

# La cicatriz de la ausencia

Un atlas íntimo de la memoria filmica desde la imagen-objeto

Ana Aitana Fernández Moreno

---

TESI DOCTORAL UPF / 2018

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Sergi Sánchez i Martí

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ





A mi padre



## **Agradecimientos**

Muchas gracias al Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, y a su dirección, por ofrecerme, hace cuatro años, un pasaporte de vuelta a Barcelona en forma de beca predoctoral que transformó mi vida. A todas las personas de la UGA de Comunicación por su atención durante este tiempo, y la amabilidad con la que siempre me han tratado, en especial a Gemma González por hacer de lo burocrático algo sencillo, por su enorme disposición y eficiencia.

A Sergi Sánchez por ser uno de los mejores profesores que he tenido, por alentarme siempre a confiar en mis ideas, por la paciencia con mis tiempos y la lucidez de sus lecturas, y, sobre todo, por ser el mejor guía posible para este viaje.

Gracias a Jordi Balló, Carlos Losilla e Ivan Pintor, tribunal de mi Trabajo Final de Máster, con el que inicié hace cinco años esta tesis, porque sus comentarios y sugerencias ayudaron enormemente a enriquecer esta investigación.

A Núria Bou y Xavier Pérez por su extraordinaria generosidad, ha sido y es una suerte poder aprender tanto de vosotros en todos los niveles. A Glòria Salvadó por tenderme la mano desde el inicio de la beca. A Fran Benavente y Gonzalo de Lucas por ayudarme siempre y por las oportunidades brindadas en estos años. A Alan Salvadó y Manel Jiménez por su complicidad, a Manuel Garín y Mercé Oliva por su ayuda. A todos los miembros del grupo CINEMA por ser excelentes profesores y compañeros.

De la estancia que realicé en Lisboa agradezco a la profesora Margarida Medeiros por acogerme en la Universidade Nova de Lisboa, y hacer lo posible para que aquella institución fuese también mi casa. Aquellos meses no hubiesen sido los mismos sin Iván Villarme y Rita Luís. Gracias a Iván por los vinos en Bairro Alto a mi llegada, por los paseos y conversaciones frente a una buena mesa. Y a Rita por descubrirme su ciudad y acogerme entre sus amigos. También a Anne Pedro por llenar de luz aquella casa.

A Bruno por compartir alegrías y penas en este viaje. A Dani por sus ánimos y sus dedicadas lecturas. A Laura y Mar por los mensajes y conversaciones durante los

últimos meses. A Marga por ser la mejor cómplice de unas vacaciones en Roma, y por las noches de cine y margaritas. A Albert por su inestimable ayuda. A Majo y Rafa por traer la terreta a Barcelona. A Olatz, Endika, Hibai, Sonia y Júlia por todas las alegrías celebradas juntos (y las que vendrán). A María José, Cristina, Lucía, Lorena, Marta, Gemma, y a todos mis compañeros del Departamento.

A mis compañeros de *Transit* por invitarme a escribir sobre Alain Cavalier hace cinco años, y ofrecerme un espacio donde ensayar algunas de las ideas que aquí desarrollo.

A mi *familia* de Barcelona, por comprender mis constantes ausencias y por soportar mis continuos monólogos sobre la tesis, prueba absoluta de su amor. A Caro por sus recomendaciones y lecturas, y por las deliciosas arepas y el mote de estos meses. A Mariana por las continuas atenciones y por las risas cuando más las requería. A Irati por descubrirme otros puntos de vista y por contar conmigo para *Pasaia Bitartean*, mila esker. A Juanjo por el cariño enviado desde el otro lado del mundo. A Marc y Xavi por sus sabios consejos. A Paula por las noches interminables de risas y memes. A Ainara por regalarme tanta buena energía. A mis *gulagers* por hacerme sentir siempre acompañada, por las constantes palabras de apoyo y por ser los mejores buscadores de pelis.

A mis chicas de Alicante, Carmen, Juana y Rocío, por ser excelentes amigas, por todo lo vivido juntas. A Leti por entenderme y demostrar que el sol siempre acaba brillando. A Marta y Jola por seguir ahí, como si el tiempo y la distancia no existieran. A mi prima Clara, por las cartas y libros intercambiados, por su amistad y por Leyre.

A mi familia. A mi hermano, la persona con quien más horas he pasado frente a una pantalla, gracias por seguir cuidándome. Y, por encima de todo, a mi madre, por su incondicional amor y respaldo, por ser el mejor referente. Gracias por ayudarme a cumplir sueños, por la cinefilia y la pasión por la lectura, contigo empezó todo. Os quiero.

A todos aquellos amigos y familiares que no he citado expresamente, pero que están presentes en pensamiento y corazón en estos agradecimientos. A todos mis ausentes cuyo recuerdo ha tomado forma en la escritura de estas páginas.

Muchas gracias a todos.

## **Resumen**

¿Es posible acceder a la memoria involuntaria a través del cine? Esta investigación aborda la memoria del cineasta como una cicatriz interior, que se revela al filmar sus archivos personales donde rastrea la huella de una ausencia. Partimos del estudio de la fotografía como recuerdo, imagen que embalsama el tiempo y que al contacto con la cámara de cine se transforma. La mirada del cineasta, mediante el reencuadre o el montaje, despierta aquel tiempo detenido, lo hace presente, evoca un futuro, y de esa interacción resulta lo que llamamos una imagen-objeto. En el intersticio de la imagen fija y la imagen en movimiento se convoca una experiencia revelada en los gestos del cineasta, en los que podemos leer la memoria del mismo medio cinematográfico. Gestos que desbordan el simple álbum familiar hacia un atlas íntimo del recuerdo, de una ausencia que se hace presente en la imagen-objeto.

## **Abstract**

Is it possible to reach the involuntary memory through cinema? This dissertation approaches the memory of the filmmaker as an inner scar that is revealed when filming their personal archives and searching for the trace of an absence. Based on the studies of the photography as memory, as an image that embalms time, we study how this photographic image is transformed within cinema. Through framing and montage, the filmmaker's gaze awakes the refracted time of the image and brings it to the present to evoke a future; in this interaction the image-object arises. Thus, in the interstice between the still image and the moving image a experience which is revealed in the filmmaker's gestures is convoked. In this gestures we can read the memory of cinema itself, thus exceeding the simple family album to create an intimate atlas of the memory, of an absence that becomes present in the image-object.



# Índice

<b>Resumen</b>	pág. 7
<b>INTRODUCCIÓN</b>	pág. 11
<b>1. HACIA UNA ANTROPOLOGÍA DE LO ÍNTIMO</b>	pág. 19
1.1. La poética de lo espectral	pág. 19
1.2. La foto es el recuerdo	pág. 28
1.3. «Borrar los recuerdos, salvar las imágenes»	pág. 36
<b>2. LA IMPOSIBILIDAD DE LA MEMORIA</b>	pág. 43
2.1. Marker y el «extraño mecanismo» del recuerdo	pág. 43
2.1.1. De la Zona a <i>Immemory</i>	pág. 43
2.1.2. <i>Qu'est-ce que c'est une Madeleine?</i>	pág. 50
2.1.3. La espiral del Tiempo	pág. 53
2.1.4. El <i>raccord</i> del recuerdo	pág. 58
2.1.5. La segunda vida de la imagen: la <i>no-imagen</i>	pág. 66
2.2. El recuerdo como metahistoria del cine	pág. 73
2.2.1. La poética del recuerdo	pág. 77
2.2.2. La destrucción del archivo o la memoria que arde	pág. 85
<b>3. INTERSTICIOS LUMÍNICOS</b>	pág. 91
3.1. Espectador-cineasta	pág. 91
3.1.1. El objeto filmado	pág. 91
3.1.2. El objeto antiguo como retrato de familia	pág. 95
3.1.3. Lo que vemos, cómo lo vemos	pág. 104
3.1.4. Atravesar el espejo. El recuerdo desde el cine	pág. 112
3.2. Cineasta-espectador	pág. 121
3.2.1. La construcción de la mirada	pág. 121
3.2.2. La subjetividad de la mirada	pág. 129
3.2.3. Fijar la ausencia	pág. 134
<b>4. LA MANO QUE BORRA</b>	pág. 139
4.1. Adentrarse en la noche: del libro abierto a la pantalla de cine	pág. 139
4.1.1. La sombra interna	pág. 146
4.1.2. <i>Vous oublierez que c'est vous, vous l'oublierez</i>	pág. 148

4.1.3. La imagen presente de un tiempo ausente	pág. 152
4.1.4. El objeto atlántico	pág. 156
4.2. La memoria sin recuerdos	pág. 159
4.3. El olvido desde la fotografía	pág. 162
4.3.1. Filmar la <i>acción</i> de la memoria	pág. 164
4.3.2. La huella de la imagen de infancia	pág. 170
4.3.3. El reflejo de un pasado colectivo	pág. 175
<b>5. GESTOS DE LA AUSENCIA</b>	pág. 179
5.1. El desplazamiento de una emoción	pág. 179
5.2. Hablar a las mariposas o interrogar a la imagen-objeto	pág. 183
5.2.1. El estremecimiento de la imagen	pág. 183
5.2.2. La imagen materna	pág. 187
5.3. Filmar para recordar	pág. 189
5.3.1. La herida	pág. 189
5.3.2. La cicatriz	pág. 193
5.4. El film como álbum de familia	pág. 197
5.4.1. El hogar perdido	pág. 198
5.4.2. Entrar en el álbum	pág. 212
5.5. Más allá del archivo personal	pág. 225
<b>6. CONCLUSIONES</b>	pág. 233
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b>	pág. 243
<b>8. FILMOGRAFÍA</b>	pág. 251

## INTRODUCCIÓN

[...] mi imaginación, que era mi único órgano vital para gozar de la belleza, no podía aplicarse a ella [la realidad] en virtud de la ley inevitable que quiere que no se pueda imaginar más que lo que está ausente.  
**M. Proust.** *El tiempo recobrado*<sup>1</sup>

«Memory itself comes into question through the metaphor of the photograph. The earliest images of the film-maker are still photographs» (1978, pág. 210). P. Adams Sitney se refiere aquí a la filmación de algunas fotografías de infancia que Stan Brakhage introduce en *Scenes from underchildhood* (1967). El cineasta fragmenta la visión de esos retratos al filmarlos bajo el constante parpadeo de una intensa luz que ciega toda la pantalla. El film se construye sobre la recreación de una conciencia previa al nacimiento<sup>2</sup>, y se enmarca en el terreno de la autobiografía al sustituir sus recuerdos de infancia por instantes de vida de sus hijos, en palabras de Brakhage, en un «sentido proustiano» (*ibid.*, pág. 207). Es decir, aclara Sitney, la película no reproduce los hechos biográficos del cineasta sino «the structures of his experience as he remembers them<sup>3</sup>» (Sitney, 1978, pág. 209). Si bien, el teórico considera el film como una autobiografía clásica y no una novela autobiográfica, porque la inscripción del cineasta en el relato disuelve la distancia creada con sus hijos y elimina la ficción, lo que, en realidad, viene a decir Sitney, incluye la película en la categoría de «psycho-history» (*ibid.*). Más allá de estas cuestiones, resulta interesante detenerse en el carácter proustiano al que el cineasta se refiere, revelando el peso de la novela en la concepción de una autobiografía erigida no desde la realidad de los hechos que la forman sino desde la imaginación que completa «lo que está ausente», en este caso, la memoria de los primeros años de infancia. En cierta manera Brakhage equipara el carácter sensorial<sup>4</sup> del film, el juego con la materialidad de la imagen y la visión, con el

---

<sup>1</sup> En Bataille, Georges (1986). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, pág. 148.

<sup>2</sup> Dividida en cuatro partes, en ella el cineasta entremezcla fotografías de su infancia, filmaciones de sus hijos y unas planchas de colores con las que figurar diferentes estados emocionales.

<sup>3</sup> «las estructuras de su experiencia como las recuerda».

<sup>4</sup> A este respecto Sitney propone un posible principio teórico sobre el que Brakhage asienta su película: «the mnemonics of watching the flicker effect is universal; so a sufficiently schematic representation of the mnemonic response will induce a personal and proportional reaction in every viewer» (1978, pág. 228).

simulacro de la recuperación de una experiencia que ha sido olvidada, base de la *mémoire involontaire*. «For Brakhage any genealogy of the mind must be a fiction<sup>5</sup>» (1978, *Op.cit.*, pág. 210), premisa que comparte Chris Marker en *Sans Soleil* cuando sugiere que la memoria se reescribe igual que lo hace la historia.

«Lo que Proust inició lúdicamente se ha convertido en una seriedad que de verdad te deja sin aliento. Quien alguna vez ha comenzado a abrir el abanico del recuerdo siempre se encuentra con nuevos segmentos, nuevas varillas para desplegar; ninguna imagen le es satisfactoria, dado que reconoce que podría desplegarla de nuevo, una vez más; solo en los pliegues ve lo verdadero, pues en ellos se oculta aquella imagen, aquel gusto, aquella sensación por la que hemos abierto y desplegado todo cuanto se da en ese despliegue; y la memoria pasa de inmediato de lo pequeño a lo muy pequeño, de lo muy pequeño a lo minúsculo, y lo que encuentra en esos microcosmos se va haciendo más fuerte, más potente. Tal el mortal juego en el que Proust se embarcó y para el cual difícilmente encontrará más consumidores que camaradas haya ambicionado» (Benjamin, 2015:12-13).

El filósofo alemán definía de manera precisa la obsesión de Proust por la estructura infinita de la memoria, y también la estela que dejó, y de la que el cine por sus características no podía abstraerse. Benjamin, que escribía a propósito de su infancia en *Crónica de Berlín*<sup>6</sup>, inmerso en la traducción de la obra del francés, tampoco se resistió a una hermenéutica proustiana, concretando la definición de la memoria involuntaria, «en

---

<sup>5</sup> «Para Brakhage cualquier genealogía de la mente debe ser una ficción».

<sup>6</sup> Tanto ese texto como el posterior *Infancia en Berlín* están escritos desde una perspectiva proustiana, en la que los recuerdos saltan como imágenes de la memoria. No existe en ninguno de ellos una estructura narrativa lineal o cronológica, sino que el lector es guiado por una galería de fragmentos sobre la ciudad en la que el filósofo vivió su infancia. «Hace años que juego con la idea de articular gráficamente en un mapa el espacio de la vida –bios–» (2015, pág. 10), escribe Benjamin al inicio de *Crónica de Berlín*. El modelo proustiano se certifica unas páginas después al hablar de la huella que París dejó en su forma de vivir, recordar, describir, su propia ciudad: «Y es que apenas podría ni entregarme al ir y venir de estos recuerdos de mi más temprana vida urbana si París no hubiera circunscrito previamente las dos únicas formas en las que esto puede realizarse con garantía de su duración, siendo mi renuncia a la primera tan resuelta y tan honda como aún es constante mi esperanza de hacer efectiva la segunda. La primera forma se creó en la obra de Proust concretamente, y la entera renuncia a todo juego con posibilidades semejantes es difícil que encuentre encarnación más convincente que la traducción que de ella he venido publicando. Posibilidades semejantes... pero, ¿es que las hay en realidad?» (*ibid*, pág. 13).

dirección a una poética del recuerdo» (Schöttker, 2014, pág. 962), «no hacia la ocasión que motivó las imágenes del recuerdo, sino a su constitución», es decir, un recuerdo que reconstruye el pasado «dándole una nueva forma» (*ibid.*, pág. 963). A partir de ese «papel constructivo del recuerdo» (*ibid.*), explica Schöttker, el pensador alemán apela a la base freudiana del psicoanalista como arqueólogo del inconsciente, y cuestiona la visión involuntaria, o azarosa, del recuerdo en la formulación del concepto de historia, cauce del que aquí nos mantenemos al margen.

Lo cautivador sobre el legado de *En busca del tiempo perdido* radica en las líneas de semejanza entre ese despliegue de la memoria mediante la imagen, y las mutaciones de la obra en las aproximaciones biográficas. Si Brakhage asumía su obra autobiográfica en un sentido proustiano derivado del carácter experimental, y el autor francés aspiraba, mediante la escritura, a alcanzar aquella experiencia que recuperara un instante dormido en la memoria –todo un reto en la rememoración de los muertos–, desde aquí nos preguntamos cómo se traslada al cine: ¿Se puede filmar el recuerdo? ¿Se puede destilar algo tan abstracto como la memoria involuntaria de aquello tan concreto como una imagen? Esta investigación nace desde la búsqueda sobre el recuerdo en la imagen, y con el objetivo de comprender los espacios que conquista en el terreno de la memoria personal. Para ello, nos alejamos de la literalidad del texto de Proust e indagamos, por una parte, en el planteamiento teórico sobre la memoria de Bergson, y, por otra, en la senda de aquella hermenéutica proustiana que recorrieron autores como Benjamin, Beckett, Deleuze o Bachelard.

El antecedente teórico de esta tesis se sitúa en el Trabajo de Fin de Máster que realicé bajo el título *La mirada del recuerdo. La reconstrucción de la memoria a través de la imagen-objeto* donde comenzaba a configurar el concepto de imagen-objeto, y que he integrado al total de este trabajo. De la misma manera abordo esta investigación como un viaje –fuera del recorrido histórico o cronológico–, tan errante como la misma memoria, que se dibuja en la forma de ensayo. Parto de autores que se han reservado un lugar en el cine de la memoria, para acabar en el terreno autobiográfico situado entre el cine de lo real y la poética del ensayo fílmico. Los tres pilares cinematográficos de los que partimos se corresponden con tres conceptos: la memoria (desde el punto de vista de Chris Marker

y Hollis Frampton), el intersticio (la construcción de la mirada sobre el objeto filmado tanto del cineasta como del espectador) y la ausencia (entendida desde la obra de Marguerite Duras y Andrei Tarkovski) como el lugar desde el que nace lo filmado. Hay que tener en cuenta que se trata de cineastas cuya obra se extiende al campo teórico, y, en el caso de Duras, al literario, por lo que su *ars poética* alberga todas estas formas, tratadas con igual relevancia. Estos tres pilares desembocan en el análisis de películas de no-ficción contemporáneas que abordan aspectos autobiográficos desde la forma del ensayo audiovisual o desde la ficción, y de cuyo estudio interpretamos una serie de gestos que vendrían a construir un atlas íntimo de la memoria, concepto abierto del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, que explicaremos más adelante. Si bien no se puede desligar la memoria personal de la colectiva, en cuanto que el devenir de cada individuo está unido a un contexto histórico, es necesario acotar esta investigación al plano de lo personal. Al plantear una búsqueda de la memoria involuntaria, o de una poética del recuerdo desde lo íntimo, obedecemos únicamente a la construcción de una memoria individual. Una memoria hecha de imágenes, de las que a veces carecemos, y de la imagen fílmica como mediadora de experiencias para retornar al pasado y reconstruir el recuerdo.

«Esta cuestión de la inscripción del “yo” en un cuerpo o, en ausencia, en una mirada sobre el mundo es una de las más novedosas y perturbadoras que se haya planteado en la autobiografía filmada con respecto a la tradición de la escritura biográfica. [...] ¿Cómo hablar de sí en el pasado –que lo escrito permite con toda la facilidad del mundo–, con un utillaje condenado a registrar un estado presente de los cuerpos y el mundo?» (Bergala, 2008, pág. 33).

La voz que nace de esa ausencia es la de la imaginación. No atiende a una narración lineal ni a una cronología. No se ajusta a los hechos en cuanto entiende la imposibilidad de la memoria. Está hecha de olvido y por eso se ve forzada y nos fuerza, como espectadores, a la imaginación. Nos introduce por esos recovecos de su intimidad para mostrar una experiencia. La obra de cineastas como Van der Keuken, Agnès Varda, Alain Cavalier o Naomi Kawase dan respuesta a los interrogantes de Bergala. En algunos de sus títulos existe una necesidad del cineasta por bucear en su pasado, como forma de curar un duelo o de volver a una ausencia, pero también una necesidad de regresar al tiempo

embalsamado de sus fotografías mediante la filmación. Lo que nos lleva a preguntarnos, ¿qué gestos íntimos nacen de la interacción de ese *recuerdo* con el espacio fílmico?

Las imágenes de análisis parten pues del archivo fotográfico personal, del álbum de familia, y de las reliquias llamadas a conservar el recuerdo de los ausentes que, al entrar en el espacio fílmico, tanto por la mediación de la cámara –por la mirada del cineasta– como por la mirada del espectador que recibe la imagen final, forman impresiones de una reminiscencia con la que reconstruir la memoria perdida. Imágenes que llamaremos imágenes-objeto, es decir, aquellas en las que el pasado se sincroniza con el presente cinematográfico, que requieren de una mirada subjetiva, resultado de una experiencia interior. Georges Bataille asimila esa *experiencia interior* a la *experiencia mística*, «los estados de éxtasis, de arrobamiento, cuando menos de emoción meditada», donde «el enunciado no es nada más que un medio, e incluso, tanto como un medio, un obstáculo; lo que cuenta no es ya el enunciado del viento, sino el viento» (1986, pág. 23).

Al fragmentar, en *Scenes from underchildhood*, la contemplación de sus fotografías familiares y superponerlas a los planos filmados de sus hijos, al transformar aquello que representan, Brakhage crea nuevas imágenes. Con ello, el cineasta no solo destruye la función documental de la fotografía, sino que además parece intentar alcanzar un sentido proustiano imaginando otra vida a sus propios recuerdos, intentando acceder a su esencia. Funcionan como imágenes-objeto, en los que es posible rastrear detalles, gestos de una intimidad que se palpa entre la mirada del cineasta, la del espectador y la mediación de la cámara.

«Los procedimientos basados en la cámara y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la *mémoire volontaire*, hacen posible fijar, mediante el aparato y siempre que se quiera, un suceso en su imagen y en su sonido» (Benjamin, 2015, pág. 145). Si la fotografía ha sido tradicionalmente entendida como recuerdo, documento o prueba de vida, contraria a aquella memoria proustiana por la evidencia de lo que representa, por su propia ontología, ¿qué ocurre cuando aparece en el cine? En mitad de una película, dentro del espacio fílmico, del ritmo del montaje y del tiempo presente en el

que se proyecta, dice Raymond Bellour, la fotografía supone un descanso, un ralentí en el ritmo de los planos, una parada que primero sorprende al espectador y después ofrece más tiempo para que reflexione en ella. Algo que ya había confirmado el *decoupage* como forma de pensar las imágenes, fórmula ideal del análisis fílmico, que ya planteaba Roland Barthes en *El tercer sentido*, como bien recuerda Víctor del Río en su obra *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*:

«A pesar de algunas lecturas de las relaciones entre fotografía, vídeo y cine, esa prioridad icónica de la imagen fija se mantiene. Ya en los análisis sobre el cine de Eisenstein, Roland Barthes trabajaba sobre fotogramas como mónadas aisladas portadoras de aquel sentido obtuso que afectaba a todo el relato. Pero, además frente a la pretendida influencia de esos medios, es la capacidad sedimentadora de la imagen fija como ‘cuadro’ la que posibilita una nueva cristalización icónica» (del Río, 2008).

Sin embargo, es precisamente la puesta en movimiento, el despertar mediante la cámara y el montaje de aquel tiempo fijado, como aplicaba Proust la imaginación. De ahí que, antes que nada, consideremos necesario repasar ciertas bases de la ontología de la fotografía para establecer si existe un cambio en los títulos seleccionados. La imagen fija, analógica, cuyo soporte físico, permite la modificación de su cualidad de objeto respecto a la imagen fílmica en la que se inserta. ¿Cómo determinar las cualidades de esa imagen-objeto? La metodología utilizada en el desarrollo de esta tesis combina el análisis comparativo de textos literarios y obras cinematográficas, el discurso hermenéutico y la perspectiva fenomenológica para construir una teoría de la mirada, desde autores como Gaston Bachelard, Didi-Huberman o Merleau-Ponty, entre otros.

Cuando Brakhage enuncia la estructura formal de *Scenes from underchildhood* hace referencia a los recuerdos puros y los recuerdos automáticos de la teoría bergsoniana de la memoria sobre la que se asentaba la obra de Proust. El cineasta, apunta Sitney, sigue una estructura de álbum de familia en el desarrollo *narrativo* de la película. A falta de una narratividad clásica, superada por la persecución de unos recuerdos improbables, o imposibles de certificar, Brakhage hace uso de sus álbumes de fotografías de infancia

suyos y los de su mujer, lo que, según Sitney, le otorga el marco narrativo a la película. Si el álbum de familia ordena la historia familiar es porque la dota de narratividad y cronología, sin embargo, «since memory is not committed to chronology, association occurs between memories and fantasies from every different periods of life<sup>7</sup>» (*ibidem*, pág. 210). La hipótesis de Sitney y el uso de las fotografías en la película de Brakhage sirve para ilustrar dos puntos de esta investigación: la desafectación de los archivos familiares del recuerdo que contienen, y el álbum de familia como principio organizador de la memoria personal. Por la formulación tradicional del álbum como narrativa familiar cronológica, y, sobre todo, por limitar la mirada al afecto derivado del reconocimiento de los retratados. «Este teatro del tiempo es precisamente lo contrario de la búsqueda del tiempo perdido; puesto que yo me acuerdo patética, puntualmente, y no filosóficamente, discursivamente: me acuerdo para ser infeliz/feliz –no para comprender–» (Barthes, 2007, pág. 213). El análisis de esas imágenes-objetos y los gestos de la ausencia que de ellas surgen no se puede separar del medio en el que se dan. En aquel libro de anamnesis familiar es posible observar unos gestos que se repiten, con los que es fácil establecer la historia de una familia, pero requeríamos de otro concepto que superara las barreras cronológicas del álbum y nos permitiera analizar esos archivos desde los gestos del cineasta. Dado que una de las hipótesis de esta investigación es averiguar si existe una transferencia entre la memoria personal del cineasta y la propia del cine en la búsqueda del recuerdo, recurro al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, como herramienta conceptual en el estudio de la memoria íntima, al permitir superar la literalidad de su contenido y leer aquellas fotografías desde el espacio cinematográfico. Si bien el atlas que Warburg planteó posee un componente socio histórico del que aquí nos desmarcamos, al centrarnos en su componente de unión, como una aproximación a ese «conocimiento por la imaginación» que Didi-Huberman propone en su *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Para el teórico francés el atlas es «un aparato de la lectura antes de nada» pero también una «lectura después de todo» (2010, pág. 16), que se guía «por principios movedizos y provisionales, los que pueden suscitar inagotablemente nuevas relaciones [...] entre cosas o palabras que nada en principio parecía emparejar» (*ibid*). En definitiva,

---

<sup>7</sup> «Como la memoria no está comprometida con la cronología, la asociación que se da entre recuerdos y fantasías es desde cada uno de los períodos de la vida».

se trata de analizar este contexto, estas nuevas imágenes que surgen de la intersección entre fotografía (recuerdo) y el cine (presente continuo), y los gestos que nacen de esa interacción como un atlas *íntimo* de la memoria filmica. Es decir, un instrumento de interpretación de doble sentido, «un sentido denotativo en busca de *mensajes*, un sentido connotativo en busca de *montajes*» (*ibidem*).

# 1. HACIA UNA ANTROPOLOGÍA DE LO ÍNTIMO

## 1.1. La poética de lo espectral

Permítaseme considerar este viaje imaginario a la Élide  
no como una simple imagen poética  
sino como una contemplación real de los objetos.  
**J. J. Winckelmann<sup>8</sup>**

C'est plutôt rare de pouvoir se promener  
dans une image d'enfance.  
**Dimanche à Pekin**

«La foto es la caza, [...] sigues tu presa, apuntas, disparas y ¡clic! En lugar de un hombre muerto lo haces eterno», afirma Chris Marker en *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), donde reflexiona sobre la fotografía a partir de las instantáneas que él ha ido realizando en sus continuos viajes. Hemos de tener en cuenta que al usar el adjetivo «eterno», no contradice, aunque *a priori* lo parezca, lo que Bazin establecía en su texto *Ontología de la imagen fotográfica* al escribir que la fotografía «embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción» (2008, pág. 29). En su planteamiento Marker habla de la mirada, de la captura congelada, mientras que la cuestión del tiempo la desplaza a un asunto de forma, al elegir filmar sus propias fotos y reflexionar sobre ellas a través de tres personajes, un fotógrafo que será su alter ego, y dos amigos, un hombre y una mujer, cuya presencia queda relegada al *off*.

Si Marker parte de la fotografía no solo es para meditar sobre ella sino también para examinar las tensiones que se generan en su confluencia con el cine. La diferencia entre el tiempo congelado, embalsamado, de la foto, frente a la simulación de presente, inherente al espacio cinematográfico, se hace evidente también en la inmediatez de los comentarios. Las reacciones de los tres personajes conforme van apareciendo las fotografías a la vez que se proyectan generan también la ilusión de un *work in progress* al

---

<sup>8</sup> Citado en Didi-Huberman, G., (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y del tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores: Madrid, p. 18.

que el espectador ha sido invitado. *Si j'avais quatre dromadaires* concentra la posición ideológica de Chris Marker frente al arte, así como frente a la vida, pero, sobre todo, constituye una pieza clave para entender la aproximación a la fotografía que se pretende en esta investigación, una pieza clave para vislumbrar el recuerdo liberado de su condición de archivo, y la inferencia que se produce al insertar esas fotografías en el tiempo cinematográfico.



En una de las primeras secuencias contemplamos una pieza de arte antiguo, un busto masculino suspendido sobre un fondo negro. Ante ella, uno de los personajes dice: «Y aquí hay algo más, un escultor ha eternizado un rostro con una mirada determinada. Mientras tú con tu foto eternizas tu propia mirada sobre esa mirada». Al mismo tiempo el zoom in de la cámara se adentra en la imagen hasta alcanzar los ojos de la escultura, cuya presencia coincide con la respuesta del fotógrafo: «Y yo miro la foto que mira». Mientras también el público se enfrenta a esa mirada, la de la obra y la del cineasta que encuadra el plano sobre aquella. Por un lado, el reencuadre de la imagen evidencia otro nivel de diálogo, la mirada del espectador sobre el objeto filmado, antes fotografiado, como una puesta en abismo, que se da en el espacio de observación de la película, pero no se evidencia en la pantalla. Por otra parte, ese deslizamiento de la cámara hacia el interior de la fotografía también actualiza su tiempo. Aun siendo conscientes de la inmovilidad de

aquella imagen fija, el cambio en la escala del plano hace presente su filmación, como si insuflara tiempo en ella, provocando así el despertar de un letargo en el que la captura la había sumergido. Un tiempo que se vuelve también el de la experiencia del espectador, la duración del plano no depende de él, pero las conexiones que realice pueden modificar su visionado. En cierta manera *Si j'avais quatre dromadaires* invoca las palabras de Bill Viola a propósito de su videoinstalación *The Greeting* (1995) que Agamben recupera en *Ninfas*: «La esencia del medio audiovisual es el tiempo... las imágenes viven dentro de nosotros... somos databases vivientes de imágenes –coleccionistas de imágenes– y una vez que las imágenes han entrado en nosotros no dejan de transformarse y crecer» (2016, pág. 11). Y en esa colección de imágenes, Marker también revela sus pulsiones, sus objetos de memoria, sus recuerdos de viaje. «El arte de mirar el arte», dirá otro de los personajes, la reproducción de la reproducción, o la imagen hecha de otra imagen, como las postales o las fotos sacadas a cualquier monumento o pieza de arte. ¿No es acaso lo mismo que él hace al filmar esas imágenes? ¿Lo que hacemos nosotros, espectadores, ante la película? El arte de mirar conlleva también una participación, ¿de qué participamos? «Está la vida y está su doble, y la foto pertenece al mundo del doble». Sin embargo, la trampa reside precisamente, dice Marker, en creer que, al mirar ese doble; que, en la aproximación al retrato, a través del zoom y del primer plano; al observar de cerca esos ojos, participamos de su vida y de su existencia, pero no, «si participas en algo es en la vida y muerte de sus imágenes», aclara. Si Bazin veía en la foto como recuerdo un «complejo de momia», es decir, la imagen como reliquia, la creencia de que el realismo de la imagen combatiría el tiempo, Marker, para quien sus recuerdos pasan por lo que filma o fotografía, deshace aquella idea baziniana al hablar de la trampa del doble, al apuntar a la imagen como tal. Los constantes desplazamientos por la foto, los reencuadres, las aproximaciones y alejamientos de la cámara, o los cambios de escala del plano, delatan una búsqueda por desvelar el misterio<sup>9</sup> que, para Marker, se halla en la fotografía<sup>10</sup>. La fórmula de Marker radica, pues, en la búsqueda del detalle, como una tendencia antropológica, que se

---

<sup>9</sup> El misterio al que se refiere Marker proviene de una frase de Jean Cocteau que muestra al inicio de la película: «Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur» (Dado que estos misterios me superan, finjamos que yo soy el organizador).

<sup>10</sup> Es interesante, en este sentido, recordar que en el capítulo 2B de *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard define el cine «no como un arte, ni una técnica... un misterio».

evidencia en el plano formal mediante lo que Christa Blümlinger llama «forma fragmentaria» (2000, pág. 49). Una forma en la que sus comentarios tienden al ensayo mientras «lo visual se presenta como fragmento» (*ibidem*), es decir, la transformación de las imágenes a partir del «proceso de relectura» (*ibidem*). En *Si j'avais quatre dromadaires* Marker rastrea por la superficie del retrato, se detiene en una mano que desvela el signo de un tiempo, de una mirada que interroga desde su estatuto de imagen, siempre acompañados de una revisión desde el comentario oral. Y en esa búsqueda vislumbramos el principio benjaminiano de «leer lo nunca escrito<sup>11</sup>» (en *Ibid.*, 2010, pág. 17) que Didi-Huberman plantea como base metodológica del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. El historiador alemán hablaba de la tarea de «restituir timbres de voz inaudibles» a partir del estudio del archivo, de la imagen, como «vestigio material», y que considera como un «fenómeno antropológico total», esto es, aclara Didi-Huberman, «una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una “cultura” en un momento dado de su historia» (*ibidem*). Marker por su parte ve en sus capturas fotográficas una forma de leer el mundo que ha conocido, y en el montaje cinematográfico la oportunidad de entender los lazos sutiles entre la sonrisa de La Gioconda, visible entre los muros del Louvre o los escaparates de venta callejera; y la de «aquellos que viven con la muerte en su rostro, esa sonrisa al revés» que exhiben las cabezas funerarias de los museos. Si en el trabajo de Marker con las fotografías vemos una aproximación a la lectura warburgiana de las imágenes, es porque a través del ensayo descubrimos la revelación de aquello latente en la imagen, de participar en su vida y muerte. Sin olvidar que los dobles sentidos y las múltiples referencias culturales que subyacen en sus palabras tienden más hacia una apertura a la interpretación, que invita al espectador a desarrollar otras tantas relaciones a partir de su propio conocimiento, de su imaginación<sup>12</sup>, que, siguiendo con las palabras de Didi-Huberman sobre el *Atlas Mnemosyne*, «nos otorga un *conocimiento travesero*, por

---

<sup>11</sup> Fórmula que Didi-Huberman recupera en el catálogo *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Sobre el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

<sup>12</sup> Imaginación aquí entendida según la concepción de Goethe o Baudelaire, de quien Didi-Huberman rescata un fragmento altamente esclarecedor: «La Imaginación no es la fantasía; tampoco la sensibilidad, aunque resulte difícil concebir a un hombre imaginativo que no es sensible. La Imaginación es una facultad cuasi divina que percibe, ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías» (*Ibidem*, 2010, pág. 16).

su potencia intrínseca de *montaje*, consistente en descubrir [...] vínculos que la observación directa es incapaz de discernir» (2010, pág. 16).

Cuando el fotógrafo amater, alter ego de Marker, habla de su despedida de Corea tras un período en el país, lo que vemos es una fotografía –o varias, porque nunca se muestra la instantánea completa– de una celebración, donde un grupo de mujeres y hombres bailan. El objetivo se mueve rápido por los retratos, de los cuerpos de una pareja, al detalle de sus manos agarradas, del rostro de un bailarín a su mano cuya figura descubre que más allá de los pasos existe un lenguaje de gestos con el que acercarse a esta cultura. Algunos desplazamientos del objetivo son tan fugaces que parece que la cámara tenga miedo de perderse el siguiente movimiento de esos cuerpos en danza. La voz en *off* que ha acompañado la secuencia desde la primera imagen dice: «Dejé este país donde había trabajado, donde tenía amigos. Recibí un telegrama de felicitación de su parte, algunas imágenes, revistas, y un montón de folletos, pero nunca una sola carta». ¿Qué busca en realidad en esas «danzas atemporales<sup>13</sup>»? ¿El gesto de resistencia frente a la fisura entre las dos Coreas? ¿Indicios de la llamada que nunca recibió? Una misiva que, sin embargo, recibirá de Cuba, donde se había producido la invasión de Bahía de Cochinos. La resistencia se halla en el rostro familiar de una anciana que asiste al mitin contra aquella invasión, y que el cineasta asocia a «un pasado militante, que quizá fue pura imaginación<sup>14</sup>». Su pelo blanco recogido en un moño bajo, la forma de su cara, las arrugas de su rostro y «su expresión tierna» recuerdan a Dolores Ibárruri, Pasionaria, cuyo nombre Marker elude explícitamente, pero cuyo parecido es evidente. La ternura de un rostro que el cineasta asocia con la revolución rusa de 1917, con el acorazado Aurora, así como con los ideales de una generación: «Pertenece a la única generación en la que la vida avanza paso a paso con la Revolución, como un árbol plantado en la infancia. Un árbol al que ella había atendido con pasión». Que, sin embargo, critica Marker, no se

---

<sup>13</sup> Así es como se ha referido segundos antes a los bailes que durante los descansos laborales realizan los trabajadores en Corea.

<sup>14</sup> Es reseñable el hecho de que la secuencia se inicie con un primer plano de la icónica fotografía del rostro de Fidel Castro, imagen que vemos presidiendo el mitin comunista en Francia, mientras que Marker omite decir el nombre de la figura más relevante del comunismo español. El icónico retrato de Castro frente al anonimato de la anciana podría leerse como una contraposición entre lo público y lo personal que queda oculto en la masa abstracta del pueblo. «La Historia arroja sus botellas vacías por la ventana», dirá Marker en *Sans Soleil* (1983).

levantó con igual vehemencia contra las injusticias, «los crímenes del estalinismo y los cismas de Mao».

Para entender esa lectura de las imágenes y los nexos que establece debemos atender a lo que apunta Blümlinger, cuando dice que Marker comparte con Godard el concebir la historia «como discurso que puede ser rastreado en la historia de las imágenes» (*ib.*, pág. 48), y en ambos «el dispositivo mediático genera siempre una distancia respecto a las imágenes originales» (*ibíd.*). La distancia es para Marker ese mundo del doble al que la imagen pertenece, y es también una cuestión de tiempo, como si, en la estela de Rilke, concluyera que el gesto humano surgiera «desde las profundidades del tiempo<sup>15</sup>», entendido ese gesto, explica Didi-Huberman, como un «fósil en movimiento<sup>16</sup>», a la vez huella del presente fugaz y del deseo donde se forma nuestro futuro» (2010, pág. 406). ¿Cómo se hace visible ese gesto? La contraposición de imágenes, el choque entre el encuadre y reencuadre de una fotografía, en la colisión entre fragmentos, en la tensión entre el rostro de un anciano escandinavo poseedor de «todo lo que promete la revolución», pero que es incapaz de entender una obra de Brecht, y la tranquilidad del rostro de otro en Corea, que muestra la inconcebible normalidad de la vida tras la guerra. No obstante, cuando hablamos de gestos también nos referimos a los del propio autor, retratados en las «relaciones íntimas y secretas» de las que habla Baudelaire, no solo a través de la mirada que adoptó al tomar esas fotos y al filmarlas de nuevo, sino también a través del montaje. Hemos de tener en cuenta que, si bien él es el autor de las más de ochocientas fotografías que forman la película y a lo largo del metraje toma una fuerte posición política, la cuestión autobiográfica queda *a priori* excluida. ¿Cuál es entonces aquí el gesto de inscripción del autor? En este sentido hay una secuencia particularmente reveladora, en la segunda parte del film, dedicada al Jardín donde Marker

---

<sup>15</sup> «Con todo cuanto realicemos solos, sin partícipes ni seguidores, iniciamos a Aquél que no alcanzaremos a conocer, como tampoco nuestros antepasados pudieron conocernos a nosotros. Sin embargo, esos que hace tanto tiempo pasaron, están aún dentro de nosotros. Como depósito, herencia y fundamento. Como carga que pesa sobre nuestro destino. Como sangre que bulle, y como ademán que se alza desde las profundidades del tiempo» (Rilke, 2010, pág. 25).

<sup>16</sup> Así se refiere Warburg a los vestigios no materiales de los Pathosformeln, «gestos intensificados en la representación por el recurso a fórmulas visuales de la Antigüedad clásica» –escribe Didi-Huberman en *La imagen superviviente* (*op.cit.*, pág. 32)–, y que traslada a la investigación sobre las «místicas sociales, las coreografías, la moda en el vestir...» (*ib.*, pág. 254).

profundiza en los afectos de la naturaleza humana<sup>17</sup>, cuando habla de la «relación particular» de la mujer con la muerte. «Es tal vez, porque ella sabe, sin orgullo, oh, sin orgullo, una respuesta posible. En los pasillos de los museos, en las salas oscuras y luminosas de los museos, bajo todo pretexto, bajo todas las hipocresías del mundo, bajo formas divergentes, los hombres no buscan más que una cosa, la respuesta a una sola pregunta: todo el deseo del mundo». A partir de ahí se despliegan fotografías de pinturas y esculturas centradas en la representación del cuerpo femenino. El uso del fundido encadenado entre las diferentes obras provoca la pérdida de sus formas originales al fundirse en un mismo plano, y la aparición de nuevas imágenes que por su fugacidad nacen y mueren en el medio cinematográfico. ¿Se trata de la propia búsqueda de Marker a la respuesta para aquella pregunta?

En un punto la transición entre imágenes pasa a ser por corte por lo que vuelven a recuperar la autonomía de sus formas. De los planos detalle del Rapto de Proserpina de Bernini, que inauguran un repaso de gestos sobre la figuración del deseo en escultura y pintura, llegamos a los retratos fotográficos de diferentes actrices<sup>18</sup> firmados por el cineasta. Más allá del reconocimiento de las obras que observamos se halla la tensión que su yuxtaposición provoca, el montaje de las imágenes que nos traslada a otro espacio donde el fantasma de la Madeleine de Hitchcock es invocado. La mirada ladeada de un retrato pictórico renace en la de la actriz Ligia Branice, que posa en la sala de un museo delante de un cuadro. Dos planos<sup>19</sup> después, la reaparición de la intérprete polaca y la identificación –por la sobreimpresión de planos– de su rostro con el de otras actrices desvela otra memoria, la del cine y la del propio cineasta, quien carga de voyerismo la mirada del espectador al invocar las imágenes de *Vértigo* de Hitchcock (1958). Que Marker vuelva a recurrir al encadenado de planos potencia la presencia invocada de *La Jetée* (1962), y el instante previo al despertar de su protagonista, esta vez a través de una

---

<sup>17</sup> «If “The Castle” leans toward culture, “The Garden” focuses upon human nature, treated as a native impulse towards fulfilment and happiness» (Lupton, 2004, pág. 104).

