embargo, son tangibles y significativos? ¿Qué tipo de comprensión se genera no desde el lenguaje (conversación, entrevistas, historias de vida, etc.) sino desde la práctica compartida continua, es decir, desde los ritmos de la vida y el trabajo, los procesos de aprendizaje informal, poniendo atención al

gesto, la postura, el movimiento del cuerpo de uno?]] (Grimshaw, A. y Ravetz, A., 2009, p. 548)

Sus propias reacciones corpóreas y las situaciones que ante su cotidianidad se presentaban, vislumbran por sí mismas múltiples capas que extienden las diversas facetas de Elvira y Fernanda. La memoria-imaginación surge como brecha y punto de partida para nuestras enunciaciones y repeticiones. Es decir, de ahí nuestros recuerdos comienzan a anunciarse y a tomar forma en la imagen. La búsqueda de imágenes se concentró en revelar y reiterar nuestras diversas realidades que se desenvolvían en diferentes direcciones, para siempre volver a encontrarse y colisionar en una. Lo interesante de la película es que los personajes, mi abuela y sobrina, cada una, fue documentada en su realidad, con sus propias inquietudes, para posteriormente integrar la historia de cada una de nosotras en una, que aunque no se presenta como ficticia, sí se crearon imágenes nuevas que las vinculan. A continuación, en la *Figura 15* y *Figura 16*, ambas pasean dentro de una casa- ruina, que para nada es parte de su cotidianidad, ni de sus recuerdos, pero sirve para expresar su memoria-imaginación de manera más directa y precisa.



Figura 15. Still de la película en el que Elvira y Fernanda se encuentran dentro de una casa-ruina. 16mm.



Figura 16. Still de la película en el que Elvira y Fernanda se encuentran dentro de una casa-ruina. Digital.

Los cambios que desarrollaba cada una y los sentimientos, siempre deambulando entre pasados, presentes y sueños, son por sí solos auténticos, reflejo de sus procesos internos, a pesar de que se crearon imágenes fuera de su realidad.. Evocaban continuamente una ausencia, una falta de, que restituían con imaginarios conectados a sus emociones, percepciones e intuiciones. “Los personajes son de presente, pero los sentimientos se hunden en el pasado. [...] Y el sentimiento es lo que no cesa de intercambiarse, de circular de una capa a otra, a medida que se suceden las transformaciones” (Deleuze, 1986, p. 169). Fernanda y Elvira, y no sólo ellas, también la investigación y realización del proyecto, están en constante intercambio. Todo en conjunto relacionado a tiempos y sus diversas capas, y a una memoria-imaginación que consiste en una búsqueda/ construcción de imágenes ligadas a una casa, a una familia, y a memorias y sentimientos compartidos.

La subjetividad en la representación

En la película *Los Rubios*, Albertina Carri a través de la ficción y el documental escarba en historias en busca de sus padres que desaparecieron en la dictadura militar en Argentina. Los esbozos de una memoria distorsionada y alterada incitan a la directora a retratar su duelo y comenzar una búsqueda no de culpables, sino de una identidad frágil que despierta por una ausencia que jamás se restableció.

Carri aborda la película con total subjetividad. La actriz que la representa es la portadora fiel y directa de sus pensamientos y sentimientos, junto con ella la búsqueda se vuelve más

explícita y las preguntas más contundentes. La directora escucha y visita lugares familiares tratando de encadenar memorias que, si bien no ofrecen respuestas certeras, ofrecen maneras de vislumbrar posibles. La película se desarrolla entre puestas en escena y extractos de documental que siguen el mismo hilo conductor sobre las desapariciones.

La película se baña de memorias personales y de lo que éstas provocan. Los imaginarios que se crean exponen tanto de la directora, de su infancia para sobrepasar el duelo y de su adultez para aceptarlo, que la película se vuelve continuamente una construcción subjetiva, casi un diario inmediato. A pesar de contar con la presencia de la actriz representándola, también la directora la acompaña un par de veces a cuadro. Amabas construyen una realidad, sentimental y personal, que nace y se alimenta a partir de la búsqueda.

La directora sin temor expresa su proceso de pérdida. En él expone diversas realidades que complementan su memoria: relatos de otros, recuerdos de niña, imaginarios, documental, ficción. Cada representación se entrelaza y conforma la película y su memoria. El proceso creativo de Albertina se aferra a su propia búsqueda, a pesar de los constantes choques con otros académicos por la "falta de formalidad" en el documental: las técnicas empleadas en su realización y por su posición contundente de construir memoria a partir de lo que conocía o recordaba y no necesariamente a través de declaraciones estrictas de otras víctimas. Su película se vuelve totalmente personal, y ella lo acepta así, con variaciones reales e imaginadas. Las imágenes que ella busca de sus papás las encuentra entre memorias imprecisas, imaginarios y cuentos, que en datos contundentes y exactos de su desaparición.

Asimismo, en *El Intenso Ahora* (2017), una película de João Moreira Salles, el director escarba en material de archivo de un viaje que su mamá realizó a China para tratar de descifrar un pasado y un presente inevitablemente encadenados. A través de las imágenes de ese viaje, junto a diversos extractos del movimiento estudiantil del 68 en París, escarba en formas que le permiten tratar de entender a su madre y el encuentro de dos mundos que ella presenció y que, eventualmente, influyeron en su manera de ver el mundo. Moreira desarrolla minuciosamente un ensayo en que las imágenes abren espacio para realizar conexiones entre la identidad y la memoria.

Por otro lado, Agnès Varda, en películas como *Les Plages d'Agnès* (2008) o *Visages Villages* (2017), hace una íntima exploración de su vida y cómo el cine y la fotografía es un recurso poético para recrear memorias y no olvidarlas. La directora francesa usa continuamente la imaginación para alimentar y reconstruir su entorno. La relación con su cámara siempre se mantiene ligada a su corporalidad, a sus emociones y sensaciones. Su sensibilidad se transmite a través de las imágenes que encuentra en su camino y que continuamente liga con su memoria. Varda menciona y expresa, en repetidas ocasiones, que el acto fotográfico se vuelve una resistencia al inevitable olvido que provoca el paso de los años. Agnès nos muestra las posibilidades de la cámara como herramienta para mantener vivo el pasado y no olvidar lo poco que ha sido rescatado de la memoria y reconstruido a través de la imaginación. En la realización de la película de *Jacquot de Nantes* (1991), nos muestra la fragilidad del tiempo. Retratar la infancia de su esposo, junto con él, pocos meses antes de morir, convierte al cine y sus imágenes en continuos creadores que, a pesar de sus límites, hace posible proyectar el recuerdo y

compartirlo. De esta manera, el cine es un motor esencial en cómo presentamos y construimos nuestra memoria. Es aquí donde la imagen-recuerdo toma aún más sentido y se concretiza.