<sup>18</sup> Algunas de ellas también forman parte de la galería virtual de *Immemory* agrupadas bajo la categoría de «hadas».

<sup>19</sup> Se trata de dos planos detalle de una pintura renacentista de Carlo Crivelli que corresponden uno a la Madonna y otro al niño recibiendo las llaves de manos de San Pedro. De hecho, el siguiente retrato de Ligia Branice, posee una ligera correspondencia con el de la madonna, por el velo que ambas llevan sobre la cabeza.

serie de retratos de la actriz rusa Tatiana Samoïlova, que recogen diferentes gestos cuya sobreimpresión provoca el simulacro del movimiento cinematográfico. La sonrisa final de la intérprete, y su mirada a cámara, se funden con un pájaro alzando el vuelo, de nuevo la mujer y la muerte. Aquí acaba la secuencia, que, no obstante, tiene su coda en los primeros planos de la siguiente: la fotografía de Hélène Chatelain, la protagonista de aquel film distópico, y otra que nos sitúa en un aeropuerto en París, mientras en la banda de sonido apreciamos los murmullos ininteligibles de las voces en *off*, que recuerdan a las de los carceleros en *La Jet  e*. Consciente de la herencia del medio<sup>20</sup> en el que se mueve, Marker rastrea la memoria de esas fotografías a través del choque entre ellas, despierta su pasado y nos recuerda también nuestra posición activa como espectadores. El montaje de esta secuencia funciona como una caja de resonancia de la memoria, amplificando aquellas vibraciones que cada una de las imágenes conserva en sí misma, esto es, hace presentes aquellas «relaciones íntimas y secretas».



Y al inscribirse de esa manera en la imagen muestra, al fin y al cabo, un gesto íntimo<sup>21</sup>, su paso al otro lado del espejo<sup>22</sup>, un gesto, diríamos, autobiográfico, que recorre todo su cine,

<sup>20</sup> Si el arte, dice Marker, no es superior o inferior, sino que es arte, sin importar su naturaleza, es lógico pensar que, al igual que Godard entiende en *Histoire(s) du cinema*, la herencia del cine procede de toda la historia del arte.

<sup>21</sup> «Una obra de arte es buena si ha nacido al impulso de una íntima necesidad. Precisamente en este su modo de engendrarse radica y estriba el único criterio válido para su enjuiciamiento: no hay ningún otro. Por eso, muy estimado señor, no he sabido darle otro consejo que éste: adentrarse en sí mismo y explorar las profundidades de donde mana su vida» (Rilke, *Op.cit.*, pág. 18).

<sup>22</sup> En un texto publicado en 2003, Marker narraba su interés infantil por el cine a través del Patheorama, una pequeña caja de metal a la que, añadiéndole un trozo de celuloide a un rollo conectado a una

y del que incluso aquí, cuando parece que no hable de sí mismo, no hace más que filmar sus recuerdos. En este sentido, Marker se enmarca en ese grupo de cineastas que, como escribe Domènec Font –en un artículo titulado, precisamente, «A través del espejo: cartografías del yo»–, «viven la biografía como una “cicatriz interior”, [...] una manera de reconocerse entretejida en la trama misma de las relaciones cotidianas y un pudor extremo por descifrar la experiencia personal [...] desde una intimidad en permanente mudanza con la conciencia del mundo» (2008, pág. 40). En esos escasos dos minutos que dura la secuencia, Marker nos adentra en su imaginario, en su memoria, con él nos adentramos en la fotografía como si de una imagen de infancia se tratara, esto es, el recuerdo de algo que en su tránsito al espacio fílmico se desborda. En realidad, lo que busca entre esos gestos retratados es la respuesta a la pregunta: ¿cómo filmar el recuerdo? El pasado compartido, digamos el del cine, se fractura en las miradas de quienes lo contemplan, y se recompone en una memoria fruto de «una poética del retrato espectral arrancada de las páginas del tiempo» (Font, *ibidem*, pág. 51). Aunque el teórico catalán se refiere a las *Histoire(s) du cinéma* de Godard bien podríamos denominar así a un cierto cine que trabaja desde el recuerdo, desde esa «cicatriz interior», a la que en muchas ocasiones se identifica con una fotografía. Si hasta ahora hemos intentado dar respuesta a la inferencia del movimiento cinematográfico en la fotografía, ¿qué ocurre cuándo la fotografía es fiel recuerdo de un ser querido? Entonces cobrarán especial relevancia los afectos del autor con la imagen, pero también despertará otras inquietudes: ¿Cómo se traslada esa inmanencia del cineasta con la fotografía que filma al espectador? ¿Qué transformaciones operan en ese desplazamiento?

---

manivela, se podía contemplar imágenes en movimiento. Con la comprensión infantil del mecanismo del aparato decidió hacer su propia película, dibujando a su gato en diferentes situaciones sobre una tira de papel cristal. « Et d'un seul coup, le chat se mettait à appartenir au même univers que les personnages de Ben Hur ou de Napoléon. J'étais passé de l'autre côté du miroir » (Marker, 2018). (Y de golpe, el gato pasaba a pertenecer al mismo universo que los personajes de *Ben Hur* o de *Napoleón* [el film de Abel Gance]. Yo había pasado al otro lado del espejo).

## 1.2. La foto es el recuerdo

Inmediatamente. La imagen estalló;  
me quemó la mirada, arrasó un lienzo de muralla.

**Maurice Blanchot**

Entre el momento recogido sobre la película y el momento presente  
de la mirada que uno dirige a la fotografía, siempre hay un abismo.

**John Berger**

¿Por qué cuando Jean-Luc Godard habla de la herencia cultural de la que es consecuencia el cine en sus *Histoire(s) du cinéma* apela al tiempo perdido y recobrado? Cuando en el capítulo 2B, bajo el título *Fatale beauté*, Godard cita la obra *Albertine disparu* (*La fugitiva*, 1925) y más tarde muestra la fotografía de Marcel Proust en su lecho de muerte, tomada por Man Ray, sobre la que impresiona el rótulo «Marcel», tiende un hilo entre la memoria y el cine, pero también alude a la dedicación del autor, hasta su extenuación física, a la escritura de *En busca del tiempo perdido*, signo absoluto de la representación de la memoria. «Mucho tiempo he estado acostándome temprano. Digo eso, y de repente Albertine desaparece y el tiempo es recobrado. Y es así porque es el novelista el que habla, pero si fuera el cineasta si hubiera que decir sin decir nada, por ejemplo, me he despertado desgraciado, hace falta el cine para las palabras que se quedan en la garganta y para desenterrar la verdad», escuchamos a Godard, mientras continúa la superposición de imágenes y rótulos en la pantalla. La premisa de que el cine es imprescindible «para las palabras que se quedan en la garganta» –la experiencia por la que se llega a la memoria involuntaria–, choca con la crítica de Proust sobre la capacidad poética de la fotografía. Ya que su «simple visión», recuerda Raymond Bellour en *Entre imágenes*, niega la relación entre sensación y recuerdo, de cuya unión resultaría la realidad, y que solo es posible mediante la escritura. Cuando Godard incita así a mostrar las historias, y no a decirlas, y al enlazar aquel comentario con la figura del escritor francés, también otorga a la imagen la misma entidad que Proust le daba a la palabra.

Aquella crítica del autor de *La Recherche* era también compartida por Charles Baudelaire, que, si bien alababa el estatuto de archivo y conservación documental del arte

fotográfico, lo acusaba de limitar el terreno de «lo impalpable y de lo imaginario porque el hombre añade allí su alma» (en Dubois, 2014, pág. 24). Sin embargo, la presencia del recuerdo, de esa *mémoire involontaire* proustiana, no procede de la simple identificación de la fotografía con su referente, aquello que reproduce, sino con la aparición de lo que excede a lo real y que tiene por finalidad una chispa de vida, un instante fugaz de la experiencia pasada, el «alma» del autor, en palabras de Baudelaire.

La identificación del recuerdo con la fotografía viene precisamente por ser ese espacio común, en el que la imagen aferrada a la realidad que reproduce permite perpetuar una memoria pasada, opuesta a la experiencia de recuperación del tiempo proustiano, precisamente por no poder sustraerse a la certeza de su apariencia. El olvido, *a priori*, está excluido de la fotografía por su propia ontología, sin embargo, en el uso de las fotografías en el cine, también aparece una experiencia, una interacción entre la mirada del cineasta, mediada por el uso de la cámara, y la fotografía. Un entredós que surge con la sensibilidad de la luz, la búsqueda a través de un nuevo corte en el espacio de la foto y en su dimensión temporal. Se trata de una aproximación a la memoria que parte del mismo olvido, es decir, de la puesta en duda de la propia verdad de la imagen, de una conciencia de la mirada del espectador, que se construye desde la película.

En *Las vacaciones del cineasta* (*Vakantie van de filmer*, 1974) Johan van der Keuken reflexiona sobre la naturaleza del cine y de la fotografía, sobre su estatuto de recuerdo y sobre la temporalidad en la que se construye y se observa. Con esta premisa, el film comienza con una fotografía, sujeta a la pared, de su abuelo que posa con su cámara Rolleifl, de la que desconocemos los datos que la rodean. La voz en *off* del cineasta holandés aporta algo de información respecto a ese hombre, centrada en el recuerdo que de él tiene. Así descubrimos que ese maestro de campo, que tocaba el violín, se aficionó a la fotografía con casi sesenta años, que era comunista y que en 1955 le robaron la cámara con la que posa en la imagen, por lo que sus hijos le regalaron una Ikoflex que no le gustaba tanto. Ese hombre de porte elegante y curiosidad infinita por la fotografía transmitiría su pasión a su nieto, a quien contemplamos en otra fotografía a los catorce años con su cámara de placas. Ambos retratos se irán intercalando en el montaje, mientras el relato del cineasta prosigue. Los datos objetivos sobre la imagen –la profesión del

anciano, la edad del autor en la fotografía, el tipo de cámara, etc.– dejan paso al recuerdo que Van der Keuken conserva de su abuelo, nada de ese relato oral se deduce de la imagen mostrada, únicamente podríamos interpretar su relación con la cámara –el encuadre, el objeto del retrato, la luz capturada–, pero no su pasión por la fotografía que queda demostrada en lo que se escucha: «Me fascinaba el modo con que aquel hombre de ochenta años producía imágenes en su laboratorio misterioso». Una vez más será la voz la que conduzca el relato de la evocación, como una relación afectiva que mantenemos con las imágenes de los seres queridos. Es relevante destacar el papel de la palabra y la transmisión de la experiencia mediante la voz del cineasta, entendida, apunta Gonzalo de Lucas, «como una materia cinematográfica [...], una herramienta apropiada para el ensayo o la reflexión en primera persona sobre la propia práctica y las dudas creativas – para compartir el proceso–, y a la vez una forma poetizada de hacer recuento de la experiencia<sup>23</sup>» (2013, pág. 52). Lo que se traduce en una «aproximación temporal a la propia experiencia» (*ibidem*) del cineasta que «adquiere un sentido íntimo en la sala de montaje» (*ibíd.*), manifestada aquí en el ejercicio del recuerdo. Al hablar de la pasión heredada por la fotografía a partir del retrato de su abuelo, el autor demuestra la relación que establecemos con esas imágenes-recuerdo<sup>24</sup> de nuestro pasado. En este sentido comparte lo que Philippe Dubois escribe en relación al valor del álbum de familia, y de las fotografías que preserva: «verdaderas huellas físicas de personas singulares que han estado ahí y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos» (2014, pág. 75). Dubois, como otros autores que han escrito sobre las fotos de familia, reduce el

---

<sup>23</sup> Gonzalo de Lucas se refiere aquí al término experiencia que señala José Ángel Valente, esto es: «Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que hay en ella de repetible [...] la experiencia puede ser conocida en su particular unicidad. Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legible, es decir, lo que hay en ella de irreplicable y fugaz. [...] Porque la experiencia como elemento dado, como dato en bruto, no es conocida de modo inmediato. O, dicho de otro modo, hay algo que queda siempre oculto u ocultado en la experiencia inmediata. El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste. Sabido es que los grandes (felices o terribles) acontecimientos de la vida pasan, suele decirse, “casi sin que nos demos cuenta”. Precisamente sobre ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso toda poesía es, ante todo, un gran caer en la cuenta» (Valente, José Ángel (1995). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, pp 67-68).

<sup>24</sup> Hablamos aquí de imágenes-recuerdo en el sentido en el que lo expresa Deleuze en *La imagen-tiempo*, esto es, imágenes que se circunscriben únicamente al pasado como testimonio de algo o alguien en un momento puntual.

potencial de estas imágenes al vínculo afectivo con el que las observa, es decir, a su estatuto de recuerdo. Sin embargo, al filmarlas, al exceder el ámbito privado en el que se construye la génesis del documental autobiográfico, también se dibujan otros vínculos que sobrepasan el archivo. «Durante las vacaciones, hacíamos excursiones en bicicleta y sacábamos fotos, siempre de los mismos sitios», explica van der Keuken mientras muestra una foto de una casa frente al agua, y añade –a la vez que cambia el plano de la imagen, reencuadrándola en el edificio–: «Habré pasado por delante de esta granja una docena de veces. A veces mi abuelo se paraba a charlar con algún obrero en el duro dialecto del norte». Sin embargo, el holandés no descarta el valor de esa imagen al incluirla en el espacio cinematográfico, y la relación de esas imágenes con el fotógrafo que las realiza, al mostrar una fotografía de él, todavía adolescente, que su abuelo le había hecho dieciocho años antes con su Ikoflex, y otra de su abuelo realizada por él en el mismo lugar con la misma cámara. «Naturalmente mi abuelo es solo una imagen, un recuerdo. Y, sin embargo...», apunta mientras exhibe la foto del anciano. Ese «sin embargo» dará paso al título del film y confirma también su intención de mostrar una contradicción a ese prólogo con la misma película.

A partir de ese momento, van der Keuken muestra instantes distendidos de su familia en un paraje de Francia, las vacaciones del título, que salpicará de vidas pasadas, las historias narradas del matrimonio vecino, o las filmadas por el cineasta en anteriores películas suyas. Su voz, que irá acompañando en *off* las imágenes del film, afirma en un momento: «La foto es un recuerdo. Me acuerdo de lo que veo ahora pero el cine no recuerda nada. El cine se despliega siempre en presente». Mientras el tiempo queda embalsamado en la fotografía, la película no se inscribe en pasado, se proyecta siempre en presente, ¿qué ocurre entonces con las fotografías filmadas? Si su aparición en el espacio cinematográfico modifica su temporalidad, ¿cambia también su naturaleza de recuerdo? Cuando filma el vientre de su hijo pequeño, y a continuación inserta una secuencia de su película *Diary (Dagboek, 1972)* filmada tres años antes, en la que el niño todavía no había nacido, pero estaba a punto de hacerlo, y se centra en el vientre de su mujer, potencia el presente cinematográfico, pero también reflexiona sobre la naturaleza de la imagen: «Y este vientre es ahora este vientre. Algunas arrugas dan fe de que el gordito estuvo ahí»,

dice van der Keuken a la vez que muestra el cuerpo de Nosh, primero embarazada en aquellas imágenes de *Diary*, y la del ahora de este film, un vientre ya plano pero cuya piel conserva las huellas de la gestación, como si esas marcas también fuesen las de la propia imagen. Si el cine se despliega en presente, la continuidad de los dos planos del vientre de Nosh muestra un paso del tiempo y las impresas que ha dejado.



A continuación, veremos una serie fotográfica del niño donde vemos transformarse la expresión de su rostro. Van der Keuken superpone una imagen sobre otra, igual que Marker hacía con el rostro de Tatiana Somoilova, mientras se escucha el sonido ambiente del campo. Y a esta secuencia contraponen el plano de la naturaleza, el tronco de un árbol, seguido del viento golpeando las ramas y hojas del bosque, lo que evidencia, por una parte, el contraste entre la imagen fija y el movimiento cinematográfico, y, por otra, es testimonio del cambio de naturaleza temporal de la fotografía que es filmada, que dentro de ese continuo presente revela las arrugas de la imagen, que son, en realidad, las del tiempo.



«El cine se despliega siempre en presente», sí. Por eso el desafío que plantea van der Keuken es el de mostrar que la victoria del tiempo es el cine. «El crítico francés André Bazin dijo una vez que el cine es el único medio capaz de mostrar el paso de la vida a la muerte. Filmar varias veces este paso no me ha enseñado nada. No ocurre nada. Mostrar el paso de la muerte a la vida es más difícil. Tienes que hacer que la transición ocurra,

porque no pasa nada». Aquel «sin embargo» del prólogo vuelve a planear sobre la película, el pretérito en el que se inscribe la fotografía de su abuelo, y el presente del cine, la constatación mediante la práctica de que «nada ocurre». Lo difícil será, pues, mostrar el paso de la muerte a la vida, la tensión entre el abismo de la muerte y el embalsamamiento de la imagen. Las filmaciones de su familia se mezclan con las fotografías tomadas durante esos días de vacaciones. Y, sin embargo, más allá del tiempo, finalmente, todo se reduce a la luz y a la experiencia de su captura, atrapada en una mirada. «Encendemos la luz. La foto es el recuerdo. Me acuerdo de lo que estoy viendo. Pero la película no recuerda nada. La película siempre sucede ahora», volverá a pronunciar una vez más, cuando lo que muestre sea un simulacro.



El reflejo del paisaje en la fachada de unos edificios cuyo revestimiento captura la luz provocan la aparición de unos árboles hechos imágenes, que como gigantes brotan del suelo. *Fotografías* efímeras que viran según el ángulo de percepción y cuya vida está supeditada al tiempo solar. «No puedo ver el rostro de la Tierra. Por encima de su hombro veo la luz. Yo soy la luz, entre otros», concluirá, mientras la sobreexposición en el plano inunda de luz la imagen hasta teñirla de un blanco intenso. Es en ese gesto donde el autor se inscribe en el ahora de la imagen, cuando, como apunta Carolina Sourdis, «van der Keuken abre el diafragma de la cámara hasta que el paisaje que vemos se borra en el blanco de esa luz que “es él” [...] la imagen de un autorretrato en blanco: un fotograma sobreexposto que inscribe con el mecanismo de la cámara la presencia del cineasta en la película» (Sourdis, 2018, pág. 80). El cineasta, en palabras de Marker, se hace, así, eterno.

La asimilación de la foto como recuerdo, y el acto de recordar al mirarla se traslada a la pantalla, y de ahí inevitablemente al espectador que observa. Se trata de un perfecto tropo de la teoría bergsoniana, donde el recuerdo se gesta en el mismo momento de la percepción, cuya huella perdura dormida, ya que no seremos capaces de recordar nunca

el hecho tal cual se vivió. Si bien para Bergson ese recuerdo puro será imposible de recuperar si no es a través del estado inconsciente del sueño, Proust hablará del espacio del retorno de lo que fue a través de una experiencia, que nos haga regresar no al momento vivido sino a la sensación que quedó en suspenso. De ahí que van der Keuken afirme que el músico continúa tocando y hablando, continúa vivo en las grabaciones que hizo de él. Entonces, en el caso de la fotografía, al eliminar la voz que alumbra la evocación del recuerdo frente a la fotografía, ¿qué nos queda? ¿Qué transmite esa imagen que despierta a un nuevo tiempo?

Ante la inminente muerte de su hermana, diagnosticada con un cáncer terminal, van der Keuken hace la película *Últimas palabras: mi hermana Yoka* (*Last Words: My sister Yoka*, 1998), que recoge el último testimonio de su vida. De esa forma, Yoka podría vivir en el eterno presente del cine, al igual que en *Las vacaciones del cineasta* van der Keuken recuperaba las filmaciones de su amigo Ben Webster, que revivía a través de la proyección de sus imágenes, mostrando el paso de la muerte a la vida del que solo el cine es capaz. Durante el metraje, el cineasta muestra algunas fotografías de Yoka que él le ha ido haciendo, testimonios visuales que darán pie a que narre instantes de su vida, constatando ese «me acuerdo de lo que estoy viendo». Sin embargo, al final del film, tras el fallecimiento de su hermana, van der Keuken decide mostrar la fotografía del cuerpo sin vida, como si durmiera, a la que seguirán otras en las que progresivamente veremos a Yoka cada vez más joven hasta su retrato de recién nacida. Van der Keuken modifica la naturaleza que Bazin atribuía a la foto, su temporalidad fija y lo hace en el espacio cinematográfico, modificando su estatuto temporal. Sobre las tensiones entre el tiempo de la fotografía y el del cine también habla *To Sang Fotostudio* (1997), donde el holandés filma los momentos previos a la captura del retrato en un estudio fotográfico, propiedad de un matrimonio asiático. Durante la película veremos continuamente al fotógrafo controlar cada uno de los gestos del posado, de acuerdo a sus estrictas reglas estéticas y de composición de la imagen, mientras van der Keuken dará cuenta del retrato personal de cada uno de ellos, que en voz en *off* contarán su historia. Al final del film, el cineasta pide al protagonista y a su mujer que posen, en su propio estudio, para poder sacarles una foto, aunque en realidad los está filmando. El plano-secuencia nos hace partícipes del

tiempo de espera de la pareja, de la tensión de su cuerpo al no poder moverse, de la contención del gesto que ha de quedar inmortalizado, en definitiva, de su incertidumbre ante el instante de realización de la foto. La pareja mantendrá su pose frente a la cámara hasta que la voz del cineasta les advierte de que la foto está hecha, instante en el que sus cuerpos se relajarán, aflorarán las sonrisas y la película se acabe. Van der Keuken traslada la incertidumbre ante el detenido, el congelado, de una imagen dentro de una película al instante de realización de la foto, señalando la naturaleza propia del tiempo y el espacio cinematográficos. ¿Qué ocurre en ese desplazamiento de la tensión? Al contrario de los casos anteriores, van der Keuken cambiará el procedimiento y esta vez no veremos el resultado de ese posado, no mostrará la fotografía, sino simplemente una imagen. ¿Seguirá manteniendo su estatus de recuerdo?

Cuando la fotógrafa Alix Cléo Roubaud afirma al inicio de *Les photos d'Alix* (Jean Eustache, 1980) que las únicas fotografías verdaderas son las de infancia, también parece estar apuntando a la identificación de la foto –esta vez la de la niñez– con el recuerdo. La afirmación se produce ante una imagen en la que Boris Eustache, hijo del cineasta, no reconoce la firma de la autora, quien aclara que es ella la niña que se ve en la foto realizada por su madre. El plano fijo muestra a la pareja de espaldas a la cámara mientras observan la imagen que, colgada en la pared, no acaba de ser visible para el espectador. Esta escena sirve de prólogo al cortometraje donde Eustache filma la conversación entre su amiga y su hijo, en torno a una serie de imágenes realizadas por la fotógrafa a lo largo de su carrera, y de alguna manera, pone en jaque la relación entre la imagen y la palabra, entre el relato que cuenta la imagen y el relato sobre la fotografía –así como el mismo recuerdo–. Un montaje de plano-contraplano permite ver a los protagonistas sentados frente a las fotografías que van pasando y la imagen que están comentando. Sin embargo, en un momento de la película los comentarios de Alix sobre las fotografías dejan de corresponderse con la imagen que Eustache muestra. La interrupción no solo provoca la incertidumbre del espectador, sino que además lo obliga a imaginar el resultado de la historia que la fotógrafa relata, la imagen mental que construye ya no es la del fotograma. Al eliminar la sincronía entre palabra e imagen Eustache abre la puerta a la imaginación del espectador, a la evocación. La fotografía mantiene su entidad espacial, el plano

cinematográfico coincide con el marco de la imagen fija, pero revela una grieta a través del montaje cinematográfico, al interferir entre lo que se ve y lo que se escucha. Roland Barthes había llegado a la conclusión en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, de que la inscripción del espectador en la foto se produce mediante lo que él llama *punctum*, es decir, esa punción, ese corte en la mirada que permite olvidar la imagen como medio, añadirle algo que «ya está en ella» (1990, pág. 105). Y en esa ruptura resuenan las palabras de Alix pronunciadas al inicio, porque al igual que con las fotografías de infancia su verdad supera el recuerdo de los momentos que embalsaman.

### 1.3. «Borrar los recuerdos, salvar las imágenes»

Todas estas historias que ahora son mías,  
cómo contarlas, quizá mostrarlas.  
*Histoire(s) du cinéma*

En *Histoire de ma vie raconté par mes photographies* (1994-2002) Boris Lehman recorre las más de trescientas mil fotos que guarda, algunas todavía sin revelar, conservadas en cajas y álbumes, buque insignia de su memoria y de su vida. Si la memoria a la que apelaba Proust proviene de un hecho inconsciente que es imposible de recordar, aunque se desee, las imágenes que almacena el cineasta desbordan el mero recuerdo, son, como él las llama, «bellas durmientes», «películas infinitas». Desde el nacimiento hasta la muerte, la fotografía, diremos la imagen, nos acompaña. La búsqueda que emprende Lehman es pues la de averiguar la relación que mantenemos con ella, qué historia cuenta, qué secretos revela de nosotros mismos o qué recuerdos. «No es la historia de mi vida, sino la de mis fotos. [...] Son fragmentos de tiempo que yo he tomado y detenido para meter en mi bolsillo», dice el cineasta. La película atraviesa las principales cuestiones que palpitan en la relación entre la fotografía y el recuerdo, y, a su vez, entre la imagen fija y en movimiento. De hecho, en los créditos vemos algunos conocidos que han abordado estos temas, desde Chris Marker y Jean-Luc Godard, a Marcel Proust y Charles Baudelaire, hasta el teórico Philippe Dubois. Durante más de tres horas Lehman mostrará imágenes de su infancia, las primeras imágenes que conserva de él, enfrentará el paso del tiempo a

aquellos que él ha ido retratando, y desbordará aquel instante embalsamado a través de su propia filmación, para responder lo que nos puede decir una imagen. La imagen será pues el punto central del film que él define como un «itinéraire proustien de la reconstitution d'un passé où la nostalgie inévitable se mêlera à une certaine idée du bonheur<sup>25</sup> » (2016, pág. 8) en la introducción del libro<sup>26</sup> que acompaña la edición en DVD de la película.

«Ma vie s'a déroulé comme un film<sup>27</sup>», dice Boris Lehman en voz en *off* al inicio del film. Comenzar por el principio implica «abrir la caja», donde las manos del artista van sacando fotografías amontonadas, las pasa rápido. La cámara se mantiene fija, porque lo importante es el ejercicio de excavar entre la pila de recuerdos y no su contenido. Toda su vida encerrada en una caja, dice Lehman, que cuando ya no quede ninguna en el interior preguntará si son fotos para ver o para mostrar. Esta cuestión planeará durante toda la película, al interesarse por entrevistar durante la primera parte, a los protagonistas que aparecen en ellas y filmar sus reacciones.

Sin embargo, lo que nos interesa recalcar es el sentido que para el autor poseen estas imágenes. A nivel cinematográfico se mantiene en un plano-contraplano, aunque no siempre nos mostrará las fotos que vemos. Alguien le echará en cara que las pasa tan rápido que es imposible llegar a verlas. Sí, porque lo que él busca supera el mero reconocimiento o el gesto de recordar. Así, en un momento veremos una fotografía a tamaño natural de Lehman desnudo. Colgado en una pared, el retrato recibe unas flechas que lo atraviesan a modo de diana. El cineasta belga mata su imagen, su doble, y viene a confirmar la idea de la fotografía como caza que Marker propone al comienzo de *Si j'avais quatre dromadaires*. La historia de Lehman es la historia de la imagen, como lo era para Marker, y sobre la que va reflexionando en cada uno de los episodios que forman el film mediante la voz en *off*. Así, para el cineasta belga la fotografía significa «fijar la imagen de lo que desaparece», lo que él llama un acto de magia, porque en el instante de apretar el

---

<sup>25</sup> Itinerario proustiano de la reconstitución de un pasado donde la nostalgia inevitable se mezclará con una cierta idea de felicidad.

<sup>26</sup> El libro fue editado por primera vez en 2003 para la retrospectiva *Le Tour de Boris Lehman en 80 bobines* que el centro Georges Pompidou dedicó al artista, y ha sido reeditado para acompañar la edición en DVD del film en 2016.

<sup>27</sup> Mi vida se ha desplegado como un film.

disparador el objeto a fotografiar desaparece y vuelve a aparecer de nuevo al hacer la foto. Una imagen gráfica del mecanismo de la que podríamos ver su correspondencia en la sentencia de Dubois de «lo que se mira en la película jamás está ahí» (*ibid.*, pág. 85), por movernos en el mundo de la imagen, del doble.



Los ocho años que Lehman tardó en completar *Histoire de ma vie* –el mismo procedimiento que en su anterior film, *Babel*, de la que aquella es una segunda parte– poseen también un peso en el desarrollo temporal del film, si algunos de los entrevistados no se reconocen en las imágenes que ven, otros ya habrán fallecido en el momento de montar la película. Ejemplo de ello es la presencia del escritor belga Marcel Piqueray, fallecido en 1992, que en la película observa una fotografía suya tomada unos años atrás. Se trata, como él mismo cuenta, de un retrato robado, que le realizaron sin que se diera cuenta, esa imagen que captura un gesto no preparado para ser eternizado revela, «para su sorpresa», su «ser interior». El fotógrafo, continúa, supo captar verdaderamente la vida interior de su ser. Precisamente en esa eternidad que congela la fotografía Piqueray verá el «instante». Para Lehman la escena es la de una imagen que mira otra imagen: «un homme déjà mort regarde une photo de lui plus jeune, déjà mort au moment où il la regarde, pensant la faire revivre. Le cinéma prolonge leur vie de quelques années<sup>28</sup>». Efectivamente el cine prolonga su vida, pero la de las imágenes, «una imagen que mira otra imagen», o más que prolongarla le otorga una nueva, que dejará de pertenecer al

---

<sup>28</sup> «Un hombre ya muerto mira una foto de él mismo más joven, ya muerto en el momento que él la mira, pensando en hacerla revivir. El cine prolonga su vida algunos años».

recuerdo íntimo de quien la mira para ser una imagen-objeto con la que evocar otro tiempo perdido, del mismo modo que Piqueray intentaba ante su fotografía revivir un instante ya muerto.

Por encima de todos los nombres, quedará una vez más el de Proust, de cuyo libro *El tiempo recobrado* Lehman extrae las últimas reflexiones del film. El arte es pues el medio para retornar a ese tiempo. La película de sus fotos es como el libro de Proust, «un grand cimetière, où la plus part de tombes, on ne peut pas lire les noms effacés<sup>29</sup>» (en Lehman, *op.cit.*, 2016, pág. 131). Al igual que los nombres de esas tumbas, los nombres de los retratados acaban por desaparecer. ¿Qué se busca en ellas entonces? ¿Qué tesoro tan extraordinario poseen?

El ser interior al que se refería Piqueray podría ser la «cicatriz interior» que lleva a Lehman a entregarse a sus fotografías, a filmarlas. Su yo interior es el de sus imágenes, que pasa por los recuerdos que atesoran y las sensaciones que despiertan. Ese espacio interior se revela en el intersticio, en la grieta que permite asomarnos a su intimidad, revelar los gestos de una memoria que excede el campo de la fotografía, como el *Atlas Mnemosyne* de Warburg excedía el de la historia del arte. El recorrido visual que realiza Lehman en las más de tres horas y media de película no es el de una biografía, sino el de la aprehensión de un conocimiento de esas imágenes, de la verdad que hay en ellas. Georges Didi-Huberman, que ha trabajado ampliamente la figura del atlas y la metodología de trabajo warburgiana, habla del atlas como algo «que hace saltar los marcos», una herramienta que «inventa zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos [...], responde a una teoría del conocimiento expuesta al peligro de lo sensible y a una estética expuesta al peligro de la disparidad [...] su principio, su motor, no es otro que la imaginación» (*op.cit.*, 2010, pág. 15). En este sentido también se inscribe Ivan Pintor al definir el atlas como «un archivo abierto, donde la yuxtaposición no solo revela choques temporales entre las imágenes, sino que también los gesta» (2017, pág. 163). Si el atlas es el instrumento por el que se revelan las tensiones entre esas imágenes su bisagra es el gesto.

---

<sup>29</sup> «Un libro es un gran cementerio en el que muchos de los nombres de las tumbas se han borrado».

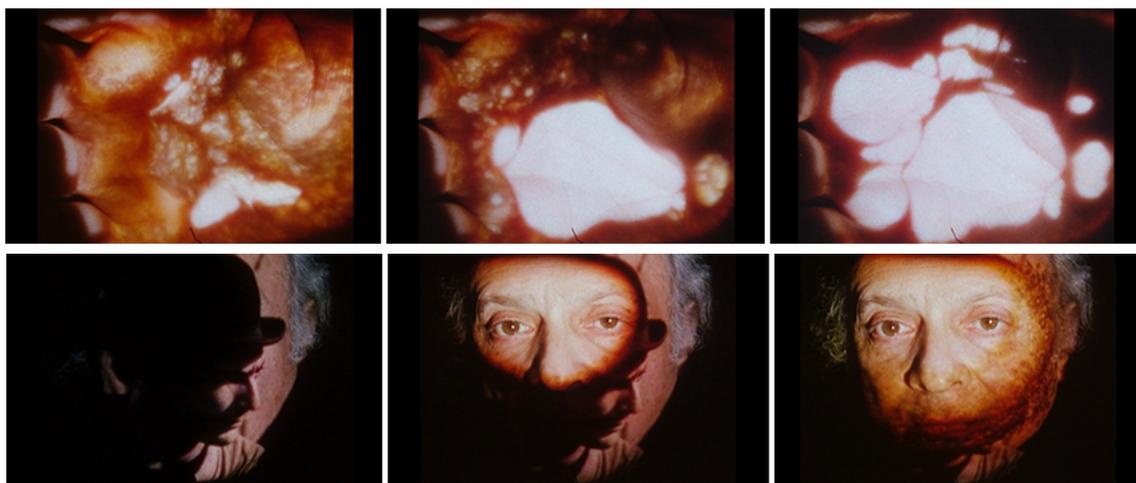
Al filmar esas fotografías, en un nuevo espacio y tiempo dado, la relación que une al cineasta con ellas se abre, y adquiere una nueva mirada, de la que él es consciente, y que aborda desde lo íntimo. Al enfrentar a los retratados con sus imágenes revela aquello que excede para el espectador: «Perdonen estos desvíos, esta excursión a través de las imágenes, a través de las ideas muy confusas, a no poder descifrar estos mensajes, no reconocer a nadie, a resignarse a la pérdida y al olvido», dirá Lehman en el episodio titulado «Borrar los recuerdos, salvar las imágenes». Esos pensamientos resumen bien la sensación que puede albergarse ante las fotografías familiares o personales de aquellos que destapan sus recuerdos por la vía del cine. La intimidad no es ya de los momentos fijados en las imágenes sino de los que las contemplan, de la interacción que emana en los gestos del propio cineasta. Y son esos gestos en sus repeticiones, pero, sobre todo, en lo que cuentan y en lo que de ellos reverbera que podemos leer algo, bien un pretérito propio perdido o el eco del signo colectivo. Y desde aquí debemos volver a la lectura de Proust que Lehman nos propone: «L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même... Mais en déterminant ainsi la vie que nous avons menée, il a par là même exclu toutes les vies que nous aurions pu mener à la place de celle-là<sup>30</sup>». Desde aquí planteamos una aproximación al recuerdo, a la intimidad de la memoria personal del cineasta a través de ese «instrumento óptico» que nos permite observar en sus imágenes las «relaciones íntimas y secretas».

¿Qué queda de aquellas fotografías, imágenes-recuerdo del que mantiene un vínculo afectivo con ellas? ¿Cómo destapar su memoria? Lehman acabará por matar la imagen, por quemarla. Y así el último episodio de su film lleva por nombre «Segunda muerte de la imagen», donde proyectará esas filmaciones de sus fotos sobre su propio cuerpo desnudo que acabarán por destruirse desde su misma materia. El resultado será una imagen que se deshace en un proceso químico visual que al estar proyectado sobre el rostro de Lehman acabará también por distorsionarlo en el proceso de desintegración de la imagen. «Recuerdos fabricados por el cine, fragmentos de mensajes de amor que nunca

---

<sup>30</sup> El trabajo del escritor es el de ofrecer al lector una suerte de instrumento óptico para discernir en el libro lo que probablemente no habría visto por sí mismo... Viviendo la vida excluimos todas aquellas que podíamos haber vivido».

llegaron, hoy indescifrables», concluye. Esas imágenes ya no le pertenecen más, forman parte de una película, de una historia mayor, que ofrecerá «aquellos que todavía la tienen en su corazón». Las imágenes de nuestra memoria, dice Agamben, «están vivas, más, hechas como están de tiempo y de memoria, su vida es ya y siempre *Nachleben*<sup>31</sup>, supervivencia, amenazada sin cesar y en trance de asumir una forma espectral» (*op.cit.*, 2016, pág. 23).



---

<sup>31</sup> Se trata del término, en el alemán original, que Warburg utilizaba para referirse a la *supervivencia*, esto es a la huella que había que rastrear en las imágenes que formaban los paneles. «Warburg decía de sí mismo que estaba hecho menos para existir que para “permanecer” [yo diría insistir] como un BELLO RECUERDO”. Tal es el sentido de la palabra *Nachleben*, ese término de “vivir-después”: un ser del pasado no termina de sobrevivir» (Didi-Huberman, *op.cit.*, pág. 29).



## 2. LA IMPOSIBILIDAD DE LA MEMORIA

### 2.1. Marker y el «extraño mecanismo del recuerdo»

¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo,  
ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico  
ha ido a solicitar tan lejos, a conmover y alzar en el fondo de mi ser?  
*Por el camino de Swann* (Marcel Proust)

Comment se souvenir de la soif ?  
*Sans Soleil* (Chris Marker, 1983)

#### 2.1.1. De la Zona a *Immemory*

Hay en *Immemory* (Chris Marker, 1997) una imagen que condensa el abismo de la memoria ante el tiempo, un collage virtual formado sobre las líneas concéntricas del corte de secuoya de Muir Woods, donde Madeleine (Kim Novak) manifestaba a Scottie (James Stewart) en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1959) la presencia de su antepasada Carlota Valdés en sí misma. Una imagen pregnante materializada en un gesto: señalar su lugar en la historia, reconocer la propia existencia en el transcurso del tiempo. «Admite que cuando hiciste, ante el corte de secuoya de Muir Woods, el mismo gesto que Madeleine (*Here I was born and here I died*) tu mano tembló», inscribe Marker sobre la composición. Junto a esas líneas, tres imágenes se superponen, la repetición de la mano de Madeleine (sus dos vidas también se hacen así presentes) y la del cineasta en el mismo lugar, convirtiendo así el espacio, como ya había hecho Hitchcock, en una cuestión de tiempo. La memoria del cine se confunde con la del cineasta en ese collage, al colocarse a sí mismo dentro de esa imagen mediante una fotografía en blanco y negro de su mano frente a aquella secuoya, testimonio de un momento pasado convertido ahora en su recuerdo, que inevitablemente conecta con otra imagen, la del protagonista de *La Jetée* (1962) repitiendo el mismo gesto. Marker congela con la cámara aquel instante, pero recurre a esa composición virtual para crear otra dimensión temporal. La repetición como acto mecánico de lo que existió, de una segunda oportunidad para vivir el pasado, ¿qué diferencia a un gesto del otro? La experiencia vivida traducido en ese «tu mano tembló». De ahí el estremecimiento que

causa la repetición del gesto, porque, como al héroe de su film, nos sitúa fuera del tiempo donde tomamos consciencia de la ausencia de un pasado perdido, quizá olvidado, que intentamos recuperar. Si el cine, dice Godard, heredó los derechos a reproducir una parte de lo real y sus deberes, ¿cómo posibilita el recuerdo? ¿Desde sus atributos como materia fílmica? ¿Cuál es esa herencia? ¿Dónde se sitúa lo íntimo, la memoria personal, el recuerdo, en ese legado?



Chris Marker construye en *Immemory* un archivo virtual donde albergar su memoria, pero no a la manera de un libro de Historia, porque como él mismo advertía en el texto introductorio al CD-Rom<sup>32</sup> –soporte para el que fue ideado en un inicio–, no estamos ante una autobiografía, sino ante una especie de atlas<sup>33</sup>, donde los fragmentos de su memoria se abordan en términos geográficos. Así, las imágenes que legaba serían huellas y contornos para dibujar los mapas de su memoria (Marker, 1997). Sin embargo, la contradicción más evidente que se observa a simple vista en *Immemory* es su título, donde la negación de la propia memoria contrapone la finalidad del proyecto de conservar (y mostrar) los recuerdos del artista. Para un cineasta cuya carrera se ha construido tras el pseudónimo y la máscara, para el que una de sus principales pulsiones ha sido la imposibilidad de escapar del tiempo<sup>34</sup>, más que una contradicción, en realidad, supone

<sup>32</sup> El texto escrito por Marker para esa obra puede consultarse en la web <http://derives.tv/Immemory/> así como en la de [chrismarker.org](http://chrismarker.org).

<sup>33</sup> Raymond Bellour lo define en el artículo «L'archiviste» como «une version modeste mais immodérée des grands rêves de totalité virtuelle que furent l'Atlas mnemosyne d'Aby Warburg et le "Livre" de Mallarmé» (2018, pág. 106). Referencia que el teórico ya había hecho antes en «El libro, ida y vuelta».

<sup>34</sup> Desde *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais, Chris Marker, 1953) a *La Jetée* pasando por *Tout la mémoire du monde*, de la que escribió el comentario de la voz en off, *Sans Soleil* (1982) o *Level Five* (1997).

un resumen perfecto de su obra. Los espejismos de la memoria que Marker ha ido apuntando en su filmografía tienen en *Immemory* forma de recuerdos, y están dispuestos en una plataforma interactiva, que conjuga «sentimiento, memoria e imaginación<sup>35</sup>», como la memoria electrónica creada por Hayao Yamaneko<sup>36</sup> en *Sans Soleil* (1983), llamada la Zona en homenaje a *Stalker*, el film de Andrei Tarkovski. A través del sintetizador, las imágenes del cineasta se convertían en «materia electrónica», perdían su forma, y se mostraban en forma de colores y sombras palpitantes que señalan a la imaginación para descifrarlas. Así, con ellas, podría formar su propia historia, signos con los que hacer poesía. Si en *Sans Soleil* se hablaba de cómo conservar las imágenes del pasado y cómo enfrentarse a ellas, en el proyecto de su inmemoria, Marker va un paso más allá y plantea la recuperación de un tiempo perdido, el suyo y el del espectador-lector. ¿Qué es para Marker un recuerdo?