La evocación de recuerdos es necesaria para enfrentar nuestra realidad y nuestro presente. Su representación en el presente es un ejercicio que tanto el cine como el individuo realizan. A pesar del intento orgánico fallido del hombre por recobrar experiencias exactas; es decir, a pesar de que la naturaleza de la mente es incapaz de invocar un recuerdo preciso, se vuelve esencial reafirmarnos en un tiempo y espacio por medio de un pasado, aunque sea imaginado y re-inventado. Buscamos lo que somos, inevitablemente, viendo y buscando hacia atrás. Esa combinación estrecha entre el pasado y presente es lo que forma nuestros mundos y las maneras de enfrentarnos a él. Probablemente, es gracias al cine que somos capaces, no sólo de mantener nuestros recuerdos vivos (ficticios o no), sino también de vislumbrar un encuentro con nuestros diversos Yos.

mas no puede dormir eternamente el viento
como a la luz hay que nacer a la memoria
la niebla al cabo habrá de despejarse
de la ahogada penumbra vagamente emerge
el bulto emocionante y mutilado
de mis vidas en ruinas

Tomás Segovia

Presencias ausentes

Los espacios, los recuerdos, las imágenes, incluso los personajes se alimentaron de presencias ausentes por la naturalidad de su enunciación. Lo que alguna vez estuvo o fue, ha sido mutado o trasladado a algún tiempo, no necesariamente real, ni tampoco ficticio. A partir de la infancia y la vejez, y su falta de recuerdo, se desglosó una búsqueda que siempre se dirigió hacia el mismo lugar: la construcción de imágenes para explicar la realidad y el presente. La memoria-imaginación atravesó cada uno de esos trayectos y dejó huella en su representación. La ausencia permitió abastecer de imágenes, imaginar, todo aquello olvidado o inexistente.

La imaginación no paró de manifestarse para cubrir aquellos vacíos inherentes de la memoria personal y de la película. A lo largo de la realización, tanto las presencias y las ausencias se conjugan en una sola, son parte de lo mismo y se construyen desde el mismo lugar. Su dualidad permite una incesante búsqueda a base de esencias. Es decir, la ausencia siempre deja rastro, aromas, sensaciones; de ahí surge un posible principio para la creación de una imagen. Esa esencia en un principio lejana e inactiva, es capaz de vislumbrarse cuando se deja de buscar sólo a través de la mirada y se trata de experimentar con otras partes del cuerpo.

Búsqueda de imágenes (ficción & documental)

La película y su tema desarrollaron tiempos que se interponían. Recordar venía y se dirigía hacia muchos lados. Un recuerdo y su imagen implica construir verdades y ficciones. Documentar, grabar, filmar y dotarlo de significado ya presenciaba una inexactitud de la realidad, no por eso desconocida, ni ajena, pero siempre dialogando entre lo real y lo que no, a

veces casi indistinguible. Si enunciar una memoria e imaginarla es por sí solo un acto que se desenvuelve entre la realidad y la fantasía, crear imágenes en el acto de fotografiar o filmar igual.

El desprendimiento del presente, de una realidad cercana y directa, se desintegra para crear tiempos y espacios que se contraponen y yuxtaponen. La memoria parece evocar todos los tiempos, empezando por el tiempo donde comienza a enunciar. La creación de imágenes, mentales y digitales, inevitablemente ha sido una mezcla de realidades, tiempos y espacios. Cada imagen ocupa y sustituye ausencias. Lo que no se encuentra en un espacio-tiempo, se encuentra en otro. “La imagen representa— la palabra es justa—:restituye una presencia” (Morin, 1975, p. 199). La representación y creación de imágenes surge a partir de una imaginación aferrada a presencias que afirman nuestra memoria y nuestro presente.

El fotógrafo se mueve de una categoría espacio-tiempo a otra, y las combina durante la acción. Su cacería es un juego que consiste en combinar las categorías espacio-tiempo de la cámara, y lo que vemos cuando miramos las fotografías es precisamente la estructura de ese juego. (Flusser, 1990: 34)

El intercambio y combinaciones de tiempo-espacio es también un proceso mental que suscita al recuerdo, ambos siempre acompañados de ausencias. La ausencia permite el comienzo de una búsqueda, de una cacería como lo llama Flusser. En ese sentido, la búsqueda de imágenes, en el presente documento, se realiza plenamente en la imagen de investigación y la imagen filmica. Una y otra siempre ligadas y relacionadas para una mutua comprensión. Sin embargo,

sus representaciones y su desarrollo se plasman de diferentes maneras. Cada una se dedica a expresar y sintetizar la información en su propio lenguaje.

Por una parte, la película y su realización se desarrollaron entre el documental y la ficción, haciendo referencia directa al mismo proceso por lo que pasan los personajes fuera y dentro del proceso filmico en su memoria-imaginación. Este conjunto de géneros se presentó una vez que la misma imagen y sus representaciones inevitablemente fluían en direcciones en donde se construía o se extraía su realidad. Siendo la imaginación la capacidad de crear imágenes, dotar de presencias a las ausencias, se vuelve esencial en casi todos nuestros constructos dentro de nuestra cotidianidad. La imaginación, en este proyecto, se desplaza entre los recuerdos, entre la creación y entre la investigación. Completar huecos, conectar puntos precisa de la misma capacidad tanto en lo emocional- creativo como en lo racional-académico.

Lo imaginario no puede dissociarse de la <<naturaleza humana>>, del hombre material. Es parte integrante y vital. Contribuye a su formación práctica.

Constituye un verdadero andamiaje de proyecciones-identificaciones a partir del cual, al mismo tiempo que se enmascara, el hombre se conoce y se construye.