En este espacio virtual el hallazgo más íntimo que podemos encontrar se refugia en la figura del tío húngaro del cineasta, de nombre Anton Krasna<sup>37</sup>, autor de las fotos de familia que ahí se exhiben. La identidad o parentesco entre tío y sobrino nunca se certifica, así como tampoco la veracidad de los retratos familiares –¿acaso importa? –. Los recuerdos que se recuerdan, parece decir Marker, son como las imágenes que se conservan, porque la realidad que intentan reproducir ya no existe –quizá nunca existió–, el tiempo al que remiten es otro. De ahí que la memoria electrónica de Hayao acabase siendo un modelo para el cineasta francés, porque *Immemory*, como la Zona, desposee a las imágenes de la realidad a la que están ancladas, deformándolas, eliminando así su referente, creando nuevos signos para que quien las vea pueda configurar sus propios recuerdos. Una visión que Marker ya había apuntado en *Level Five* (1997) donde en la secuencia inicial describe otra zona similar a la memoria electrónica de *Sans Soleil* y la

---

<sup>35</sup> Comentario de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) consultado en <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/es/inicio-esp/11-materiales-web/183-sans-soleil-sin-sol>.

<sup>36</sup> Alter ego del propio Marker, así lo explica en «Letter to Theresa by Chris Marker – Behind the Veils of *Sans Soleil*: «I thought of a fictional character, Hayao Yamaneko, technaholic and treated with some irony, to deliver the message. without solemnity. Naturally again those who knew something about Japan and myself, as “yamaneko” means “wildcat”, could have suspected something, er... fishy, but most people didn't» consultado en <https://chrismarker.org/chris-marker/notes-to-theresa-on-sans-soleil-by-chris-marker/>

<sup>37</sup> El mismo apellido que el viajero de *Sans Soleil*, Sandor Krasna.

virtual de *Immemory*. Sobre la cabeza de un maniquí sin rasgoblanco, se proyectan unas imágenes de las que solo se reconocen luces, y colores, destellos en movimiento, mientras la voz de la protagonista relata la historia de un hombre de Neanderthal que ve las luces de una ciudad de noche y no entiende nada: «Ha tenido una visión poética, todo es movimiento y luz. Un mar de luces, él no puede desenmarañar las imágenes que llenan el interior de su cabeza, como pájaros, rápidos e inatrapables pájaros, pensamientos, memorias, visiones, para él todos son lo mismo, una espeluznante alucinación». ¿Es esa visión poética la que nos propone Marker para construir el recuerdo? ¿Cómo diferenciar esos signos de las imágenes de las que parten cuándo su apariencia continúa siendo la misma? ¿Cómo desenmarañar esos signos? ¿Cómo sobrepasar la apariencia formal del documento y construir otra imagen?



La *inmemoria* de Marker se compone de siete secciones, siete zonas que forman un mundo cuyo subsuelo está repleto de galerías que tienden a unirse en algún punto (o incluso en varios). De hecho, es difícil afirmar que alguna está más conectada con otra que con el resto. Sin embargo, hay dos cuyas sendas subterráneas son de doble sentido, la Memoria y el Cine, como si la historia de Marker (su pasado) se hubiese ido construyendo a la vez que se erigía la del cine, y ahora hubiese quedado dispuesta en este monumento poético al recuerdo. De ahí que los retratos de Marcel Proust y Alfred Hitchcock reciban al visitante en la sección Memoria bajo la pregunta «¿Qué es una magdalena?» El primero instauró las bases de la *mémoire involontaire* desde la literatura, el segundo el de una «memoria imposible»<sup>38</sup> desde el cine, cuya huella conduce a un mismo referente: la *madeleine*. Y entre ellos, la figura del tío Anton, fotógrafo y viajero, al que describe mediante tres objetos: una lupa portátil, un álbum de fotografías familiares, y otro, titulado «Kodak Souvenirs», que recoge los numerosos viajes de Krasna. Tres objetos,

---

<sup>38</sup> Idea que Marker apunta en el film *Sans Soleil* (1983): «Me escribió que sólo una película habla de la memoria imposible, de la memoria loca, una película de Hitchcock: “Vértigo”».

convertidos en imágenes, mediadores de la evocación de una memoria que le antecede, cuya prueba de vida se halla en unas fotografías y en unos datos cuya veracidad siempre se cuestiona. Al clicar sobre la lupa, la pantalla se transforma, otra puerta a la memoria de Marker se abre y una frase aparece: *Ceci est une madeleine*. Bajo el rótulo, dos imágenes superpuestas, en primer plano, la del objeto, la lente de aumento; y, en el fondo del cuadro, la del rostro de Kim Novak como Madeleine en *Vértigo*, y de esa composición simbólica se revela el recuerdo a través de la palabra, el texto que el cineasta dedica a su tío y nos llevará a su retrato:

«La loupe portative de mon oncle Anton Krasna. Comme je ne savais pas les magyar, c'était en anglais qu'il me parlait de sa *magnifying glass* et moi, en langage enfantin, j'entendais "ma glace magnifique"... Est que j'imaginai un miroir ou un iceberg? Le naufrage du Titanic était encore dans les mémoires. En tout cas, un objet doué de pouvoirs magiques. On regardait à travers, et quelque chose de l'Autre Monde devenait visible. Avec soixante ans de retard c'est exactement ce que je fais maintenant. Dans son dépliement de Fantômas borgne j'essaie d'apercevoir oncle Anton et tout un monde disparu, dont ses albums m'ont laissé quelques empreintes<sup>39</sup>» (*Immemory*, Marker, 1997).

Sesenta años después Marker había cambiado aquella lente de aumento por la cámara de cine, ¿no es precisamente la ampliación de una imagen a través de la lupa la misma operación que se realiza a través del objetivo de la cámara? De nuevo la imaginación y el sentimiento se funden con la memoria, donde aquella lupa portátil se transforma en un objeto «dotado de poderes mágicos», –hablamos de la cámara pero también la pantalla juega como un espejo que atravesar para el espectador–, que le permite acceder a un mundo oculto mediante las huellas que destilan las páginas de sus álbumes de fotos, un cristal mágico que le (nos) permite ver más allá de esa mentira con la que se viste la

---

<sup>39</sup> «La lupa portable de mi tío Anton Krasna. Como yo no sabía magiar, él me hablaba en inglés de su *magnifying glass* y yo, en mi lenguaje infantil, entendía "mi cristal/hielo magnífico" ... ¿Imaginaba un espejo o un iceberg? El naufragio del Titanic todavía estaba en la memoria. En todo caso, un objeto dotado de poderes mágicos. Se miraba a través de él y cualquier cosa del Otro Mundo se hacía visible. Con sesenta años de retraso es exactamente lo que yo hago ahora mismo. En su desdoblamiento como Fantomas tuerto intento ver al tío Anton y todo un mundo desaparecido, del que sus álbumes me han dejado algunas huellas».

memoria, «una forma de protección natural que se puede gobernar y modelar» y «que, a veces, se llama arte», dice el cineasta en una de las tantas referencias de *Vértigo* que podemos encontrar en *Immemory*. El arte, pues, ha de ser considerado como una máscara, otra más, de la mentira que envuelve a la memoria. A propósito del simbolismo en la obra de Marker, Gonzalo de Lucas apunta: «Marker se decanta, en un sentido semejante a Sontag, por volver a la “sensualidad” del arte, la contemplación de las apariencias y la “fisicidad” de los objetos» (2001, pág. 180). Es a través del cine, de su particular espacio-tiempo, que la realidad se transforma en una imagen que se conjuga siempre en presente, como afirma Van der Keuken en *La vacaciones del cineasta*. El distanciamiento de su apariencia, de su simbolismo, se produce mediante el cine, en la conversión de esos objetos en imágenes, sin abandonar aquello que los hace físicos, y que, por otro lado, genera un estremecimiento en la mirada del espectador, una sensación al estar conectada con el recuerdo, como la repetición del gesto de Madeleine frente al corte de secuoya.

A la manera de un espejo bidireccional que permite mirar y mirarse, dependiendo de la luz que se refleje en él, el arte supone el reconocimiento de uno mismo, de un receptáculo de lo interno, pero también una vía de modelar la mentira de la memoria, de expresar el recuerdo íntimo, o de recuperarlo, como el espacio donde se materializa lo sensible, en el sentido que Deleuze plantea desde la *Recherche* de Proust. Para el filósofo francés *En busca del tiempo perdido* se despliega en torno a mundos de signos, concretamente cuatro círculos temporales que conforman, en realidad, «líneas de aprendizaje» del pasado: lo mundano, lo amoroso, lo sensible y, por último la línea del arte. Marker parte de la literatura, la pintura, el cine, la fotografía, e, incluso la música, pilares sobre los que edifica su (in)memoria, planificada en las siete zonas. ¿Por qué es necesario el arte para transformar esa mentira de la memoria? Porque aunque los signos sensibles, dice Deleuze, «a menudo nos permiten recobrar el tiempo, nos lo devuelven en el seno del tiempo perdido», son finalmente los del arte los que nos ofrecen «un tiempo recobrado, tiempo original absoluto que incluye a todos los demás» (1995, págs. 34-35), que interfiere en el resto. En *El tiempo recuperado*, Proust insiste: «Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y tenemos a nuestra disposición

tantos mundos como artistas originales hay, unos mundos más diferentes unos de otros que los que giran en el infinito» (2017, pág. 122).

¿Todas las imágenes poseen el estatuto de recuerdo para Marker? Aquellas *madeleines* no son únicamente objetos con los que pretende devolvernos a un tiempo pasado –al del cineasta–, ya que el objeto, transformado en imagen, tamizado por el filtro del arte, se torna vasija en la que conservar la memoria, pero para acceder a ella se requiere de una búsqueda que tiene más que ver con la sensación –con los signos sensibles, únicos capaces de llegar a una memoria involuntaria, dice Deleuze– que con la realidad objetiva, con su apariencia. Si Proust relataba en el primer capítulo de *En busca del tiempo perdido* el episodio de la magdalena, desplegando las inagotables capas de la memoria, hasta llegar al instante de evocación del recuerdo, Marker traza los túneles de su (in)memoria por los que el visitante viaja «azarosamente<sup>40</sup>». Pero cuya intención final es la de revelar la sensación de un pasado, el nuestro, en fuera de campo, como también lo estaba, para Proust, el recuerdo de su tía Léonie en Combray, al que el lector asiste a través de la escritura extenuante del relato. «Es trabajo perdido querer evocarlo [nuestro pasado], e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos» (Proust, pág. 25). El mismo abismo al que se enfrentaba Scottie en *Vértigo*, el que sentimos ante la muerte de un ser amado, «un vacío que nos da la ilusión de un tiempo recobrado pero nos deja con la amargura de una derrota: nunca podremos, en vida, poseer a nadie mediante su retrato porque nunca estaremos en un plano de igualdad con los seres fotografiados» (de Lucas, 2001, pág. 176). Nunca podremos mirar a los ojos del ausente ni mediante su fotografía, pero al volver a esos retratos, a ese pasado fijado, a través del cine, ¿es posible darles otra vida? El Tiempo, como apunta Beckett a la luz de la obra de Proust, es ese «monstruo bicéfalo de condena y salvación» (Beckett, 2008, pág. 49). Somos sus víctimas, a la manera de los personajes de Proust, o los de Marker, no podemos escapar de él, pero, ¿podemos aspirar a recobrarlo a través de la imagen?

---

<sup>40</sup> Tanto que es difícil ubicar cada una de las imágenes o de los recorridos que se abren a cada clic. Sin olvidar la presencia del gato Guillaume-en-Égypte cuya aparición espontánea y sin preaviso abre nuevas sendas que nunca sabes hacia dónde te llevarán.

### 2.1.2. *Qu'est-ce que c'est une Madeleine?*

«Mais mon vœu le plus cher est qu'il y ait ici assez de codes familiers (la photo de voyage, l'album de famille, l'animal-fétiche) pour qu'insensiblement le lecteur-visiteur substitue ses images aux miennes, ses souvenirs aux miens, et que mon Immémoire ait servi de tremplin à la sienne pour son propre pèlerinage dans *le Temps Retrouvé*» (Marker, 1997). El ideal de Marker, según plantea en el texto introductorio al CD-Rom, es disponer una serie de «códigos familiares», elementos, tropos, que no solo pasan por «la foto de viaje, el álbum de familia o el animal-fetiché», sino también los surgidos de la propia obra del cineasta, para que el lector-visitante se adentre en las profundidades de su memoria en un camino de ida y vuelta. Por un lado, la memoria del anónimo turista, y por otro, la del cineasta, ya que, en la travesía, las imágenes y los recuerdos de uno sustituirían a los del otro (Marker, 1997), con los que interpela a todo aquel que se adentre en ellas, desatando su propio *Temps Retrouvé*. Sin embargo, entre las líneas de aquella bienvenida a la obra interactiva se halla la palabra «insensiblemente», en referencia a la forma en la que el visitante debe enfrentarse a la intimidad del proyecto, es decir, debería atravesar el velo que cubre las imágenes, una vez más, su mentira, y contemplarlas como lo que son, un trampolín para llegar a sus propios recuerdos. Marker establece así una distancia entre la imagen y la experiencia del «espectador» que puede saborear esas «magdalenas» con las que despertar su tiempo recobrado y construir sus propias imágenes (o recuerdos). Porque el objetivo de *Immemory* no es resolver el misterio que envuelve al cineasta, incluso aunque perderse en el laberinto de los caminos virtuales que la componen sea perderse en el de su memoria. Acceder a la web de Gorgomancy<sup>41</sup>, página donde está ubicada, es estar dispuesto a entrar en una espiral del tiempo –como él mismo suscribe en *Sans Soleil*– cuyo escenario es la propia obra (vida) del autor –¿es posible separar su trabajo de su persona? –. La misma espiral engarzada en *Vértigo*, desde sus títulos de crédito hasta las escaleras la que engullían al espectador para asomarse al abismo del tiempo.

---

<sup>41</sup> Diseñada por Marker con el apoyo del Centre Georges Pompidou [www.gorgomancy.net](http://www.gorgomancy.net).

Los retratos de familia heredados, las fotografías de los cientos de viajes realizados por Marker, los rostros, paisajes, o revoluciones capturadas en ellas, junto a los textos escritos por él o por otros, los fotogramas de sus películas o las de otros que forman la cartografía de su memoria, demuestran que, finalmente, sus imágenes eran, como él mismo había advertido, parte de «un gran sueño colectivo» (Marker, 1982). El archivo virtual que organiza sus recuerdos revela que éstos no eran suyos –¿alguna vez lo fueron?–, sino la sinécdoque de un film infinito que se proyecta en la memoria de quien lo ve. Las imágenes que había creado –tanto las que él mismo había filmado como las que había tomado prestadas– componían, en realidad, una sinfonía de la memoria que respondían a una pregunta: *qu'est que c'est une madeleine?*<sup>42</sup>

«On en vient ainsi à nommer Madeleines tous les objets, tous les instants qui peuvent servir de déclencheurs à cet étrange mécanisme du Souvenir<sup>43</sup>». Esta definición de Marker apunta a un objeto y a un instante –¿no es también la fotografía un objeto y un momento detenido?– que sirve de detonante «a ese extraño mecanismo del recuerdo». Su propio atlas de vida, cuyos mapas quedan trazados con los recorridos de cada visitante, cada uno diferente y particular en sí mismo, pero donde resuena aquello antes contemplado (o vivido). ¿Cuál es ese extraño mecanismo al que se refiere? Un mecanismo en el que resuena aquel sueño recurrente del viajero de *Sans Soleil*: «Un rostro aparece y desaparece, encuentro un rastro, lo pierdo, todo está tan bien ubicado que al día siguiente me doy cuenta de que sigo buscando en el laberinto del subsuelo la presencia arrebatada de la noche anterior». Para Marker, el sueño y el recuerdo caen del mismo lado, porque, al igual que Proust, él también se pregunta: ¿Qué es un recuerdo que no recuerda? En ese estado de relajación corporal y mental, dice Bergson, la memoria se dispara y pueden aparecer recuerdos de cuya existencia no se era consciente. De ahí que Marker los asimile al sueño, porque los olvidamos con la misma facilidad con la que llegan, arden como la imagen delante del proyector. Quizá por eso el cineasta vea en la imagen la forma de capturar los recuerdos, ¿también de conservarlos?

---

<sup>42</sup> Cuestión que, como hemos visto anteriormente, conduce la zona dedicada a la Memoria en *Immemory*.

<sup>43</sup> «Llamaremos así *Madeleines* a todos los objetos, todos los instantes que puedan servir de detonantes a ese extraño mecanismo del Recuerdo».

«No recordamos nuestros recuerdos de los últimos treinta años; pero nos bañan por completo; ¿por qué no prolongar esta vida anterior más allá del nacimiento? Dado que no conozco toda una parte de los recuerdos que están detrás de mí dado que me son invisibles que no tengo el poder de llamarlos hacia mí, ¿quién me dice que en esa masa desconocida de mí mismo no hay algunos que se remonten mucho más allá de mi vida humana? Si puedo tener en mí y alrededor de mí tantos recuerdos que no recuerdo, ese olvido (por lo menos olvido de hecho ya que no poseo la facultad de ver nada) puede ir a parar a una vida que ha vivido en el cuerpo de otro hombre, aun en otro planeta. Un mismo olvido lo borra todo» (Proust, 2017, pág. 223).

Si para Bergson, el pasado se conserva en sí, el «ser en sí del pasado», y por eso conservarlo es inútil porque el recuerdo puro está degradado, para Proust la cuestión pasa por cómo conservar el pasado en nosotros tal y como sobrevive en sí (Deleuze, Proust y los signos, 1995), ya que los recuerdos, en un sentido proustiano, sobrepasan nuestra memoria. Este teorema conecta con la cuestión markeriana<sup>44</sup> de cómo recuerda la gente que no filma, que no fotografía. Marker asimila su memoria a las imágenes que toma, consciente, como Proust, de la imposibilidad de recordar todo, de que la memoria nos sobrepasa. Pero, consciente también del olvido sobre el que se va tejiendo el recuerdo, el uno no existe sin el otro. Proust se valía de la escritura para desplegar los poderes del recuerdo, de la memoria involuntaria, necesitó cientos de páginas para intentar recogerlo todo, y nunca eran suficientes, y acababa devolviendo las galeras «con los márgenes completamente escritos» (Benjamin, 1999, pág. 18). Marker piensa un cine sobre la memoria, que es también la suya, y en el que plantea desde la imagen las mismas cuestiones sobre el recuerdo y la lucha frente al tiempo que Proust.

---

<sup>44</sup> En un momento de *Sans Soleil* Marker reflexiona sobre esa pregunta hacia él mismo a través de las imágenes de viajes que muestra y también al espectador, ya que deja abierta la incógnita.

### 2.1.3. La espiral del Tiempo

«Él nunca sabe si es conducido hacia ella, si le controlan, si se lo inventa o si lo sueña», dice el narrador en *La Jetée* (1962) justo antes de que aparezca la única secuencia en toda la película que contiene un plano filmado en cine, el instante en el que la protagonista abre los ojos. La sutil inserción del despertar de la joven, tras las once imágenes fijas dispuestas en un montaje que aporta una verdadera sensación de movimiento, el parpadeo frente a la quietud de la fotografía, determinan el final de un sueño, pero también la continuidad de una línea temporal que viene del pasado, el del protagonista, que se conjuga en presente, y nos invita también a ser parte de él a través de la mirada a cámara que nos interpela. El único plano cinematográfico de *La Jetée* también es el único instante en el que Marker nos da la oportunidad de vivir un recuerdo, como si esa mujer se despertara para nosotros, la experiencia de sentir, como el protagonista, la misma incertidumbre, el mismo abismo, ante el tiempo, ante el recuerdo. De esta manera, frente a la mujer que abre sus ojos y nos mira nosotros tampoco sabemos si somos conducidos hacia ella, si nos controlan o si el movimiento que presenciamos es una mera ilusión, un sueño. Y esa incertidumbre también desprende una sensación, la experiencia de testimoniar el despertar de un recuerdo, el del rostro de la mujer, en primera persona, y en un presente inmediato. Como un recuerdo dormido (y olvidado) que se despliega ante nuestros ojos, que requiere del movimiento cinematográfico para transformar en presente el pasado. ¿No es ese despertar como una nueva vía para ver el pasado? Esa asimilación del despertar con el recordar ya la habría planteado Walter Benjamin a propósito del método dialéctico de la historiografía. Sobre esto el filósofo escribe que es necesario «¡Pasar por el pasado en el recuerdo de un sueño!» (Benjamin en Schöttker, 2014:984), y aclara que «hay un saber-aún-no consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar» (*ibídem*, pág. 985). La experiencia del sujeto en ese proceso de rememoración es un factor inseparable de los hechos a la hora de abordar un pasado, igual que la experiencia, la sensación, los signos sensibles en la obra de Proust eran determinantes para despertar la memoria involuntaria. ¿Será ese movimiento interno del plano cinematográfico frente a la inmovilidad de la imagen fija la vía para recuperar un tiempo pasado?

*La Jetée* plantea así varios niveles de lectura y, a la vez, de significación sobre la imagen y su relación con la memoria. Desde un punto de vista formal el film establece la relación entre el tiempo de la fotografía y el del cine, una tensión que se hace evidente en la secuencia comentada. Sin embargo, no hay que olvidar que, aunque se trata de fotografías en un primer estadio de la producción de la película, los planos de este *photo-roman*<sup>45</sup> fueron filmados después con un dispositivo que permite capturar cada una de las fotografías en un plano fijo. Por otro lado, el tiempo de la narración propone, como ya hemos indicado, un cruce entre pasado, presente y futuro que acaba por atravesar la línea temporal del propio espectador. Y, por último, debemos recordar el uso de imágenes de archivo de la ciudad de París destruida en la II Guerra Mundial como escenario de una hipotética III guerra, que juega con la temporalidad real de la historia, con la que Marker rompe al cuestionar la verdad que contienen esas imágenes a través de la voz en *off*, como ya había hecho en *Lettre de Sibérie* (1958). Además, como apunta Catherine Lupton, el uso de esas imágenes documentales y su relación con el comentario del film permite «cartografiar una conciencia subjetiva<sup>46</sup>» (2004), la del cineasta y la del espectador.

«Il passato è perennemente presente e il tentativo è quello di riattualizzarlo rivivendolo», dice Ivelise Perniola (2003, pág. 74). Ese revivir del que habla la teórica italiana es también la segunda oportunidad que Scottie veía en Madeleine, ese volver a los instantes pasados, como regresar a un pretérito que pretendimos asir a través de fotografías o grabaciones, volver a la mirada de aquellos que ya no están, de momentos felices e historias ocultas en los archivos familiares, revivirlo para perderlo de nuevo. «On ne ressuscite pas les morts, on ne dévisage pas Eurydice<sup>47</sup>» (Marker, 1994)<sup>48</sup>. ¿Cómo enfrentarnos a ese abismo del tiempo, a las imágenes que heredamos del pasado? « Rien ne distingue les souvenirs des autres moments. Ce n'est que plus tard qu'ils se font

---

<sup>45</sup> Tal y como aparece en los títulos de crédito del medimetroraje.

<sup>46</sup> Esta afirmación de Lupton parte de la crítica de *Orphée* de Cocteau (1950) que Chris Marker escribió en febrero de 1951 para la revista francesa *Esprit* donde alude a la propuesta del film de crear un viaje subjetivo por la imaginación poética, capacidad que comparte con la propia obra de Marker.

<sup>47</sup> No se resucita a los muertos, no se mira a Eurídice.

<sup>48</sup> Artículo consultado en la web <https://chrismarker.org/chris-marker/free-replay-notes-sur-vertigo-french-version/> del que también se puede consultar su versión en inglés.

reconnaitre, à leurs cicatrices<sup>49</sup>», afirma el narrador, mientras contemplamos el primer plano de la mujer con la que el protagonista está obsesionado desde niño. Para el héroe de *La Jetée* todo empezaba con una imagen aferrada a él, envuelta en una emoción tal que le permitía viajar por el tiempo, por la cartografía de su memoria. Sin embargo, en ocasiones, las cicatrices no se revelan tan fácilmente, y se requiere de un mediador con la capacidad poética suficiente para alcanzar a desvelar los signos sensibles que nos permitan mirar con otros ojos y alumbrar el recuerdo.

Como en su *photo-roman* Marker recurre a una imagen de infancia, ligada, tal y como él mismo relata en *Immemory*, al rostro de una mujer: el de Simone Genevois como Juana de Arco en *La Merveilleuse Jeanne d'Arc* (Marco de Gastyne, 1929). La imagen de una mujer que le había regalado, sin saberlo, la primera de una larga lista de cosas que hacen latir su corazón. Sesenta años después de aquel primer encuentro a través de la pantalla de cine –oculto en los pliegues de la memoria–, el momento se repetía, esta vez en la reposición de la película en la Cinemathèque de París, donde la mirada envejecida, y, una vez más, ajena, de la actriz, presente en la sala, transportaría al cineasta a un tiempo recobrado. Y la historia de aquel reencuentro nos llega a través de una composición que combina la imagen, fija o en movimiento, y palabra. Diferentes formas de *recordar*, desde la subjetividad del texto de Marker al fragmento del film que se muestra hundido entre las imágenes fijas de Genevois como Jeanne d'Arc. Como dos dimensiones, la del pasado detenido en la fotografía –fotograma de un primer plano de la actriz– con la del presente continuo de la imagen cinematográfica, y entre ambas la palabra, el texto escrito por Marker que remite al recuerdo que conserva de aquellas proyecciones –la de niño y la de adulto– en la sala de cine. Las capas de memoria inseparables que propone Marker se funden en la mirada del espectador-lector: el tiempo de la historia del cine con el de la propia actriz, y con el de la historia personal del autor de *Level Five*. Que la narración de este episodio tenga lugar dentro de la zona “Cine” en *Immemory*, escondida tras el título de *Wings* (William A. Wellman, Harry d'Abbadie d'Arrast, 1927) que pudo<sup>50</sup> ser la

---

<sup>49</sup> «Nada distingue los recuerdos de los momentos corrientes, no se descubren hasta más tarde por sus cicatrices».

<sup>50</sup> El póster de la película da paso a una pregunta «¿mi primera película?», al pulsar sobre la fecha de continuar la pantalla se transforma en el rostro de Simone Genevois en *La Merveilleuse Jeanne d'Arc* con lo que llevan a pensar que o bien Marker duda de cuál de los dos títulos vio primero o bien si la

primera película que vio, no deja de revelar que para Marker la construcción del recuerdo camina en paralelo a la de la imagen. Al fin y al cabo, *Immemory* culminaba una travesía por la memoria, la suya, que el francés había comenzado casi cuarenta años antes con *La Jetée*, revisión<sup>51</sup> distópica de *Vértigo*, el film que marcaba el origen de la «espiral del Tiempo», y que Marker había convertido en su propia Madeleine al seguir, en *Sans Soleil*, los pasos de Scottie por San Francisco y demostrar que «Hitchcock no había inventado nada, todo estaba ahí». Como el personaje de Stewart, el cineasta acabaría inventando otra Madeleine «en otra dimensión del Tiempo, una Zona solo para él» (*Sans Soleil*, 1983) bajo la forma del archivo virtual interactivo. Así, el plano del Golden Gate desde donde Hitchcock reinventaba otro tiempo, cobra vida en *Immemory*, mediante la superposición de diferentes versiones fotográficas del mismo escenario, que van enterrando con cada clic del ratón como si nosotros mismos, espectadores, pudiésemos recorrer el tiempo únicamente con observar ese cristal magnífico que Marker propone, e incluso atravesarlo. En la pantalla del ordenador la fotografía del puente prosigue su viaje por la espiral del tiempo transformada en «memoria electrónica», una imagen fija que representa también un «perpetuo presente», que se despliega en la interacción del usuario-espectador, pero sin renunciar al pasado que conserva en sí mismo. Más allá del juego interactivo ligado a la elección de esta plataforma, lo que vuelve a demostrar Marker es precisamente la importancia de la perspectiva subjetiva respecto a la imagen como testimonio de una historia propia, es decir, el trabajo de la Memoria como «instrumento de distanciamiento subjetivo» al transformar lo real en imagen (Dubois, 2006, pág. 14).

En *La Jetée* ese revivir de la imagen, ese trabajo de la Memoria que transforma la realidad en una imagen, se traduce en una doble percepción del tiempo. A nivel formal toda la película está realizada a partir de fotografías posteriormente filmadas, un tiempo detenido puesto en movimiento, que se hace evidente en la secuencia del parpadeo. La unión de esos tiempos se produce en el entre, porque se trata de un viaje por el

---

huella que le dejó el film de Gastyne, o la protagonista, fue tan grande que el recuerdo de aquella sensación es por lo que duda.

<sup>51</sup> En el artículo «A free replay (Notes sur Vertigo)», publicado en 1994, Marker habla de la posibilidad de que la película de Hitchcock fuese rehecha casi en los mismos decorados, pero no como un *remake* en París, en clara referencia a *La Jetée*: «Vertigo pourrait presque être refait dans les mêmes décors, pas son remake à Paris».

pensamiento y las imágenes, es decir, como en todo el cine de Chris Marker, en la Memoria. El espectador también abre los ojos ante la mirada directa, a cámara, de la mujer, ya que el cineasta nos coloca en el lugar del amante, del viajero<sup>52</sup>. Sin embargo, no dejamos de estar en un presente, donde se sitúa la trama principal de la historia, donde ocurren los encuentros con la mujer, que es a la vez pasado del protagonista llegado del futuro. Ese presente continuo bergsoniano que se despliega ante nuestros ojos donde se da pues un doble pasado, como dos dimensiones de la misma línea temporal, igual que Scottie retornaba al abismo de la pérdida, igual que testimoniamos el despertar de un recuerdo en *La Jetée*. ¿No es así como vemos las fotografías que «conservan» nuestro propio pasado? ¿No volvemos a esas imágenes detenidas con otros ojos, con otra experiencia de vida? Es necesario, apunta Dubois, proyectarse en el futuro, como hace Marker con el viajero de *La Jetée*, en *Sans Soleil* al situarse en la Zona, o en *Immemory* al retornar a todas aquellas imágenes que forman su memoria, para poder examinar el presente «desde una perspectiva de pasado retornado» (Dubois, *ibid.*, pág. 20), es decir, desde el estatuto de la imagen como recuerdo. No hablamos pues de recordar con exactitud aquello vivido porque es imposible escapar del tiempo, sino que en Marker de lo que se trata es, de manera similar a lo que ocurre con *En busca del tiempo perdido* de experimentar el «tejido del recuerdo» (Benjamin, 1999), es decir, lo que en Proust significaba el agotamiento, la experiencia del lector frente a la escritura, aquí se traduce en la sintaxis de las imágenes. Lo que para uno era escritura inagotable hasta la consumición de su propio ser para el otro es un viaje interminable por el sueño de un espacio fílmico que se genera a partir del montaje, y que marca la posibilidad de continuar en las memorias de los espectadores.

Si *La Jetée* es la constatación del postulado bergsoniano sobre el tiempo y su percepción, sobre la imposibilidad de escapar de él, porque el pasado existe en sí, se desplaza con nosotros acumulando capas y capas de memoria, en *Sans Soleil* Marker cuestiona el papel de las imágenes que capturamos en la conservación del recuerdo. Si, como hemos visto, el abismo del tiempo, la ausencia, es ineluctable, entonces, ¿es suficiente con tomar esas fotografías o filmar para poder conservar el pasado? Dice

---

<sup>52</sup> De la misma forma que en *Immemory* nos situaba fuera del tiempo frente a la secuoya de Muir Woods.

Bergson que todo recuerdo tiende a vivir en una imagen, pero «la imagen pura y simple» no nos llevará al pasado más que si se ha ido a buscarlo, «siguiendo así el pasado continuo que le ha llevado de la oscuridad a la luz» (2016, pág. 68). Si es a través de la percepción que retornamos a un tiempo perdido, entonces, ¿cómo funciona el recuerdo desde la imagen cinematográfica?

#### **2.1.4. El *raccord* del recuerdo**

Para alguien cuya memoria pasa por ser una cartografía de su país imaginario interior no parece casualidad la conexión entre geografía y recuerdo. Que las imágenes de un volcán en erupción –probablemente el que en los años setenta en Islandia provocó la casi desaparición de una ciudad–, fenómeno que constata la mutabilidad del territorio, más allá de fronteras políticas, quede ligada a la pregunta de cómo funciona el recuerdo, no hace más que constatar este teorema markeriano. Así en el primer acto de *Sans Soleil*, escuchamos: «Me escribió: Me he pasado la vida preguntándome sobre la función del recuerdo, que no es lo contrario del olvido, sino más bien su reverso. No recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia». El perfil de un volcán coronado de un incesante torrente de humo, el plano aéreo de un prado marcado por las estrías del tiempo –¿quizá las marcas del volcán?–, una playa desierta –¿quizá la costa de ese mismo lugar?–, acompañan aquellas palabras. Sin embargo, la última pregunta de la secuencia viene a intentar contestar la pregunta que segundos antes el cineasta ha lanzado en su misiva, mientras viajamos en una lancha junto a varias personas, entre las que se halla una mujer que mira al horizonte, de repente se gira y mira a cámara. «¿Cómo acordarse de la sed?», pregunta la voz en *off*. La mujer aparta su mirada, que apenas ha durado un segundo, y Marker detiene la imagen. Más adelante decidirá retener la mirada de una mujer africana, que dura solo un fotograma, mantiene el plano en busca de esa mirada cómplice y cuando la ha conseguido la captura, mientras que en la embarcación ha decidido dejarla ir, de alguna manera olvidarla, la fugacidad del tiempo también es la de la memoria. Tanto la cuestión que plantea la narradora como la mirada esquiva de la joven revelan, por tanto, la labor del olvido y su conexión con la memoria involuntaria. «¿No

está más cerca el recordar involuntario, la *mémoire involontaire* de Proust, del olvido que de lo que generalmente se llama recuerdo? ¿Y no es esta obra de recordación espontánea, en la que el recuerdo es el pliegue y el olvido la urdimbre, más bien la pieza opuesta a la obra de Penélope y no su imagen y semejanza?» (1999, pág. 18), reflexionaba Benjamin, conectando el olvido con la memoria involuntaria proustiana y la recordación de Penélope, en su trabajo de tejer y destejer durante su larga espera con la escritura de Proust.

Así, aquel recordar involuntario, se puede asimilar a ese montaje horizontal que estructura la obra de Marker, perfecto tejedor de los hilos de su memoria –que no es otra cosa que las imágenes de su archivo–. En su cine, como ya apuntó André Bazin a propósito de *Lettre de Sibérie*, la imagen se relaciona con lo que se dice, a través de un montaje horizontal donde la palabra nos lleva a la imagen, porque es desde la voz «desde donde la mente debe saltar hacia la imagen. El montaje se hace oído al ojo» (Bazin, 2000, pág. 36). Marker, que sustituye su memoria por las imágenes que acumula, *souvenirs* de sus recorridos vitales que lo llevan de Islandia a Cabo Verde, de París a Moscú, de Tokio a Washington, sin olvidar el espacio virtual, nos ofrece en *Immemory* recorridos similares a los que ya nos había mostrado en *Sans Soleil*. Al igual que el viajero del futuro de aquella posible película, Marker salta de un instante a otro, de un lugar a otro, como si el espectador fuera dueño de esos recuerdos y pudiera recorrerlos aleatoriamente en cada pestañeo. ¿Cuál es la conexión entre ellos? «El record del recuerdo descubre el imaginario, no solo como posibilidad para el individuo de colocarse como interlocutor, sino como instrumento de unión de los elementos heterogéneos» (Lemaître, 2006, pág. 66). Esa forma de conectar los planos o «raccord du souvenir», como lo denomina la autora, respondería a la fórmula de montaje de *Sans Soleil*. No será hasta el final del film que no entenderemos que en realidad ese vaivén de imágenes, en forma de postales llegadas de diferentes partes del mundo, son en realidad los signos del tiempo con los que el cineasta francés traza los contornos con los que dibujar mapas. ¿Cómo se filma el recuerdo? Cuando en realidad deberíamos preguntarnos cómo se filma «su reverso», el olvido, esa «rotura del tejido del tiempo» a la que Marker retorna una y otra vez.

En *La Jetée* Marker interpela al espectador desde el choque de imagen fija y movimiento, para hacer un alegato sobre el tiempo y las formas del recuerdo, mientras que en *Sans Soleil* retoma estas cuestiones y nos interpela sobre la función de la imagen como vía para el recuerdo, y es precisamente esa experiencia del pasado lo que parece guiar su ensamblaje. La línea narrativa se disipa a favor de un montaje que se guía por el recuerdo, que no es otro que el del cineasta. Ese choque de imágenes, esa conexión de memorias *a priori* azarosa nos lleva a pensar en el análisis que Benjamin hace del estilo de Proust y en la relación que se establece entre ambos: «Sus imágenes no solo vienen sin ser llamadas, sino que en él [en Proust] se trata más bien de imágenes que jamás hemos visto antes de recordarlas. Esto ocurre de la manera más clara en el caso de aquellas imágenes en la cuales hemos de vernos a nosotros mismos. Estamos frente a nosotros, así como en el pasado originario estuvimos alguna vez, pero jamás hemos estado frente a nuestros ojos» (2014, pág. 962).

En uno de los múltiples viajes a Japón, el fascinante viajero nos traslada a un templo situado en las afueras de Tokio, un lugar consagrado a los gatos. Allí, observamos a una pareja de ancianos que reza frente a un pequeño altar presidido por dos mininos de cerámica, unas flores y el humo del incienso, la voz de Delay cuenta que el matrimonio ha dejado allí una tablilla de madera inscrita con el nombre de su gata Tora. «No es que esté muerta, solo ha desaparecido», advierte la narradora, pero, así, cuando el animal encuentre la muerte, ésta sabrá cómo llamarla, y evitará que su alma vague sin rumbo. «Tenían que ir los dos, bajo la lluvia, para llevar a cabo el ritual que repararía en el lugar de la rotura el tejido del tiempo», resuelve. Estas palabras quedan unidas a una imagen, la figura de cerámica de un gato velado por el humo del incienso en la que ahora resuena el nombre de Tora. Al inicio de la secuencia contemplamos cientos de figuras felinas dispuestas en exposición, como en un altar, objetos ofrendados para conservar la memoria del animal difunto, o desaparecido. Vemos la inmovilidad de esas pequeñas estatuas erigidas en honor de las almas felinas, esculpidas en diferentes tamaños, de perfil, de frente, desde arriba, desde el suelo, un baile de planos que se van cerrando a medida que la secuencia avanza, y que dan paso a la pareja de ancianos, hasta que Marker nos sitúa de nuevo frente al objeto individualizado. Concluido el «ritual», esa imagen restituye

también el recuerdo de la gata Tora, y permite un reconocimiento, el del espectador, cuyos ojos ya no observarán otra figura de cerámica más, sino la encarnación de la gata desaparecida. Marker retoma pues la importancia de la mirada sobre el objeto como vía de conservación, y su relación con la muerte, que ya había apuntado en el cortometraje documental realizado junto a Alain Resnais *Les statues meurent aussi* (1953): «Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu<sup>53</sup>». Si en aquel caso las máscaras y objetos del Museo de Arte Africano cobraban vida con la mirada de los cineastas, en este la imagen de Tora pasa a entrar en la Zona a través del sintetizador. Así, en el último tramo del largometraje, Marker retoma la imagen del gato de cerámica velada por el humo del incienso pero esta vez nos muestra una mano apretando el botón del sintetizador, un gesto que transformará la apariencia objetiva de ese recuerdo de Tora conservado en la imagen, y pasará así a ser parte de esa materia electrónica, como una segunda oportunidad, una mirada que se renueva y evita la muerte del objeto, la desaparición del ausente, la reaparición de su recuerdo.

«Rapporter l'image filmique à l'imaginaire qui la travaille et qu'elle met en scène revient à s'interroger sur les liens entre images perceptibles (ou images-objets, selon l'expression de Serge Tisseron), et images mentales, et à établir entre elles une passerelle<sup>54</sup>» (Lemaître, 2006, pág. 62).

El objeto convertido en imagen como un rito de paso, igual que la lupa de su tío Anton, ese cristal con poderes mágicos, le permitía rastrear las huellas de la memoria ocultas en las fotografías de familia heredadas. Como si quisiera alcanzar con esa imagen el mundo de lo sensible, de la experiencia, desde donde surge la memoria involuntaria. Si la imagen tiene la facultad de conservar un pretérito, de custodiar la apariencia objetiva de un ser querido, ¿puede también hacer brotar un recuerdo?

La afirmación recurrente de que *Sans soleil* es una obra poética sobre la memoria, se cimenta en la propia estructura de la película, igual que la concepción bergsoniana del

---

<sup>53</sup> «Un objeto muere cuando la mirada viva que se posaba sobre él desaparece».

<sup>54</sup> «Volver a traer la imagen filmica al imaginario que la trabaja y que pone en escena es cuestionar los enlaces entre imágenes perceptibles (o imágenes-objetos, según la expresión de Serge Tisseron) e imágenes mentales, y establecer un puente entre ellos.

pasado conservado en sí mismo. *Sans Soleil* se construye como un sueño dentro de un sueño, el tiempo dentro del tiempo. Un film sobre un no-film<sup>55</sup>, o un film por venir, cuyo inicio sugiere una vocación de «estar haciéndose» a la vez que el espectador lo ve. Su secuencia de apertura invita a una lección de montaje, donde el plano de unos niños islandeses caminando por el campo y el de un portaaviones estadounidense, interrumpidos por cortes en negro, hallan su contraplano –la mirada subjetiva– en la voz en *off*:

La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en un camino, en Islandia, en 1965. Me decía que para él era la imagen de la felicidad, y también que había intentado en numerosas ocasiones asociarla con otras imágenes, pero que nunca había funcionado. Me escribió: “...un día la pondré sola al comienzo de una película, con un largo comienzo negro. Si no se ve la felicidad en esta imagen, al menos se verá la oscuridad.

La voz solo nos habla desde la oscuridad del plano, desde el vacío visual, y, frente a su apariencia objetiva, las palabras nos invitan a *imaginar* otra imagen, la de la felicidad, «estableciendo una estrecha relación entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no-dicho (la imagen y la pantalla en negro; la voz en *off* y el silencio)» (de Lucas, 1999). Un *entre* en el que Marker sitúa al espectador, señalando, una vez más, hacia el exterior del tiempo, desde donde poder observar «insensiblemente» los signos de la memoria propuesta, y empezar a ver más allá de la oscuridad.

Mientras que la idea del no-film se desvelará hacia el final del tercer acto, en una de las últimas cartas de Sandor Krasna –personaje que enmascara al cineasta–, donde se narra un proyecto de película que nunca realizará, cuyo título será el nombre de las melodías de Mussorgski «Sans soleil». Una historia *por hacer* protagonizada por un viajero en el tiempo, llegado del futuro –una vez más el cine como máquina del tiempo– donde el olvido no existe, donde los que lo habitan poseen una memoria total, donde «evocar un recuerdo, emocionarse ante un retrato, temblar al escuchar música, no pueden ser más que signos de una prehistoria larga y dolorosa». Y en esta particular matrioshka

---

<sup>55</sup> De nuevo otra contradicción, como en *Immemory*.

no hay que olvidar que el cineasta francés, que en la década de los cincuenta editó la serie *Petite Planète* especializada en fotolibros<sup>56</sup> monográficos de cada país que había visitado, nos ofrece en este film una guía para atravesar el tiempo. Para ello crea dos personajes cuya imagen permanece en fuera de campo: el viajero Sandor Krasna, de quien vemos sus cartas filmadas –imágenes que son ya recuerdos de un pasado–, y una mujer (la voz de Florence Delay en el original francés), receptora de las cartas que le lee al espectador esa correspondencia. En esa narradora omnisciente, Marker combina la primera persona con la tercera, y, de la misma forma, combina los tiempos de ambos personajes, el pretérito del que escribe con el presente de la que nos habla, constatando desde el inicio que lo que vemos se desplegará en el momento de darle al play, confirmando que las imágenes y las palabras que recibimos del viajero (cineasta) no son más que (sus) recuerdos. «Él amaba la fragilidad de esos instantes suspendidos, esos recuerdos que no habían servido para nada más que para dejar, justamente, recuerdos», escuchamos, mientras lo que se nos muestra es el sueño de los usuarios de un ferry que une una isla con Tokio. Ese juego gramatical potencia la inclusión de un «nosotros», que interpela al espectador, invitándolo a acomodarse en una máquina del tiempo que es el cine para disfrutar con él de «esos instantes suspendidos» que van desplegándose ante sus ojos. Instantes u objetos que, como aquellas *madeleines*, el cineasta dispone como detonante de una memoria involuntaria. Como la mujer cuya mirada se escapa del objetivo y solo es cuando la aparta que Marker congela la imagen. Instantes suspendidos que remiten inevitablemente a las instantáneas con las que pretendemos conservar nuestros recuerdos. «¿Cómo acordarse de la sed?»

Antes decíamos que el recuerdo, desde una perspectiva proustiana, nos sobrepasa. Más allá de lo que podemos recordar existen memorias anteriores a nuestra conciencia, como si se tratara de otra vida. Sin embargo, a través de la percepción de los signos sensibles, como apunta Deleuze, se alcanzaría la memoria involuntaria con la que retornar a un tiempo perdido, olvidado, con el que recuperar un recuerdo enterrado. Si los signos

---

<sup>56</sup> «From 1954 to 1958, Marker edited a special series for (Editions du) Seuil, *Petite Planète* which specialized in texts with illustrations, graphics, and photographs. The highly pictorial nature of the books in this series reflected Marker's own interests and inclinations and led directly to his later "photo essays" » (Alter, 2006:9)

sensibles nos conducen al arte o captan sus reflejos, y solo a través de su percepción se moviliza una memoria involuntaria con la que retornar al pasado, entonces, ¿cuáles son los mecanismos que Marker propone para recobrar el tiempo? Para Proust lo real debía ser filtrado por el escritor a través de su imaginación, y criticaba la fotografía por su incapacidad de abstracción, por su incapacidad para despertar la memoria involuntaria.

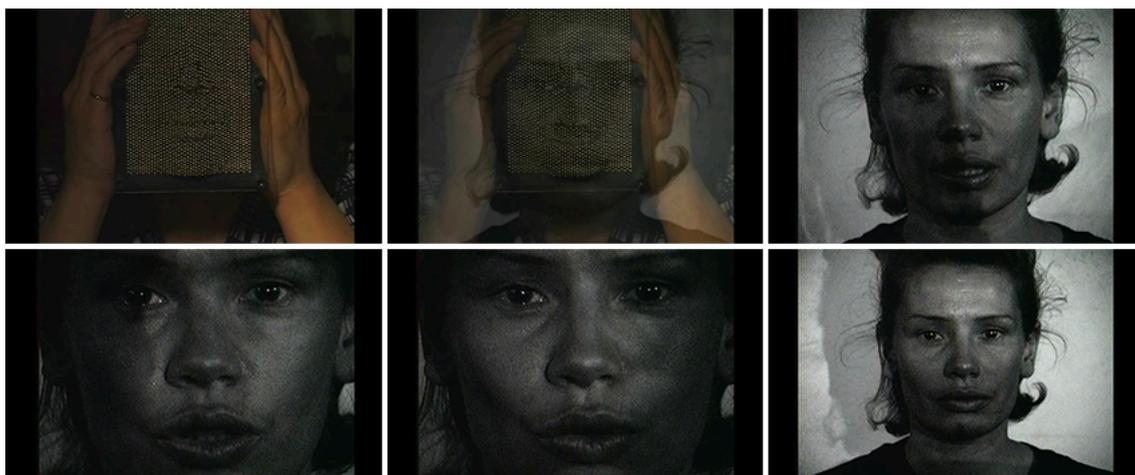
Precedente directo de *Immemory, Level Five* es una historia de fantasmas, donde la memoria del ausente se condensa en un juego de ordenador, es su mecanismo de conservación, pero también su vía de comunicarse desde la eternidad –o de incomunicarse dado el constante *Access Denied* al que el ordenador somete a la protagonista. El peso narrativo recae en una mujer, Laura (Catherine Belkhodja), que habla con su marido fallecido –a lo largo del film va revelando sus recuerdos, sueños e intimidades al hombre que amó– a través de la cámara, mientras manipula el videojuego que él mismo ha programado. Al hacer que la protagonista dirija sus monólogos a la cámara –como un teléfono con el más allá–, Marker nos sitúa en la piel del ausente, es decir, fuera del tiempo, como lo estaba el héroe de *La Jetée*. No obstante, la propuesta aquí no es recordar sino revivir, en el sentido de la posibilidad, de hacer realidad la segunda oportunidad a la que Hitchcock ya había accedido a través del simulacro en *Vértigo*.



No hay aquí referencia explícita alguna al corte de secuoya, y aún así aquel gesto de Madeleine, repetido por aquel viajero del tiempo en la foto-novela y por el propio Marker en *Immemory*, se materializará en la mano de Laura sobre la pantalla del ordenador, llave para entrar en el mundo virtual de *Level Five*, donde poder regresar a la batalla de Okinawa e intentar cambiar la Historia. Y cuando el mismo cineasta *entre* en la historia

de la película –al solicitar Laura su ayuda dadas sus dotes de montador– aquel gesto se convertirá en la ilustración de una mano señalando, pegada sobre una de las ventanas del tren camino a Tokio.

«Solía verte por todas partes, te he reconocido de lejos, regresando de los lugares que amábamos, el Jardin des Plantes, la pequeña granja en el Bois de Boulogne, la costa baja en el Golden Gate donde Kim Novak finge suicidarse en *Vértigo...*», confiesa la protagonista en una de sus intervenciones. Ella cree ver a su marido entre los rostros que pasean por aquellos lugares, y cree reconocer su voz entre las que la llaman por teléfono, reconoce pues los signos afectivos, íntimos, que solo ella es capaz de descodificar. Pero en ese juego, como en el de recreación de la batalla de Okinawa, también pierde. «¿Es esto un juego o es que burlas de mí?» preguntará desesperada.



Marker pone en cuestión los mismos archivos a los que previamente ha entregado su memoria, y al introducir el elemento histórico eleva el debate sobre el peso documental de esas imágenes y la recepción crítica de los espectadores. Por eso a lo largo de la película el cineasta se empeña en analizar los documentos visuales de aquel conflicto mediante las herramientas de edición –la parada, el ralentí, el reencuadre–, deteniéndose en la mirada de los retratados. Al fin y al cabo los ojos de Laura y su discurso se dirigen al espectador a través también del uso de la segunda persona, y deja clara que la ficción del videojuego es la misma que recorre todo el film. «La fuerza de las imágenes de *Level Five* –escribe Christa Blümlinger– reside en la ordenación de los signos, una dimensión de la fabulación

que se dirige más a la (de)construcción del recuerdo que a la reconstrucción de la historia» (*ibid.*, pág. 51). A esto se puede añadir la afirmación de Didi-Huberman sobre el archivo: «Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada» (2008), porque lo que el mundo nos entrega, dirá el filósofo, no son hechos, sino vestigios.

Si la interfaz del videojuego permitía ocultar su rostro, su identidad, tras multitud de máscaras, al final quedará únicamente el suyo: un primer plano de su cara, en blanco y negro y sin sonido, sobre el que unas luces se van proyectando como un lienzo en blanco. «Laura, dice la voz en *off* –otro heterónimo de Marker–, había comprendido que el juego no podría cambiar la historia. Sería repetir un bucle con una obstinación meritoria y probablemente inútil. Memorizar el pasado para no revivirlo fue una ilusión del siglo XX».

### **2.1.5. La segunda vida de la imagen: la no-imagen**

«Los artistas recrean un mundo, como si fuesen pequeños dioses. Y hacen una serie, un continuo repensar sobre la historia, la vida, sobre las cosas que pasan en el mundo o en lo que la gente cree que ha pasado pero porque creemos, sí, porque al final creemos en la memoria. Porque todo pasó y quién nos garantiza que aquello que imaginamos que pasó realmente pasó. ¿A quién debemos preguntar? Este mundo, estas suposiciones, entonces es una ilusión. La única cosa verdadera es la memoria, pero la memoria es una invención», afirmaba Manoel de Oliveira, maestro del cine portugués, en *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1992).

Al igual que el cineasta luso, para Marker las imágenes sustituyeron su memoria, pero ésta es una invención. De ahí que acabara por preguntarse cómo recuerda la gente que no graba ni toma fotos, es decir, que no archiva su memoria, consciente de que el acúmulo de imágenes para conservar los recuerdos es un imposible, ya que toda memoria lleva grabado el olvido en su reverso. Sin embargo, el garante de lo vivido parece radicar en el archivo, una imagen, un objeto, en la capacidad de contener el pasado aunque no de despertarlo. El concepto de archivo, apunta Derrida, comprende la memoria del nombre

*arkhé* –que hace referencia a comienzo y mandato– pero también se mantiene a su abrigo, a la vez continente de su recuerdo y de su olvido (1997).

Para Marker, dice Dubois, «il n'y a pas de réel sans image, et il n'y a pas d'image sans histoire<sup>57</sup>» (2006, pág. 14). Este teorema markeriano se fundamenta en que la realidad no existe si no es a través de una imagen, que el recuerdo se conserva filmando o fotografiando; que, ante esa imagen del pasado es cuando se descubre una historia. Sin embargo, solo a partir de la experiencia, de la percepción de lo sensible podemos pretender llegar al pasado en sí, recobrar ese tiempo perdido.

¿Por qué es necesario desposeer de las cualidades de «realidad» a la imagen para poder reconstruir la memoria? Las imágenes de la Zona, igual que las de *Immemory*, poseen una experiencia cosificada, como lo son las fotografías que pueblan los álbumes familiares, superan la barrera de esa realidad que se supone han registrado para ver a través de ellas, traspasando el pasado, uniéndolo de alguna manera a nuestro presente, al ahora.

El medimetraje *Recuerdos del porvenir* (*Le souvenir d'une avenir*, Chris Marker y Yannick Bellon, 2001) se centra en el trabajo de la fotógrafa Denise Bellon, sus imágenes reflejan la realidad histórica del nacimiento del surrealismo pero también trazan las pistas de una inminente guerra. En ese mecanismo habitual markeriano de rastrear en los archivos las claves de un pasado que revelarán los indicios del futuro, se cuele la foto de dos niñas en un anuncio publicitario dispuesto entre las páginas de una revista «prendadas de una taza de chocolate», «dos pequeñas chocolateras», a la sazón hijas de la fotógrafa que las ha retratado. «Es una página de un álbum familiar que ni los temas de sociedad ni los reportajes a larga distancia interrumpirán jamás», advierte la voz en *off*. Una vez más, la memoria personal se infiltra en las páginas de la historia. «Cada una de sus fotos muestra un pasado, pero descifra un futuro», afirma Marker en el comentario de la película, realizada junto a una de las hijas de Bellon. Él también ha incluido las suyas

---

<sup>57</sup> «No existe lo real sin una imagen, y no existe una imagen sin historia».

entre su particular álbum de familia, así en *Immemory* hallamos las fotografías de aquellas actrices con las que ha trabajado, bajo la categoría de hadas, quizá sus musas.

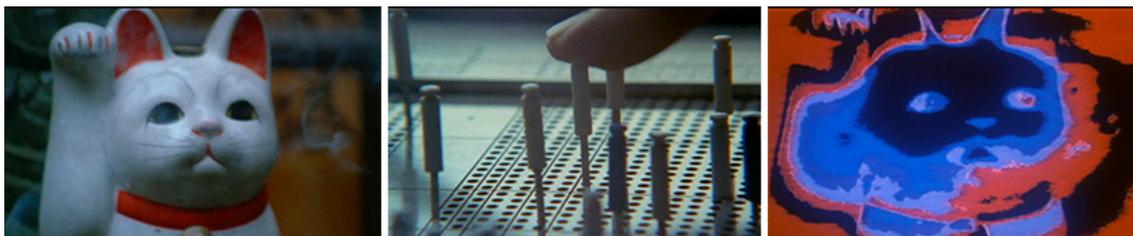
Tal vez la búsqueda de esas *madeleines* sea su principal objetivo, perfecto tejedor de los hilos de la memoria, de la suya y de la nuestra, a través de esas imágenes que él mismo captura o que toma prestadas. La felicidad concentrada en esa imagen de los tres niños en Islandia o en aquellas que conforman esa lista de cosas que hacen latir el corazón apelan a la misma caricia que removía los cimientos del recuerdo de la florista en *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931). Como ese ciudadano del año 4001 relegado al constante recuerdo al haber perdido el olvido en lugar de la memoria, Marker salta de un lugar a otro, de un tiempo a otro, de una leyenda a otra, y en el transcurso del recorrido lo que vemos es una imagen, la del tiempo olvidado. El que separa la felicidad de los tres hermanos islandeses de la destrucción de sus hogares por la explosión del volcán, el que separa la mirada directa de la mujer africana del mercado de Praia de la evasión de esa misma cámara que furtivamente observa, es decir, «el tiempo de un fotograma», de una imagen fija a la espera de ser observada, a la espera de darle el movimiento que permita reconstruir una memoria, la historia personal de cada uno a través de ese pensamiento independiente de la imagen. ¿No son esos fotogramas también objetos de rememoración?

Para Marker sus recuerdos equivalen a las imágenes que registra, y que resultan tan manipulables como frágil es nuestra memoria. ¿Qué hacer cuando esos recuerdos filmados no existen? Tal vez de la misma forma que él hace, inventando, pensando en las imágenes más allá de su forma o de su tiempo. Del mismo modo que el sintetizador de Yamaneko reconvierte las imágenes en «materia electrónica», en colores, en sombras, haciendo desaparecer su forma concreta, obligando en cierta manera al espectador a imaginar. «Al menos muestran lo que son, imágenes, no la forma transformable y compacta de una realidad inaccesible», apunta esa omnipresente voz en *off*. La transformación de sus imágenes en *materia electrónica* permite a Marker «representar algo que no existe», como afirma en el film, su forma es la de la «no-imagen<sup>58</sup>». Resulta interesante la necesidad del cineasta de mostrar su mano controlando los botones con los

---

<sup>58</sup> Concepto que Marker usa para referirse a las imágenes electrónicas, resultado de su paso por el sintetizador, por desfigurar lo que en origen habían capturado.

que distorsionar los archivos, como si requiriera de un gesto físico para activar la transformación, el proceso en el que esas imágenes se revelen. Igual que se revelan los recuerdos, arrastrados por la fuerza emocional que brota del objeto filmado, del poner en movimiento ese instante congelado. Para la reconstrucción de esa memoria se hace necesario, parece decirnos Marker, dar un paso más, cuestionar la verdad de esas imágenes «afectadas por el liquen del tiempo».



«Trazos en todas direcciones, en cualquier sentido, comas, bucles, corchetes, acentos, se diría a cualquier altura, a cualquier nivel; desconcertantes marañas de acentos. Arañazos, fragmentos, inicios que parecen haberse detenido de golpe. Sin cuerpo, sin forma, sin figura, sin contorno, sin simetría, sin un centro, sin recordar a nada conocido. Sin regla aparente de simplificación, de unificación, de generalización. Ni sobrios, ni depurados, ni despojados. Como dispersos, tal es la primera impresión». En *Las variaciones Marker*, Lacuesta recupera estas palabras de Michaux sobre los ideogramas chinos para definir el cine de Marker, la conexión de sus imágenes. Y son así más que nunca en la Zona, donde ya no importa si se trata de un único fotograma congelado donde se refleja la mirada furtiva de aquella mujer africana, o si lo que vemos es la figura de un gato de cerámica o la de uno de verdad. Signos de un lenguaje que sirve para construir otras imágenes. Despojadas de su significado formal, ya no podemos dejarnos llevar por su mera apariencia, su «mentira» pues queda al descubierto. «Su escasa sintaxis que invita a adivinar, a recrear, que deja espacio para la poesía. De lo múltiple sale la idea. Caracteres abiertos a varias direcciones» (Michaux, 2006, pág. 29). Sus perfiles se diluyen, la forma que tenían desaparece y lo que brota posee una naturaleza diferente. Todas vibran, los persistentes cambios de color modelan su forma y les otorgan un movimiento continuo, como si una vez en el interior de la máquina ésta pudiese detectar el calor que emerge de ellas, la huella de vida capturada en una imagen, concentrada en un objeto donde la sincronía del tiempo permita acceder a los recuerdos. Como si la interactividad que

exigen los videojuegos<sup>59</sup> a sus jugadores fuese aquí también pieza imprescindible en la revelación de la verdad que ocultan.

«Por primera vez, me temo que tenemos estilos casi iguales», le escribe Isaki Lacuesta a Naomi Kawase en la última de sus cartas filmadas que componen *In Between Days* (2009), dentro del proyecto *Correspondencia(s)*. Franjas de colores, alargadas figuras en un continuo baile con el cielo y la luz, manchas que parecen rostros, agua, claroscuros, todo ello conforma la paleta de la que parte el director de *Las Variaciones Marker* para confeccionar la pieza. La que cerraba este intercambio epistolar debía ser una carta conjunta rodada a cuatro manos en el lago de Banyoles, un lugar ligado a la infancia del director catalán. Sin embargo, un error en la exposición del material dividió ese final único en dos versiones de aquel rodaje, la de Lacuesta y la de Kawase. Lejos de desechar ese material velado, el cineasta decide reconstruir el recuerdo de aquel día jugando con las imágenes que tiene, como un puzzle cuya imagen se fuese dibujando a medida que fueran encajando las piezas. Así, los colores, las líneas de luz de las que en ocasiones parece emerger el perfil de un paisaje, o la familiaridad de un rostro, se convierten a ojos de Lacuesta en una ficción inventada de ese recuerdo a partir de estas imágenes sin nexo alguno con la realidad que pretendían capturar, transformándose en la sonrisa de un niño, un lago, su amigo Diego persiguiendo un león, un tigre, o cualquier otra cosa que imagine.



<sup>59</sup> También en *Level Five* (1996) Marker usa un videojuego para desentrañar la verdad sobre los suicidios masivos que sufrió Okinawa durante la II Guerra Mundial, aunque apelando a la memoria colectiva de un pueblo.

Ese film invisible es precisamente lo que muestra Lacuesta, una película hecha de no-imágenes, desprovistas de una forma concreta, en las que se dibujan perfiles irreconocibles, como si él también hubiese introducido sus capturas por esa Zona donde quedan afectadas, al igual que las de Marker, por el liquen del tiempo, extrayendo pues la “verdad” de la memoria. «Digan lo que digan, las imágenes y los sonidos revelan siempre la realidad objetiva mejor que las palabras, que se prestan mucho más, por esencia, a la expresión de la subjetividad» (2011, pág. 29), apunta Alain Bergala a propósito de estas *Correspondencia(s)*. ¿Qué sucede cuando esos sonidos e imágenes son desposeídos de esa «realidad objetiva» filmada? ¿No son también así los recuerdos surgidos de la memoria involuntaria? Como empujado por la emoción, las palabras de Lacuesta van surgiendo a cada imagen, en cada movimiento de luz, la misma fuerza que parece activar su memoria involuntaria, que bebe directamente de la imaginación, con la que dibuja los momentos que pudieron haber sido.

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

¿Cómo recordar la voz, los gestos, la risa que nunca se registraron? Si en las imágenes fijas, dice Barthes, «el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello» (1994, pág. 181), entonces, ¿cómo revelar la verdad que ocultan fuera de la Zona? En esas no-imágenes quizá cada espectador verá una cosa, un lenguaje, dice Marker, con el que trazará un camino para «repasar los contornos de lo que no es o ya no es, o aún no es». ¿Podría ser esta la llave para la reconstrucción de la memoria? Darle a la tecla de random play del ordenador, como hace Lacuesta para crear un nuevo «Chris Marker hecho por Chris Marker». Simónides, inventor del arte de la memoria, «infirió que las personas que desearan adiestrar esta facultad habrían de seleccionar lugares y formar imágenes mentales de las cosas que desearan recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preservara el orden de las cosas, y las imágenes de las cosas denotaran las cosas mismas, y utilizaríamos los lugares y las imágenes respectivamente como una tablilla de escribir de cera y las letras escritas en ella» (Yates, 2005, págs. 17-18). Si para entrenar la memoria, recordar en el sentido de memorizar palabras, sitios, objetos o rostros era imprescindible aplicar el orden, seleccionar previamente lugares y formar esas imágenes mentales que ayudasen a recordar aquello que no se deseara olvidar, parece lógico pensar que para evocar aquello de lo que nunca se tuvo recuerdo, para reconstruir aquello perdido en la memoria, sea necesario aplicar esa lógica de la aleatoriedad. Con ella, podríamos construir la memoria del ausente a través de momentos detenidos, de imágenes inconexas en las que se ocultan los recuerdos que nos permitan finalmente vivir una experiencia futura. La que proporcionan las imágenes de Marker o las de Lacuesta serían asimilables a esa experiencia proustiana, que define Beckett, «a la vez imaginativa y empírica, a la vez evocación y percepción directa, real sin ser tan solo actual, ideal sin ser tan solo abstracta, lo real ideal, lo esencial, lo extratemporal» (2008, pág. 86). Quizá podamos así contestar a esa pregunta que el cineasta francés lanzaba al final de *Sans Soleil*. «¿Habrà algún día una última carta?» Una de las últimas cartas de Marker fue sin duda *Immemory*, con la que volvía a lanzar el mismo desafío al espectador-lector, «peregrinar por su *Temps Retrouvé*», la posibilidad de que cada uno escribiera su carta, para seguir preguntándonos cómo seguir recordando el tiempo que no se vivió, cómo hacerlo a través de los álbumes heredados, y cómo rastrear su huella a través de un «cristal mágico». Tantas misivas como memorias, como

individuos, segundas oportunidades con las que cada uno cree su propia leyenda, hecha de imágenes filtradas por su propia máquina, la de los recuerdos, la de la imaginación, la del cine, una con la que jugar, como Marker, con los símbolos de su memoria.

## 2.2. El recuerdo como metahistoria del cine

[Los artistas] Muchas veces se preocupan de reconstruir, a su manera, su propia relación con el tiempo, su propio lugar en la historia del arte. [...] Se convierten de algún modo en los historiadores del ámbito cuya historia pretenden modificar.  
**Georges Didi-Huberman**<sup>60</sup>

No recordamos, reescribimos la memoria  
igual que reescribimos la historia  
*Sans Soleil*

«De una u otra manera, todo lo que le ocurre a un cineasta a lo largo de su vida acaba al final reflejándose en su obra..., todo, incluso la parte de su vida que invierte en realizar películas, He aquí algo de mi vida, y no tengo la certeza absoluta de si ha acabado reflejándose o no en mi obra. Se trata de un fragmento que recuerdo de la moda del tango de los años cuarenta. Dice así:

*When we're dancing, and you're*

*dangerously near me,*

*I get ideas, I get ideas...*

I kind of hope you get ideas too» (Frampton, 2007, págs. 64-65)

Con el estribillo de una canción popular concluía Hollis Frampton su intervención *Mental Notes* en el encuentro *Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema*, celebrado en 1973. Certera porque sintetiza una idea capital dentro del discurso teórico que fue construyendo a lo largo de la década de los setenta, el concepto

---

<sup>60</sup> Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Pág. 259.

de metahistoria<sup>61</sup>, con el que abordaba la tradición cinematográfica en base a la destrucción de la cronología temporal y el sometimiento de los hechos a la subjetividad del autor.

Entre la ironía y la confesión el cineasta usa esas estrofas. Su intención no es documentar con rigor un hecho (uno de su propia vida), sino cuestionar la forma tradicional de creación. ¿Se puede separar la obra de un artista de cualquier impronta autobiográfica? Claramente no, afirma Frampton, para quien la palabra autobiografía significa «la vida escribiéndose a sí misma», de la misma forma que la fotografía es entendida como «la luz escribiéndose a sí misma» (Frampton, *ibid.*, pág. 63).

Es por eso que el «I kind of hope you get ideas too» con el que interpela a los asistentes, entre cuyos oyentes se encuentran algunos de sus cómplices y amigos como Jonas Mekas, Robert Frank o Stan Brakhage, se transforma en un desafío, en un gesto de complicidad creativa, para la audiencia, cineastas cuyas obras están marcadas por el carácter autobiográfico. Porque el juego que plantea es también el mismo que él compone en su trabajo. Por ello ese «algo de su vida» con el que pretende transmitir ideas puede leerse como la misma «provocación» –que tiene lugar desde la propia materialidad del cine– con la que irrumpe en la mirada del espectador<sup>62</sup>.

La lógica de la metahistoria *framptoniana* se rige por la asociación de razón e imaginación «tejiendo –como afirma Virgine Marie Guichard en *An ABC of Film: Hollis Frampton and the Cultural Tradition of Film*– puras ficciones en torno a sucesos reales, combinando facultades razonadas con la invención para esclarecer la coherencia de la historia» (2003:92). Así, si analizamos la intervención de Frampton en *Buffalo* comprobamos que, desde el punto de vista del hecho histórico, el tema *I get ideas* es en

---

<sup>61</sup> Concepto desarrollado en el texto *For a Metahistory of Film: Commonface Notes and Hypotheses* publicado en 1971, donde aborda la tradición cinematográfica desde el punto de vista de la metahistoria, término que enfrenta al de historia, construido desde el estudio de los hechos. Y al cuestionar la veracidad absoluta con la que se toma el «hecho» en la escritura de la historia critica también la visión reducida del conocimiento.

<sup>62</sup> Frampton fuerza un visionado activo a lo largo de su obra al jugar con los elementos formales del cine, tales como la cuestión del tiempo y la autorepresentación en *(nostalgia)* donde filma sus propias fotografías ardiendo, o la transformación del objeto en *Lemmon* a partir de la luz con la que lo ilumine donde el cítrico que da título a la película va mutando su apariencia hacia formas abstractas en función de la luz.

realidad una versión creada por Louis Armstrong en 1951 del tango *Adiós, muchachos* compuesto por el músico argentino Julio César Sanders en 1927. Mientras que desde un punto de vista metahistórico, el cineasta reinterpreta ese hecho a través del recuerdo, y aunque la fecha que indica no es la correcta, poco importa. Lo esencial es ese «Here is something from my life» que urde el simulacro, pero también la reconstrucción de un hecho desde su mirada.

La imaginación a la que se refiere Guichard es la de la leyenda que el mito perpetúa, donde la metahistoria se construye con ficciones nacidas bajo el abrazo de Clio, hija de Mnemosyne y Zeus, y a su vez musa de la historia y la poesía heroica. «El patrocinio de la musa de la poesía épica y la historia da a entender el origen de la Historia como un género literario que reclama ese origen como el de la metahistoria» (Guichard, 2003, pág. 91). Si la historia es tanto una sucesión de hechos como una narración ficcionada, una nueva tradición engendrada desde la experimentación, ¿sería posible trazar desde el cine una historia que atravesase la intimidad del recuerdo? El cineasta sería un metahistoriador en los términos en los que lo define Frampton, con la capacidad de «construir un cine como una conjugación sinóptica de un recorrido de recorridos del cine infinito» (Frampton, *Op.cit.*, 2007, pág. 30). Marker ya lo había intentado en el espacio virtual de *Immemory*, solo que en las partes de esa *película* cabrían también los recuerdos personales, y lo había propuesto antes al hablar de la Zona, y la desfiguración de las imágenes, donde «la poesía será hecha por todos».

Desde la parcela del recuerdo, de la memoria personal, el cineasta se convertiría pues en un metahistoriador, que, al contrario que el historiador, debería seleccionar e ignorar, es decir, en la línea de la memoria, recordar y olvidar. «El metahistoriador del cine se ocupa de inventar una tradición, es decir, una serie coherente y abarcable de monumentos concretos llamada a implantar un eco de consistencia en el creciente cuerpo de su arte» (Frampton, *Op. cit.*, 2007, pág. 27). Sobre la construcción de esta tradición framptoniana Michael Zryd establece que «the context provided by film history will form the grounds for its metahistory. [...] The construction of Frampton's dynamic tradition through the investigation of historical texts is facilitated both by the work of the artist and

the archivist, condensed in the figure of the metahistorian<sup>63</sup>» (2004, pág. 124). Desde este punto de vista, el metahistoriador-cineasta sería productor e investigador a través de su obra.

Hablamos pues de esa nueva historia que apunta Robert A. Rosenstone para referirse al cine<sup>64</sup> de Chris Marker de «una nueva forma de historia para una época visual: una historia que no consiste en engarzar datos en una explicación lógica, sino en una reflexión sobre las posibilidades de la memoria y la historia, la experiencia personal y los acontecimientos generales y, por supuesto, las relaciones entre ambos. Y qué uso podemos dar a estas experiencias, o a nuestras imágenes de ellas, en aras a entender nuestro mundo y a nosotros mismos» (1997, págs. 115-116). ¿Cómo comprender nuestra propia historia sin las imágenes que la conforman? ¿No suplimos esa historia afectada por el olvido con la propia experiencia? La reconstrucción de la memoria del ausente se asimila a la reconstrucción de la memoria de alguien que nunca ha existido, parece concluir Isaki Lacuesta en uno de los fragmentos que componen *Las Variaciones Marker*, ya que ese trabajo de reescritura parte en ambos casos de la imaginación. «¿Quién se esconde detrás de ese seudónimo?» pregunta. «Aquí tenemos un Chris Marker... por Agnès Varda», dice el narrador. Con las imágenes de los cineastas en un montaje paralelo, Lacuesta nos muestra el registro de uno y del otro, el mismo estilo, el mismo gato, el mismo estudio. «Aquí tenemos un plano de Chris Marker, filmado por Johan Van Der Keuken», vuelve a explicar la voz en *off*, y una vez más ese montaje de dos imágenes colocadas en paralelo, la de los tres niños islandeses al inicio de *Sans Soleil* enfrentada a la de los tres hijos del cineasta holandés. En algún momento de este cruce de instantes filmados la memoria se confunde, igual que lo hacen los recuerdos que conservamos bajo el yugo del tiempo. Evidenciando también la fragilidad de la memoria del cine, cuyas imágenes convertidas en objetos se pueden moldear e intercambiar con la memoria del

---

<sup>63</sup> El contexto proporcionado por la historia del cine formará los fundamentos de su metahistoria. [...] La construcción de la tradición dinámica de Frampton a través de la investigación de textos históricos se facilita tanto por la obra del artista como por el archivero, condensada en la figura del metahistoriador.

<sup>64</sup> En realidad, Rosenstone se refiere específicamente a *Sans Soleil* pero, como hemos visto, la lógica de montaje sobre la conexión de recuerdos en esa película se puede aplicar a otras de la filmografía (y obra) de Marker.

que los observa. Quizá sea esta esa nueva forma de historia «para una época visual» que propone Rosenstone, una en la que se equiparen las miradas, la del que observa y la del objeto que es observado.

Sería una tradición construida desde un doble mirar, el del cineasta al recordar desde el cine, y el del objeto mirado. Ese doble mirar es también una cuestión temporal, es esa cicatriz markeriana transformada en recuerdo, la mirada vivida y la revivida, es Madeleine muerta y resucitada por la obstinación de Scottie, pero también es la torre de la iglesia cuyo interior albergaba una escalera de caracol, una espiral, que Hitchcock mandó construir para representar el vértigo ante la caída en el espacio cuando en realidad compuso una metáfora del vértigo del Tiempo (Marker, 1994); es decir, la representación del abismo, del vacío, de la ausencia, ante la Muerte mediante la imagen, mediante su transformación en recuerdo. Lecturas que remiten a figuras poéticas, figuras del lenguaje, pero también figuras de la imaginación, que nos empujan a preguntarnos si es posible pensar el recuerdo como una metahistoria del cine.

### 2.2.1. La poética del recuerdo

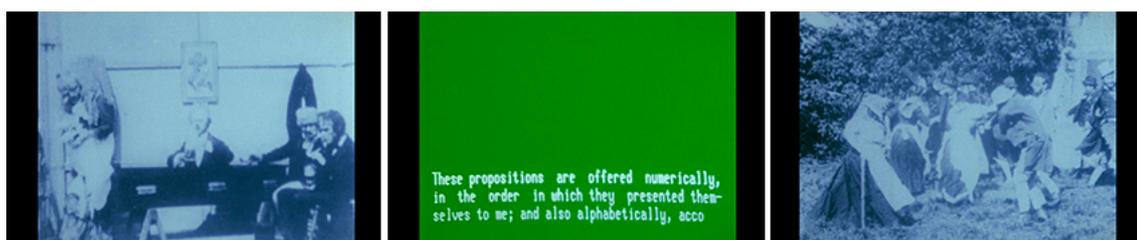
Este pedazo de tierra frente a las aguas  
de esta ensenada  
está dedicado a la presencia viva  
de Emily Dickinson Wellcome[...]  
**William Carlos Williams**

En *Dedicatoria para un pedazo de tierra* el poeta norteamericano William Carlos Williams recuerda, a través de hechos objetivos –«nació en Inglaterra, se casó, / perdió a su marido y zarpó / rumbo a Nueva York / en un barco de dos mástiles / con su hijo de cinco años...» (2009: 69)– a su abuela paterna de origen inglés, Emily Dickinson Wellcome. Aunque en realidad, como el mismo autor confiesa en su autobiografía<sup>65</sup>, el apellido real de su abuela

---

<sup>65</sup> «It was the passion, the Independence and the determination of this woman, born Emily Dickenson of Chichester, England, and orphaned as a small child somewhere in the 1830's, that had begun our whole history in America» (Williams, 1967:167).

era Dickenson. El cambio consciente de una letra, un guiño dirigido al lector, crea un juego de confusión que ante las primeras líneas del poema simula que se trata de la escritora. Esa modificación de apellidos permite al poeta componer el retrato de su abuela pero también, de manera diegética, invocar el espíritu de la escritora a la que de alguna manera homenajea, como si él también fuera consciente de la imposibilidad de la memoria, y la necesidad de su invención al recordar el pasado. Toda historia, afirma Dubois, es a la vez «la cicatriz de una imagen de infancia y un trabajo material de la memoria que transforma, retoma, (re)organiza<sup>66</sup>» (2006:19). ¿No es eso a lo que Marker llama arte? La capacidad poética de Williams transforma su memoria, y (re)construye el recuerdo de aquella mujer de la que sabemos que fue una figura determinante en el devenir de la historia de su familia y a la que sitúa al mismo nivel de influencia que la escritora.



Desde ese mismo punto de partida, Hollis Frampton rinde tributo a su abuela materna en la película *Gloria!* (1979). Dos versiones cinematográficas basadas en la balada irlandesa decimonónica *Finnegans Wake* de principios de siglo XX enmarcan la pequeña pieza de apenas diez minutos, en la que el homenaje no se descubre hasta el final con la aparición de una dedicatoria: «This work, in its entirety, is given in loving memory of Fanny Elizabeth Catlett Cross, my maternal grandmother, who was born on November 6, 1896 and died on November 24, 1973». Esos fragmentos fílmicos de 1903, forman parte de The Paper Print Collection de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, que reúne obras desde 1894 a 1915, y muestran la cómica confusión ante la resurrección de Finnegan en mitad de su velatorio, personaje que el escritor James Joyce recuperaría en su novela *Finnegans Wake*. La comicidad de la escena de apertura marca el tono de toda la película,

<sup>66</sup> «Toute histoire est à la fois le résultat (la cicatrice) d'une image d'enfance et en même temps un travail matériel de la mémoire, qui transforme, reprend, (ré)organise».

que se teñirá de verde para continuar resucitando el espíritu irlandés de la homenajead, pero a partir de ahí será la palabra la que tome protagonismo. Así, en la segunda secuencia aparece un texto escrito en formato pantalla de ordenador –Frampton también manifiesta así su interés por la imagen electrónica, la relevancia de los ordenadores y el vídeo en el desarrollo del cine por venir– donde el cineasta advierte: «These propositions are offered numerically, in the order in which they presented themselves to me; and also alphabetically, according to the present state of my belief». Cada una de esas frases escriben un hecho relativo a su abuela, cada una de ellas desaparecen conforme terminan de inscribirse en la pantalla.

1. That we belonged to the same kinship group, sharing a tie of blood. [A]
2. That others belonged to the same kinship group, and partook of that tie. [Y]
3. That she kept pigs in the house, but never more than one at a time. Each such pig wore a green baize tinker's cap. [A]
4. That she convinced me, gradually, that the first person singular pronoun was, after all, grammatically feasible. [E]
5. That she was obese. [C]
6. That she taught me to read. [A]
7. That she read to me, when I was three years old, and for purposes of her own, William Shakespeare's "The Tempest". She admonished me for liking Caliban best. [B]
8. That she gave me her teeth, when she had them pulled, to play with. [A]
9. That she was nine times brought to bed with child, and for the last time in her fifty-fifth year, bearing on that occasion stillborn twin sons. No male child was born alive, but four daughters survive. [B]
10. That my mother, her eldest daughter, was born in her sixteenth year. [D]
11. That she was married on Christmas Day, 1909, a few weeks after her thirteenth birthday. [A]
12. That her connoisseurship of the erotic in the vegetable world was unerring. [A]
13. That she was a native of Tyler County, West Virginia, who never knew the

exact year of her own birth till she was past sixty. [A]

14. That I deliberately perpetuate her speech, but have only fragmentary recollection of her pronunciation. [H]
15. That she remembered, to the last, a tune played at her wedding party by two young Irish coalminers who had brought guitar and pipes. She said it sounded like quacking ducks; she thought it was called "Lady Bonaparte". [A]
16. That her last request was for a bushel basket full of empty quart measures. [C]

Desaparecida la última frase de la pantalla, el color verde permanece y una melodía empieza a sonar, quizá la misma canción que se escuchó en la boda de la protagonista, los instrumentos y acordes que se escuchan delatan su origen irlandés. Ninguna fotografía o rastro de nostalgia en la cinta, aunque el proceso de invocación (y evocación) del familiar ausente queda patente al aparecer la dedicatoria que cierra el filme como un epitafio. Dada la inexistencia figurativa de la mujer, el espectador solo puede *construirla* a través de lo que se dice de ella en el texto. De los archivos, tanto visuales como sonoros –las películas mudas y el tema musical–, utilizados en el filme desconocemos *a priori* su filiación, nada se indica en la propia película sobre su procedencia o su fecha, y poco importa. Los ecos que proyectan, junto a la aparente desconexión de esos elementos, ayudan a dibujar el lugar donde Frampton desea situarnos. Así, si al inicio vemos el personaje de Finnegan levantarse de su ataúd, en el último fragmento el resucitado acaba saliendo del lecho de muerte, echar a patadas a los presentes en el velatorio y bailar agarrado a una botella de alcohol. Desde una lógica narrativa se podría afirmar que es la misma abuela materna de Frampton la que resucita y baila para nosotros, testigos de tal milagro, demostrando no solo su amor a la bebida sino también la fuerza de un carácter esculpido a golpes por la vida. *Gloria!* se erige sobre la imaginación que nada tiene que ver con el conocimiento o el recuerdo que el cineasta experimental posee de su abuela, la importancia que ha marcado en su vida o su carácter. Se levanta, pues, sobre una memoria que, como la de Marker, no deja de construirse sobre la del cine, tanto desde un punto formal como por su lirismo.

La dedicatoria en el filme no se queda en el homenaje personal, y aunque el conjunto pueda parecer anclado al recuerdo de aquella «mujer obesa de origen irlandés»,

descubre al espectador infinitas capas que pasan por una memoria que es también la del cine al incluir las dos películas de principios del siglo XX. Frampton se aleja del retrato o de la recreación del recuerdo concreto al abstraerse de la imagen de su abuela. Su intención es que el espectador entre, como apunta Alice Lyons, en el terreno del «poema lírico»:

«As Mutlu Konuk Blasing has it, “Poetry is a way of remembering or retrieving the emotional or erotic materials of language on the verge of their disappearance—or rather as the wake or trace of their disappearance, in referential, ‘adult’ language.” *Gloria!* enacts the practice of lyric poetry, not as a family album of “memories” but as a work focused on the resonances, the locutions, the “emotional or erotic materials of language” of both Frampton and his grandmother and their perpetuation both in the materialities of cinema and within language itself» (Lyons, 2016).

*Gloria!* excede el álbum familiar de recuerdos porque lo transforma al adentrarse en la «práctica de la poesía lírica». Así, al hilo de lo que plantea Lyons, los elementos que la componen son resonancias, huellas de los «materiales emocionales de un lenguaje», de una memoria, que comparten el cineasta y su abuela, pero esa poética también pasa por la perpetuación de la materialidad fílmica, es decir, por su memoria en un plano *físico* pero también temporal. Frampton, como ya apuntaba Bruce Jenkins –referente en el estudio de la obra del cineasta vanguardista–, plantea aquí un diálogo en dos tiempos, que invoca, a su vez, un tercero: la representación del pasado, mediante la imagen y la palabra –los fragmentos fílmicos de los orígenes junto a las preocupaciones de una mujer nacida en el siglo XIX–; frente al presente del propio cineasta en el momento de hacer esta película, con las formas de un futuro del medio –la imagen electrónica y la tecnología digital–. ¿Podríamos decir que la lógica de ese constructo temporal de la memoria es comparable al que establecía Proust?

Cuando el autor de *En busca del tiempo perdido* se pregunta qué es el recuerdo que no se recuerda, y habla de todo aquello que precede a una vida de la que nada recordamos, está refiriéndose, como Marker con la reescritura de la memoria, al espacio poético, a la imaginación. Proust, quien, como lo interpretó Benjamin, describió en su obra la vida no

como la había vivido sino como la recordaba (1999, pág. 19), recurre al pasado una vez liberado de la atadura del «acontecimiento vivido» (*Ibid.*).