(Morin, 1975: 241)

De esa manera, los imaginarios son necesarios en nuestras construcciones y reconstrucciones de la realidad. La investigación consistió en una serie de procedimientos que requerían mi propia experiencia; entender conceptos era relacionarlos con mis propios asimilaciones y conclusiones de mi entorno. Asimismo, la narrativa fue entrelazando lo leído y lo

vivido; y la imagen se fue construyendo entre el documental y la ficción. El documental permitía acercarse a la realidad de una manera tajante y directa. La cotidianidad expresaba la vida de mis personajes naturalmente, lo que decían y hacían mientras pasaban los días y mientras crecían. La ficción abría espacio a otras construcciones e interpretaciones. Las inquietudes y emociones más personales encontraban la forma de sobresalir, sin necesidad de explicarlas, ni hablarlas. La ficción permitía expresar nuestras intimidades, de formas no bruscas, ni explícitas, sino sutiles: se presentó una manera de hacer visible lo invisible. “Dentro del marco protector de una ficción podemos descubrir verdades emocionales que no encontraremos en otros lugares, que tal vez no sabíamos siquiera que existían” (Hustvedt, 2016, p. 329). A través del conjunto de estos dos géneros— las realidades, los tiempos, los espacios, los recuerdos, la memoria de cada una— se desprendió una manera de poder construir varias voces y visiones y terminar conformándola en una.

En el cine, dice Resnais, algo debe pasar <<alrededor de la imagen, detrás de la imagen e incluso en el interior de la imagen>>. [...] El mundo se ha hecho memoria, cerebro, superposición de edades o de lóbulos. [...] La pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior. (Deleuze, 1986, p. 170)



Figura 18. Still de la película. Documental.



Figura 19. Still de la película. Ficción.

La imagen resulta capaz de adquirir tantas variantes que no sólo se esfuerza por imitar la realidad, sino que llega y busca excederla. Lo que se desarrolla <<alrededor, detrás, en el interior>> de la imagen no deja moverse entre representaciones y recuerdos, entre tiempos e imaginarios. Nuestra manera de ver imágenes es también nuestra manera de construirlas, tanto en nuestra mente como en sus proyecciones físicas. En ambas partes hay una ausencia evidente que se restaura una vez que se evocan imágenes que crean y permiten comprender realidades. Es así como “La imaginación trabaja para exponer figurativamente objetos que no están presentes” (Lapoujade, 1988: 115). La imaginación restablece la ausencia, la abastece de presencias tanto en lo visible, como en lo que no lo es, tanto en el pasado como en el futuro, tanto en el interior como en el exterior. La imagen, como continuamente afirma Morin (1975), “no es más que un doble. Un reflejo, es decir, una ausencia”. En ese reflejo, continuamente, la imagen se hace presente y ausente: “La imagen es una presencia vivida y una ausencia real, una presencia ausencia” (p. 32). La ausencia y la presencia no dejan de reflejarse una con la otra. Mientras una se desvanece, la otra aparece.

La imagen se presenta continuamente en nuestro constructos racionales, emocionales y sensoriales. Ésta no deja de expandirse, no sólo pertenece a nuestra visión y procesos cognitivos y psicobiológicos, sino que también a nuestras formas de representarla. Flusser (1990) habla en la manera como nuestro pensamiento se ha acostumbrado, se ha alineado, totalmente a un desarrollo y expresión ligado a categorías fotográficas (imaginativas, formales, pragmáticas e informáticas). Cada imagen, mental o técnica, busca su manera de hacerse presente y explicar la(s) realidad(es). La habilidad para construir imágenes se ha vuelto una posesión de tiempos y espacios, con sus respectivas ausencias y lejanías de lo real, que a veces su procedencia y

exactitud son indistinguibles. Imaginar, construir y ver la imagen es parte de cómo interpretamos nuestra realidad, de cómo la vemos y la vivimos: “El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo, ahora trata de encontrarlo en éstas. Ya nos descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación” (p. 13). Las imágenes, reales o no, ficticias o no, se apropian de nuestras realidades, mentales y físicas, no sólo para el que olvida o para el que recuerda, sino también para aquel que se dedica a crearlas y por supuesto, para el que las ve.

Soportes fotográficos como artefacto para construir/ crear memoria o para un supuesto no olvido.

La imagen creada y usada para la película fue construyéndose a partir de varios soportes fotográficos con el fin de representar y distinguir las imágenes entre sueño, recuerdo o presente; cada variante de la imagen es evocada e imaginada de distinta forma. Usar varios soportes permitió hacer distinciones entre lo que es documental y lo que es ficción. Los formatos análogos se usaron especialmente para hablar de sueños, ensoñaciones y fantasías. Por otro lado, lo digital se inclinó hacia el entorno real y la vida cotidiana de mis personajes.

Una misma transformación arrastra al cine de ficción y al cine de realidad, y confunde sus diferencias: en el mismo movimiento las descripciones se hacen puras, puramente ópticas y sonoras, las narraciones se hacen falsificantes, los relatos, simulaciones. Todo el cine pasa a ser un discurso indirecto libre operando

sobre la realidad. El falsario y su potencia, el cineasta y su personaje. (Deleuze, 1986, p. 208)

En la película, dentro de la ficción existe lo real y dentro de lo real existe la ficción. Todo el conjunto de imágenes se arrastraban en ambas direcciones. Aunque el cuadro sea plasmado y apunte hacia una imagen en específico, las realidades siempre se están alternando, y su posición, por eso mismo, es relativa. El material completo recolectado consistió en bastante video documental que fue grabado con cámaras diferentes, desde una Sony A7 hasta con un iPhone. Asimismo ocurrió con videos en donde había puestas en escena muy puntuales. Las cámaras variaron desde una Alexa hasta cámaras réflex. No todo fue usado en la película, de hecho mucho material fue eliminado en el corte final para sólo enfocarme en una historia en particular y así ayudar a que la narrativa fuera más concreta. Esto terminó siendo una decisión que involucró volver a pensar en la historia y hacer un corte diferente al que en un principio había estructurado. Sin embargo, la textura de análogo y digital y sus diferencias fueron importantes para manifestar y distinguir lo real de lo imaginario, y eso no se suprimió en la película. Lo digital para hablar de lo real, lo análogo para hablar de lo imaginario. Toda recolección de imagen fue importante para el proceso creativo y de investigación; sobretodo, para ir comprendiendo a dónde se dirigía mi expresión artística. Más adelante detallo el porqué el uso de diferentes soportes y su importancia como exploración en el proceso. La única constante de crear una imagen, tanto documental como de ficción, implicó para mí captar esencias, más que extractos fieles de la realidad.

No porque una fotografía no pueda evocar recuerdos (es posible, aunque depende más del contemplador que de la fotografía) sino por lo que Proust aclara respecto de sus propias exigencias sobre la evocación imaginativa: que no debe ser sólo extensa y precisa sino ofrecer la textura y esencia de las cosas. (Sontag, 2016, p. 231)



Figura 20. Elvira en el Foro de la UIA. Exploración sobre su duelo.



Figura 21. Fernanda en el Foro de la UIA. Exploración sobre las soledades de la infancia.



Figura 22. Fernanda jugando en su casa (8 mm). Revelado y digitalizado en la UIA.

Crear imágenes con un teléfono móvil, me permitió mucha movilidad y espontaneidad. Lo mismo con mi cámara réflex; sin embargo, era menos probable tenerla todo el tiempo. Con ella procuraba hacer videos más largos y contenidos más específicos. Casi todos los videos con ambas cámaras se dedicaron a presenciar el crecimiento de Fernanda, mi sobrina, y de Elvira, mi abuela, en su casa los primeros meses de su duelo. Posteriormente, surgieron exploraciones sobre la soledad de cada una en el Foro de Cine de la Universidad Iberoamericana con la cámara Alexa (*Figura 20 y Figura 21*). Estos últimos son pequeños fragmentos que mantienen especial atención a su gestos y posturas. Más adelante, realicé algo similar con ellas dos juntas. En estas imágenes ya no interiorizan momentos nostálgicos, sino que su interacción permitía expresar su cercanía y relación (*Figura 10*). Por otro lado, realicé videos con película, con 8mm y con 16mm. Con 8mm, busqué por primera vez explorar en la imagen una textura diferente (*Figura 22*). Ese material de 8mm lo revelé en la Universidad, lo cual permitió hacer la textura de película mucho más evidente. Esta exploración terminó siendo un ejercicio con Fernanda donde juega y se mueve por toda su casa. En 16mm filmé, una ruina y una casa-ruina. En ese caso, la idea ya estaba consolidada para crear con esa textura lo relacionado a la fantasía, la imaginación, los sueños y el recuerdo.

La accesibilidad de cada cámara exigió establecer para qué situaciones en específico era cada una. En el documental, por su naturaleza espontánea, sobretodo porque trata de seguir la vida cotidiana de mis personajes, las cámaras más adecuadas tenían que ser de peso ligero y transportables como una Canon, una Sony A7 o un Smartphone, que me permitieran manejarlas como extensión de mi cuerpo, y acercarme y alejarme fácilmente o voltear de un lado a otro. También que no fueran incómodas, ni llamativas para quien estuviera cerca. Lo que con cámaras

grandes era mucho más complicado, tanto por su movilidad como por su espacio. Esas cámaras mucho más robustas, como la Arriflex 416 o la Arri Alexa, no eran tan funcionales para el tipo de documental que estaba realizando. Pero sí lo eran en otros niveles narrativos y espacios más concretos. De ese modo, su rol en la imagen, ya sea por su alto rango dinámico o por su textura, fue plasmar una plasticidad más poética que revelara mayor atención y nitidez en expresiones y movimientos (Alexa) y permitiera exponer ensoñaciones y recuerdos (Arriflex). Estas imágenes se identifican por movimientos sutiles y lentos para resaltar su ficcionalidad y el tiempo en el que transcurren. Con estas texturas se creó otro tipo de intimidad, mucho más controlada, en comparación con el material documental, en donde la imagen es más directa, menos abstracta y más apegada a la realidad de cada una.

Cada imagen habla de nuestra memoria con sus diversos colores, texturas y nitidez, algunos más limitados que otros. Sin embargo, me parece relevante cómo cada soporte cumple su función de crear o construir memoria, ya sea ficcionándola o manteniéndola al ras de instantes cotidianos. Cada imagen puede representar tanto lo verdadero como lo que no, y a veces, no tener la certeza de cuál es cuál.

No es la simple distinción de lo subjetivo y lo objetivo, de lo real y lo imaginario; al contrario, es su indiscernibilidad lo que va a dotar a la cámara de un rico conjunto de funciones, engendrando una nueva concepción del cuadro y de los reencuadres. (Deleuze, 1986, p. 39)

En la película habrá ocasiones que, gracias a lo que permitió la imagen y sus variantes, no se distinga qué es real y qué es ficticio. Al final, su relevancia no está en esa distinción, sino, como dice Deleuze, en su indiscernibilidad: las memorias y las imágenes son compartidas, se enlazan, tanto las que imaginamos como las que creamos. Me dediqué a buscar y construir imágenes que pudieran juntar la experiencia del recuerdo y sus repeticiones dentro de una casa, entre familia. El audio, en su mayor parte suele ser extradiegético. Es decir, lo grabé en algún otro momento que no use la cámara. Muchas veces en vez de hacerle preguntas a mi abuela, sólo esperaba (no por mucho) que ella comenzara a hablar y a contarme y repetirme historias. Los audios extraídos de esa manera eran más eficaces y cómodos para mi abuela. Hablar enfrente de la cámara no hubiera funcionado porque la ponía muy nerviosa. Era mejor buscar formas de grabar su voz siguiendo su naturalidad. En la película, usé ese audio para reforzar algunas imágenes y construir la narrativa de la película.

En cuanto a la imagen, su realización llegó a ser más delicada en ocasiones. Entrar con una cámara o grabar intimidades es mucho más complejo por lo que implica: mirar al otro a través de un aparato. A pesar de la confianza, el artefacto no deja de ser intrusivo. Fernanda, mi sobrina, se ha acoplado a él desde bebé. Y aún así, su presencia a veces la incomoda. Pero para mi abuela es aún más fastidioso, aunque lo ha ido asimilando hasta decidir ignorarlo. La forma como cada una recibe a la cámara es distinta: mientras posa Fernanda, mi abuela prefiere voltearse. No obstante, cada una siempre puso sus límites al grabarlas, es notorio cuando están dispuestas a que la cámara les apunte y cuando no. Yo respeto su espacio y ellas el espacio que ocupo cuando grabo. Para mí fue importante— lo reforcé aún más con este proyecto— que hay una indudable observación que también implica mirarse a uno mismo.