El recuerdo del que *a priori* parte Frampton, esos hechos «in the order in which they presented themselves to me», como si fuesen independientes de la memoria que los alberga, se remontan mediante el montaje, a un más allá, equivalente a aquello que Proust no lograba explicar. Desde un punto de vista formal, *Gloria!* se articula en dos planos: un adentro y un afuera. El primero es el de la intimidad, los recuerdos que en ella se construyen solo lo son para el cineasta, mientras que el segundo, configurado para el espectador, es el de la poética, y, por tanto, el de la experiencia, en los términos en los que lo expresa Blanchot a propósito de Rilke, y de su afirmación «los versos no son sentimientos sino experiencias. Para escribir un solo verso hay que haber visto muchas ciudades, hombres y cosas...»:

«Rilke no quiere decir que el verso sea la expresión de una personalidad rica, capaz de vivir y de haber vivido. Los recuerdos son necesarios, pero para ser olvidados, para que en ese olvido, en el silencio de una profunda metamorfosis, nazca al fin una palabra, la primera palabra de un verso. Aquí experiencia significa: contacto con el ser, renovación de sí mismo en ese contacto; una prueba, pero una prueba que permanece indeterminada» (Blanchot, 2002:75).

Blanchot, al igual que Proust, habla de la creación poética en la literatura, de las letras como vehículo de una experiencia que viene a ser una huella, una prueba indeterminada, del contacto con el mundo (con la realidad). Esa indeterminación de la prueba es aquí la clave, la imposibilidad de medir ese contacto, esa experiencia, es precisamente la duda razonable que conecta *Gloria!* con la realidad proustiana. El escritor francés condenaba la fotografía y el cine porque su “simple visión” negaba la relación entre sensación y recuerdo, de cuya unión resultaría la realidad. Con esto Proust también anulaba la capacidad poética de ambas artes al acusarlas de alejarse de lo verdadero por pretender limitarse a ello. Sin embargo, Bellour adjudica al cine una «actividad proustiana» y le otorga la aptitud de crear espectadores pensativos, aunque se limita a establecer dicha cualidad a los instantes de congelado que propician una reflexión pausada frente a la

«histeria del cine» (Bellour, 2009, pág. 73). Así, el teórico galo establece que el carácter proustiano en el cine implica dos cosas: la eliminación de la ficción clásica, destruir el segundo filme que genera entre el espectador y la pantalla, «no aceptar su ilusión»; y atacar la materia de la imagen, «su inclinación irrefrenable a lo natural, y su consentimiento mecánico al dispositivo», es decir, la intermediación de aquellos elementos que permiten reconstruir y alterar la imagen, «su enunciación» (*Ibidem*, 74). A las dos anteriores añade una más: las condiciones de lectura, lo que viene a resumir, parafraseando a Mallarmé, en un «proyectar a su antojo» (*Ibidem*). Si, como hemos visto, *Gloria!* se mueve en el campo de la lírica, si destruye la ficción clásica al introducir un diálogo entre tiempos, si reflexiona sobre el medio en el que se inscribe, enfrentando el dispositivo originario con el formato electrónico, y crea un más allá, se puede entonces afirmar que sus imágenes son proustianas. Porque lo que subyace en ella es el resultado de una experiencia, el de unas imágenes olvidadas y recordadas desde otros ojos, como si la película que hace se remontara más atrás dentro de la propia historia del arte que la alberga, como si, al igual que Proust, se interrogara: «¿Por qué no prolongar esta vida anterior más allá del nacimiento?»

Cuando Godard afirma, en *Histoire(s) du cinéma*, que «le cinéma n'héritait pas seulement de ses droits à reproduire une partie du réel, mais surtout de ses devoirs, et s'il hérita de Zola, par exemple, ce fut pas de *L'Assommoir* ni de *La Bête humaine*, mais d'abord d'un album de famille, c'est à dire de Proust et de Manet», amplía lo que Bellour limitaba a una cuestión entre cine y fotografía al invitarnos a ver la historia del cine como un asunto de familia y remontar los recuerdos del cinematógrafo más allá de sus orígenes. Sobre esta premisa es interesante comprobar que la fuerza de *Gloria!* no reside solo en su capacidad creadora de evocación y rememoración en sí misma, sino también en el lugar que ocupa dentro de otra película, *Magellan cycle*.

La cuestión personal y el lirismo son dos de las bases que Frampton desarrolló en *Magellan*, monumento dedicado a contar la historia del cine al que dedicó los últimos diez años de su vida, inconcluso por su fallecimiento en 1984, y cuyas bases, como él mismo escribió, se desarrollarían bajo unos cánones personales «according to poetic principles extrapolated or induced from film's irrational natural history» (Frampton,

2009: 226). El título hacía referencia a Fernando de Magallanes, primer marino en completar la circunvalación de la tierra con un viaje de cinco años, aunque fuese muerto<sup>67</sup>. «The protagonist of my work must be a first-person consciousness that bears resemblances to myself (if only as the amalgam H.C. Earwicker/Anna Livia Plurabelle resembles James Joyce)» (*Ibidem*). Con esas palabras dejaba claro que el nombre del navegante sería una metáfora y a la vez un *alter ego* encargado de mapear el terreno fílmico, equivalente a los constantes heterónimos que utiliza Chris Marker a lo largo de su filmografía, pero también al «pour moi, d'abord, la mienne, mon histoire» de Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1998). Como si el cine, objeto vivido de un tiempo concreto, quedara liberado, a través del recuerdo íntimo, de las ataduras del momento histórico.

¿Por qué incluir una película tan personal hecha de «instantes suspendidos» de la historia del cine y la cultura tradicional irlandesa? Tras la proyección del metraje que hasta ese momento existía de *Magellan*, en el Whitney Museum of American Art en 1980, el crítico Bill Simon confesaba al artista la emoción que lo había inundado al ver *Gloria!*<sup>68</sup> última de las piezas proyectadas dentro del programa dedicado al ciclo: «It was an amazing way to capsulize and to reframe the huge major themes of the whole work, plus do it on a such personal level<sup>69</sup>» (Simon en Frampton, 2009:232). Cuando Simon define *Gloria!* bajo su propia fascinación como espectador también retoma la idea del valor poético del filme, tanto en su singularidad, como en su virtud de condensar la esencia de una obra mayor a través del recuerdo. ¿Cómo puede *Gloria!* resumir los puntos de una obra como *Magellan* dirigida a replantear una historia del cine? La elección, explica Frampton, respondía a la fuerte necesidad de incluir ese homenaje a una mujer sumamente importante para él, pero también por el conflicto que el cineasta siempre había sentido frente a la dedicatoria de Dante Alighieri a Beatrice Portinari en *La Divina Comedia*. El escritor solo la había visto una vez en su vida, cuando ella tenía nueve años, sin embargo, a través del arte, la transformaba en la figura idealizada de un recuerdo, un

---

<sup>67</sup> Magallanes murió durante el trayecto por lo que no llegó a completar vivo la vuelta al mundo, pero sí lo hizo su cadáver.

<sup>68</sup> La película conforma, junto con *Alleluia* y *Hosanna*, las tres dedicatorias que el cineasta experimental incluye en *Magellan*.

<sup>69</sup> «Fue una manera increíble de encapsular y replantear los grandes temas principales de todo el trabajo, además de hacerlo a un nivel personal».

ser *descorpóreo*, en palabras de Frampton (*Ibidem*). Aquella idealización del recuerdo se contrapone a la que el cineasta construye de su abuela, –«su abuela irlandesa con el estilo de un marinero borracho»– quien había dejado una profunda huella en su vida y en su obra, la vida escribiéndose a sí misma. De alguna manera, Frampton, como Marker hace en la Zona o en *Immemory*, desfigura aquellas imágenes del Paper Print Collection, y las transforma en sus recuerdos. Digamos signos con los que escribir su propia carta.

### 2.2.2. La destrucción del archivo o la memoria que arde

Si en *Gloria!* Frampton desposeía de filiación al archivo al insertar filmaciones y la grabación de la canción irlandesa a modo de *found footage*, en (*nostalgia*) (1971) lo calcina literalmente. La memoria que arde, diría Bellour, como arde una película delante del proyector, diría Marker. En este caso, desempolva su archivo fotográfico y reflexiona, una vez más, desde el recuerdo para acabar incidiendo en el nacimiento de una imagen. (*nostalgia*) muestra, en plano fijo, doce imágenes del archivo del cineasta, más una extra de un periódico local, tomadas desde 1959 hasta 1966, mientras una voz en *off* desvela en primera persona la historia que narra cada una. Si la inscripción autobiográfica, como hemos visto, fue algo que acompañó a este artista multidisciplinar en toda su obra, en esta pieza, primera de la serie *Hapax Legomena* (“dicho de una vez”), es más evidente:

«In a certain sense –indeed, in many senses– my work has tended to be autobiographical. That was certainly true of *Zorns Lemma* and *Hapax Legomena*. In any case, with any material filmed by a particular person, there’s a kind of kinesic autobiographical inscription, is there not? Just one’s physiological or motor state on a given day will mark a shot with a gesture that on another day it might not have. The hand-held camera, at least, inscribes the presence of the cameraperson on the invisible side of the camera, and so forth» (Dusinberre & Christie, 2004, pág. 107).

Frampton constata con estas palabras el valor de la experiencia, su vivencia física en el momento de filmar, a través de la plasticidad del cine. Si (*nostalgia*) aspira a una

autobiografía es porque juega con ese tiempo experiencial, su inscripción en el presente, también el de los archivos que filma. En este punto es importante volver a Bellour y a la intersección entre fotografía y cine, cuando se pregunta sobre qué mueve a Robert Frank a hacer un film que mezcle «su vida (privada) y su trabajo, 'un foto-film', para establecer un diálogo entre el movimiento de la cámara y el congelado de la imagen fija, entre el presente y el pasado, el interior y el exterior, el adelante y el detrás» (*Op.cit.* 2009, pág. 12). Y en ese planteamiento, incide el teórico francés, «lo notable está en los últimos 'entre'. Estos afectan el tiempo, el alma-cuerpo y la posición del cuerpo-mirada, para unirse todos en la fuerza que podría producirlos, o atestiguar al menos su visibilidad: el entre-tiempo de la imagen fija y de la imagen en movimiento» (*ibid.*).

Al inicio de (*nostalgia*), con la pantalla aún en negro, intervienen dos voces, presumiblemente la del director que relata sus recuerdos y la de aquel que registra su voz, aunque en realidad, se trata de otro cineasta, Michael Snow, y el propio Frampton, respectivamente: «Is it all right?», pregunta uno. «It's all right», responde el segundo. El sonido del proyector que acompaña la película desde la primera imagen hace suponer que la grabación de la voz en *off* está teniendo lugar mientras se proyectan las imágenes, en un ejercicio de subrayar el tiempo presente.

La narración continúa a la vez que vemos aparecer la palabra *nostalgia* sobre el fondo oscuro de los créditos: «These are recollections of a dozen of still photographs I made several years ago» –Pausa. Sopla en el micrófono. Pausa– «Does it sound all right?». «Yes, yes, perfectly. It's fine»<sup>70</sup>. En un interesante texto de Shira Segal sobre la transmisión de la memoria cultural en (*nostalgia*) de Frampton, la autora menciona, a partir de la obra de Roberta Rubenstein, que la *nostalgia* refleja un dilema temporal. Sin embargo, el que el título del film esté entre paréntesis y escrito en minúscula forma parte de esa misma puesta en escena<sup>71</sup> pensada como una provocación<sup>72</sup> más al espectador. Porque lo que

---

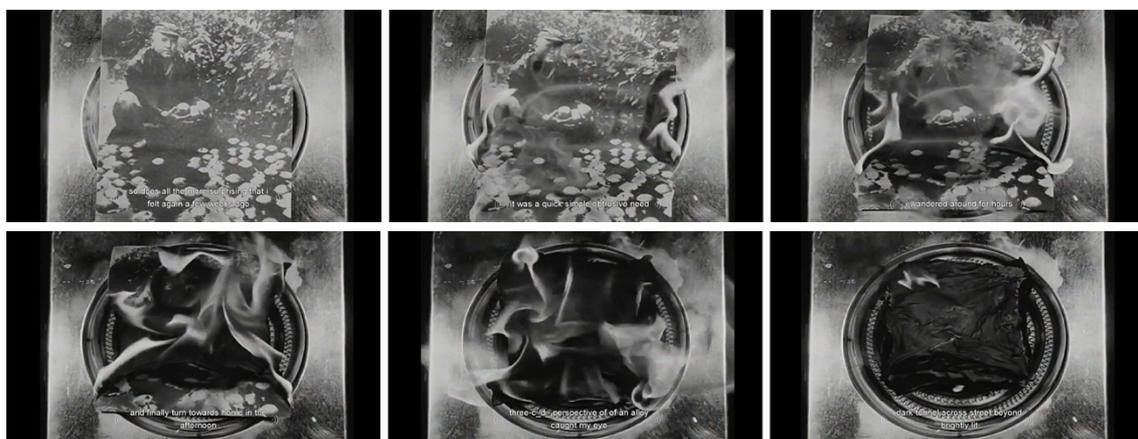
<sup>70</sup> Voice-over de la narración publicada en FRAMPTON, H., JENKINS, B. (Ed), 2009, *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The writings of Hollis Frampton*, London: MITT.

<sup>71</sup> Frampton confirmaba el título de la pieza a la comisaria de la exposición con estas palabras: «Minúsculas y entre paréntesis. Un pozo sin fondo de melancolía, inteligencia fosilizada y asincronía».

<sup>72</sup> De hecho, que Frampton pasara al cine desde la fotografía se debe, como él mismo confesó en diferentes ocasiones, a su necesidad de dirigir al espectador, de conducir y forzar su mirada, pero

revela el dilema temporal de esta obra no es el elemento nostálgico, sino la capacidad de Frampton de crear su propio tiempo filmico. «The malleability of the sense and notion of *time* in film. Investigation of the temporal plasticity proper to an art that subsists at once within the colliding modes of memory, absolute “presentness”, and anticipation<sup>73</sup>» (Frampton, 2009: 226). Un tiempo filmico que también exploró Marker en *La Jetée* y que prosigue los postulados bergsonianos sobre el presente continuo en los que el tiempo significa duración, un movimiento imposible de interrumpir, que influye en la concepción de la memoria.

El relato en *off* sobre cada una de las imágenes no comenzará hasta que no aparezca la primera de ellas proyectada. Aunque en menos de treinta segundos, la imagen comienza a arder hasta que su forma desaparece y quedan solo cenizas. La duración de este acontecimiento supedita no sólo el tiempo de observación de la imagen, sino también el del relato nostálgico asociado a ella, que queda sometido al tiempo de combustión de la foto. A este dispositivo se une otra capa más: cuando frente a la siguiente imagen el espectador advierte que en realidad se trata de aquella que la voz en *off* había relatado previamente.



sobre todo a una cuestión de interacción, el mismo reto que propone en cada una de sus películas, incluida (nostalgia).

<sup>73</sup> «La maleabilidad del sentido y la noción del tiempo en la película. La investigación de la plasticidad temporal propia de un arte que subsiste a la vez dentro de los modos colisionantes de la memoria, la “presencia” absoluta y la anticipación».

Por una parte, Frampton cuestiona el valor documental del archivo –tanto visual como sonoro–. Mientras por otra, propone un juego de percepción mental al espectador, desde su propia memoria. «Here it is! Look at it! Do you see what I see?» pregunta la voz en *off* en el plano final, frente a las cenizas de la anterior fotografía. Mientras el calor la consumía, transformaba su forma, su apariencia, ese narrador ha descrito la que supone la última fotografía del cineasta, una composición en la calle, cerca de su casa.

When I came to print the negative, an odd thing struck my eye. Something, standing in the cross street and invisible to me, was reflected in a factory window, and then reflected once more in the rear-view mirror attached to the truck door. It was only a tiny detail.

Since then, I have enlarged this small section of my negative enormously. The grain of the film all but obliterates the features of the image. It is obscure. By any possible reckoning, it is hopelessly ambiguous.

Nevertheless, what I believe I see recorded, in that speck of film, fills me with such fear, such utter dread and loathing, that I think I shall never dare to make another photograph.

Here it is. Look at it! Do you see what I see?

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

la voz en *off*, conjugando el pasado y el presente impresos ya en esa instantánea efímera, a un soplido de su completa desaparición, pero también el de un futuro posible e infinito, tantos como conexiones mentales realice cada espectador. El pasado de esa composición evocada en la historia que escuchamos del narrador, y el presente de la fotografía que se consume ante nuestros ojos y en la que alcanzamos a componer otra, ese «¿ves lo que yo veo?» imposible, reconstruido en base a una experiencia propia, diferente de la que pueda concebir cualquier otro. Se trata de ese mismo *entre* que comenta Bellour, ese entre de la imagen fija y la imagen en movimiento, la comunión del tiempo, el objeto y la mirada que materializaría lo que se escapa al ojo.



### 3. INTERSTICIOS LUMÍNICOS

#### 3.1. Espectador-cineasta

Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen.

**André Bazin**<sup>74</sup>

La pantalla es ese lugar en el que el pensamiento actor  
y el pensamiento espectador se encuentran  
y adquieren el aspecto material de ser un acto.

**Jean Epstein**<sup>75</sup>

##### 3.1.1. El objeto filmado

«Clara estaba entre las gentes absortas que escuchaban cómo ha de forjarse el camino de la miseria y la renunciación. Vio su desnudez, esa tarde, entre los dardos luminosos de la lluvia. Lo vio cubierto de una blancura proveniente de las nubes. Vio sus piernas flacas, los pectorales como un pellejo de animal asustadizo, los muslos velludos. Alguien entre el tumulto ordenó que lo cubrieran. El pueblo, por un instante, flotó en el cuchicheo de los rezos. Clara lo escuchó como si viniera de todas partes y de ninguna. La respiración quiso hallar un desenlace en su garganta. Entonces los ojos de él se estrellaron entre los suyos. Y ella fue incapaz de sostener la mirada» (Montoya, 2013).

En *Sólo una luz de agua* el escritor Pablo Montoya observa los frescos de Giotto que ilustran la vida de San Francisco de Asís y los dramatiza, el resultado es un contraplano que se gesta en la mirada del espectador. La imagen que corresponde a este fragmento es la de «La renuncia a los bienes», donde se ve a Francisco, semidesnudo, brazos en alto, dirigiéndose a una multitud. Momentos antes se ha atrevido a despojarse de su ropa públicamente declarando su desapego por lo material, y ahora, el obispo de la ciudad se afana en impedir su impúdica conducta cubriéndolo de cintura para abajo. Del instante del sermón da buena cuenta Giotto en la pintura, mientras que las palabras de Montoya

---

<sup>74</sup> Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp: Madrid.

<sup>75</sup> Epstein, J. (2016). *Buenos días, cine* Intermedio: Barcelona.

advierten de la presencia de una mujer, Clara, y del instante imperceptible en el que se gesta la admiración, la veneración de la joven por Francisco, el momento de conciencia absoluta de su amor por él, a pesar de que entre los testigos retratados que se agolpan frente al santo únicamente es posible reconocer a sus progenitores, a quienes ha entregado sus ropas. Hay un intervalo entre lo que el pintor muestra y lo que el escritor observa, éste traspasa los límites del mero espectador y salta al cuadro, como lo hacía Buster Keaton en *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1924), cuando la pantalla deja de ser algo plano y cobra vida para el héroe que se integra en la ficción cinematográfica, al mismo tiempo que para el público que asiste a esa proyección dentro de la película, que pasa de espectador a imagen para entregar el testigo a un nosotros, espectadores, como en un trasvase de tiempos. Por eso es capaz de narrar lo que en apariencia no vemos, de sacar a la luz el esbozo de otra imagen, como si hubiera quedado oculta tras las capas de pintura que conforman la escena. A través de los pensamientos de Clara se revela otra ficción forjada en un fuera de campo del cuadro, en el espacio invisible de la imagen dibujada por Giotto, condensada en la incapacidad de ella «de sostener la mirada». Un instante esencial cuya imagen se gesta en la cabeza del que mira (escritor), pero también del que lee, porque para Montoya se trata de sentir la poesía que fluye entre los colores y las formas, más allá del halo de misticismo y religión que envuelve los frescos del pintor italiano. Ya no es preciso permanecer fieles a la apariencia de lo que se representa, de su verdad documental<sup>76</sup>, sino que con su mirada de espectador es capaz de ver de otro modo, de sentir, de experimentar, «las sensaciones del abrazo, del beso y de la caricia» (Montoya, 2013:14), convirtiéndose a su vez en creador de su propia historia, parte de una poesía hecha por todos.

Montoya nos sitúa aquí en el intersticio, en un espacio suspendido entre las palabras de su relato y las pinturas de Giotto, entre el presente de la historia que activa el movimiento de las imágenes, y el tiempo fijado a través de los trazos del italiano. Un *entre* que amplía aquel *entre imágenes* del que hablaba Bellour: «Un lugar, físico y mental, múltiple. A la vez muy visible y secretamente inmerso en las obras que remodelan nuestro

---

<sup>76</sup> Para llevar a cabo cada una de las escenas Giotto se inspiró en la biografía del santo, escrita por San Buenaventura a finales del siglo XIII.

cuerpo interior para prescribirle nuevas posiciones, opera entre las imágenes, en el sentido muy general y siempre singular del tiempo» (2009, pág. 14). El espacio al que se refiere el teórico francés, aunque difícil de definir, opera entre las diferentes categorías de imágenes y soportes, entre el congelado de la fotografía y el tiempo móvil del cine, o la vibración del vídeo, pero también en un espacio de pensamiento para el espectador, entre la imagen que percibe y la que experimenta, entre lo que ve y lo que imagina. Múltiples mundos que Montoya conjuga en un instante perdido que ninguna imagen ha conseguido retener, porque el punto de vista no es el del pintor sino el del escritor que observa la obra. Las palabras de Montoya describen una historia que exceden aquella imagen eternizada en las paredes de la Basílica de San Francisco de Asís. Da cuenta, pues, de una tensión latente, de un drama en suspenso<sup>77</sup> que toma forma en un tiempo experiencial, bergsoniano: el del observador-creador, que se transforma de nuevo ante el lector. La suspensión de un tiempo que aguarda a ser recuperado. Pero también da cuenta de una intimidad, la de un cruce de miradas tan fugaz que solo los implicados han podido percibir, y la suya (escritor-observador) en la contemplación de la pintura. La memoria opera en el entre, en las grietas de un retrato de familia cuyos rostros son ya desconocidos, en el espacio de una ausencia sobre la que se asienta el recuerdo. Al igual que la mirada descrita por Montoya, cuya escritura revela aquello de lo que ninguna huella visible puede dar cuenta, una mirada imposible por quedar en fuera de campo, de la que solo existe una reminiscencia, el rastro de una supervivencia en la mirada de quien lo narra.

Sobre la base de que la imagen no se revela más que en el «impulso de la visión» (Lagny & Sorlin, 1995, pág. 5), así como de la duplicidad de la imagen, en tanto que es copia o calco de un objeto, y de la doble visión que suscita, por la imagen que recibe el que la contempla y por la mental que se crea, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier configura en *L'Idée d'image* un concepto<sup>78</sup> que apunta las paradojas en la relación entre imagen e imaginario.

---

<sup>77</sup> En el cine «la verdadera tragedia está en suspenso» (2015, pág. 36), sentenció Jean Epstein.

<sup>78</sup> Concepto que viaja desde la literatura a la pintura y de ésta al cine, con el que da cuenta de una idea de imagen, por la que «la mobilité préside à la figurativité, l'occultation va de pair avec le dévoilement optique, et l'interruption du visible serait l'ultime indice d'une activité d'ordre purement visuel<sup>78</sup>» (Ropars-Wuilleumier, 1995, pág. 160). (la movilidad preside la figuratividad, la ocultación va de la

«L'image ne devient image que quand nous nous souvenons de l'avoir vu; tel est l'être-imaginaire de l'image, par quoi elle nous invite à réfléchir à la nature déceptive, et pourtant inventive, de l'imaginaire: le mouvement même d'un passage, effacé aussitôt que frayé, attesté par sa seule remémoration, visible à la mesure d'une invention qui le fait s'évanouir<sup>79</sup>» (1995, pág.163).

Podríamos decir pues que Montoya reconstruye el fresco de Giotto como la rememora. Y al trasladarla al papel genera otra imagen nacida desde su imaginario –que acentúa la relación de Francisco y Clara–. Genera una distancia entre lo mirado y su configuración metal, que se reproduce en el cine por la intermediación de la cámara donde también entra en juego una reformulación de la mirada. ¿Qué ocurre con aquello que la cámara recoge y que es imposible de ver para el ojo humano? En sus *Poéticas del cine* Raúl Ruiz se refiere a *lo infilmable*, y a la cámara fotográfica como imitadora de Dios, porque, a través de la heurística, revela algo a la visión en el paso del proceso mecánico de captura del objeto «al momento en que mediante modificaciones sutiles la imagen es transfigurada por diversos estados de fotogenia<sup>80</sup>» (Ruiz, 2013, pág. 403). En ese proceso «el objeto se vuelve extraño, apetecible, pero al mismo tiempo “apetente”» (*ibid.*, pág. 405). Epstein ya había aludido a la fotogenia, y describía el cine como un «disimulado radiógrafo» (2015, pág. 122), donde «ninguna mueca logra reemplazar una sensibilidad ausente» (*ibid.*, pág. 123), porque su drama ocurre en lo inadvertido.

---

mano con la revelación óptica, y la interrupción de lo visible es el último índice de actividad puramente visual).

<sup>79</sup> «La imagen solo se convierte en imagen cuando recordamos haberla visto; tal es el ser-imaginario de la imagen, por el cual nos invita a reflexionar sobre la naturaleza engañosa, y por tanto inventiva, del imaginario: el movimiento mismo de un pasaje, tan borrado como marcado, atestiguado por su única rememoración, visible en la medida de una invención que lo hace desaparecer».

<sup>80</sup> Entendiendo por «estados de fotogenia» las etapas que se dan entre «la captación mecánica de la imagen y la transfiguración en la imagen revelada: en su doble sentido de mostrada en el positivo de la película y de aparición súbita e inesperada» (Ruiz, *ibid.*, pág. 404).

### 3.1.2. El objeto antiguo como retrato de familia

Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu.  
*Les statues meurent aussi* (C. Marker, A. Resnais, 1953)

La foto me permite pensar en el cine. [...] Me ayuda (un poco) a cerrar los ojos dejándolos abiertos.  
**Raymond Bellour**<sup>81</sup>

Si Frampton asimilaba el último viaje de Magallanes, su tentativa dar la vuelta al mundo, como metáfora de la transformación vital<sup>82</sup>, en *Sans Soleil* el viaje físico se transforma en un recorrido visual que reescribe los pasos de la memoria, cuyo constante contraplano sonoro invita al espectador a reflexionar sobre la degradación que el tiempo provoca en el recuerdo. Es precisamente ese mismo recorrido el que realiza la protagonista de *Malas Tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) al observar las fotografías, que utilizaba su padre –pintor de carteles comerciales en el Estados Unidos de los años 50–, a través de la cámara estereoscópica<sup>83</sup>. Cada una de esas vistas ocupan todo el plano mientras se escucha la voz de Holly (Sissy Spacek) preguntándose por su propio pasado, imaginando un constante «y si», creando una doble «mirada», la nuestra observando minuciosamente esas instantáneas de paisajes exóticos o mujeres y parejas de un tiempo pretérito, y la de la protagonista, a quien la visión de esas fotografías le evoca todo tipo de preguntas. Sin embargo, sin ese contraplano sonoro, esas fotografías que Malick filma y que ocupan todo el plano durante la secuencia tendrían otro significado, su filmación sería quizá más descriptiva: un lugar, una mujer, un niño, un vecindario, una pareja, un beso. Todo adquiere una mirada personal, recoge un momento concreto bajo la percepción de la protagonista, bajo su subjetividad. ¿Y qué ocurre con la percepción del espectador?

---

<sup>81</sup> Bellour, Raymond (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Coliue, pág. 79.

<sup>82</sup> «During his five-year voyage, Magellan trespasses (alive and dead) upon every psycho-linguistic “time zone”, circumambulating the whole of human experience as a kind of sonambulist» (Frampton, 2006 (1978):226).

<sup>83</sup> Precisamente estas fotos y la cámara son de los pocos objetos que Holly rescata del fuego con el que ella y Kit han arrasado su casa, destruyendo así todo lo que la unía a su vida anterior. Cada objeto que ha significado algo para la adolescente, sus juguetes, su piano, incluso el cadáver de su padre tendido en el suelo de la cocina, han sido engullidos por las llamas, han quedado atrás igual que su padre había hecho con sus propios recuerdos al mudarse años antes de Texas a Fort Dupree en Dakota del Sur.

La voz de Holly traslada al espectador su propia experiencia frente a las fotos, igual que Montoya hacía al escribir sobre los frescos de Giotto. La mirada de la adolescente sobre esas fotografías de su padre permanecería inalterada frente a otras diferentes, si se tratara de un objeto distinto la adolescente sentiría lo mismo, la evocación sería probablemente igual. Del mismo modo que esas imágenes no guardan ninguna relación con la joven –en ellas no aparece ningún familiar o antepasado suyo, ni se trata de lugares que ha visitado– tampoco nosotros podemos reconocer en ellas rasgos personales. A través del discurso de Holly que acompaña estas fotografías Malick interpela, fuerza, en cierta manera, al espectador a abandonar su actitud pasiva, a imaginar en esos paisajes, en esas mujeres otra posible vida para la protagonista o –¿por qué no?– de la suya propia.

Un día mientras miraba unas fotos con la cámara estereoscópica de mi padre me di cuenta de que solo era una niña nacida en Texas con un padre pintor de anuncios que tenía unos cuantos años por vivir. Sentí un escalofrío en la espalda y pensé:

¿Dónde estaría en este momento si Kit no me hubiera conocido?

¿O si no hubiera matado a nadie?

En este preciso momento

Si mi madre nunca hubiera conocido a mi padre...

...Si ella no hubiese muerto...

¿Y cómo será el hombre con el que me casaré?

¿Qué estará haciendo en este preciso momento?

¿Estará pensando en mí por casualidad, incluso sin conocerme?

¿Se le notará en la cara?

La protagonista de *Malas Tierras* pronuncia estas palabras de forma pausada, cada frase se corresponde con una de esas fotografías que observamos con ella, como si en esa observación, la de ella y la nuestra, se gestara el pensamiento, la evocación, su propio futuro, o el nuestro. La cámara de Malick toma el punto de vista del personaje e imita el mecanismo de la cámara estereoscópica, eliminando, eso sí, la doble fotografía,

suprimiendo, por tanto, la ilusión de tridimensionalidad que era el objetivo de ese tipo de aparatos fotográficos. ¿Por qué entonces imitar aquel dispositivo? Malick no solo apunta a la subjetividad de la mirada, sino que sustituye aquella tridimensionalidad por un desplazamiento hacia el interior de la imagen. Así, la experiencia que el personaje puede obtener en el uso de la cámara estereoscópica se traslada a la experiencia del espectador a través del movimiento de la cámara cinematográfica.



La primera de las vistas con las que se inicia la secuencia de las fotografías muestra el Canal do Mangue en Río de Janeiro<sup>84</sup> bordeado de palmeras. La imagen se va poco a poco deslizando hacia el objetivo de la cámara, permitiendo adentrarnos en el paisaje, y es justamente en ese movimiento cuando Holly siente un escalofrío. Y así con ese acercamiento de esta vista se activa también el mecanismo de la imaginación, el de ella y el nuestro. El espectador acompaña a la joven, por unos instantes, fantaseando con ella, atravesando el tiempo y el espacio, a la vez que puede, de alguna manera, sentir el carácter

<sup>84</sup> El lugar de la fotografía está escrito en el mismo soporte de la imagen, se trata de la Rua Visconde de Itaúna con el canal en el centro.

físico<sup>85</sup> de ese objeto. Previamente hemos visto a la protagonista escogiendo de entre varias de estas fotografías que estaban en el suelo, la hemos observado colocarla en su cámara y acercar sus ojos al visor de la máquina. En unos segundos el espectador se traslada del paisaje carioca al desierto egipcio donde un joven posa, sobre un camello, frente a la Gran Esfinge y Pirámide de Gizeh, y solo dos segundos más tarde se encuentra visitando un lago entre montañas para acabar observando una mujer con un bebé y dos jóvenes junto a un piano, o una escena festiva frente a una casa a finales de siglo XIX, en cualquier vecindario de Estados Unidos.

Al contrario que en la primera de las fotografías –la del canal brasileño– éstas permanecen en plano el tiempo justo de contemplación no para nosotros sino para la protagonista, para que ocurra la evocación y surja la reflexión sobre su vida, como si efectivamente ella fuese la que decidiera la duración del instante. Y únicamente volvemos a experimentar ese acercamiento de la cámara estereoscópica frente a la imagen de una pareja, un joven vestido de militar que besa en la mejilla a una joven, cuya mirada permanece ausente, a cada una de las preguntas de Holly sobre su futuro marido el plano se va cerrando hasta reducirse al beso, al rostro de ellos mientras ella se pregunta «¿Se le notará en la cara?».

¿Qué hace entonces que estos paisajes y retratos construyan otra imagen uniendo pasado, presente y futuro (incluso los imaginados)? Malick permuta la experiencia de la tridimensionalidad por la del desplazamiento del zoom in por la foto, y manifiesta el carácter físico de la fotografía como objeto filmado. Si atendemos a la categorización que Baudrillard establece en su obra *El sistema de los objetos* podríamos afirmar que estas fotografías y la cámara estereoscópica cumplen una función de objeto antiguo, es decir, aquellos que responden a un «testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión» (1969, pág. 83). Estos no poseen una utilidad funcional en el día a día, al igual que para la protagonista de *Malas Tierras* no serán esenciales ni en su huida con el temerario Kit ni tampoco dentro

---

<sup>85</sup> Hablo de una cualidad física del objeto tanto de la fotografía que Holly previamente ha seleccionado, y el de la cámara estereoscópica a la que el objetivo cinematográfico imita con un zoom in en la foto.

del relato, no así para Kit, que parece creer que algún día ayudarán a construir su propia leyenda<sup>86</sup>.

En estos objetos, apunta Baudrillard, «se siente la tentación de descubrir una supervivencia del orden tradicional y simbólico», su función es que significan el tiempo. «No cabe duda –asegura el autor francés– que no es el tiempo real, sino que son los signos o indicios culturales del tiempo, lo que se recupera en el objeto antiguo». Evidentemente, para Holly (y para nosotros, testigos de su evocación) no se trata de indicios culturales pero sí personales, significan su propia historia, su propio tiempo. El objeto antiguo «se encuentra donde se encuentra para conjurar el tiempo en el ambiente<sup>87</sup> y en que es vivido como signo» (Baudrillard, 1969, pág. 84). Para Holly estas fotografías que observa «conjuran» su pasado, su presente y su futuro «en ese preciso momento». La bisagra de estos tiempos se halla en la conjunción de ese plano visual y su contraplano sonoro. Se trata de «seres consumados» que conservan la capacidad de elidir el tiempo, otorgándoles así la categoría de mitológicos:

«La exigencia a la que responden los objetos antiguos es la de un ser definitivo, un ser consumado. El tiempo del objeto mitológico es el perfecto: es lo que tiene lugar en el presente como si hubiese tenido lugar antaño, y lo que por esa misma razón está fundado en sí mismo es “auténtico”. El objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un “retrato de familia”. Es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo. Es lo que, evidentemente, les falta a los objetos funcionales, que no existen más que actualmente, en indicativo en imperativo práctico, que se agotan en su uso sin haber tenido lugar antaño y que, si bien aseguran más o menos bien el entorno en

---

<sup>86</sup> Al final de su viaje por esas tierras decidirán abandonarlos, enterrándolos con otros «trofeos» que se han ido apropiando por el camino, con la intención de volver a por ellos quizá, o de que alguien los encuentre años más tarde. «Tomó algunas de nuestras cosas y las enterró en una cubeta. Dijo que nadie sabría dónde las poníamos y un día regresaríamos, quizás, y todavía estarían ahí igual, pero nosotros seríamos diferentes. Y si nunca regresábamos, bueno quizá alguien las desenterraría en mil años y qué no se preguntarían».

<sup>87</sup> Cuando Baudrillard se refiere al término ambiente lo hace no como simple habitación o lugar en el que se encuentren los objetos que analiza sino como «nivel de los objetos», es decir, su modo de existencia.

el espacio, no aseguran el entorno en el tiempo. El objeto funcional es eficaz, el objeto mitológico es consumado. Ese acontecimiento consumado al cual significa es el nacimiento. Yo no soy el que es actualmente, pues eso es la angustia, yo soy el que ha sido, conforme al hilo de un nacimiento inverso del que este objeto me es signo, que desde el presente se hunde en el tiempo: regresión. El objeto antiguo se nos da como mito de origen» (Baudrillard, 1969, pág. 83).

La evocación de Holly tiene lugar siempre en el ahora, el suyo y el nuestro como testigos presentes, las imágenes aluden al pasado mientras la voz en *off* hace referencia a otro tiempo, uno que no ha tenido lugar o que está por llegar. No se advierte en estas fotografías ningún rastro de familiaridad con la protagonista, al igual que tampoco lo halla ella. Y es que esa «inmemorialización de un ser precedente» a la que se refiere Baudrillard parece surgir precisamente en la unión con el plano sonoro. Es justo en ese instante cuando adquieren las propiedades de un ser consumado, ya que esa «forma concreta» vendría delimitada no por la materia del objeto mismo sino por la del cine.

La inmovilidad de los objetos en el tiempo no significa que no influya sobre ellos nuestra forma de vivirlos y percibirlos. «Que un objeto dado se exima del fluir intrínseco no cambia su condición de ser correlativo a un sujeto que no goza de tal inmunidad» (Beckett, 2008, pág. 53). La voz de Holly transforma la impresión de lo que se muestra, su propia reflexión frente al objeto obliga al espectador a observar de otra manera, haciendo así visible otra imagen. «El observador infecta lo que observa con su propia movilidad» (*ibid.*), escribe Beckett, y añade: «Además, al tratarse de una relación humana, nos enfrentamos al problema de un objeto cuya movilidad no es solamente una función del sujeto, sino independiente y personal: dos dinamismos separados e inmanentes entre los cuales no existe ningún sistema de sincronización» (*ibid.*).

No siempre los objetos poseen esa capacidad de condensar el tiempo, de evocar otra imagen a través de esa conjunción del plano visual y sonoro, o de cualquier otro mecanismo de la cámara. Los juguetes, marionetas, abanicos y demás cosas que *père Jules* atesora en *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) no hacen tangible ese doble plano de evocación, de memoria, mediante ellos. Se trata más de una colección de experiencias dentro de este

gran bazar que acumula en su camarote el personaje de Michel Simon y que va descubriendo poco a poco a Juliette, la mujer del patrón, a quien sorprende curioseando entre sus cosas. «Vaya escaparate, eh? Solo cosas bonitas», le espeta éste a Juliette (Dita Parlo). Cada objeto que guarda en su camarote el marino atesora una historia, un lugar visitado, un amor encontrado o un amigo perdido... o no, «siempre está comprando cosas viejas, máquinas...», le advierte Jean a su amada, en otro momento del filme, sobre su extravagante empleado mientras lo ven alejarse con el chatarrero Rasputín. Sin embargo, en la secuencia que nos ocupa, Vigo se centra en Juliette, en sus gestos –en la sorpresa de su rostro a cada cosa que va descubriendo– condensados en el momento en que el marino le enseña una marioneta. Aquí la cámara muestra, en plano fijo, el títere –un director de orquesta, batuta en mano– mientras la música suena. Su contraplano, el personaje de Parlo riendo a cada movimiento del muñeco, e intentando acompañarlo con el tintineo del juguete musical al ritmo que gira la manivela. De nuevo la cámara recoge los contoneos del muñeco, más cerca, algo borroso, y el contraplano una vez más es la bella Juliette riendo, sorprendiéndose y jugando con el ser inanimado. Al acabar ese «baile» entre la mujer y la marioneta, guiada por *père* Jules, éste le dice: «La encontré en Caracas durante la revolución».

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

Vigo solo nos deja ojear esas pertenencias, y su observación a través de la cámara no ofrece más que una mirada, la del personaje, alejándose así de la categoría de objeto antiguo. Su función no es la de significar el tiempo, puesto que no hay más que uno, el presente. El cineasta francés no tiene la intención de forzar al espectador a imaginar, a crear otra imagen diferente a lo que se le presenta, no parece haber en ellos rastro alguno de esa «inmemorialización de un ser precedente», de un recuerdo tangible. ¿Acaso no retrata la cámara esos objetos, no los capta bajo las palabras de su propietario? Así es,

incluso cuando, tras la pequeña función con la marioneta, la cámara sigue los movimientos de Juliette<sup>88</sup>, no vemos más que lo que hay. Ante un colmillo de elefante escuchamos «Pieza anatómica, de una caza», o ante un abanico «China y Japón. Muy delicado». Diríamos pues que la materia fílmica no posibilita el alumbramiento de ese «ser consumado» porque se ciñe a los límites de la forma concreta del objeto.

Y ante tal afirmación, ¿a qué límites se ajustarían los objetos en *L'Atalante*? ¿A qué respondería esa filmación «descriptiva»? Ni en la sorpresa de Juliette ante cada uno de esos artilugios, ni ante las palabras de *père* Jules sobre ellos, ni siquiera ante los pequeños desenfoces de la imagen, o la posición de la cámara situando al espectador como testigo directo de cada descubrimiento, se halla algún indicador que exija otra percepción distinta de la que proyectan. Sin embargo, estos objetos son registrados de tal manera que ante ellos el espectador únicamente ve lo que son, eliminando cualquier ilusión. Esta percepción ajustada a su filmación, junto a que en ellos el tiempo es siempre el presente podría incluirlos en la categoría de objetos tautológicos delineada por Didi-Huberman, esto es, aquellos «que decididamente no indicaban más que a sí mismos. Renunciaban decididamente a toda ficción de un tiempo que los modificaría» (2011, pág. 28).

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

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

---

<sup>88</sup> La cámara se sitúa detrás de Dita Parlo y Michel Simon –algo por encima de ellos–, como invitando al espectador a curiosear junto a los personajes, sigue las manos de la actriz a la espera de descubrir otro nuevo objeto, porque lo esencial es capturar las impresiones de Juliette ante las reliquias y curiosidades que el *père* Jules guarda en su camarote.

de la captación inmediata e irrefutable de su propia naturaleza de paralelepípedo. Su simetría misma –a saber, esa posibilidad virtual de asimilar cualquier parte a otra a su lado– le resulta una manera de tautología. Frente a esa obra usted siempre ve lo que ve, y siempre verá lo que ha visto: la misma cosa. Ni más ni menos. Esto se llama «objeto específico». Podría llamarse objeto visual tautológico. O el sueño visual de la cosa misma» (Didi-Huberman, *ibid.*, pág. 32).

Si ante la obra de Judd solamente podemos ver un volumen de caras idénticas sin más intención que esa, en palabras de Didi-Huberman, al principio de *Miss Lulu Bett* (William C. de Mille, 1921) el espectador solo observa lo que se le muestra. «Si quieres saber qué tipo de familia vive en una casa mira en su comedor», advierte un letrero en el prólogo seguido de unos planos fijos –un reloj de pared, un juego de café en una alacena, unas figuras de cerámica en forma de animales, entre otros– como mera descripción de los habitantes de ese hogar. La intención de De Mille, tal y como expresa ese rótulo, parece únicamente dirigir la mirada del público sobre esos objetos que no son más que un reflejo de sus propietarios. Ese «siempre ve lo que ve» proyectado en los planos fijos para que el espectador pueda así deducir la clase social de los habitantes de la casa, cuántos son, sus gustos, sus aficiones... Sin construir, pues, otro tiempo más que el presente ni mostrar más que su forma de objeto con la utilidad que le otorgue su propietario. Su filmación pues no exige de la imaginación del espectador, actúan como una suerte de bodegones pictóricos, pero ¿qué papel juega la imaginación en la evocación de la memoria tal y como se viene tratando? En este punto se hace necesario retomar las palabras de Baudrillard en cuanto a la naturaleza del objeto antiguo, en especial cuando establece que «es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo» (1969, pág. 83).

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

### 3.1.3. Lo que vemos, cómo lo vemos

«Fui conducido a una habitación clara y templada e invitado a esperar, y en vez de musitar una oración o dormitar un poco, seguí un impulso juguetón y cogí en las manos el objeto más próximo que se me ofrecía. Era un cuadro pequeño con su marco, que tenía su puesto encima de la mesa redonda, obligado a estar de pie con una ligera inclinación por un soporte de cartulina en la parte posterior. Era un grabado y representaba al poeta Goethe, un anciano lleno de carácter y caprichosamente peinado, con el rostro bellamente dibujado, en el cual no faltaban ni los célebres ojos de fuego, ni el rasgo de soledad con un ligero velo de cortesanía, ni el aspecto trágico, en los cuales el pintor había puesto tan especial esmero. Había conseguido dar a este viejo demoníaco, sin perjuicio de su profundidad, un tinte algo académico y a la vez teatral de autodomínio y de probidad, y representarlo, dentro de todo, como un viejo señor verdaderamente hermoso, que podía servir de adorno en toda casa burguesa. Probablemente este cuadro no era más necio que todos los cuadros de esta clase, todos estos lindos redentores, apóstoles, héroes, genios y políticos producidos por aplicados artífices; quizá me excitaba de aquella manera solo por una cierta pedantería virtuosa; sea de ello lo que quiera, me puso de todos modos los pelos de punta, a mí que ya estaba suficientemente excitado y cargado, esta reproducción vanidosa y complacida de sí misma del viejo Goethe como un desacorde fatal y me hizo ver que no me hallaba en el lugar apropiado. Aquí estaban en su elemento maestros antiguos bellamente estilizados y grandezas nacionales, pero no lobos esteparios» (Hesse, 1985, págs. 73-74)

En este extracto de *El lobo estepario* (1927) Hermann Hesse dibuja una doble mirada sobre un objeto, un cuadro. A través de las palabras del protagonista, Harry Haller, el lector descubre dos retratos de Goethe, el que él mismo se ha hecho de su venerado escritor y el de la autora de la pintura. Así, a pesar de que la descripción de ese grabado la realiza una única voz, la del lobo estepario, el lector puede llegar a «ver» esos dos puntos de vista opuestos, siempre impregnados de una fuerte subjetividad. Por una parte, tenemos esa reproducción del autor de Fausto estilizada y «académica», «un anciano lleno

de carácter y caprichosamente peinado, con el rostro bellamente dibujado». Por otra, el lector puede construirse otra imagen del escritor, que es la propia de Haller, la de un «viejo demoníaco» de «ojos de fuego», alguien que sería, como él mismo se define, un lobo estepario. De algún modo, ¿no actúa esta doble imagen que Hesse construye en este fragmento como la que creamos ante un objeto? ¿La del objeto mismo y la mental con la memoria y las vivencias que atesoramos?

Para Didi-Huberman «ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de la que en un momento podría creerse el poseedor» (2011, *Op.cit.*, pág. 47). Esa misma mancha, esa manera de ver subjetiva queda retratada a lo largo de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), y se ve con mayor claridad en una secuencia donde Alain Resnais narra una doble visión de otro cuadro, el retrato de una estatua ubicada en ese lugar fantasma en el que se hallan los protagonistas. Sin olvidar que también aquí vemos que, como ocurría en *Malas tierras*, la filmación de este objeto lo convierte en un ser consumado, el recipiente en el que se vierte cualquier tiempo pasado, presente y futuro.

«Me ha seguido hasta aquí para poder enseñarle esta imagen. Mire, puede distinguir el movimiento del hombre y el gesto del brazo de la joven a la izquierda, pero hace falta estar al otro lado para ver cómo el hombre impide que la mujer avance. Él nota algo, algún peligro, sin duda, y ha extendido su brazo para detenerla», le explica Giorgio Albertazzi –el enigmático X<sup>89</sup>– a Delphine Seyrig –esa huidiza A–. Se trata de la tercera vez que le escuchamos evocar este presunto recuerdo, su primer encuentro en los jardines de Frederiksbad<sup>90</sup> e inmediatamente después de que el espectador haya podido observar la escena<sup>91</sup>. ¿No será entonces que en esta operación de evocar ese momento, la verdad

---

<sup>89</sup> Sus nombres no se desvelan en ningún momento en la película, sin embargo, el guion de Robbe-Grillet le asigna unas letras al triángulo protagonista.

<sup>90</sup> O «Karlstadt, Marienbad, o Baden-Salsa... o puede que fuera aquí, en este salón», aclara X tras otra negación de ella a recordar («Te digo que es imposible. Yo nunca he estado en Frederiksbad»).

<sup>91</sup> La misma estatua situada en los jardines y la mansión en la que se encuentran aparece reproducida en ese cuadro en la secuencia que nos ocupa. Así en esta secuencia del primer encuentro vemos a A, junto a la estatua, ajena a todo, la voz de X le va indicando la posición exacta en la que se encontraba, y ella como si de un autómata se tratara reproduce cada uno de esos gestos descritos. «Estabas sola, apartada, inclinada sobre una balastrada de piedra sobre la que posabas tus manos, con los brazos un

oculta sobre esta estatua, se halle pues la mancha de X? Y si es así, ¿ese momento queda entonces materializado en su filmación?

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

La pintura colgada en la pared preside la composición atrayendo hacia ella nuestra mirada. Mientras tanto, la de A permanece tan huidiza como ella misma<sup>92</sup> y se dirige sin pestañear hacia lo que permanece fuera de campo. Su «ausencia» parece augurar pues la llegada de M (un impasible –y siempre al acecho– Sacha Pitoëff), sus pasos le preceden, tanto como el peligro que un segundo antes ha advertido X en su relato –«Él nota algo, algún peligro, sin duda, y ha extendido su brazo para detenerla»–. Y en ese instante el

---

poco extendidos. Estabas mirando hacia el paseo. Yo me acerqué a ti. Pero me detuve cerca y te miré. Entonces te volviste hacia mí. Aunque parecía como si no me vieras. Yo te miré, y no hiciste nada. «Pareces tan viva», le dije. Tú sonreíste. Para iniciar la conversación, te hablé de la escultura. Te dije que el hombre quería detener a la muchacha. Él notaba algo, algún peligro y extendió su brazo para pararla. Me replicaste que era la mujer quien había visto algo. Algo maravilloso, que señalaba. Cualquiera de las dos teorías podría ser la correcta. Habían abandonado su hogar, y viajado durante días. Hasta llegar a lo alto de un acantilado. Él la detuvo justo al borde del precipicio mientras ella señalaba el mar, lejos, hacia el horizonte. Entonces me preguntaste sus nombres. Te dije que sus nombres no importaban. No estuviste de acuerdo y empezaste a buscarles nombres al azar. Entonces fue cuando te dije que podríamos ser tú y yo o cualquiera. No les pongas nombre. Los nombres podrían significar demasiadas cosas. Te olvidas del perro. ¿Por qué tenían un perro? No era suyo. Era un perro vagabundo. Aunque está demasiado cerca de su ama. Ella no es su dueña. Está cerca porque el pedestal es pequeño. Ocupa lo mismo esa otra escultura, y no tiene perro. Están uno frente al otro. Ella extiende su mano hacia los labios de él, pero verás que no le está mirando».

<sup>92</sup> En la escena anterior él ha hecho referencia a otra estatua que está fuera de campo y en la que el hombre y la mujer están situados uno frente al otro. «Ella extiende su mano hacia los labios de él, pero verás que ella no le está mirando», de la misma manera que la mirada de A se mantiene ausente en esta escena.

plano, que mantenía a Albertazzi y Seyrig frente al cuadro, haciendo así al espectador participe de tal contemplación, cambia y nos sitúa al otro lado, dentro de la pintura, construyendo ahora otro triángulo del que el personaje de Pitoëff conforma el vértice central, y dejando fuera de campo el retrato de ese espacio indeterminado en el que se hallan. «Permítame» –interrumpe M–. «Creo que puedo explicarle la escultura de manera más precisa. Representa a Carlos III y a su esposa pero, por supuesto, no es actual. Es el juramento antes de la Dieta, en el juicio por traición. El vestuario clásico es solo una convención».

No hay aquí una contradicción, tanto X como M describen la escultura, lo que escuchamos se corresponde *a priori* con lo que vemos. La tensión, sin embargo, llega desde la permanencia o ausencia de ese objeto con sus observadores y las miradas opuestas que los dos personajes enuncian. Pitöeff mira, durante su discurso, directamente a cámara como si en ella encontrara la pintura que describe, interpelando con sus ojos, de alguna manera, a la imaginación del espectador. ¿Acaso no lo hace ya la cámara situándolo en el lugar del objeto, diluyendo la distancia entre el que mira y el objeto observado? Tomemos aquí el concepto aristotélico de *phantasia*, que François Soulages recupera en *Para una nueva filosofía de la imagen*. Este término haría referencia a la imaginación, pero también aclara que «primitivamente, el nombre *phantasia* designa a la vez la aparición de un objeto y el proceso mental que permite recibir la imagen del objeto. ¿Se puede pensar de forma independiente a la aparición material de la imagen-objeto y el proceso mental que la recibe? [...] Aristóteles insiste sobre el hecho de que la *phantasia* se liga con la sensación atribuyéndole el papel de esta última, a saber, percibir los sensibles comunes<sup>93</sup>: más exactamente, cuando se relaciona con los sensibles propios, no se

---

<sup>93</sup> «Es un sensible propio aquel aspecto de lo físico o aquella cualidad sensible que puede ser captada por un sentido y solo por uno. Así el color es el sensible propio de la vista, y de ningún otro sentido más, el sonido lo es del oído, los sabores del gusto, etc. Mediante el sensible propio pueden captarse otras cualidades sensibles, como el tamaño, la figura, etc., pero estas cualidades sensibles pueden captarse por más de un sentido. Por eso Aristóteles, a este segundo tipo de cualidades sensibles que pueden ser captadas por más de un sentido, las llamó sensibles comunes. Como resultado de sus investigaciones, Aristóteles concluyó la existencia de cinco sensibles comunes: movimiento, reposo, número, figura y magnitud, y señaló que el movimiento, el reposo y el número son captados por todos los sentidos al captar su sensible propio correspondiente, y que, por otra parte, el tacto y la vista, al captar sus sensibles propios, captan todos los sensibles comunes» (Arregui y Choza, 2002, pág. 156).

equivoca y no es fuente de ilusión y de error aunque se articule con la sensación» (Soulages, 2008, pág. 100).

Al fin y al cabo ese cuadro no es más que una de las tantas representaciones que pueblan los laberínticos corredores del balneario, como si cada uno de ellos no fuese más que otra representación de un recuerdo, producto del paso de esta imagen por la memoria, filtrada a su vez por diferentes conciencias. Sin embargo, Resnais nos coloca en ambos lados, dos versiones, dos imágenes, la del cuadro y la que cada uno de los personajes construye a partir de sus historias, ciertas o no, dos pasados igual de imprecisos que los que recreamos al recordar una imagen o una experiencia. La tensión nace pues de la visión subjetiva –de ahí las dos versiones sobre la historia– de esa escultura, de ese objeto, y que pasa por los propias experiencias y conocimientos, de esa «mancha». Por un lado está la estatua –o su representación pictórica en esta secuencia–, que sirve como catalizador de los recuerdos de X y a la vez actúa como un talismán con el pretendido poder de que A recupere esa memoria, según él, perdida. Y por otro, la aparente verdad que M afirma poseer sobre el auténtico simbolismo de la estatua. La memoria, según la teoría aristotélica, no puede existir sin imagen, pero no se trata del *eikon*<sup>94</sup> sino de la *phantasia*, es decir, la imagen imaginada. «La memoria, por su parte, no evoca la imagen presente, sino lo que ha sucedido en el pasado. [...] Aristóteles apela al modelo pictórico para aclarar su posición: la sensación articulada con la percepción produce en el alma un arte de pintura, de trazo, como la impresión de un sello» (*ibid.*, pág. 101).

La imagen no es pues una mera reproducción del objeto sino que es una proyección de la imaginación, una imagen creada en ese «orden de lo imaginario» que apuntaba Baudrillard. Por su parte, la memoria evoca también el pasado y no solo el presente de esa imagen a la que el individuo se enfrenta. ¿No es ese mismo vaivén temporal de la memoria ante la imagen lo que realiza constantemente Resnais en *El año pasado en Marienbad*? ¿Y no es esto mismo lo que experimentamos ante el objeto?

---

<sup>94</sup> «Es preciso considerar la imagen que hay en nosotros como tal imagen por sí misma, al tiempo que como imagen de otra cosa. De este modo, en la medida en que se le considere por sí misma es un objeto de contemplación o una imagen (*phantasma*), pero, en la medida en que se considere como de otra cosa es como una copia (*eikon*) y un recordatorio». ARISTÓTELES, *De memoria et reminiscencia*, citado en Cárdenas Mejía, G., *Aristóteles*, Editorial San Pablo, 2011, p. 38.

Apenas acabada la posible explicación histórica de M sobre la estatua, una vez pronuncia la última palabra retorna la imagen de A en el jardín junto a la escultura, apoyada sobre esa barandilla de piedra, a la espera de su primer encuentro con X. Justo el mismo lugar en el que la habíamos dejado antes de entrar al salón para que la pareja pueda contemplar el cuadro, se encuentra detenida ante la escultura y el tiempo como una fotografía, una estampa conservada en la memoria, ¿en la de X? ¿o en la nuestra? Bien podría ser el pasado que la memoria devuelve ante esa imagen presente, intentando reunir las piezas de un puzzle que se han ido perdiendo a lo largo de los años y que se hace necesario recomponer, como los pedazos de un espejo roto imposible de pegar, en su forma original, sin dejar visibles las grietas. ¿No funciona de la misma forma la memoria, evocando un pasado que es imposible de recomponer con exactitud? ¿Y no rellenamos los surcos que marcan la huella del tiempo con la imaginación? O con el cine, expone Manoel de Oliveira, que captura un momento que ya ha pasado y del que incluso desconfiamos: «Lo que hace el cine es dibujar la sombra de ese momento. Ya no estamos seguros de que el momento haya existido fuera de la película<sup>95</sup>».

Por primera vez, afirma Robert Benayoun, una película da al espectador la misma oportunidad que a los personajes protagonistas de la historia, una película antinarrativa, «où l'apparence devient un travesti de l'irréel, et où le regard impose à l'intellect une méfiance totale à l'égard de sa propre fonction. [...] Un film *DO-IT-YOURSELF*, le mot n'est pas injurieux, où sont livrées sous enveloppe transparente les pièces interchangeables d'un puzzle aux multiples issues. Mais également un film *à suivre*, dont les épisodes cruciaux se situent aussi dans la salle de projection que dans l'espace, après le mot FIN<sup>96</sup>» (Benayoun, 1980, págs. 91-92). Por eso, nunca se aclara lo que ocurre o ha ocurrido en *Marienbad*, pero tampoco es la pretensión de Resnais, que propone un juego

---

<sup>95</sup> WENDERS, Wim, *Lisbon story*, Madragoa Filmes y Road Movies Filmproduktion, Portugal/Alemania, 1994.

<sup>96</sup> «donde la apariencia deviene un travesti de lo irreal, y donde la mirada impone al intelecto un desafío total respecto a su propia función. [...] Una película *DO-IT-YOURSELF*, el nombre no es injurioso, donde se entregan en sobre transparente las piezas intercambiables de un rompecabezas con múltiples soluciones. Pero igualmente un film *continuará*, del que los episodios cruciales se sitúan tanto en la sala de cine como en el espacio tras la palabra FIN».

para que el espectador escriba su propia solución al enigma<sup>97</sup>. De ahí que Benayoun hable de piezas a componer, o de reinterpretaciones infinitas<sup>98</sup>. Esta naturaleza abierta de la película conecta con la idea de memoria y recuerdo con la que la propia historia juega, y con la necesidad de un diálogo entre el observador y lo observado.

*El año pasado en Marienbad* se cimenta sobre el tiempo bergsoniano, es decir, un tiempo subjetivo, que organiza nuestras sensaciones. De ahí que en las salas de cine, explica Marcel Oms, se entregara al espectador una advertencia, «un manual de uso» sobre la concepción de la película desde un «subjetivismo total»:

«Le temps y est continuellement un temps vécu, un temps humain, qui ne se soucie guère de celui des calendriers... Ce temps humain en fait est un perpétuel *présent*: nos souvenirs, nos rêves, nos désirs, viennent *toujours* à notre esprit dans le secret de nos passions sous la forme d'images présentes, qui n'offrent pas entre elles de différence de nature<sup>99</sup>» (Citado en Oms, 1988: 84).

Un tiempo vivido, experiencial, en el que cada espectador es invitado a crear su propia historia, donde palpita la idea del retorno a un pasado que no se puede recuperar, que se contrapone a una construcción de las imágenes en presente, de ahí, quizá, el hieratismo de los personajes frente al movimiento incesante de los eternos travellings. La

---

<sup>97</sup> Así lo indica el propio Alain Resnais en una entrevista realizada por François Chalais, a propósito del estreno de la película, y ante la pregunta de cuál sería el significado de esa historia: «Cada espectador podrá encontrar su propia solución y esa solución será razonablemente siempre una buena solución. Pero lo que será característico es que no será la misma solución que la de su vecino. Es decir, que mi solución no tiene más interés que la de cualquier espectador». Entrevista disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=gTg\\_knL4cks](https://www.youtube.com/watch?v=gTg_knL4cks), enlace consultado el 20 de febrero de 2018.

<sup>98</sup> De hecho, Benayoun habla de la cuestionable anécdota que Resnais explicó durante una entrevista con Adrian Maben para *Films and Filming*, de octubre de 1966, sobre una proyección de *El año pasado en Marienbad* en un festival, donde equivocaron el orden de los rollos al proyectarla y, aun así, la gente aplaudió al final. No obstante, Resnais matiza que la película tiene un orden, que él mismo le otorgó durante el montaje. Mientras que el escritor interpreta la anécdota como un síntoma de que «la película no le pertenece más, ya que cada uno puede reinventarla al infinito» (1980:103).

<sup>99</sup> «Por primera vez hay una subjetividad total. El tiempo es continuamente un tiempo vivido, un tiempo humano, que no se preocupa apenas de aquel de los calendarios... Ese tiempo humano es de hecho un perpetuo presente: nuestros recuerdos, nuestros sueños, nuestros deseos vienen siempre a nuestro espíritu en el secreto de nuestras pasiones bajo la forma de imágenes presentes, que no ofrecen entre ellas diferencias de naturaleza».

representación de una memoria absorbida por la espiral del tiempo, que solo la mirada del espectador podría salvar.

«La imagen es pues, en su mismo ser, erótica: está unida al deseo y su fuerza es que no muestra y que hace imaginar; es fantasma, pero *phantasma*<sup>100</sup> aristotélico. Lo que importa con ella, es más el sujeto que imagina y fantasea que el objeto puesto en imagen; es, en todo casi, su interacción. Si esto es posible, es que, como afirma Aristóteles, la representación es, a la vez, representación y representación de alguna cosa, a la vez imagen y recuerdo» (Soulages, *ibid.*).

Entre el sujeto que observa y el objeto observado existe una interacción, apunta el crítico galo, y en la filmación de ese encuentro, tal y como vemos en *El año pasado en Marienbad*, se halla una doble naturaleza, un «a la vez», que pasa también por nuestra mirada, nuestra forma de ver como espectadores esa imagen con la «mancha» que cada uno de nosotros soportamos. Si lo que importa no es tanto el objeto sino el sujeto que mira entonces parece inevitable pensar que esa historia vertida sobre la pareja pétrea<sup>101</sup> sea la suya propia, la de un hombre protegiendo a su amada del peligro, encarnado aquí en la figura del marido, mientras que el relato de M vendría a confirmar su papel de esposo traicionado. No obstante, la escultura filmada, junto a las imágenes que los personajes describen, no son más que lo visible, detrás de ellas existen otras imágenes, esas que se crean en el «a la vez».

---

<sup>100</sup> Cuando Aristóteles hace referencia al término de *phantasma* lo hace como representación de algo: «Un animal, pintado sobre un cuadro, es a la vez un animal y una imagen; siendo uno e idéntico, es esas dos cosas, bien que su ser, en ambos, no sea idéntico, y que sea posible considerarlo sea como un animal, sea como una imagen; igualmente es necesario suponer que la representación que está en nosotros es a la vez alguna cosa en sí misma y la representación de otra cosa. En tanto que existe por sí misma, es una idea o una representación (*phantasma*) y en tanto que es representación de otra, es una imagen o un recuerdo» (Citado en Soulages, 2008).

<sup>101</sup> Sobre la filmación de las estatuas, y de su vivificación a través de la cámara en contraposición a la inmovilidad de los actores, Núria Bou y Xavier Pérez escriben ampliamente en el artículo «Todos estos años en Marienbad», parte del libro colectivo *Alain Resnais, viaje al centro de un demiurgo*. Por otra parte, es interesante en esta relación del hombre y la mujer con las estatuas del jardín y la memoria, citar la metáfora órfica de Aumont sobre el cine, que traza con *El año pasado en Marienbad* líneas de convergencia, dada la inmutabilidad e inmovilidad del personaje de Seyrig ante el constante reclamo del hombre para que recuerde. Para el teórico francés el mito de Orfeo se cruza frecuentemente con el de la mujer de Lot, que al girarse para volver a ver la ciudad de Sodoma se convierte en estatua de sal: «El cine [como Orfeo] se puede volver sin hacer morir a Eurídice, pero no la deja intacta: ella se transforma en estatua, liberada de su molesto cuerpo, se la puede entonces amar, o adorar, a distancia del mito» (1999:40). Y añade: «Filmado, el pasado se fija, cesa de vivir pero sin poder morir nunca más; convertido en estatua de sal, continúa viviendo bajo la corteza translúcida de gusto amargo» (*Ibidem*).

A la vez imagen y objeto filmado, a la vez realidad y ficción, a la vez pasado, presente y futuro, todo ello en el plano de la imaginación, de la phantasia, en el plano del cine, en el de las sensaciones que desata un objeto y activa nuestra memoria, nuestra historia.

### 3.1.4. Atravesar el espejo: el recuerdo desde el cine

Mi película nace por primera vez en mi cabeza, muere en el papel;  
la resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo,  
que son inmolados en el celuloide pero que, dispuestos en un cierto orden  
y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua  
**Jean Cocteau**<sup>102</sup>

«No se trata de entender, se trata de creer», advierte Heurtebise (François Périer) a Orfeo (Jean Marais) (*Orphée*, Jean Cocteau, 1950), cuyas manos cubiertas con unos brillantes guantes se extenderán hacia adelante, en un plano subjetivo, para atravesar el espejo, como el espeso manto de agua de un lago, que le permitirá sumergirse en el mundo de los muertos. La misma fe ciega que el héroe de la película de Cocteau requiere para cruzar esa puerta que lo separa de su amada Eurídice es la que nos está demandando su director. «Mira el reloj», le ha señalado previamente esta especie de ángel de la guarda a Orfeo, como si al cruzar el espejo el tiempo desapareciera, como si en ese espacio, en ese objeto, se sincronizaran el pasado –la muerte que le ha arrebatado a su mujer, el tiempo del ausente– y el presente –el que vive el protagonista y el nuestro como espectadores–. «Un acontecimiento vivido es finito, al menos está incluido en la esfera de la vivencia, y el acontecimiento recordado carece de barreras, ya que es solo clave para todo lo que vino antes que él y tras él<sup>103</sup>» (1993, pág. 19), escribe Walter Benjamin a propósito de Proust y su obstinación por incluir más texto en cada prueba de imprenta de *En busca del tiempo perdido*. El hecho vivido se agota pues en el tiempo de su realización. Sin embargo, de esa experiencia nace un recuerdo que no tiene límites, por permanecer ligado a la memoria,

---

<sup>102</sup> Citado en AUMONT, J., *La teoría de los cineastas*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004, p. 103.

<sup>103</sup> BENJAMIN, W., *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus Ediciones, Madrid, 1993, p. 19.

y por tanto a la *phantasia* aristotélica<sup>104</sup>, a la imaginación. Al igual que Orfeo es necesario atravesar la puerta hacia un plano donde el pasado todavía perdura, para acceder así a un recuerdo. Se requiere pues de esa experiencia como un puente que nos conecte con la imaginación, reinventando los recuerdos que el paso del tiempo nos arrebatara, que despliega una multitud de imágenes, como en Proust desencadenaba páginas y páginas<sup>105</sup>. «¿No es la quintaesencia de la experiencia: experimentar lo sumamente difícil que resulta experimentar mucho de lo que en apariencia podría decirse en pocas palabras?» (1993, pág. 25), preguntará de nuevo Benjamin sobre el estilo de Proust. ¿Por qué es necesario que presenciemos las manos de Orfeo ablandar la superficie dura del vidrio? El abismo ante el tiempo, ante lo inalterable, representado en una imagen materializada en un objeto, como si requiriera de esa imagen visible, del gesto de enfrentarse a sí mismo, para acceder a lo invisible, al recuerdo.

Otro espejo imaginario refleja a las dos mujeres físicamente idénticas de *La doble vida de Verónica* (*La double vie de Véronique*, Krzysztof Kieslowski, 1991). Al final de la película, Alexandre (Philippe Volter), un artista de marionetas que acabará integrando a las dos Verónicas en el elenco de títeres que fabrica, descubre a Véronique (Irène Jacob) la fotografía en la que ella misma aparece retratada en Cracovia. Ella, sorprendida e intrigada, la observa sujetando la hoja de contactos entre las que se esconde la imagen de la joven polaca. «Ese no es mi abrigo», asegura mientras en un primer plano de esa fotografía observamos el dedo de Véronique que la acaricia, como el ciego que requiere del tacto para llegar a «ver» el rostro de su interlocutor. Es ese gesto físico de tocar el que activa su memoria, lo que la hace comprender que la fotografía pertenece a esa otra mujer idéntica a ella, probablemente la presencia que notaba suya y que en un momento deja de

---

<sup>104</sup> Para Aristóteles la memoria «implica una pintura mental», una imagen, y pertenece a «la facultad sensitiva primaria», es decir, aquella facultad con la que «percibimos el tiempo». «La memoria corresponde a aquella parte del alma a la que también pertenece la imaginación», según escribe en *Del sentido y lo sensible – De la Memoria y el Recuerdo* (publicado en Aguilar Libera los libros, p. 44). Habría que señalar, apunta Francisco Samaranch en el prólogo a la obra del pensador griego, que en la filosofía aristotélica el alma «significa la idea y el todo, el sentido y el finalismo de un cuerpo vivo. Así, el mismo Aristóteles dice en otra de sus obras que el cuerpo es por el alma y en orden al alma» (*ibid.*, pág. 6).

<sup>105</sup> Benjamin retoma las palabras de Max Unhold sobre la enorme extensión de la obra de Proust: «Dice: imagínese usted, señor lector, que ayer mojé una magdalena en mi té y me acordé de repente de que siendo niño estuve en el campo. Y así utiliza ochenta páginas, que resultan tan irresistibles, que creemos ser no ya quienes escuchan, sino los que sueñan despiertos».

sentir, y arruga el papel sin poder contener las lágrimas. De repente esa imagen, que congelaba el mismo instante en el que su doble polaca la descubre en mitad de una revuelta en Cracovia, devuelve su mirada a través del tiempo, un año más tarde. Ese esperado encuentro entre las dos mujeres se produce a través de una foto. Qué mejor sincronía que la de la misma mujer mirándose a sí misma, reconociéndose en los labios, los ojos, el gesto del rostro que observa, pero sin hallar el rastro de conciencia, la huella de ese pasado, con esa sensación de incertidumbre de la que somos presos al observar la propia fotografía con apenas unos meses de vida. «Bonita foto. Y tú, con ese gran abrigo», exclama el titiritero, señalando con sus gafas esa pequeña imagen de Weronika. «No soy yo». «Claro que eres tú», le responde agitado, con la misma intensidad con la que Frampton lanzaba ese «¿puedes verlo?» al final de (*nostalgia*).

Será además ante el abismo de esa confusión que vive Véronique por la «presencia» ausente de su otro yo, cuando tenga lugar el encuentro sexual con Alexandre. «En *Azul*, el acto sexual durante el cual tiene lugar la epifanía pauliniana de Julie está escenificado como SU PROPIA fantasía, como un suceso próximo al sueño que no implica realmente un contacto con otra persona (este es el paradigma de muchos contactos sexuales en Kieslowski, sobre todo en *La doble vida de Verónica*: la mujer los experimenta como si se tratara de un sueño<sup>106</sup> solitario)» (Zizek, 2006, pág. 66). Precisamente, el interludio que enlaza las dos historias, el espejo que traspasamos para encontrarnos con la protagonista francesa, es otro momento íntimo. Segundos antes la cámara ha transitado por los estratos que conforman el foso donde yace el cuerpo de su alter ego, para, a continuación, tomar el lugar de sus ojos inertes, cegados por la tierra que sobre ellos esparcen sus familiares y amigos reunidos junto a su tumba. La oscuridad de la muerte da paso al cuerpo de Véronique, cuyo torso desnudo acariciamos al ritmo que lo hace su amante, sintiendo cada poro de su piel. Su ombligo, su barriga, su pecho, su rostro, aparecen ligeramente distorsionados, contenidos por una barrera de cristal, como

---

<sup>106</sup> Cabe recordar respecto al sueño la relación que tiene este con el recuerdo según escribe Bergson. «Es imposible no ver en el sueño un relajamiento nervioso, siempre dispuesto durante la vigilia a prolongar la excitación recibida en reacción apropiada. Ahora bien, es probada por la observación banal la 'exaltación' de la memoria en ciertos sueños y en ciertos estados de sonambulismo. Recuerdos que se creía abolidos reaparecen entonces con una exactitud sorprendente; revivimos en todos sus detalles escenas de infancia enteramente olvidadas; hablamos lenguas de las que ni siquiera recordamos haberlas aprendido» (Bergson, 1987, pág. 62).

si todavía los contempláramos a través del vidrio que hemos atravesado, y que súbitamente se esfuma bajo la luz prendida por la joven. «Su propia fantasía» resalta Zizek, una que quedará, pues, oculta, hasta que la visión de aquel retrato, tomado en Polonia, desate de nuevo un estallido de emociones, capaz de desplegar el atlas de la memoria.



La foto de Weronika se convierte pues en el contraplano que conecta estas dos miradas que por fin se cruzan un año más tarde. Es como el contraplano de la mirada que buscamos entre nuestros pensamientos, entre nuestro recuerdo del ausente, algo borrosa pero que siempre nos devuelve su memoria, en forma de imagen fija, embalsamada en el tiempo. Retorna también en este punto la idea del doble a través de la fotografía, y del vértigo temporal de no poder volver a mirar el rostro vivo del ausente, que ya se apuntaba con Marker y su teoría de la memoria imposible que, para él, Hitchcock propone en *Vértigo* y que él mismo profundiza en *La Jetée*, y que ya anuncia desde el prelude: «El niño cuya historia vamos a contar estaba destinado a recordar la visión de un sol congelado, el paisaje del fondo del muelle y el rostro de una mujer». No es el tiempo, pues, por donde se mueve el viajero sino que es su propia memoria, esas cicatrices por las que dolorosamente transita, activadas por el experimento del que es víctima o quizá por el sutil parpadeo de su amada, en el recuerdo vívido de una mañana.

El poder de un parpadeo es también lo que Kieslowski parece construir con el montaje de esta secuencia, donde la cámara viaja desde los rostros de los amantes, y sobre

todo el de una Véronique en éxtasis, hasta la fotografía de Weronika, enjaulada en esa bola de papel en la que la francesa la ha convertido segundos antes. El cineasta polaco acerca pues el objetivo a esa imagen de la joven, desdibujada por la arruga del soporte en el que está impresa, en un plano que bien podría verse a través de los ojos de Véronique, en el que el movimiento del zoom solo llega a detenerse y enfocarse de nuevo en la fotografía, para desenfocarse al segundo siguiente y moverse hacia esa canica<sup>107</sup> estrellada que ambas mujeres poseen. Con el impulso de ese vaivén retomamos el rostro de Véronique en pleno orgasmo para regresar una vez más a la fotografía. Esa pequeña imagen queda, en primerísimo primer plano, marcada por los profundos surcos que han quedado sobre la hoja de contactos al arrugarla, los finos vestigios de otra vida, la de Weronika detenida como una figura de piedra en mitad de la plaza, particulares testigos de los estragos que el tiempo provoca también en la memoria. Durante esos segundos de plano sostenido contemplamos hipnotizados la fotografía, arremetidos por la pasión de ese rostro bañado en lágrimas que constantemente vuelve a mirar a su otro yo. Una calma que, de repente, queda interrumpida por el sutil balanceo de la bola de papel, ¿la ha tocado Véronique o ha sido quizá el impulso de esa fuerza emocional en la que se ha visto envuelta previamente? ¿Por qué ese constante retorno sobre esa fotografía? ¿Intenta recordar Véronique el momento de captación de esa mirada?

Este retrato suspendía ese encuentro físico de las dos mujeres, y su fotografía no devuelve a la protagonista francesa el recuerdo de esa experiencia, tanto para ella como para los espectadores el tiempo, ese año de distancia que separa los dos encuentros, ha extinguido la emoción. Ella, que durante la revuelta estudiantil que se estaba librando ante sus ojos en Cracovia, había preferido apartar la experiencia, desecharla, y en su lugar capturarla con su cámara de fotos. «Frente a las mayores maravillas de la tierra (por ejemplo, el Patio de los leones en la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos. [...] Tal vez en el fondo de ese rechazo en apariencia demente se esconda un

---

<sup>107</sup> Previamente al «encuentro» entre las dos jóvenes, se muestra, durante unos segundos, la imagen de la fachada de la catedral de Cracovia distorsionada por la esfera y del revés, como si la estuviéramos mirando a través de la misma canica, recuperando el momento en el que Weronika hace lo propio cuando en el tren observa los alrededores de la ciudad. ¿Es una imagen onírica de Véronique o reproduce su mirada, la de la Weronika niña del inicio observando el cielo de su ciudad?

germen de sabiduría donde podemos adivinar la semilla en hibernación de una experiencia futura» (2007, pág. 10), establece Agamben al inicio de *Infancia e Historia*. La cámara de Kieslowski revelará pues esta semilla escondida en el fruto del rechazo inconsciente de Véronique a vivir ese momento, rescatando la mirada congelada de la joven polaca, de la que habrá de nacer la experiencia futura (el reencuentro entre las dos mujeres y la explosión emocional de Véronique).

Volvamos antes al momento previo, a esa sustitución de la vivencia por la fotografía, pues es allí donde apuntaba Agamben donde hemos de buscar el germen de la experiencia futura. Susan Sontag diría que ese afán por registrar el mundo en una fotografía es más una «experiencia capturada», una imagen reducida a un objeto que coleccionar. «[...] Sontag entén el mateix acte fotogràfic com un atavisme depredatori, fruit d'un 'afany adquisitiu' i la fotografia com a 'experiència capturada', captiva, experiència cosificada i acumulada pel mateix subjecte de l'experiència» (2012, pág. 17), escribe Juan Pablo Wert Ortega a propósito de la exposición *Martin Parr, fotografía y coleccionismo*<sup>108</sup>.

Al final de *Los Carabineros (Les Carabiniers)*, Jean-Luc Godard, 1963) los dos protagonistas vuelven a casa tras haber luchado en el ejército del rey, en una guerra a la que acuden con la promesa de volver ricos. «Traemos todos los tesoros del mundo», dice Ulysse (Marino Masé) a las dos mujeres. Todas sus experiencias, sus vivencias<sup>109</sup> quedan reducidas a una maleta repleta de postales, ordenadas por categorías. Monumentos, lugares, medios de transporte, animales, etc, todo cabe en forma de imágenes impresas. La destrucción de la experiencia a través del horror, una experiencia devorada y masticada, finalmente devuelta en forma del *souvenir* por excelencia. Godard filma aquí a los dos soldados mientras enumeran una a una las imágenes fijas que guardan en la maleta, ante la atenta mirada, entre fascinación y temor, de Cleopatre y Venus, las dos

---

<sup>108</sup> Exposición realizada en el año 2012 en el Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

<sup>109</sup> Curiosamente la primera de las postales que vemos corresponde a la de la Antigüedad con la imagen de las pirámides de Egipto, único lugar turístico por excelencia en el que hemos visto previamente a Michel-Ange tomar fotos durante sus incursiones bélicas.

mujeres que durante tres años los han aguardado con la promesa de vivir en la abundancia a su regreso.



Pero, sobre todo, Godard filma las postales, recipientes de experiencias, a la vez que proyecciones de una carga histórica. Una encima de otra las vemos aparecer, en primer plano fijo, apiladas. Los monumentos, las Maravillas de la Naturaleza, los grandes almacenes, los mamíferos, la industria, imágenes para coleccionar, todas ellas reducidas a simples objetos que, aunque capturados por la cámara, no contienen tiempo alguno, no conforman la llave de ninguna puerta al pasado y ni siquiera poseen la capacidad de evocar la memoria involuntaria, estampas que los mismos personajes se intercambian como si de cromos de colegio se tratara. Al contrario que las anteriores categorías, la última que se nos mostrará es una formada por mujeres de todo el mundo. «Éstas son las que Ulysse y yo nos reservamos, para que nuestra familia se perpetúe. [...] ¡Por los siglos de los siglos! Hasta el diluvio universal», exclama Michel-Ange (Patrice Moullet). La cámara se mantiene fija, frente a ella el soldado va desplegando cada una de estas imágenes sobre la maleta cerrada. La fotografía de una mujer africana, un desnudo de Modigliani, la ilustración de una pin-up, el retrato de Greta Garbo, el de Brigitte Bardot, unas fotografías de desnudos de los años 20 o 30, son algunas de esas postales. Y cubierta la superficie en la que uno de los hombres las despliega, grita «Lola Montes, Sherezade,

Cleopatra», mientras las imágenes que le vemos colocar encima del resto son los retratos de las actrices que encarnaron estos personajes en el cine. «Cleopatra», afirma la Cleopatre de *Los Carabineros*, cogiendo la fotografía de Elizabeth Taylor caracterizada como la reina egipcia. «Si quiere vivir aquí tendrá que cambiar de nombre», añade. «¡Claro! La llamaremos Catherine, Natalie, Eugénie...», le contesta Michel-Ange, iniciando un baile de nombres pronunciados por los cuatro personajes, que observamos a golpe de *zoom*, saltando de los rostros de las dos parejas al plano general de los cuatro dispuestos alrededor de ese cofre del tesoro en el que se ha convertido la maleta. El tiempo una vez más queda contenido en los objetos, estas imágenes cosificadas, como si con ese «por los siglos de los siglos» se refiriera a ellos mismos transformados en imágenes, en un peldaño de la historia del cine, y en su poder de sincronizar el pasado con el presente. Al igual que los personajes históricos y literarios representados en una imagen por el cine de Hollywood, ellos, personajes de una ficción, portan, a su vez, los nombres épicos de la historia de la cultura: Ulises, Miguel Ángel, Cleopatra, Venus. Lo mismo harán con las mujeres cuyos rostros barajan como si se tratara de cartas, renombrarlas. Primero imágenes, después objetos filmados para volver a ser renombrados por el que las observa.

«Creo que el cine se parece más tanto a la escultura como a la música. Es decir que se parece a algo fijo, sólido, pero al mismo tiempo a algo que pasa y que es absolutamente inaprensible» (Godard en Aidelman y de Lucas, 2010, pág. 40), apuntaba el propio Godard en una entrevista el mismo año de estreno de la película. Tal vez ese algo inaprensible sea precisamente lo que haya que renombrar (reconstruir) con nuestra mirada, buscando la semilla de la experiencia futura, la que esperan vivir Ulysse y Michel-Ange una vez el rey materialice esas imágenes, convertidas en objeto filmado. ¿Seremos nosotros los que con nuestra mirada demos una nueva vida a esas imágenes, transformadas en los recuerdos de aquello que está destinado a olvidarse? Si el cine como dice Godard tiene algo de objeto físico y de imagen pasajera, de pasado y de presente, de tiempo inasible pero también de algo tangible como el espejo que atraviesa Orfeo, quizá esta unión de esas cualidades *a priori* opuestas se concentren en lo que podríamos llamar imagen-objeto. Intangible como esa memoria del ausente concentrada en un objeto físico que requiere de la fuerza de la cámara, de nuestra mirada, para volver a resurgir a través

de nuestra propia memoria. La respuesta está quizá en ese «entre» que apuntaba Bellour, en esa distancia entre el que observa y el objeto observado que a su vez nos devuelve, a través de su filmación, esa mirada, sincronizando pasado y presente, como esas postales de *Los Carabineros*. Y si esto es así, ¿podríamos precisar su aparición material?

Ese particular álbum de familia que los protagonistas del film de Godard configuran con las postales –a la vez souvenir de viaje, a la vez huellas de la historia de la humanidad– es también el libro de recuerdos de un cine que les precede. El recuerdo que viene del cine, dice Aumont, es un «souvenir accompagné, ou médiatisé: par les fictions qui ont été le cinéma, par le récit de ces fictions, et par les images de ce récit<sup>110</sup>» (1999, pág. 41). Las palabras del teórico francés surgen a propósito de la construcción histórica que propone Godard en sus *Histoire(s) du cinéma* pero articulan una idea de recuerdo que enlaza con la de saga familiar que pretenden concebir los cuatro protagonistas de *Los Carabineros*, y que conecta con la configuración del recuerdo a través del cine para el espectador. Más aún cuando habla de la intersección de las imágenes cinematográficas en su propio recuerdo: «Mon souvenir du siècle, du cinéma et de ma propre vie est produit avec comédie du remariage, catastrophe burlesque, automne cheyenne<sup>111</sup>» (*ibid.*, pág. 42). Si mi memoria se conserva en imágenes, y éstas se mezclan con las de mi experiencia como espectadora, entonces, ¿cómo se construye una memoria íntima desde el cine, desde esas imágenes-objeto? Una memoria desde la que sea posible la evocación, como las *madeleines* markerianas, desde la mirada de espectador y de creador.