Fotografiar y encontrar imágenes se ha convertido en prestar atención a intuiciones mucho más precias que no implican sólo la vista, el acto de mirar, de racionalizar. Surge a la vez un diálogo corporal con lo interno y externo, y cómo ambas partes confluyen. Percibir el entorno a través de percepciones directas con lo visible y lo invisible generan y proyectan en mi cuerpo nuevas maneras de ver que implica e incluye otros sentidos. Este acercamiento ha ido evolucionando y siendo más consciente, sin duda, por su relación directa con los procesos sensoriales que tiene el mismo acto de recordar e imaginar. “Es igual que en la percepción: así como percibimos las cosas ahí donde están presentes, en el espacio, las recordamos ahí donde están pasadas, en el tiempo, y salimos de nosotros mismos tanto en un caso como en el otro” (Deleuze, 1986, p. 135). Salimos de un caparazón no para alejarnos de él, sino para percatarnos de su existencia. La percepción no puede dejar de ser procesada sin un primer vínculo corporal-sensorial. Así mismo con el recuerdo, con lo que nos provoca y nos hace sentir.

Mirar con otras partes del cuerpo (Acercamiento fenomenológico)

La vista ha encontrado extensiones, inevitablemente, en otros sentidos. No podría pensar en terminar de establecer una imagen sin que ésta haya pasado por intervenciones corporales. La relación del cuerpo con su entorno se vuelve indispensable para hacerse presentes y reales. Ha sido fundamental en el proceso creativo terminar de comprender el diálogo entre niveles emocionales y sensoriales. Una y otra fluyendo en capas diferentes y aún así cercanas, que finalmente se desarrollan en el campo invisible y corporal. Bergson (2006) habla directamente de la relación que surge entre el cuerpo y el exterior y cómo ambas atribuciones conforman diálogos en que uno recibe y otro entrega, y viceversa.

Las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que llamo mi cuerpo: ellas le transmiten movimiento. Y veo también cómo ese cuerpo influye sobre las imágenes exteriores: él les restituye movimiento. [...] con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe. (p. 37)

El cuerpo termina por reaccionar y restituir lo que recibe una vez absorbido y procesado. Los sentidos parecen reaccionar ante lo externo con delicadeza inigualables: se desenvuelven en su entorno y lo descifran constantemente. A pesar de ser la vista el sentido más racional, sus flujos también son transmitidos a lo largo del cuerpo. Cada sentido se complementa y se conforma para recibir con ayuda del otro. El diálogo con el exterior se vuelve tan extenso y dinámico una vez que comienza la relación y comunicación entre el cuerpo y lo que percibe. Las imágenes que recibo y se proyectan a través de mi cuerpo son formas de extender la experiencia. Las posibilidades sensoriales quedan abiertas a nuevas proposiciones sobre cómo ver y sentir el exterior.

La imagen, de cierta forma, no representa la realidad, representa las percepciones de la realidad. Así como es inseparable la subjetividad, directa o indirecta, del creador, creo que es igualmente inseparable la percepción de la creación. La imagen que creamos es una observación directa y un encuentro sensorial con aquello que nos atañe o nos afecta. La creación de imágenes contiene nuestra subjetividad y nuestra percepción, una percepción que no sólo habla de nuestra

manera de ver, sino también de sentir. En esas correlaciones con lo racional e irracional, las imágenes pueden extraerse de la realidad y convertirse o representar otra. “El automatismo de la imagen o el mecanismo de la cámara tienen por correlato una <<subjetividad automática>>, capaz de transformar y superar lo real” (Deleuze, 1986, p. 210). La comprensión de lo real y su superación se ve fuertemente ligada a las funciones imaginativas y perceptivas de nuestra mente y cuerpo.

Durante la elaboración de la imagen estos procesos se mostraron más evidentes. La comunicación con Elvira y Fernanda, tal vez por sus edades, tal vez por nuestra feminidad, tal vez por nuestro carácter y personalidad, aún no lo sé por completo, ha sido bastante corporal. Además de mostrar afecto una con la otra, nuestras maneras de expresar, sin tener que ocultar nada, es con lo que expresamos a través de nuestro cuerpo. Desde un principio no establecimos parámetros en los que teníamos que explicar lo que hacíamos o sentíamos, simplemente lo mostrábamos. Nuestras acciones y movimientos diarios explicaban ya por sí solos sus mundos. Y nuestra relación se desprende y se fortalece a través de esas expresiones.

Para los que tenemos sinestesia de tacto- espejo, los otros se confirman continuamente en nosotros a través de sensaciones corporales que nos llegan con sólo mirarlos, una forma intensificada de la simulación corporeizada. La sinestesia de tacto- espejo puede suponer una mayor activación de los sistemas espejo que provoca la sensación real, pero también hay implicaciones más amplias. La imaginación misma, el reino del <<y si>> de la vida humana, no se genera por

medio de una actividad puramente mental, por procesos de pensamiento consciente, sino que tiene su origen en nuestra intercorporeidad fundamental. (Hustvedt, 2016: 231)

Las tres nos involucramos en una dialéctica de imaginarios, de percepciones, sensaciones y emociones. Lo que ellas proyectaban en mí, yo proyectaba en ellas. Finalmente, la inspiración central del proyecto nació de esas proyecciones. Cuando ambas entran en mundos y soledades que las mantienen cautivas, mi curiosidad se revela y busco maneras de descifrar esas impresiones a través de mi cámara. La imagen se vuelve una pieza llena tanto de ellas como mía. De esa manera, desde un principio, me pareció adecuado documentarlas de otras formas. Es decir, aprovechar nuestras conexiones no verbales para tratar de plasmarlas en imágenes. Así, la cámara tenía una función y libertad de movimiento, que en vez de permanecer todo el tiempo estática, se trasladaba alrededor de ellas y con ellas, como una extensión de mí y mis sentidos y no únicamente como una una observación, estricta y controlada.