---

<sup>110</sup> «El recuerdo por el cine no es un recuerdo solo, sino un recuerdo acompañado, o mediatizado: por las ficciones que han sido el cine, por el discurso de esas ficciones, y por las imágenes de ese discurso».

<sup>111</sup> «Mi recuerdo del siglo, del cine y de mi propia vida se produce con la comedia del *remariage*, la catástrofe burlesca, el otoño cheyene».

## 3.2. Cineasta-espectador

### 3.2.1. Sobre la construcción de la mirada

El objeto desaparece en el instante mismo  
en que se saca la fotografía.  
**Philippe Dubois**

Al inicio de *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), Thomas (David Hemmings), el fotógrafo profesional cuya historia narra la película, observa junto a su vecino, un pintor abstracto<sup>112</sup>, uno de los cuadros que éste ha pintado y que se amontonan en su estudio. «No representan nada cuando los pinto. Solo un revoltijo. Después encuentro algo a lo que asirme, como... como esa pierna. Entonces todo se define y adquiere sentido. Es como hallar una pista en una investigación», afirma el artista señalando un punto indefinido de la pintura. Con esta frase Antonioni ya está advirtiendo el viaje que realizará el protagonista a lo largo de ese intenso día que también es el tiempo diegético del film, pero también el recorrido mental que deberá hacer el espectador para ver lo que desborda de la historia. El relato filmico que propone Antonioni está, pues, como describe Marie-Claire Ropars-Wuilleumier<sup>113</sup>, basado en la mirada, en concreto desde la percepción de Thomas. Para la autora se trata de una mirada intermediaria, de la que «nace la cualidad de cada plano, de cada escena, en los que la comunicación subjetiva entre el hombre y el mundo se rompe en provecho de la simple constatación objetiva» (1971, pág. 146), «las cosas [...] están liberadas de cualquier atadura por una mirada que interpone entre ellas y él, entre nosotros y ellas, entre él y nosotros, la barrera de una cámara oscura» (*ibid.*).

El primer párrafo de *Las babas del diablo*, cuento de Julio Cortázar en el que se basa *Blow-up*, ofrece también una suerte de instrucciones con las que el escritor desea que el lector aborde la historia. Se difuminan las fronteras que delimitan ese espacio entre

---

<sup>112</sup> Que la corriente en la que se enmarca el pintor sea abstracta no parece casualidad, porque esto ya marca desde el inicio que la imagen realizada con una cámara de fotos o de cine puede también distanciarse de la realidad que captura. La imagen mecánica deja atrás el estatuto de realidad con el que había nacido, y pasa, como lo hace la pintura, a ser considerada también un objeto, siguiendo la afirmación baziniana de «Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen».

<sup>113</sup> En un texto publicado en la revista *Esprit* bajo el título «*Blow-up* o el final de la hipóstasis».

impulso y acción, entre el observador y lo observado, y las correspondencias que se generan entre ellos.

«Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos» (Cortázar, 2016, pág. 152).

El autor dilata continuamente el inicio de la historia que ha de contar, y aunque a priori el narrador será el propio protagonista, Cortázar salta de la primera a la tercera persona y vuelve a un yo, pero también pasa de un espacio a otro –del quinto piso en el que vive el héroe, a la isla de Saint-Louis donde toma la foto– que será también el recurso que utilice el autor para retroceder o avanzar en el tiempo<sup>114</sup>. «[...] Nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere» (Cortázar, *ibid.*), confiesa Michel, protagonista del relato, una historia contada a partir de una cámara, la Contax 1:1.2 con la que se toma la fotografía, epicentro de la trama, y a través de la Remington con la que se redacta<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> «[...] bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo...», escribe Cortázar.

<sup>115</sup> Es importante remarcar esto, que ya hace presente el propio escritor en el relato, pero además conecta con lo que Bazin acentúa en su texto *Ontología de la imagen fotográfica*, ya mencionado al inicio de este capítulo, sobre que la fotografía es el primer arte que permite la creación automática de una imagen del mundo exterior sin intervención del artista (2008:28). Bazin incide en que esta afirmación nace de un «determinismo riguroso» sobre la fotografía, y por asimilación sobre el cine, pero, en cualquier caso, es interesante pensar en la relación entre ese automatismo en la creación de la imagen, y la apreciación que Cortázar realiza en su cuento al referirse a las máquinas como creadoras de lo que él llama perfección: «Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1. 1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella-la mujer rubia- y las nubes. Pero de tonto solo tengo la suerte, y sé que, si me voy, esta Remington se quedará

Antonioni, como Cortázar, también dilata su historia. Al trasladar el tiempo literario al fílmico, el italiano se vale del mecanismo fotográfico para trasladarnos a un tiempo basado en el principio de distancia espacio-temporal, tal y como Dubois la plantea, que se da desde la toma fotográfica hasta la aparición de la imagen en el revelado. «Toda foto desde que es tomada, envía para siempre su objeto al reino de las Tinieblas. [...] cuando la imagen revelada aparezca al fin ante vosotros, el referente, desde hace tiempo habrá dejado de existir. Nada más que un recuerdo» (Dubois, 2014, pág. 87). Desde que Thomas es testigo de la escena entre la mujer y el hombre en el parque, objeto de la serie fotográfica sobre la que se centra el misterio, hasta que consigue revelar las imágenes vemos pasar más de la mitad del metraje. La interacción con la joven de la tienda de antigüedades; la reunión con Ron, el editor de su libro de fotografías donde desea incluir las fotos tomadas esa misma mañana; incluso el encuentro<sup>116</sup> en su apartamento con la mujer del parque (Vanessa Redgrave) que no dudará en desnudarse y seducirlo de forma desesperada a cambio de que le entregue el carrete, y que estará, a su vez, interrumpido varias veces –por una llamada de teléfono y por la llegada del objeto que compró en la tienda de antigüedades, momento que la mujer aprovechará para marcharse–, funcionan como oasis de distracción, igual que en el cuento las nubes y los pájaros van surgiendo de manera intermitente entre líneas para acabar desvaneciéndose en la frase siguiente.

Podemos decir que la extrañeza con la que se desarrolla la trama en el film de Antonioni ya viene impuesta con la presencia del grupo de mimos que parecen aterrizar para tomar la ciudad y romper su equilibrio, pero también para sugerir que la materia con la que trabajan es la imaginación, al jugar a hacer presente lo invisible. Idea que se reforzará en la última secuencia de la película. ¿Acaso no es el mismo ejercicio que Thomas realiza ante sus fotografías? ¿No es el mismo esfuerzo que Cortázar exige al lector para adentrarse en eso que ha de ser contado? Antonioni prosigue la senda marcada por

---

petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir».

<sup>116</sup> «Escena ejemplar de una construcción a contratiempo que permite captar, sin espera ni aburrimiento, la simple realidad de una ausencia» (1971, pág. 145), escribe Marie-Claire Ropars-Wuilleumier al estreno del film.

el escritor argentino para determinar si hay un límite de la mirada. Ambos parecen preguntarse hasta dónde puede llegar ese ejercicio de imaginación que puede salvar o condenar al que observa, ¿hilos de la Virgen o babas del diablo?

En el cuento, Michel observará hasta la obsesión la fotografía tomada, colgada en la pared frente a él como una pantalla de cine<sup>117</sup>, mientras traduce al francés un texto, que interrumpirá tantas veces como la imagen ante él reclame su atención. Enfrentará una y otra vez la foto<sup>118</sup> de la mujer rubia y el adolescente junto al árbol, al recuerdo de aquel instante, hasta acabar empapándose de ella, con tanta profundidad que creará ver cómo la imagen fija cobra vida. Y aquella única instantánea se multiplicará en tantas fotografías como interpretaciones sea capaz de imaginar el protagonista, que Cortázar describe en dos bloques: la de la salvación del muchacho –«aquella foto había sido una buena acción»–, y la de la condena, no la del chico que por segunda vez logrará escapar de la mujer y el hombre de la cara blanca, sino la del fotógrafo<sup>119</sup>. El escritor transformará los ojos de Michel en el objetivo de su cámara, y hará de cada mirada un acercamiento a la imagen, una ampliación<sup>120</sup>, un reencuadre, logrando incluso capturar en primer plano al hombre de cara blanca que en la fotografía original había quedado fuera de cuadro y en el que creará ver al mismo diablo<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> «[...] al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas» (Cortázar, 2016:159).

<sup>118</sup> «Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto, nubes y piedras confundidas en una sola materia inseparable».

<sup>119</sup> «De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención» (*ibidem*).

<sup>120</sup> «[...] en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida, iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre...».

<sup>121</sup> «Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado. De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota».

La distancia entre lo real capturado y su imagen, su imposibilidad de correspondencia, demuestra que «algo ha pasado y no solo el tiempo» (Dubois, *Op.cit.*, pág. 89), «una fisura entre el signo y el referente» (*ibid.*). Quizá por ello una vez reveladas las fotografías, Thomas experimentará dos revelaciones ante ellas, y lo hará a través del reencuadre y de la ampliación, a la que hace referencia el título de la película. Si en el relato de Cortázar el protagonista solo alcanza a realizar una fotografía del encuentro entre la mujer y el joven, y el resto pasa por su imaginación, en *Blow-up* cada instante de la secuencia del parque quedará capturado por la cámara de Thomas, para luego demostrar que a pesar de la fidelidad a la realidad del objetivo es posible mirar más allá de la certeza de las apariencias. Antonioni muestra todo el proceso hasta la obtención de la fotografía, desde el revelado del negativo, la selección de la imagen a ampliar con la ayuda de la lupa<sup>122</sup>, hasta la exposición de la imagen sobre el papel químico. Mientras, Cortázar describe cada una de las versiones que Michel imagina a partir de la única fotografía tomada como si fuesen nuevas capturas, o ampliaciones de aquella. Thomas irá colgando poco a poco las ampliaciones en la pared, las fotografías de la escena en mitad del parque en plano general, las del primer plano de la pareja abrazada con la mujer mirando fuera de campo, la del pequeño punto oscuro tras la valla, entre los árboles donde el fotógrafo cree ver lo que atrae la atención de la chica. La sucesión de las fotografías, su disposición en la pared, y los diferentes encuadres (general, primer plano, plano detalle) va creando una continuidad temporal que le lleva a descubrir aquello que antes se le había escapado. Como en *Las babas del diablo* el espectador compartirá punto de vista frontal de la imagen con el protagonista<sup>123</sup>, pero además nos ofrecerá su contraplano, situando la cámara tras las fotografías y dejando ver el rostro del héroe en el intervalo<sup>124</sup>, facilitando así el mirar y ser mirado desde el punto de vista del objeto.

---

<sup>122</sup> Precisamente la lupa tendrá un papel esencial en la revelación de las huellas que desvelarán el asesinato.

<sup>123</sup> «Nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo», confiesa Michel en el texto.

<sup>124</sup> La cámara se situará varias veces tras las fotografías que cuelgan una junto a la otra de la pared del apartamento, como fotogramas de una película, dejando entrever la mirada de Hemmings hacia ella, escudriñando cada ángulo de la imagen, o también en un plano casi cenital desde donde veremos al protagonista ir colgando las fotografías sobre los muros blancos de la habitación, hasta comprender lo que él ha intuido en la escena capturada.

La inmovilidad del objeto y del tiempo de la fotografía alterados en el relato de Cortázar por el «temblor casi furtivo de las hojas del árbol» se transforma en *Blow-up* en un desplazamiento lateral de la cámara que recorrerá la secuencia de fotografías colgadas, siguiendo la mirada de Thomas, lo que ayudará al espectador a construir la imagen (y la historia) a la vez que el fotógrafo. Cuando el protagonista amplíe dos veces más el punto oscuro hacia el que la mujer dirige su mirada en el encuadre, solo contemplaremos una mancha. No será hasta que el objetivo de la cámara vuelva a recorrer la secuencia de fotos que cuelgan de la pared, que el acercamiento a través del dispositivo cinematográfico permita descifrar que la mancha que Thomas se empeña en ampliar es, en realidad, un rostro oculto entre la arboleda, y una mano sujetando una pistola. Ante tal descubrimiento concluye haber evitado un asesinato, y por ende, haber salvado la vida del hombre que esa mañana ha fotografiado junto a la mujer.

Sin embargo, no es hasta más tarde<sup>125</sup> que al volver a examinar las imágenes desde otro punto, esta vez desde el suelo, advierta algo en una de las fotografías posteriores de la secuencia: la mujer observa, de espaldas al objetivo, un bulto en el suelo, tras un arbusto. El héroe ya no repetirá el proceso de ampliación de la misma fotografía como había hecho antes, sino que precisará de otra cámara para capturar un plano detalle buscando nitidez. Una vez revelada la fotografía, lo vemos colgarla junto a la primera –el plano general reencuadrado en la mancha tras el arbusto de espaldas a la cámara–. El espectador habrá de esperar al contraplano para ver las dos imágenes: un travelling frontal que pasará de una a otra foto, pero ni siquiera la aproximación de la lente sobre esa mancha tras el arbusto aporta luz alguna. Thomas escudriña también las fotos, las mira desde más lejos, vuelve a la primera ampliación del rostro y el arma. Lejos de encontrar la prueba documental que explique qué es esa figura, lo que queda es el grano de la fotografía en blanco y negro, sin atisbo de apariencia realista. Únicamente al regresar al parque, ya de noche, el fotógrafo ratifica sus sospechas: la mancha blanca es en realidad el cuerpo sin vida del hombre que la mujer acompañaba esa misma mañana. Thomas ha necesitado

---

<sup>125</sup> Antes dos jóvenes que desean que las fotografíe se han presentado en el apartamento en otra digresión de la historia principal.

revisar el referente real, pisar el lugar donde tomó las fotos, para demostrar lo que la imagen apenas ha podido evidenciar.

De las fotografías tampoco se deducen las intenciones del personaje de Redgrave, ¿intentaba seducir al hombre o en realidad formaba parte de la conspiración para asesinarlo? Nunca se sabrá, la chica volverá a aparecer fugazmente frente a los ojos de Thomas esa misma noche en la calle, y pese a que saldrá corriendo tras ella jamás la volverá a ver. Igual que el cadáver, que a la mañana siguiente habrá desaparecido del parque, la única prueba de su existencia será la ampliación en primer plano de una mancha en blanco y negro, sobre la que Patricia, su vecina y pareja del pintor, afirmará: «Parece uno de los cuadros de Bill». La respuesta actúa como llamada de atención al espectador, al que Antonioni exhorta en cierta manera a mirar más allá de las apariencias al igual que el artista abstracto hace frente a sus cuadros. Si Antonioni afrontaba la imposibilidad de comunicar en *El eclipse*, apunta Ropars-Wuilleumier, con *Blow-up* «da por admitida esa ruptura» (*Op.cit.*, pág. 150), y abre «otros caminos para una subjetividad renovada» (*ibid.*).

*Blow-up* permite cuestionarse sobre las correspondencias entre el objeto observado y el que observa, sobre el creador y su obra, sobre la construcción de la mirada en definitiva. Si ante el montaje de las fotografías del parque el espectador escucha el sonido de las ramas agitadas por el viento, en la secuencia final será el fotógrafo quien escuche el sonido de la pelota frente al partido de tenis que un grupo de mimos emula en el parque. La cámara se detiene sobre el rostro de Thomas que mira hacia el fuera de campo, del mismo modo que en la fotografía la mujer dirigía su mirada hacia la oscuridad de la arboleda, sus ojos siguen el movimiento de la pelota invisible, y la ilusión que él presencia se transmite así al espectador. Tan pronto el héroe comprenda la fantasía en la que ha entrado, sus ojos se dirigirán al suelo, así también el plano, que hará desaparecer el horizonte de árboles que enmarcaban el rostro a través de su mirada y el sonido. Antonioni sitúa así la cámara en un punto fijo, en un plano general casi cenital, desde el que muestra al protagonista en mitad del paisaje. La imagen queda totalmente inundada del verde del césped donde el hombre pasa a ser una figura, solo reconocible por el color de su ropa, hasta desvanecerse, como se han difuminado los contornos en las múltiples

ampliaciones de la fotografía, como si formulara la consigna: «No hay que elegir *entre* lo que vemos y lo que nos mira. Hay que inquietarse por el *entre* y solo por él» (Didi-Huberman G., 2011, pág. 47). Un *entre* que Antonioni también materializa en los intervalos por donde su cámara deambula: en el tránsito de una fotografía a otra, pasando de un plano general a un primer plano o un plano detalle, del gesto alarmado de Redgrave a la sombra difuminada de una valla en el parque; en el desasosiego que susurran los intersticios entre las instantáneas colgadas tras las que el objetivo de la cámara se sitúa capturando la mirada de Hemmings frente a ellas, mientras trata de escudriñar lo que la certeza de la imagen le niega. En ambos casos Antonioni ofrece un contraplano, el de la mirada subjetiva del personaje («lo que vemos»), y el del objeto que recibe aquella mirada («lo que nos mira»), pero también enfrenta al espectador a una inquietud al modificar, en palabras de Rancière «el propio estatuto de lo “real”» (2001, pág. 10), porque lo sitúa ante su propia subjetividad, ante una ausencia latente que cada mirada ha de habitar según su propia experiencia.



El mismo *entre* que acaba apoderándose del espacio de la fotografía al final de *Las babas del diablo*, después de que Michel cierre los ojos ante el diablo que desde el primer plano de la foto lo amenazaba, solo quedan nubes y un «cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres» en la pared de su habitación. Al despertar de ese mal sueño el protagonista del cuento únicamente es capaz de ver aquellas nubes que pasaban constantemente entre las líneas del relato desbordando el tiempo de aquella imagen tomada un 7 de noviembre en la isla de Saint-Louis, y que desarticulan la capacidad de la

fotografía de embalsamar el tiempo. «Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión» (Cortázar, 2016, pág. 160).

### 3.2.2. La subjetividad de la mirada

En el cortometraje *Ulysse* (1982), Agnès Varda confronta la verdad documental de una fotografía que ella misma tomó en 1954 con la memoria de los que en ella aparecen –un hombre y un niño, el Ulises del título, desnudos, junto a una cabra muerta, a orillas del mar– y la suya propia. Varda parte de la captura de esa imagen, primero la muestra sola, ocupando toda la pantalla, en silencio, le otorga unos segundos al espectador para que la contemple, de ahí en adelante todo lo que se muestra será aquello que escapa a la imagen. Acto seguido, con la fotografía todavía fija frente a nosotros, la voz en *off* de la cineasta contextualiza la imagen: el lugar donde se tomó, un domingo junto al mar, cerca de Calais; el tipo de cámara que utilizó, una de placas; su primera percepción de la imagen, «veía al revés por el cristal esmerilado»; el tipo de composición, de naturaleza muerta y figuras; e incluso los lugares de nacimiento de los protagonistas de la imagen, Saint-Aubin-sur-Mer la cabra, Alejandría el hombre y Denia el niño. A la vez que Varda habla de cómo percibió el cuadro a través de la cámara, «con la cabra en lo alto en un cielo empedrado», el movimiento entra en la imagen, va reencuadrando cada una de las figuras que componen la foto. Y de los datos objetivos que rodean la instantánea, Varda da voz a los protagonistas y conoceremos que Ulises Llorca es hijo de una pareja de españoles, exiliados políticos, Bienvenida y Juan, vecinos de la cineasta en la calle Daguerre. Para acabar, finalmente, cuestionando el peso documental de la fotografía, de la fragilidad de la memoria, constatando los agujeros que quedan por completar, como los rellena el escritor omnisciente de *Las babas del diablo* volviendo insistentemente la vista hacia las nubes y

pájaros con las que se distrae y que acaban por colarse aleatoriamente a lo largo de la historia. «¿Puedo sugerir que existe un animal “comeimaginación” una imaginación autopredatoria?», pregunta Varda, mientras una cabra mastica, ajena a su alrededor, una copia de la fotografía de *Ulysse*. Cuestión que aunque parezca quedar aislada del resto de pensamientos del metraje retorna en el ruego «Mitología, ¡hazme soñar!». Del mismo modo que Frampton apelaba a ella para construir una historia que incluyera todas las historias posibles, igual que Marker reclama la necesidad de entender el arte como parte de la mentira que envuelve a la memoria. La fotografía, explica Imma Merino, ha permitido a Varda reflexionar sobre las imágenes, «sobre la seva capacitat (o no) de capturar i testimoniar alguna cosa del real, de fer-se, altrament, autònomes dels seus referents, d’evocar un moment viscut, de revelar una poètica de la quotidianitat, de reflectir una personalitat a través de l’expressió d’un rostre o d’un gest<sup>126</sup>» (2017, pág. 227). La subjetividad de la mirada es, pues, elemento clave en el cine de Varda, así como la fragmentación de la narración, y, por ende, de la memoria, lo que Merino llama la «metamorfosis de la subjetividad» (*ibid.*).

El primer testimonio que aparece en *Ulysse* es el del hombre egipcio, que de nuevo aparece desnudo, esta vez en su lugar de trabajo, como director de arte de una revista de moda. Como una suerte de recreación performativa del recuerdo que ella misma conserva del hombre, a quien no ha vuelto a ver desde entonces, y al que incluso entrega unas piedras de la playa que lo invitan a situarse de vuelta a aquella orilla de la costa de Calais. Sin embargo, él no quiere recordar. Si el egipcio no desea enfrentarse al hombre que fue –aquel joven que posó desnudo para Varda un domingo en una playa de Saint-Aubin-sur-Mer–, para Ulises, treinta años después, aquella imagen, testimonio de un pasado doloroso, nunca existió: «Ningún recuerdo, realmente». Mientras unos ven en aquella imagen la representación de un hecho pasado otros se guiarán por el sentimiento que les sugiere. En ese segundo grupo se encuentra la madre de Ulises, para ella aquella fotografía le devuelve la preocupación y tristeza por la enfermedad de su hijo, a pesar de que el niño se curó. «No es exactamente la imagen, es el recuerdo», afirma. Ulises, explica Varda,

---

<sup>126</sup> «sobre su capacidad (o no) de capturar y testimoniar algo de lo real, de lo contrario, autónomas de sus referentes, de evocar un momento vivido, de revelar una poética de la cotidianidad, de reflejar una personalidad a través de la expresión de un rostro o de un gesto».

sufría una enfermedad del hueso de la cadera que podía ocasionarle una cojera permanente, y que podía evitarse con un tratamiento en el mar y con algas marinas, de ahí su viaje a la costa. «Pero, había mucha esperanza», dice Bienvenida y rompe a llorar.



El plano se interrumpe con unas fotografías que la cineasta le hizo durante aquellos días, donde aparece con los ojos cerrados bajo el sol, y el semblante relajado, y que Varda muestra en tres movimientos: tres planos que se superponen como si fueran los de una secuencia cinematográfica. La serenidad transmitida en la imagen contrasta con las lágrimas con las que la mujer lo recuerda, de la misma manera que el plano fijo del presente contrasta con el movimiento de las fotografías del pasado. El montaje de las tres fotos superpuestas, del rostro de una mujer durmiendo, remite inevitablemente al instante previo de la inserción de la secuencia cinematográfica en *La Jetée*<sup>127</sup> donde las fotografías fluyen hasta integrarse con el parpadeo de la protagonista, como si todo fuese un plano secuencia. Si la fotografía habla en pasado y el cine se desarrolla en constante presente, el recuerdo que brota de aquellas fotografías impone un contraplano subjetivo, el de los ojos que las observan revelado a través del movimiento, como si el recuerdo se desplegara conforme damos al botón del play.

Cuando Varda entrega la fotografía, y el dibujo que de ella realizó el pequeño Ulises, a un grupo de niños para saber qué les sugieren ambas imágenes y cual de las dos prefieren, ellos se decantan por la fotografía, por ser más real. Ante tal conclusión Varda se pregunta qué hay de real en la imagen, lo que la lleva a revisar en periódicos e informativos qué ocurrió en Francia aquel nueve de mayo de 1954. La realidad y lo real convergen con la imaginación, «la Historia es para uno lo que la memoria es para el otro»,

---

<sup>127</sup> Y que Marker volvería a utilizar en *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), con los retratos en blanco y negro que había tomado a la actriz rusa Tatiana Samoilova<sup>127</sup>, y que acaban por fundirse con la imagen de un ave en pleno vuelo, y finalmente culmina con el retrato de Hélène Chatelain, la mujer de *La Jetée*.

dirá Marker. Así, Varda, repasa aquellos hechos históricos para acabar afirmando: «Si observas la orilla del agua, el tiempo ya no es el mismo. Los intérpretes de la Historia, esos que son su memoria oficial, pasan como sombras vistas desde la caverna de Platón». La realidad, pues, no puede separarse de la experiencia vital de cada uno, de su subjetividad, apunta Merino:

«A través d'*Ulysse*, doncs, ensopega amb la subjectivitat que fa que cadascú tingui una diferent sensació i un diferent record (o que no el tingui o no el vulgui tenir) d'una experiència comuna. Aquesta ensopegada amb l'alteritat va lligada a la dificultat de conèixer o reconstruir un fet a partir d'una imatge (sempre batega el tema de la capacitat o no de la imatge per revelar el real) i a la consciència de la imprevisibilitat i la fragilitat de la memòria. I, evidentment, dels seus misteris<sup>128</sup>» (2015: 132).

No se puede hablar de recuerdo, y de autobiografía, en su obra sin mencionar *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008) donde revisa su vida y su trabajo, saltando del pasado al presente y viceversa de manera arbitraria. La filmación de la película coincide con la exposición de fotografía a la que Varda fue invitada en 2007 por el sesenta aniversario del Festival d'Avignon, del que fue fotógrafa oficial durante años, bajo la dirección de Jean Vilar, acontecimiento del que somos testigos en el film. Entre las imágenes elegidas hay una del actor Gérard Philippe –vestido como el príncipe de Hamburgo, posando entre unos árboles– de cinco metros de altura, dispuesta a la manera de un puzle<sup>129</sup>, así cada una de las piezas, quince en total, tiene un marco en negro, lo que, al observar la fotografía completa, evidencia el interés de la artista por exhibir el fragmento.

Al final de *Ulysse* Varda concluye: «Hete aquí, le he dado un lugar a esta imagen en mi vida y en su tiempo, como me enseñaron en la escuela, pero las anécdotas,

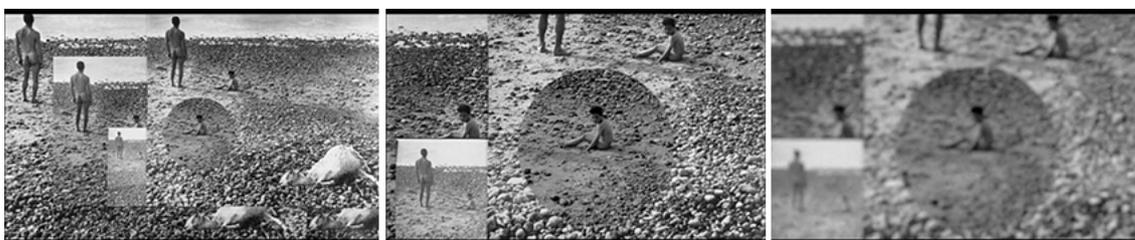
---

<sup>128</sup> «A través de *Ulysse*, pues, tropieza con la subjetividad que hace que cada cual tenga una diferente sensación y un diferente recuerdo (o que no lo tenga o no lo quiera tener) de una experiencia común. Este tropiezo con el alteridad ligada a la dificultad de conocer o reconstruir un hecho a partir de una imagen (siempre late el tema de la capacidad o no de la imagen para revelar lo real) y a la conciencia de la imprevisibilidad y la fragilidad de la memoria. Y, evidentemente, de sus misterios».

<sup>129</sup> «El lado puzle es el que más me gusta», confiesa la cineasta en el filme mientras, tras ella, unos técnicos colocan la última de las piezas que conforman el mosaico.

interpretaciones, historias, nada aparece en la imagen. La pude haber tomado el domingo pasado, o ayer. Yo, u otra persona. Ahí está la imagen, eso es todo. Puedes ver lo que quieras en ella. Una imagen es esto y más», para explicar a continuación las diferentes interpretaciones que la fotografía tomada en la playa le transmite. Mientras, la búsqueda sobre la imagen que se notaba en la primera secuencia de la película deja paso a una superposición de copias de la misma fotografía, un collage en el que se multiplica y advierte diferentes formas, hasta que el desenfoco acaba por hacerla desaparecer de la pantalla.

Del mismo modo que en la secuencia de la exposición en *Las playas de Agnès*, sentada en mitad de la sala, entre los retratos que testimonian los inicios del festival de teatro, Varda no puede evitar las lágrimas por cada uno de esos artistas, amigos fallecidos, a los que después les ofrendará rosas y begonias. Pero, sobre todo, porque la ausencia de aquellos la conduce inevitablemente a la de su compañero, el cineasta Jacques Demy<sup>130</sup>: «Todos los muertos me llevan a Jacques», como si en cada una de aquellas miradas inertes, congeladas en un tiempo, lo viera a él. ¿Lo verá en la ausencia que desprende la fotografía de *Ulysse*?



---

<sup>130</sup> Demy, cuya presencia puede palpase en todo el metraje, vuelve a aparecer al final, cuando Varda recuerda su muerte y la filmación de *Jacquot de Nantes* (1990), que recrea la infancia del realizador francés, a partir de las memorias que escribió en sus últimos meses de vida. No obstante, la película comenzaba con el retrato filmado del cineasta, fragmentado, como si con la cámara Varda acariciara su cuerpo, resistiéndose a abandonarlo a la muerte. «Mi única posibilidad era filmarlo en un primer plano extremo: su piel, su ojo, su pelo como un paisaje, sus manos, sus manchas. Necesitaba hacer eso, sacar esas imágenes de su misma materia», pronuncia Varda. Él falleció poco después del fin del rodaje de *Jacquot de Nantes*, y ella recupera aquellas imágenes al final de *Las playas de Agnès*, casi veinte años después de la muerte de Demy, como si intentara darle de nuevo otra vida, como si intentara otra vez vencer a la muerte, pero el abismo del tiempo es ineluctable, así como su necesidad de volver a aquellas imágenes y sacarlas «de su misma materia».

### 3.2.3. Fijar la ausencia

La pantalla en blanco en que se acaba convirtiendo la fotografía ampliada de *Las babas del diablo* conecta con aquel «nunca se captura la realidad como la vemos» que el protagonista de *Alicia en las ciudades* (*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974) afirma con abatimiento. El escritor Phil Winter (Rüdiger Vogler) también ha de escribir un relato de viaje en Estados Unidos, pero decide hacerlo a través de su cámara de fotos. El problema es que lo que percibe nunca es aquello que acaba apareciendo en la fotografía. Si bien aquí no es el propio cineasta el que reflexiona sobre su memoria, el personaje de Vogler sí es una suerte de *alter ego* de Wenders, que fue fotógrafo antes que cineasta, por lo que es fácil imaginarse que el alemán vuelva en la ficción sus propias dudas y reflexiones sobre la imagen. A propósito del modo que el fotógrafo adopta para enfrentarse a la realidad que captura, Bellour menciona la distinción de Alain Bergala entre dos tipos de fotógrafos: «El que cree en la realidad y hace de la foto un arte de la presencia (llamémosle fenomenólogo) y el que solo cree en lo real como imposible y no hace más que fijar la ausencia (llamémosle lacaniano)» (2002:94), pero matiza un tercero que sería el fotógrafo del efecto de movido, de lo desenfocado, que, sentenciamos, se hallaría en las dos categorías anteriores a la vez. Si tuviéramos que incluir a Phil Winter en alguna de estas categorías sería, sin duda, la segunda. ¿Dónde situamos entonces al cineasta?

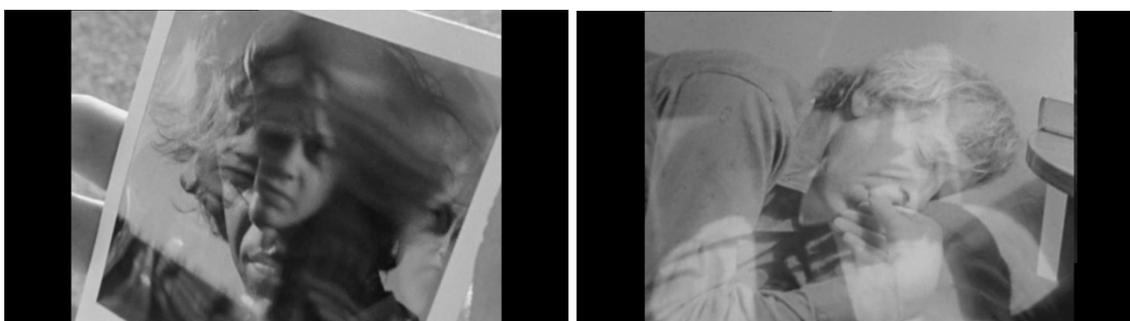
Esta historia comienza con un cielo blanco, despejado, solo roto por el paso de un avión, al que la cámara intenta seguir hasta perderlo. Y también está construida en el entre. El personaje se debate entre ser un fotógrafo que intenta capturar la realidad de un país que no conoce o un escritor que no encuentra las palabras para describirla. Pero también en el entre de un hombre que fotografía –cuyas instantáneas constantemente se muestran al espectador– y el de un cineasta que filma la escena... O un espectador que la contempla. Tras el plano del avión en pleno vuelo, cambiamos de plano donde un movimiento lateral de la cámara nos desvela la presencia del fotógrafo bajo la pasarela de madera, sentado en la playa. Lo vemos dirigir su Polaroid hacia el frente y tomar una foto. El contraplano: una silla de socorrista que descansa solitaria sobre la orilla mientras las olas la acarician. La cámara vuelve al rostro de Vogler que observa apesadumbrado la fotografía que tiene entre sus manos, y que un plano detalle nos revelará. ¿En cuál de las

dos imágenes hay más *verdad*? La respuesta nunca la sabremos, pero lo que sí parece poner sobre la mesa el cineasta alemán es que la realidad que captura la cámara de cine tampoco es la del ojo que la observa.

Las ciudades por las que transita el escritor/fotógrafo junto a Alicia tampoco son las mismas que retrata Robby Müller –director de fotografía de Wenders– en 16 mm, cámara con la que convierte los paisajes alemanes en una película, en otro espacio diferente de la realidad. «Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/25º», escribe Cortázar. Se trata del discurso sobre la imposibilidad de mostrar lo que vemos exactamente como lo vivimos, o la imposibilidad de escribir una experiencia que no tiene un solo camino, una única versión. La imposibilidad también de narrar esa historia como algo cerrado, de excluir la mirada del espectador como parte activa en la construcción del relato audiovisual atraviesa la película. Igual que atraviesa *Blow-up*, así como también una necesidad de reflexionar sobre la imagen, porque ambos fotógrafos, Thomas y Phil, persiguen la idea de una imagen. Ambos confían en la fotografía como prueba documental de la realidad hasta acabar descubriendo que esa realidad no existe. Quizá por eso la odisea del hombre junto a la niña para encontrar la casa de su abuela nunca acaba. Cuando finalmente la encuentran, exactamente el mismo edificio oscuro y grande de una sola planta al que se accede por unos escalones que ve (vemos) en la fotografía de Alicia —única pista del domicilio de la anciana— la realidad sigue sin revelarse. Como ocurría frente a la instantánea de la playa al inicio, la foto de la casa es la misma que la que se erige frente a su vista, sin embargo, ya no es la casa de la abuela. En ella no hay más verdad que la que sostiene la niña. Una *verdad* ligada a una idea, como aquel «ahí está la imagen, eso es todo» de Varda. También ella confiesa haber perseguido la idea de una imagen cuando retrataba al hombre y al niño en la orilla junto al animal muerto.

¿Qué vemos en ella, entonces? ¿La ausencia a la que se refiere Bergala? En el ecuador de *Alicia en las ciudades*, el fotógrafo aguarda, junto a su forzada compañera de

viaje, la llegada de un autobús en mitad de la nada. Durante la espera, la niña interroga con insistencia a su acompañante, que se resiste a responder. Aburrida, toma prestada la cámara Polaroid que él siempre lleva encima y le toma una foto. «Por lo menos sabrás cómo eres», le dice mientras le entrega la instantánea. La pantalla recoge entonces el testigo de la mirada del actor sobre esa imagen y nos devuelve su retrato, aún en proceso de revelado, donde se refleja, deformado y desdoblado, el rostro de la niña en comunión con el del hombre. Y en ese instante el realizador alemán convierte la (huidiza) realidad fijada, en una experiencia vivida a través de la cámara –y los ojos del protagonista–, pero también la del espectador al lanzar la reflexión de un *nosotros* a través de la imagen, ese cielo despejado ante el que nos enfrentamos y en el que de vez en cuando vemos pasar alguna que otra nube. La inmutabilidad de la fotografía frente a la constante movilidad de la vida. Como si se resistiera a hablar con una única voz, Wenders configura un intersticio en el relato cinematográfico, entre el plano y contraplano, en el que integra también nuestra mirada. Las fotos nunca coinciden con la realidad ni siquiera cuando la registra una cámara de cine. Por eso Wenders juega no solo con las imágenes fijas que el protagonista va capturando sino también con las cinematográficas para construir un espacio diferente. La (per)mutación de miradas generada a partir de la superposición de retratos y tiempos. Ahí tenemos, en otro momento del film, el rostro de Rüdiger Vogler transformado en el de Henry Fonda en el papel del joven Lincoln. Segundos antes el fotógrafo se ha quedado dormido en la habitación de hotel mientras el sonido de la película de Ford, que se emite por televisión, se filtra en sus sueños: un fugaz plano de una carretera en el que se escucha el graznido de unas gaviotas. Las dos imágenes se superponen, y el plano de la carretera avanza.



Y es en esos intersticios donde se integra el *nosotros*, donde transitamos por esa fantasía, por ese camino para fijar la ausencia. De la misma forma que la fotografía de *Ulysse* no es más que una imagen, o la ampliación de *Blow-up* ha dejado de ser el testimonio de la existencia del asesinato. Al integrarnos en un *nosotros* el cine nos ha dotado de otra memoria, ha cambiado nuestra manera de recordar, «ha cambiado los contenidos de nuestra memoria, ha cambiado la memoria misma» (Aumont, 1999:41). Y ya no hay vuelta atrás, hemos emprendido el mismo viaje en busca de una realidad inasible para permutar nuestra mirada por la que el cine quiera imponernos. De ahí que en *Ulysse* Varda recuerde finalmente aquel domingo que tomó la fotografía como el día que perseguía la idea de una imagen. «El día que pude haber visto a Fabrizi tras Totó en *Guardias y ladrones*», fabula la cineasta mientras vemos a Aldo Fabrizi correr detrás de Totó en una secuencia de la película de Monicelli y Steno de 1951. Posiblemente emitida en televisión en el mismo momento en que Varda tomaba aquella foto, pero no ella que ni siquiera iba al cine. Por eso ante la cartelera de un diario, presumiblemente de aquel día de 1954, escuchamos la confesión de la belga: «Nunca había visto a Totó, ni a Gina o Marilyn, Orson o *El acorazado*, ni a Sacha, aunque haría un film». El cine que entonces estaba a punto de entrar en su vida para quedarse todavía no formaba parte de su memoria, ¿por qué entonces incluirlo en la rememoración de la foto de *Ulysse*? Porque, como bien apunta Imma Merino, la inserción de esa memoria cinematográfica asociada al uso del verbo «perseguir» «es un juego del presente en que montó *Ulysse* (o del que concibió su estructura) que no se corresponde con ningún recuerdo del tiempo en que fotografió a Ulises en la playa». Por eso ante ella, Varda invoca a la mitología e imagina nuevas fábulas sobre ella –«las sirenas de la memoria»– a la vez que la fotografía inicial se ha multiplicado formando un collage abismal, una espiral del tiempo, mientras el rostro de Vogler se funde con el de Fonda, y la figura de Thomas se desvanece en el verde que invade la imagen, porque la memoria de estos personajes, de estos cineastas –sus imágenes– se construyen desde la ausencia que los precede.



## 4. LA MANO QUE BORRA

Il fallait un jour entier pour entrer dans l'actualité des faits,  
de leur promiscuité, retrouver l'air autour.  
Un troisième jour pour effacer ce qui avait été écrit, écrire<sup>131</sup>.  
Marguerite Duras<sup>132</sup>

Seul la main qui efface peut écrire.  
*Histoire(s) du cinéma*<sup>133</sup>

### 4.1. Adentrarse en la noche: del libro abierto a la pantalla de cine

«Para Yann.

Nunca se sabe, con antelación,

lo que se escribe.

No tardes mucho en pensar en mí» (1998:13).

Con esas líneas Marguerite Duras dedicaba Esto es todo al hombre que la había acompañado durante la última etapa de su vida, Yann Andréa<sup>134</sup>. La primera página de un libro con el que ponía punto y final a toda su obra, pero con el que también asumía la inminencia de su propia ausencia. Próxima a la muerte, a causa de la enfermedad que ya había colonizado su cuerpo, ella escribe. Lo hace porque «ya que uno está perdido y no tiene nada que escribir, que perder, escribe» (Duras, 1994, pág. 24). Por eso mismo el resultado es un libro, que al igual que su vida, está «destinado a desaparecer<sup>135</sup>» (Duras,

---

<sup>131</sup> «Hacia falta un día entero para entrar en la actualidad de los hechos, de su promiscuidad, reencontrar el aire autor. Un tercer día para borrar aquello que había sido escrito, escribir».

<sup>132</sup> Citado en ARMEL, Aliette (1990). *Marguerite Duras et l'autobiographie*.

<sup>133</sup> «Solo la mano que borra puede escribir». Palabras del Maestro Eckhart pronunciadas por Jean-Luc Godard en el capítulo 1a de *Histoire(s) du cinema* en referencia a todas las dolorosas imágenes nacidas en los campos de concentración. «[...] el cine había de hacer tabla rasa de muchas cosas», como apunta Natalia Ruiz en su tesis doctoral *Poesía y memoria: "Histoire(s) du cinéma" de Jean-Luc Godard*, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

<sup>134</sup> Quien incluso abandonó su apellido real, Lemée, por el que Duras le quiso otorgar, y que no era sino el nombre de pila de la madre del escritor.

<sup>135</sup> Duras dictaba las palabras a Andréa que se encargaba de transcribirlo por eso a lo largo del texto son frecuentes las líneas de diálogos entre la pareja. Es probable que no se refiriera a la obra que nos ocupa, pero lo que nos interesa es el peso que en ella tiene la cercana ausencia de Duras, incluso en su forma de plantear sus hipotéticas obras futuras.