Filmmakers had to develop awareness of other kinds of communication between themselves and their subjects, linked to gestures, looks, movement, shape, silence, and so on. To attend to the world observationally meant to shift attention towards one's body and to move with and around one's subjects, allowing one's body in action or repose to become part of filmic space. Through this

embodiment of practice came an increased emphasis on the senses of touch, sight, sound, smell, as explicit aspects of the filmmaking encounter. Working like this depended on not remaining at a distance from one's subjects but instead moving closer to them. Paradoxical though it at first seemed, proceeding in this way required openness, trust, and intimacy with subjects. [Los cineastas tuvieron que desarrollar la conciencia de otros tipos de comunicación entre ellos y sus sujetos, vinculados a gestos, miradas, movimientos, formas, silencios, etc. Asistir al mundo observacionalmente significaba desviar la atención hacia el cuerpo y moverse con y alrededor de los sujetos, permitiendo que el cuerpo en acción o reposo se convierta en parte del espacio filmico. A través de esta realización en la práctica, se hizo un mayor énfasis en los sentidos del tacto, la vista, el sonido y el olfato, como aspectos explícitos del encuentro cinematográfico. Trabajar así dependía en no permanecer a una distancia de los sujetos, sino moverse cerca de ellos. Aunque pareciera paradójico al principio, proceder de esta manera requería apertura, confianza e intimidad con los sujetos]. (Grimshaw, A. & Ravetz, A. 2009, p. 542)

La relación con los demás no es una relación que sólo se canalice y se entienda a través de lo que hablamos, es también lo que sucede con nuestros movimientos corporales. De distinta forma, pero también corporal, es nuestra relación con los objetos. El acercamiento con Fernanda y Elvira, más corporal que verbal, desarrolla diversas formas de expresión (emocionales y

sensoriales), al igual que el acercamiento que tengo con mi cámara y los movimientos que despierto en ella. La realización de esas imágenes revelan en todas sus aristas— la relación entre las tres, la relación de mi cámara con ellas y la relación que yo sostengo con mi cámara—una comunicación corporal. El encuentro entre miradas y otras interacciones corporales dentro de la película crean una mayor intimidad que complementan o entregan nuevos elementos a la historia y su narrativa. Cuando filmé en 16mm, quise mostrar de manera más evidente estas relaciones como formas naturales de comunicación entre nosotras (*Figura 23* y *Figura 24*).

Nuestro cuerpo no deja de ser nuestra principal forma de expresión y percepción; sobretodo, porque no deja de transmitir, absorber y rechazar. Mientras que lo verbal permanece afuera o adentro, lo corporal se mueve entre ambos y nunca deja de desplazarse; el vínculo es estrecho e inquebrantable. Lo que se percibe a través de él conforma una visión y presencia que comunica y escucha al otro, que recibe y transfiere. Mientras el lenguaje verbal se limita, el corporal se expande. Para Merleau-Ponty (1994), el yo siempre está ubicado en el cuerpo. Somos cuerpos corpóreos que mantenemos relación con otros cuerpos corpóreos. El yo ante todo es un yo corporal:

Experimento mi cuerpo como poder de ciertas conductas y de cierto mundo, no estoy dado a mí mismo más que como una cierta presa en el mundo; pues bien, es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro y encuentra en él como una prolongación milagrosa de sus propias intenciones, una manera familiar de tratar con el mundo. (p. 365)



Figura 23. Filmando en la Casa- Ruina, en 16mm. Puesta en escena.



Figura 24. Still de Fernanda en Casa- Ruina (16 mm).

El intercambio de expresiones e imágenes construyen realidades compartidas que conforman maneras de hacernos presentes. Esas realidades, inevitablemente, terminan formando parte de nuestra memoria. El contacto que surge entre nuestra corporalidad y el exterior se despliega a través de acercamientos casi imperceptibles, pero prolongados. Las múltiples imágenes, desde la investigación hasta la realización, se han desarrollado en el campo de la intuición, en el espacio donde se extienden y se plasman los primeros encuentros, para después desenvolverse en procesos más racionales y concisos. Sin embargo, sin ese primer acercamiento no se desarrollarían posteriormente visiones e ideas mucho más complejas.

La imagen no se vuelve sólo una capa que se desliza entre tiempos y realidades, se vuelve también una potencia de sensaciones y emociones. Su creación y su proyección están fuertemente ligadas a los sentidos y lo que estos son capaces de transmitir tanto en lo exterior como en lo interior. Nuestras imágenes están creadas por nuestras sensibilidades y sus formas de racionalizarlas. Terminar de comprender estos procesos sensoriales es ser consciente de una memoria corporal. En la construcción de imágenes, en el acto de fotografiar y filmar, claramente me susurraba un pasado con impresiones que se identificaban con un presente. Regresar a mi infancia, significaba en algunos momentos, regresar a imágenes imprecisas y poco claras. Recordar se convirtió en un esfuerzo por encapsular esencias, que no podrían estar menos constituidas que por un Yo corporal y sensorial. De esas esencias suelo encontrar voces, olores y ritmos que no dejan de conectarse con mi casa y mi familia. Suelo encontrar siempre algo de ellos y los espacios que compartimos en mí a través de pequeñas y frágiles encapsulaciones de lo invisible. Sí hay un intercambio visual en primera instancia, pero indagar en mi pasado se ha convertido en una tarea que involucra entenderla con otras partes del cuerpo. Las palabras entre-

cortadas y las imágenes borrosas que desentierro y proyecto en los rincones de mis casas imaginarias son, asimismo, parte de una construcción que vibra y resuena en mi cuerpo. Hustvedt (2016) habla de estas formas de recuerdo y comunicación, que comparto, con el pasado a través de los sentidos:

Oí las palabras antes, pero entonces no significaban lo que significan ahora. Ahora resuenan en mi interior como un diapasón. Las siento. Emiten un zumbido. Están vivas, algo ha cambiado. Es como si las palabras se me hubieran adherido por sí solas a los nervios, la piel y los músculos, hasta los huesos. Es como si ahora estuvieran ancladas en lugar de hallarse suspendidas en el aire. (p. 180)

El recuerdo más allá de ser una edificación nueva en cada enunciación, a partir de los imaginarios de nuestro presente, es, en otro sentido, una manera de (re)encontrarse con esencias, con fantasmas sensoriales, aún más exactos que sólo la propia imagen y sus colores. Precisamente en esos enfrentamientos nace una búsqueda de mi parte por querer recuperar trozos espontáneos que surgen del recuerdo y se impregnan en el cuerpo, con ligeros roces que lo provocan y despiertan. La imagen nueva, en el proceso de creación, se vuelve una potencia adhiriéndose a sensaciones y emociones, a una memoria mental y corporal, que constituye realidades más comprensibles entre pasados que se desintegran. Reitero una vez más, para mí no es necesario captar la imagen fiel, si es que es alcanzable, sino su esencia. De esa manera, la imagen resucitada, la imagen que representa el recuerdo, tiene la posibilidad de también contener un cuerpo que siente, transmite y recibe.

Me parece que el cuerpo construye su propia razón a través de lo que transmite y exige. Una razón no tangible, no tan fácilmente perceptible; sin embargo, su comunicación es la más expresiva y directa. Escuchar y ver con otras partes de mi cuerpo ha abierto diversas formas de realización y creación. Las imágenes que se enuncian con mis movimientos y desplazamientos son imágenes que no sólo mi vista y su percepción estética o no identifican, es también una revelación que se despliega de mi cuerpo y mis sentidos. La imagen ante mí, antes de ser racional, coherente, perfectamente encuadrada, es emocional y sensorial.

Sostengo que un Yo central corporal, afectivo y atemporal es la base del Yo narrativo temporal tanto de la memoria autobiográfica como de la ficción, y que el secreto de la creatividad no está en los llamados procesos cognitivos superiores, sino en las reconfiguraciones irreales de los significados emocionales que ocurren de forma inconsciente. (Hustvedt, 2016: 255)

Mis realidades y verdades surgen a través de una comunicación íntima con impresiones que se integran en mi presente y esencias que se desintegran en mi pasado. Ambas se aferran la una con la otra y fluyen a través de mi cuerpo. La imaginación y creación encuentra cabida en mi memoria y presente corporal. Crear y pensar imágenes ha sido para mí una labor en la que mi corporalidad se mantiene vulnerable y expuesta para recibir y capturar instantes que se acercan tanto como se alejan.

Conclusiones

Diversos procesos surgieron dentro de la investigación y la realización de la película que conformaron nuevas maneras de ver la imagen y producirla. Su construcción se desprendió en un campo continuamente vinculado a la memoria y la imaginación, y cómo estos imaginarios se transformaban a partir de un tiempo y espacio de evocación. La subjetividad con la que se dotó al proyecto, empezando por los personajes familiares hasta el recuento de memorias de los que están dentro y fuera de cuadro, permitió desarrollar amplias formas de expresión e investigación, que muy a menudo se dirigen hacia lo corporal, sensorial y emocional como un método de conocimiento. A través de los sentidos, más allá de la vista, surgen, se construyen o reconstruyen las imágenes. Tanto en el documental como en la ficción dentro de la película, la imagen describe y expresa distintas capas de una memoria que se aferra a presentes-ausentes. Sin embargo, la ausencia modifica la búsqueda, no por una presencia, casi inalcanzable, sino por una esencia que yace en nuestras múltiples formas de recordar. La memoria se presenta continuamente vulnerable y, en ese sentido, proyectar los recuerdos igual. La imagen, en su constante cambio, se dirige obstinadamente hacia distintas aristas en las que la imaginación, las ensoñaciones, las fantasías son parte de la realidad, de nuestra cotidianidad. Las posibles ficciones no dejen de ser menos reales, ni verdaderas para quien se apropia de ellas; cada una manifiesta por sí sola una manera de ser y estar en un presente tajante y un pasado volátil. La representación se vincula al recuerdo y al artefacto de la cámara. Ambos, imperfectos, extraen de la realidad pedazos efímeros para volverlos hacer presente con sus debidos estragos. Fernanda, mi sobrina, y Elvira, mi abuela, y yo encontramos y descubrimos a lo largo de nuestros procesos formas de resistirnos a la ausencia de una imagen por medio del acercamiento y entendimiento

de nuestro entorno a través de la imaginación, de la creación de imágenes. Continuamente busqué una imagen que representara nuestras historias y memorias, con las que hemos ido creciendo y que hemos seguido repitiendo entre nosotras.. La memoria, restituye sus faltas y da cabida a nuevas posibilidades. De esa manera, la(s) casa(s), el común denominador de mis personajes y yo, se convirtió en un espacio de potencias. Esos lugares de enunciación conforman el punto de partida para evocar y proyectar recuerdos (imágenes) vinculados a una memoria que hemos compartido. El recuerdo se vuelve uno enunciado por tres, y a su vez la postura de cada una se mantiene fiel a sus olvidos y preguntas. Para mí ha sido indispensable esa búsqueda entre nuestras imágenes para entender y vislumbrar mis propias ausencias.

El proyecto se integra de diversas facetas que fueron revelando diferentes estados en la imagen. Tanto las exploraciones cinematográficas como el material documental y de ficción, cada formato y soporte fotográfico, propusieron maneras de enunciar el recuerdo y hacerlo presente. Por otro lado, la investigación se extendió y se hizo más comprensible una vez que no perdió su origen subjetivo y emocional. La película en conjunto explora una memoria compartida que se desglosa en imágenes, igualmente compartidas y simultáneamente propias, que brincan entre espacios y tiempos que hacen eco en la casa familiar y sus espacios. No habría manera de pensar estas imágenes sin su repetición persistente que se ha impregnado desde los primeros años de vida.

Lista de referencias

Bibliografía

- Acuña- Matayoshi, C. (2013). Cosas que no pueden compararse. En J.C. Cosentino. (Ed.), Clínica, pulsión, escritura (pp. 23-50). Argentina, Buenos Aires: Mármol- Izquierdo Editores.
- Bachelard, G. (1982). La poética de la ensoñación. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1982). La poética del espacio. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. (2006). Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- Borges, J. L. (2003). Ficciones. Madrid, España: Alianza.
- Bradbury, R. (1995). El hombre ilustrado. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Minotauro. (La Pradera & El Hombre del Cohete)
- Brakhage, S. (2001). Essential Brakhage: In defense of amateur. New York, USA: McPherson & Company.
- Braunstein, N. (2008). La memoria, la inventora. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Braunstein, N. (2008). Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Braunstein, N. (2008). La memoria del uno y la memoria del otro. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Bullot, E. (2012). Elogio de Naomi Kawase. Lectora,18, 153-162. D.O.I.: 10.2436/20.8020.01.42
- Calvino, I. (2013). Ciudades Invisibles. Madrid, España: Ediciones Siruela.

- Chávez Báez, R. (2009). Contemplación estética vs. mirada fenomenológica: una mirada a la estética fenomenológica y a la fenomenología del arte en Edmund Husserl. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, (75), 109-127
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Dillon, B. (Ed.). (2011). *Ruins*. Londres, Inglaterra: Whitechapel Gallery; MIT.
- Faulkner, W. (2001). *El ruido y la furia*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Flusser, Villém. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México, México: Editorial Trillas.
- Grimshaw, A. y Ravetz, A. (2009). Rethinking Observational Cinema. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, (N.S.) 15, 538-556.
- Hustvedt, S. (2016). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Lapoujade, M. N. (1988). *Filosofía de la imaginación*. D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Mereleau- Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Planeta de Agostini.
- Montero, J. (2007). La fenomenología de la conciencia en E. Husserl. *Universitas Philosophica*, Año 24, 48: 127- 147.
- Morin, E. (1975). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
- Nabokov, V. (1999). *Habla, Memoria*. Barcelona, España: Anagrama.

- Nash, K. (2011). Documentary-for-the-Other: Relationships, Ethics and (Observational).
Documentary. *Journal of Mass Media Ethics*, 26, 224–239. DOI:
10.1080/08900523.2011.581971.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Passes, P. (2016). *L'éternité*, de Arthur Rimbaud. Buenos Aires, Argentina: Buenos Aires poetry. Recuperado de <https://buenosairespoetry.com/2016/08/25/leternite-de-arthur-rimbaud/>
- Rulfo, J. (2007). *Pedro Páramo*. México, D.F.: Editorial RM & Fundación Juan Rulfo.
- Rulfo, J. (2016). *El llano en llamas*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Schefer, R. (2011). Vi-deo Memoria, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2019-06-13] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451>
- Segovia, T. (1967). *Anagnórisis*. México, D.F.: Editorial Siglo Veintiuno.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press.
- Sontag, S. (2016). *Sobre la fotografía*. D.F., México: Alfaguara.
- Tarkovski, A. (2016). *Esculpir el tiempo*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Yates, F. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid, España: Ediciones Siruela.

Filmografía

Akerman, C. (director). (1977). News From Home [cinta cinematográfica]. Francia, Bélgica, Alemania del Oeste: Institut National de l'Audiovisuel, Paradise Films, Unité Trois, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

Bruno, M. (productor) y Moreira, J. (director). (2017). En el Intenso Ahora [cinta cinematográfica]. Brasil.

Carri, A. y Ellsworth, B. (productor) y Carri, A. (director). (2003). Los rubios [cinta cinematográfica]. Argentina.

Carrión, F., Woody, T., Hernández, N. (productor) y Carrión, F. (director). (2017). La heredera del viento [cinta cinematográfica]. Nicaragua: Caja de Luz.

Caouette, J. y Winter, S. (productor) y Caouette, J. (director). (2003). Tarnation [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Olaizola, Y. (productor y director). (2009). Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo [cinta cinematográfica]. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.

Dauman, A. (productor) y Marker, C. (director). (1962). La jetée [cinta cinematográfica]. Francia: Argos Films.

Dauman, A. (productor) y Marker, C. (director). (1958). Letter from Siberia [cinta cinematográfica]. Francia: Argos Films y Procinex Productions.

Dauman, A., Halfon, S., Philippe, L. (productor) y Resnais, A. (director). (1956). Noche y niebla. [cinta cinematográfica]. Francia: Argos Films.

- Donal, F. (productor y director). (2018). The image you missed [cinta cinematográfica].
Coproducción Irlanda-Francia-Estados Unidos.
- Gillibert, C. (productor). y Kiarostami, A. (director). (2017). 24 Frames [cinta cinematográfica].
Irán y Francia: Abbas Kiarostami Productions y CG Cinéma.
- Kawase, N. (productor y director). (1995). Ni tsutsumarete [cinta cinematográfica]. Japón.
- Kawase, N. (productor y director). (1997). Katatsumori [cinta cinematográfica]. Japón.
- Marker, C. (productor y director). (1983). Sans Soleil [cinta cinematográfica]. Francia: Argos
Films
- Mekas, J. (productor y director). (1969). Diaries, Notes and Sketches [cinta cinematográfica]. :
Estados Unidos: Albright-Knox Art Gallery y The Film-Makers' Cooperative.
- Staka, A. (productor) e Imbach, T. (productor y director). (2011). Day is done. [cinta
cinematográfica]. Suiza: Okofilm Productions
- Rosset, B. y Perlman, M. (productor) y Schneider, A. (director). (1965). Film [cinta
cinematográfica]. Estados Unidos: Evergreen Theatre, Inc.
- Resnais, A., Marker, C., Cloquet, G. (director). (1953). Las estatuas también mueren [cinta
cinematográfica]. Francia: Présence Africaine, Tadié Cinéma.
- Sachse, R. (productor) y Guzmán, P. (director). (2010). Nostalgia de la luz [cinta
cinematográfica]. Chile: Blinker Filmproduktion, WDR, Cronomedia, Atacama
Productions.
- Varda, A. (productor y director). (2008). Les Plages d'Agnès [cinta cinematográfica]. Francia:
Ciné- Tamaris y Arte France Cinéma.

Varda, R. (productor) y Varda, A. (director). (2017). *Visages Villages* [cinta cinematográfica].

Francia: Ciné-Tamaris, JRSA, Rouge International, Arte France Cinéma y Arches Films.

Varda, A. (director). (1991). *Jacquot de Nantes* [cinta cinematográfica]. Francia: Ciné-Tamaris,

Centre National du Cinéma, La Sept-Arte.

Vieira Jr, J. (productor) y Aïnouz, K. y Gomes, M. (director). (2009). *Viajo porque preciso volto*

porque te amo [cinta cinematográfica]. Brasil: Rec Produtores Associados Ltda.