*op.cit.*, pág. 17), cuya forma alberga diferentes lecturas: un diario compuesto de desgarradores pensamientos sobre su vida, que en su caso es también su obra<sup>136</sup>; un poema de versos abruptos dirigidos a Andréa, su «amante de la noche<sup>137</sup>»; o una elegía a la desesperación con la que aseguraba que era preciso escribir<sup>138</sup>. En *Esto es todo*, cada uno de los textos que lo componen, recopilados por su entregado compañero y publicados por primera vez en octubre de 1995<sup>139</sup>, se hilan con esperas y silencios<sup>140</sup> –los mismos que marcan el estilo durasiano–, interrupciones en la escritura, elipsis vitales que hacen las veces de entre actos. El lector asiste al agotamiento de un tiempo de vida, expresado a través de un abismo; la lucha entre resistirse a morir<sup>141</sup> o rendirse al abandono de sí misma<sup>142</sup>. A veces confesiones, a veces divagaciones, línea a línea se van vaciando de ella: de su nombre, de su pluma, de su deseo, de su amor, de su cuerpo... hasta quedar únicamente su agonía y la soledad, en la que ya ni siquiera cabe su escritura. «Ya soy casi nada», «Estoy perdida», «Se ha terminado», repite. «Ya no soy nada [...] Ya no tengo boca, tampoco cara» (*ibid.*, pág. 60) concluye. ¿Qué queda después? «Nada. Solo los vivos que se sonríen, que se acuerdan» (*ibid.*, pág. 16), en definitiva aquellos que experimentan la pérdida, «lo que queda de lo escrito», los que continúan el relato. Porque «el todo se desvanecerá cuando se borre el texto de la lectura» (*ibid.*, pág. 29), o cuando desaparezca la mirada viva que se posa sobre él, parafraseando a Marker y Resnais en *Les statues meurent aussi*. En Duras la mirada permite la presencia del ausente, solo experimentando el recuerdo se puede invocar a los muertos, una mirada que se materializa a través del arte, médium de ese encuentro.

---

<sup>136</sup> «Cuando escribo estoy en la misma locura que cuando vivo» (*ibidem*, pág. 30).

<sup>137</sup> Así se refiere a Andréa en la segunda parte de la dedicatoria de *Esto es todo*: «Para Yann, mi amante de la noche. / Firmado: Marguerite, la amante / de este amante adorado, 20 de noviembre / de 1994, en París, en la calle Saint-Benoît».

<sup>138</sup> «Escribir a pesar de todo, pese a la desesperación. No: con la desesperación» (Duras, 1994:31).

<sup>139</sup> El primer texto que forma el libro está datado el 21 de noviembre de 1994 y el último el 1 de agosto de 1995.

<sup>140</sup> Se trata de cada una de las interrupciones entre un texto y el siguiente. Algunas por el cambio de día: «21 de noviembre, mediodía, calle Saint-Benoît», «23 de noviembre en París, 3 de la tarde». Otras en la misma jornada: «Más tarde, el mismo mediodía», «Más tarde, todavía», «Silencio y después».

<sup>141</sup> «Encontrar qué escribir todavía», «Todavía existe el todo, durante mucho tiempo, / antes de la muerte», «Voy a tratar de no morir / demasiado pronto» (Duras, *Esto es todo*, 1998).

<sup>142</sup> «Ya no me queda aliento», «Ya está esto es todo», «Me siento perdida. / Muerte es equivalente / Es terrorífico. / Ya no me quedan ganas de esforzarme» (*ibidem*).

Siete meses después de la publicación de *Esto es todo*, Duras desaparecía para siempre. De ahí que ese «no tardes en pensar en mí», pueda interpretarse como un cometido a Andréa, el de recordarla, el de construir una ausencia, la de «la amante de ese amante adorado», pasando así ella misma de sujeto escribiente a objeto de escritura, de presencia a recuerdo. La urgencia aquí es inherente a la tarea encomendada, como si al tardar mucho en pensarla la estuviera dejando morir de nuevo. ¿Cómo dar cuerpo a esa ausencia? Veámos que frente a la imposibilidad que supone el abismo de la muerte, el espacio de la película permite apelar a una mirada invisible, a una memoria perdida de carácter proustiano que supera la simple apariencia de la imagen. En Duras el espacio cinematográfico siempre confluye con el espacio de la literatura, un intersticio en el que se intuye un fondo de ausencia, ese *ver invisible* con el que Maurice Blanchot<sup>143</sup> alude al mito órfico en *El espacio literario*: «En realidad, Orfeo no dejó de estar orientado hacia Eurídice: la vio invisible, la tocó intacta, en su ausencia de sombra, en esa presencia velada que no disimulaba su ausencia, que era presencia de su ausencia infinita. Si no la hubiera mirado, no la hubiese atraído y, sin duda, ella no está allí, pero él mismo, en esta mirada, está ausente, no está menos muerto que ella, no muerto con la tranquila muerte del mundo que es reposo, silencio y fin, sino con esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin» (1992, pág. 156). Duras escribe y filma desde esa asunción de lo invisible, desde lo que no está ahí, porque sabe de la imposibilidad de su presencia. Ella experimenta el recuerdo en sí misma, y para llegar a ello ha de aprehender la muerte, «prueba de la ausencia sin fin». Por eso el gesto de volver la vista atrás se formula en un mirar hacia su interior, en entregarse una y otra vez al recuerdo de aquella chica de dieciocho años cuyo rostro<sup>144</sup> ya prefiguraba sus adicciones y males futuros.

En su obra encontramos los fundamentos teóricos con los que logra hacer presente lo que ya no es, bajo el carácter ineluctable<sup>145</sup> del que habla Didi-Huberman, esto es

---

<sup>143</sup> Buen amigo de Duras y con quien comparte puntos comunes en su concepción del arte.

<sup>144</sup> «Ese envejecimiento fue brutal. Vi cómo se apoderaba de mis rasgos uno a uno, cómo cambiaba la relación que existía entre ellos, cómo agrandaba los ojos, cómo hacía la mirada más triste, la boca más definitiva, cómo grababa la frente con grietas profundas. [...] Tengo un rostro destruido» (Duras, 1992, págs. 10-11).

<sup>145</sup> Didi-Huberman hace aquí referencia a la expresión «modalidad ineluctable de lo visible» que escribe Joyce en su *Ulises*. «Ineluctable modalidad de lo visible: “por lo menos eso, si no más pensado a través de mis ojos. Señales de todas las cosas que aquí estoy para leer, huevas y fucos de mar, la marea que

«cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente», «cuando ver es perder» (1997, pág. 17). Porque la propuesta durasiana se inscribe en la necesidad imperiosa de tocar la vida a través de la escritura<sup>146</sup>, erigida siempre sobre lo que Pierre Férida llama el tiempo del ausente: «L'écriture de Marguerite Duras donne au corps un lieu immémorial qui n'est autre que la présence du temps de l'absent<sup>147</sup>» (1979, págs. 158-159). De ahí que en el reclamo que hace a Andréa retorne a la máxima: «Nunca se sabe, con antelación, lo que se escribe<sup>148</sup>». Esto es la experiencia propia del autor, ya que la escritura «llega como el viento» y pasa «como la vida» (Duras, 1994, pág. 55). Es importante detenernos en la disyuntiva escritor-cineasta que Duras plantea al hilo de su salto al cine, dado que supone un fundamento esencial en su proceso de creación, y, en consecuencia, en la comprensión de esos preceptos teóricos que pretendemos señalar sobre la construcción de la ausencia.

Ella que había empapado su obra de hechos biográficos que había deseado olvidar, bajo el signo del destruir para escribir, traslada ese juego a la imagen. «Cuando hago cine, escribo, escribo sobre la imagen, de lo que tiene que representar, de mis dudas respecto a su naturaleza» (1993, pág. 61), afirmaba, a la vez que confesaba que había comenzado a filmar «para alcanzar *el potencial creador de la destrucción del texto*» (*ibid.*). Y ese punto de partida es también el de la destrucción de ella misma como autora. «Hacer una película es pasar a un acto de destrucción del escritor» (Duras, *ibid.*, pág. 87), donde el cineasta ocupa entonces el lugar del espectador, una oscuridad desde la que ver y leer su película (*ibid.*). Sin embargo, esa borradura lo es respecto al cine tradicional, apunta Joël Magny, y apegarse a la literalidad del significado del verbo destruir sería equivocarse, porque esa

---

viene, esa bota herrumbrosa. Verde moco, azul plateado, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano. Pero él agrega: en los cuerpos. Entonces él los había advertido cuerpos antes que coloreados. ¿Cómo? Golpeando su sesera contra ellos, caramba. Despacio. Calvo era y millonario, *maestro di color che sanno*. Límite de lo diáfano en. ¿Por qué en? Diáfano no adiófano. Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja, si no, una puerta. Cierra los ojos y mira» (James Joyce, *Ulises*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1978, 7ª edición, citado en (Didi-Huberman G. , 1997, pág. 13).

<sup>146</sup> «[El libro] no es más que vida en potencia de existir y, como la vida, necesita todas las obligaciones, el ahogo, el dolor, la lentitud, los sufrimientos, las trabas en toda índole, los sufrimientos y la noche» (Duras, *Op.cit.*, pág. 60).

<sup>147</sup> «La escritura de Marguerite Duras da al cuerpo un lugar inmemorial que no es otro que la presencia del tiempo del ausente».

<sup>148</sup> En *Escribir* ya utiliza esas mismas palabras al definir el acto de escritura como lo desconocido que uno lleva en sí mismo: «Antes de escribir no sabemos nada de lo que vamos a escribir. Y con total lucidez» (1994, pág. 55).

aniquilación «solo es la consecuencia de lo que ella aporta, construye, inventa<sup>149</sup>» (1997, pág. 16). En torno al término *destruir* Blanchot aporta algunas claves de cómo puede interpretarse en un interesante texto dedicado a Duras, publicado junto a otros ensayos del mismo autor bajo el título *L'amitié*. «Destruir, ¿pertenece a un libro, a una película, al intervalo entre ambos?», se cuestiona el escritor. Una palabra, destruir, que califica de neutra, portadora de un deseo neutro (1989). Destruir equivale a un murmullo, es «la consolation d'un désespoir, un mot d'ordre qui viendrait seulement apaiser en nous les menaces du temps<sup>150</sup>» (1989, pág. 139). Y en esa acción de eliminar, en su polisemia, es esencial la dimensión temporal, porque formalmente se trata de un infinitivo «infinito»<sup>151</sup> que nos es confiado, escribe Blanchot, «afin que, se détruisant, il nous détruisse pour un avenir à jamais séparé de tout présent<sup>152</sup>» (*ibid.*).

Si Benjamin detectaba el carácter ilimitado del tejido del recuerdo de Proust en el agotamiento de su escritura –materializado en los márgenes totalmente escritos de las galeradas–, en el cine de Duras es difícil no percibir el potencial visual de la ausencia entre su exploración formal de la imagen, en la aniquilación de su función representativa. «Pretendo idear una imagen de multiuso, indefinidamente superpuesta a una serie de textos, imagen que no tendría por sí misma ningún sentido, que no sería ni bella, ni fea, que solo adquiriría su sentido a partir del texto que la atravesase» (Duras, *op.cit.*, pág. 61).

El libro es la noche, dice Duras (1994), y uno abierto también. Un espacio oscuro, cerrado, un vacío al que el escritor debe enfrentarse, ¿y el cineasta? También, dado que éste pasa por encima de un libro que, aunque nunca escribirá, es parte esencial en el proceso creativo. La analogía de la noche para hablar del espacio de creación nos retorna a lo propuesto por Blanchot<sup>153</sup>, que define como «la muerte que no se encuentra, es el

---

<sup>149</sup> A esa misma conclusión llega la propia cineasta al diferenciar entre el escritor y el cineasta.

<sup>150</sup> «El consuelo de una desesperación, una palabra de *orden* que vendrá solamente a apaciguar en nosotros las amenazas del tiempo».

<sup>151</sup> «infinitif marqué par l'infini».

<sup>152</sup> «con el fin de que, destruyéndose, nos destruya por un porvenir separado para siempre de todo presente».

<sup>153</sup> Blanchot plantea dos noches desde la doble pérdida de Eurídice, la primera al morir, y la segunda al mirarla cuando lo tenía prohibido: la primera sería donde todo desaparece, «allí se aproxima la ausencia, el silencio, el reposo, la noche», mientras que la otra noche vendría al abrigo de las tinieblas, la aparición de lo que había desaparecido. En esa *otra* noche, dice el autor francés, siempre se está

olvido que se olvida, que en el seno del olvido es el recuerdo sin reposo» (1992, pág. 148). A esa noche a la que tiende el arte, apunta Blanchot, se accede desde un afuera, como si fuese necesario sacrificar algo de uno mismo para poder entrar en ella. Pensamiento que coincide con la idea de Duras del libro como «una inmensidad vacía», una profunda ausencia que empapa todo, a la que se accede por la experiencia (Duras, 1994, *op.cit.*). De esta manera, ella, que había pasado de escritora a cineasta, había tenido que atravesar también esa noche del libro abierto porque para ella «el hábito mismo de la destrucción llegará a ser una actitud creadora» (Duras, 1992, *op.cit.*, pág. 88). Y con esa afirmación hace también suya la frase que Godard repite en el capítulo *Toutes les histoires de Histoire(s) du cinéma* «solo la mano que borra puede escribir». En Duras lo aniquilado no desaparece, queda latente porque sin ello es imposible poder seguir escribiendo. Aquí lo borrado equivale a un olvido imposible de evitar en el camino hacia el recuerdo.

La filmografía de Marguerite Duras tiende a ese «cerrar los ojos para ver», se levanta sobre los restos de una muerte, quizá la del propio cine<sup>154</sup>, quizá la de su propia obra literaria –la pasión y el dolor de sus personajes siempre retornan–, y como el viento, al que remite incesantemente, clama, a través del tiempo con un intenso soplo capaz de levantar el espeso velo de polvo que, por un instante, moldea la luz entre la oscuridad, envolviendo de una fugaz fisicidad el vacío. La huella de una voz viva que ya no es, impresa en la cinta de la banda de sonido nos acerca a una noche, la del «olvido que se olvida», para intuir aquello que es imposible de asir. «Détruire, dit-elle. L'image ne peut exister que d'un immémorial et elle tient sa violence du seul temps de l'apparence qui immobilise la fascination de l'absent. L'homme, peut-être. Sûrement: l'amant<sup>155</sup>» (Fédida, 1979, pág. 155). Una ausencia que, como ocurría con aquella dedicatoria a Andréa, es imposible de construir si no es por medio del espectador, capaz de imaginar su propia narración:

---

afuera, «porque tener acceso a ella es acceder al afuera, es permanecer fuera de ella y perder para siempre la posibilidad de salir de ella».

<sup>154</sup> En su artículo «Filmer la mort du cinéma», publicado en el nº 331 de *Cahiers du cinéma* y traducido en el libro colectivo *Marguerite Duras. El cine del desgarro*, Alain Philippon fecha la muerte del cine en junio de 1981 cuando Duras concibe su película *L'homme atlantique*.

<sup>155</sup> «Destruir, dice ella. La imagen no puede existir más que de un inmemorial y tiende su violencia del único tiempo de la apariencia que inmoviliza la fascinación de la ausencia. El hombre, quizá. Seguramente el amante».

«Chacun, spectateur, reçoit-il ainsi le pouvoir d'être, solitaire, son propre narrateur d'une histoire –la sienne– qu'il ne connaîtra jamais<sup>156</sup>» (*ibidem*).

Si, como hemos visto, Cortázar nos enfrentaba a una pantalla-ventana al final de *Las babas del diablo*, y Antonioni recurría, en el último plano de *Blow up*, al verde del paisaje donde desaparecía toda figuración del protagonista, Duras invoca directamente al vacío, porque «para que nada suceda, se ha de comenzar por borrar, por introducir la ausencia» (1997, pág. 83), dice Youssef Ishaghpour sobre el estilo durasiano, al que asignará la autoridad de dar forma a la ausencia (*ibidem*). Un cine que está «en suspensión», cuya relación con aquello que ya no es «procede de la experiencia de la escritura, que se separa de la representación especular, en el fundamento del efecto de realidad cinematográfica» (*ibidem*). Esa experimentación formal con la realidad fílmica había comenzado ya con *India Song* (1975) donde Duras disgregaba la voz de la imagen, mientras solo la música parecía dar vida a ese presente fantasmal. Consecuencia de ello era la creación de un espacio onírico cuyo relato se escribía en pasado, y cuyos protagonistas se transformaban en cuerpos abocados a un fatal destino. Con aquella experimentación formal, la realizadora interpelaba al espectador, exigiendo de él un esfuerzo. Propuesta que radicaliza en *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), donde recupera la banda de sonido de la anterior película sobre la filmación de un lugar a punto de desaparecer. El drama de Anne-Marie Stretter se transforma aquí en un eco que atraviesa las estancias en ruinas del Palais Rothschild de París, por cuyos jardines paseaba su desesperación el vicecónsul (Michael Lonsdale) en *India Song*. De esta manera, Duras jugaba así con los tiempos de una misma historia, con las dos dimensiones de la memoria, la del recuerdo y la del olvido, de la misma forma que había planteado su obra literaria desde un fondo de ausencia.

A partir de *Le Camion*<sup>157</sup> (1977) Duras se adentra en el espacio fílmico con su voz y su propio cuerpo, y en sus siguientes películas acaba por desprenderse de ella misma, de

---

<sup>156</sup> «Cada uno, espectador, recibe así el poder de ser, solitario, su propio narrador de una historia –la suya que no conocerá jamás».

<sup>157</sup> Trabajo que continuará con *Les mains négatives* (1978), *Cesarée* (1978), *Le Navire Night* (1979), *Aurélia Steiner (Melbourne)* (1979), *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1980), *Agatha et les lectures illimitées* (1981) y *Il dialogo de Roma* (1982).

su presencia en la pantalla, y fundirse en la película por la palabra. Composiciones en forma de ensayo donde combina el montaje de un texto, que ella misma lee, con imágenes que escapan de su mera ilustración. De esta manera se acerca también a aquello que Blanchot describía como el espacio del poema: el «espacio órfico al que, sin duda, el poeta no tiene acceso, donde no puede penetrar más que para desaparecer, que solo alcanza unido a la intimidad del desgarramiento que hace de él una boca sin entendimiento como hace de quien oye el peso del silencio: es la obra, pero la obra como origen» (1992, pág. 127). Ese cine nacido de la palabra toma mayor fuerza en su última etapa cinematográfica, marcada también por el carácter autobiográfico<sup>158</sup>, con *Aurélia Steiner (Melbourne)* (1979) y *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1980). Pero es en *L'homme atlantique* (1981) donde finalmente la imagen se deshace de todo referente para abrazar la *noche*, al intercalar en el montaje fragmentos filmicos con trozos de película en negro.

#### 4.1.1. La sombra interna

Mediante la intencionalidad de la imaginación poética,  
el alma del poeta encuentra la apertura consciente  
que conduce a toda verdadera poesía.  
**Gaston Bachelard**<sup>159</sup>

Para Duras el cine se erige «sobre la derrota de lo escrito» (Duras, 1993, *op.cit.*), es en esa aniquilación donde nace «su atracción esencial y determinante» (*ibid.*). Mientras la escritura supone un lugar de encuentro que expresa «lo desconocido que uno lleva en sí mismo» (*ibid.*), lo que ella llama *ombre interne*, término que define su entidad creativa (1991), «où se situent les archives du soi<sup>160</sup>» (Duras, *Op.cit.*, pág. 85), donde solo es posible entrar a través de la palabra. Si el cine supone la destrucción de ese silencio interno, del escritor, la película será entonces su ruina. Como si aquella historia eternamente recordada –y eternamente negada– de *El año pasado en Marienbad*, en cuyas imágenes

---

<sup>158</sup> A pesar de que lo autobiográfico ha teñido toda la obra de Duras en mayor o menor medida, para Aliette Armel, autora de *Marguerite Duras et l'autobiographie*, esta vertiente se intensifica, y se hace más evidente, a partir de los últimos años de la década de los 70 y a lo largo de los 80, que coincide con la publicación de *El Amante* (1984) y con la relación que mantendrá con el joven Yann Andréa.

<sup>159</sup> Bachelard, G. (1997). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura económica, pág. 14.

<sup>160</sup> «donde se sitúan los archivos de uno mismo».

resonaba el mito órfico, se hubiese desecho de los amantes, de toda figuración, como si ya no quedaran estatuas que certificaran su muerte, o mostraran su prueba de vida petrificada. Aquí sustraemos nuestra mirada a la materialidad de un lenguaje que, vestido del *olvido*, juega con la ilusión de lo que se percibe, y de lo que se pierde, sin abandonar el germen literario, que es también el biográfico de la propia autora, en el que la palabra a veces también es ausencia, es silencio. «Je ne crois absolument pas à l'objectivité d'un document, il n'y a de documents valables, que subjectifs<sup>161</sup>» (Duras en Cousseau, 199, pág. 285). Aunque la autora hablaba aquí sobre la filmación de París como localizaciones de *India song*, asentaba también uno de los fundamentos de su obra.

En *L'homme atlantique* prosigue el camino abierto en *Les mains négatives* (1978) o *Cesarée* (1978), donde aprovechaba planos descartados de *Le Navire Night* (1979) para plantear otra propuesta de tono más (auto)reflexivo. Aquí hará lo mismo con los descartes de *Agatha et les lectures illimitées* (1981), que Yann Andréa protagoniza junto a la actriz Bulle Ogier, filmada en el antiguo hotel Roches Noires, junto al mar, en Trouville<sup>162</sup>, donde la autora tenía un apartamento. A diferencia de las anteriores películas, esta vez desvela un desgarramiento interior: una separación entre ella y Yann Andréa, que la autora creía, en ese momento, definitiva. «[...] Un jeune homme qui ne cessera de partir, de la quitter: l'un de ses départs, le lundi quinze juin 1981<sup>163</sup>, semble définitif et provoque ce cri terrible et magnifique de l'auteur blessée<sup>164</sup>» (Armel, 1991, pág. 107). Tras su partida Duras escribirá para desahogarse, pero finalmente decidirá hacer un filme de su dolor. La

---

<sup>161</sup> «No creo absolutamente en la objetividad de un documento, no hay documentos válidos, sino subjetivos».

<sup>162</sup> «[...] en Trouville había la playa, el mar, la inmensidad de los cielos, de las arenas. Y era eso, ahí, la soledad. En Trouville miré el mar hasta la nada», afirma Duras en *Escribir* (1994, pág. 20). La última frase se exhibe dentro de la placa conmemorativa a la escritora a la entrada del ahora complejo residencial Roches Noires.

<sup>163</sup> Tanto la fecha concreta como la sensación de fin de la relación por parte de Duras aparecen en el texto de *L'homme atlantique*: «Y en vez de morir fui a aquella terraza del parque y sin emoción dije en voz alta la fecha del día, el lunes quince de junio de 1981, en que usted se había ido con un calor terrible para siempre y yo creía, sí, esta vez, que era para siempre».

<sup>164</sup> Un hombre joven que no cesará de partir, de dejarla: una de sus partidas, el lunes quince de junio de 1981 parece definitiva y provoca ese grito terrible y magnífico de la autora herida.

palabra precede a la imagen, y ante la insuficiencia de material rodado que acompañe sus palabras, Duras decide incluir en el montaje trozos de película virgen.

Al igual que las impresiones de manos en azul y negro encontradas en las cuevas magdalenenses de *Les mains négatives*, las imágenes también guardan las suyas, por eso Duras se entrega a la búsqueda del rastro de un pretérito perdido en la oscuridad. Ella que volvió a los lugares de su infancia a través de un París mediado por la cámara vuelve su mirada al cine, de nuevo, en busca de la mirada de su amante, haciendo de aquellos descartes imágenes-objeto con las que confrontar la ausencia.

¿Se trata de destruir para materializar la ausencia del amante en una imagen? No, destruir la literalidad de ese abandono, mediante la intermitencia de su presencia en la película. Y *escribir* desde esa destrucción que habita el recuerdo mismo, escribir, como afirma Fédida, «vient juste là –entre un texte amnésique engendré par la voix soutenue de la seule répétition d’un geste et le film des images dont le souvenir est mis en échec par la mémoire elle-même<sup>165</sup>» (1979, pág. 157). Con la idea del texto amnésico, el psicoanalista francés parece aludir a la escritura del olvido<sup>166</sup> que atraviesa la obra durasiana. Su proceso de escritura pasa por el «primer estado del texto, como se intenta recordar un acontecimiento lejano, no vivido sino que “suenan”. El sentido vendrá luego, no me necesita» (Duras, *Op.cit.*, pág. 62). Y continúa: «[...] es como si yo desnudase las palabras, unas tras otras, y descubriese lo que estaba debajo, la palabra aislada, irreconocible, desprovista de todo parentesco, de toda identidad» (*ibid*). El mismo mecanismo opera en *L’homme atlantique*, donde Duras va despojando de imágenes a la película hacia una oscuridad donde el espectador también es impelido al olvido, noche en la que resurge el recuerdo.

---

<sup>165</sup> «Escribir llega justo allí –entre un texto amnésico engendrado por la voz sostenida de la sola repetición de un gesto y la película de las imágenes cuyo recuerdo pone en jaque la memoria misma».

<sup>166</sup> «Ahora la madre y los dos hermanos están muertos. También para los recuerdos es demasiado tarde. Ahora ya no los quiero. No sé si los quise. Los abandoné. Ya no guardo en mi mente el perfume de su piel ni en mis ojos el color de sus ojos. Ya no me acuerdo de la voz, salvo a veces la de la dulzura con la fatiga de la noche. Ya no oigo la risa, ni la risa ni los gritos. Se acabó, ya no lo recuerdo. Por eso ahora escribo tan fácilmente sobre ella, tan largo, tan tendido, se ha convertido en escritura corriente» (Duras, *El Amante*, 1992, págs. 39-40).

#### 4.1.2. *Vous oblierez. Que c'est vous, vous l'oublierez*<sup>167</sup>

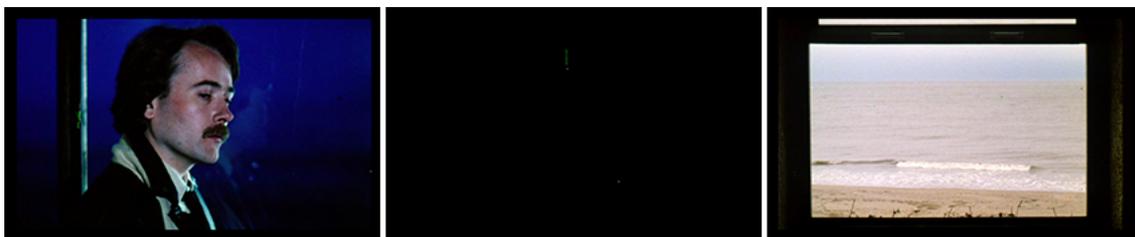
«El negro de *L'homme atlantique* ha de poder ser visto y mirado en la superficie de una verdadera pantalla de cine» (1993, *op.cit.*, pág. 154), exigía Duras para el estreno de su película. Así de importante es ese espacio negro, donde se puede sentir cómo palpitan el vacío interno y la pérdida. Ya desde la primera secuencia una profunda oscuridad toma cuerpo en la voz en *off* de Marguerite Duras. «Usted mirará lo que usted ve», ordena. Mandato que precede a la primera de las imágenes que veremos, y una de las pocas que conforman el juego de aparición y desaparición del cortometraje. Se trata de un primer plano de Yann Andréa que, de perfil, mira por una ventana por la que se cuele un intenso azul oscuro en el que se intuye la noche, al que la voz insta a observar el mar. Su rostro queda reflejado sutilmente en el cristal mientras su mirada se clava en el exterior de esa habitación. El hombre permanece así por unos minutos hasta que su cabeza se gira ligeramente hacia la cámara, sus ojos se alejan del cristal para observar el interior del salón, esquivando siempre el objetivo de la cámara. Mientras, el mandato de la voz en *off* continúa: «Pero usted lo mirará plenamente. Usted intentará mirar hasta la extinción de la mirada, hasta su propia ceguera y a través de ésta deberá intentar aún mirar. Hasta el final». ¿Se dirige al hombre o al espectador? ¿Hemos de mirar nosotros, desde el exterior de esa pantalla, de la misma forma en que el protagonista ha de observar intensamente a ese mar, «estas paredes ante el mar, estas desapariciones sucesivas, este perro, este litoral, este pájaro sometido al viento atlántico»? La intensidad de ese ver viene conducida por un límite, «hasta su propia ceguera», ese mirar hasta el final, hasta la muerte, diríamos, se asemeja al planteamiento sobre el acto de ver de Didi-Huberman: «Debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de *ver* nos remite, nos abre a un *vacío* que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye» (2011, *op.cit.*, pág. 15).

Observamos la imagen de ese hombre, Andréa, que mira por la ventana, cuyos gestos parecen seguir las instrucciones que previamente hemos escuchado: «Usted no mirará a la cámara. Excepto cuando se exija de usted. Usted olvidará. [...] que es usted, usted lo olvidará. [...] Usted olvidará también que es la cámara. Pero ante todo olvidará

---

<sup>167</sup> Usted olvidará. Usted olvidará. Que es usted, usted lo olvidará.

que es usted. Usted. Sí, creo que se puede conseguir, por ejemplo partiendo de otras aproximaciones, entre otras la de la muerte perdida en una muerte reinante y sin nombre<sup>168</sup>». Duras nos exhorta al olvido, y como hace en *Aurélia Steiner (Melbourne)* lo hace mediante un imperativo marcado por ese *vous*, signo permanente de la escritura durasiana, llamado aquí a tejer un velo de intimidad entre cineasta y actor, o entre espectador y cineasta, que favorece la ambigüedad interpretativa. ¿Ese *vous* va dirigido al hombre que aparece en escena o a los que la contemplan? Si desde la butaca el espectador es capaz de encontrarse en el negro, de ver más allá de la simple percepción, «hasta el final», ¿no ha de entregarse entonces a esa visión que se le impone? ¿no ha de olvidarse también de sí mismo? Por primera vez en el cine de Duras la evocación crea una intimidad entre el hombre ausente y ella, pero también exige al espectador a que mire, escuche y reflexione sobre la capacidad del cine para inasir el instante. En ese dejarse llevar, en ese trance del estado de ausencia, ¿la mirada del espectador obedece a la de Duras? Aquí la voz da órdenes que cumplir, sin embargo, al integrar esos trozos en negro también le invita a ver más allá de lo que la película marca.



Acerca de la relación entre el negro de la pantalla y la mirada del espectador Duras reproduce en *Los ojos verdes* una conversación con su amigo Isi Beller, quien califica de fundamental ese recurso por ser el momento en el que el «pensamiento se derrumba» (Duras, 1993, pág. 75). El reclamo aquí adquiere equivalente implicación a la que Marker, Resnais o Antonioni exigen a sus espectadores en las imágenes analizadas anteriormente, con una diferencia, ese «olvidará que es usted», y la fórmula para alcanzar el propio olvido, es decir, a partir de la aproximación de la muerte. Como si para entregarse a la materialización de esa ausencia durasiana fuese necesario que el espectador se hundiera en una profundidad equivalente a la «ausencia del autor» que Antoni Marí explica en su

---

<sup>168</sup> Traducción de Clara Janés, publicado en *Marguerite Duras. El cine del desgarro*, VVAA, Valencia: Ediciones de la Mirada, 1997, pp. 41-63.

*Llibre d'absències* en referencia a la escritura de Mallarmé: «Aquesta rara alquímia transformadora de la paraula només es podia fer amb l'anul·lació, l'abolició del poeta, la pèrdua de la identitat, la renúncia a tots els atributs, la dispersió definitiva de tot rastre. La renúncia a la subjectivitat, per accedir a l'objectivitat total: la mort» (2012, pág. 201). El escritor ibicenco da vueltas a la idea de «estado de ausencia», una experiencia que define como «un sentiment de recança i llunyania, de pèrdua d'identitat, d'assoliment del no-res, de desaparició i d'alleujament» (*ibidem*, 18). Una sensación de vacío en sí mismo que se acerca a aquella que Duras describe en *El mal de la muerte* «el que lo padece no sabe que es portador de ella, de la muerte», «estaría muerto sin vida previa a la que morir, sin conocimiento alguno de morir a vida alguna» (1984, pág. 23). Ella retornará a ese hombre, a esa enfermedad, en *Esto es todo* al reivindicar la necesidad de hablar de ese hombre enfermo que observa el mar negro cada noche desde su ventana, un hombre cuyo interior está vacío y requiere de otro cuerpo, el de la desconocida con quien comparte lecho, para intentar hallar una cura a su mal. La autora, vencida por la ausencia que la invadía en los últimos días de su existencia, plantea esa necesidad de «escribir sobre la carencia, a partir de la carencia del hombre» (Duras, *op. cit.*, 22), como si hablar de ello pudiera transformar la ausencia que la invadía, la metamorfosis de su experiencia a través del arte. ¿Se puede escribir, filmar, vivir de otra manera? Para Duras, no. Ella aprende la ausencia, ¿para poder vencerla? Imposible. Para intentar dar forma a ese vacío que paradójicamente la desborda.

Ante la partida de Andréa, a ella solo le queda ya un recuerdo, que viene a ser una imagen, que se despliega a la vez que se proyecta la película, un recuerdo al que se dirige a través de su voz, la de un cuerpo también ausente en la propia película. «Creía que no me quedaba ya de usted más que un recuerdo oscilante, pero no, me equivocaba. Quedaban estas playas alrededor de los ojos, donde abrazar o donde tenderse en la arena tibia, y esa mirada centrada en la muerte». Estas playas, dice Duras, y con el demostrativo señala el tiempo presente que las contiene, aunque solo pueden mostrarse ya «alrededor de los ojos», la huella de su existencia, transformada en imagen se proyecta alrededor, como una ilusión de algo que fue y ya no es. La imagen filmica de esas playas, de esa sala,

de ese hombre, muestra a la vez lo visible y lo invisible, como la noche descrita por Blanchot.

### 4.1.3. La imagen presente de un tiempo ausente

«Le vide serait-il l'absence?<sup>169</sup>» (Fédida, 1978), se pregunta Fédida. Y esa oscuridad apremiante de *L'homme atlantique*, ese vacío, ¿es la ausencia? En el film la falta de imágenes potencia la ausencia a la que la voz en *off* constantemente remite, y toma cuerpo, de una manera casi física, en la propia materia del celuloide. «Es con el cine, separado de la imagen del cuerpo, con lo que la voz pasa a estar atravesada, un camino para la imagen; la mirada, transfiguración del mundo; y la presencia, aparición. Por el “es, no es”, la presencia ausente de la imagen cinematográfica» (Ishaghpour, *op.cit.*, 1997, pág. 89). Palabras que hacen referencia a *India song*, pero que se ajustan perfectamente a *L'homme atlantique* en dos sentidos: por la separación literal del cuerpo ausente devenido imagen, y por la figurada al ser visible la materia donde se inscribe la película. La presencia de alguien que estuvo pero que ahora no está, pero también la de un cuerpo, el de la cineasta, del que solo nos queda una voz. Si Duras escribe desde el recuerdo, desde la ruina, el resto no es más que una construcción que nace de su imaginación. De ahí que en cada afirmación contundente ella crea adivinar el pensamiento de ese hombre que observa. Se adelanta a sus movimientos imponiéndole lo que debe hacer, lo hace en futuro consciente de ser ella la que controla eso que ahora son solo imágenes.

Sin embargo, es importante recalcar que la escritura fílmica durasiana aspira a ese negro de la cinta óptica, así lo afirma la cineasta al referirse a la «película negra» que hubiera deseado hacer, un film sin imágenes, «la película de la voz de lectura del texto»

---

<sup>169</sup> «¿El vacío será la ausencia?»

(Duras, op.cit., pág. 75). De ahí que en su filmografía encontremos el espacio negro en la noche de *Le camion*, en el agua del estanque en *Son nom de Venise*, en el mar de *Aurélia Steiner (Vancouver)*, en la negrura contenida bajo los puentes de *Aurélia Steiner (Melbourne)*, hasta llegar a la no imagen, porque para ella el color del plano es el de la palabra (1993). ¿Por qué entonces el negro? Porque «en lo negro es donde nos encontramos<sup>170</sup>» (*ibid.*), donde «todo se encuentra, se deshace, la herida, el corte helado de la piedra negra y la tibia dulzura de la imagen amenazada (*ibid.*, pág. 76). Esa oscuridad de donde surge la amenaza que acecha a la imagen, a lo visible, es precisamente donde el espectador se encuentra consigo mismo, «un estado en el cual el pensamiento se derrumba, se borra» (*ibid.*), pero también donde surge el enfrentamiento con aquello que le devuelve la mirada. «Cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve *ineluctable* cuando la sostiene una pérdida y desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia» (Didi-Huberman, 2011, pág. 16). Quizá por eso, en *L'homme atlantique* Duras ve la necesidad de recurrir a la intermitencia de imágenes, a su aparición y desaparición entre el negro de la cinta, para esbozar el motor de esa ausencia levantada desde la oscuridad densa que casi se puede palpar. Pero también para reflexionar sobre el juego de miradas que se establece entre el pasado y el presente, que pasa por la mirada de la cineasta, por la del espectador y por la de la propia imagen. Dado que ese ejercicio de pensamiento tiene lugar dentro del medio cinematográfico, podemos establecer que ese tiempo presente remite a lo que Blanchot llama un «presente desaparecido» (1992, pág. 100), es decir, un «presente sustancial» que es también una ilusión temporal, «la negación del presente» (*ibid.*).

Que la narración se inicie en futuro determina el carácter omnisciente de la voz que domina la película, que la palabra guíe las imágenes es porque, parafraseando a Fédida, el texto se inscribe en el tiempo del ausente, remite a lo inmemorial, mientras la imagen filmica lo hace en un presente ausente. Si el pronunciar «estas desapariciones sucesivas» fuerza la huída de la imagen del hombre, la petición del «Escuche» hará que la

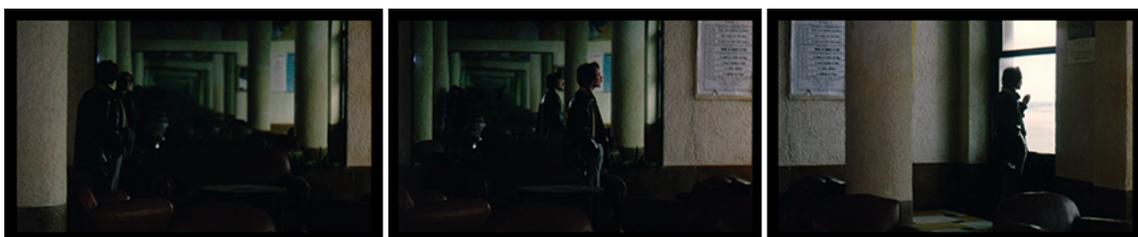
---

<sup>170</sup> «En mis películas no tiene que descifrar nada, se abandona a la apertura que se produce en él, deja sitio a algo nuevo en el lazo que le une a la película y que será según su deseo. Según Isi Beller esto representaría lo explícito y lo implícito, unidos en este tiempo del negro» (Duras, *Los ojos verdes*, 1993, pág. 75)

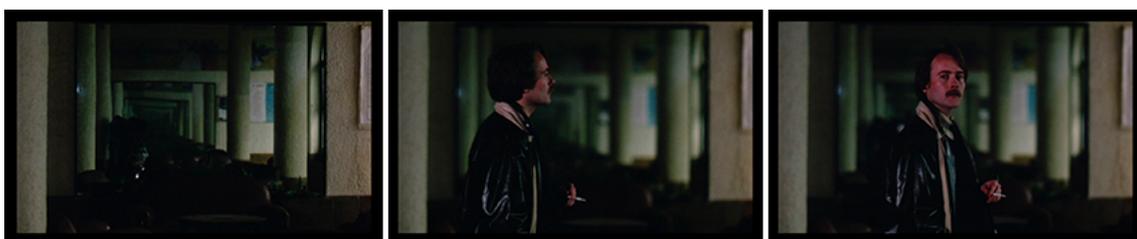
pantalla se llene de nuevo con la imagen de una ventana que enmarca el litoral atlántico, un plano fijo de día que captura la playa acariciada por las olas, el contraplano de aquello que el hombre observaba. La total oscuridad del interior de la estancia contrasta con la intensa claridad del exterior, donde la niebla confunde el cielo con el mar y las olas con la arena, solo el movimiento de las ondas distingue la imagen de una acuarela. «Creo también que si usted no mirara lo que se presenta ante usted, esto se vería en la pantalla. Y que la pantalla se vaciaría», dice la voz en *off*. La pantalla es, pues, destino de la mirada y recipiente del que mira, de ella depende el estatuto de las imágenes, mientras su existencia lo hace de la mirada. «Lo que usted vería ahí, el mar, los cristales, la pared, el mar detrás de los cristales, los cristales y las paredes, usted nunca lo habría visto, nunca mirado». Quizá porque es una visión que se renueva conforme nuevos ojos la miran, porque el mecanismo de *L'homme atlantique* se enciende al cuestionar también el medio cinematográfico.

Si el pasado sirve para certificar el momento de separación entre la pareja, solo hay una manera de purgar el dolor y es escribiendo, porque así se cura «de la mentira de un amor en su acabar». Sin embargo, ella hace una película, porque en su desarrollo podrá destruir aquel libro que cuenta una ruptura, pero quizá, y sobre todo, por la estrecha relación que plantea entre el recuerdo y la imagen fílmica. Porque el presente y el futuro es el de la imagen, por ello el paso de un tiempo a otro acentúa el carácter de ausencia del que habla Blanchot. El presente cinematográfico lo es en cuanto que parece inaugural «como lo es por sí misma su propia vida en cada segundo de su desarrollo», un presente que la voz en *off* recalca al hablar de ese «momento de la película que se está haciendo». El testimonio de ese presente que se está haciendo lo encontramos en el único plano secuencia del film donde vemos a Andréa cruzar el salón hacia la ventana, por delante de un enorme espejo que cubre la pared donde se refleja la cámara de cine. Se trata del momento del propio reconocimiento del hombre como imagen y de su identificación con el espectador a través de su mirada a cámara. Y es también una secuencia llamada a contener el tiempo de la imagen por la continuidad del plano, a revelar el presente ausente por la presencia del dispositivo, el pasado de lo que ya no es –el propio Andréa–, y el futuro ya escrito encarnado en la voz en *off*. Él avanza, la cámara lo sigue con un paneo,

pero sabemos que aunque el cine genere una ilusión de ahora, el amante al que habla esa voz ambulante no es ya más que una imagen. «Quería decirle –escuchamos–: el cine cree poder consignar lo que hace usted en este momento. Pero usted, desde donde vaya a estar, sea donde sea, en concordancia con la arena, o el viento, o el mar, o la pared, o el pájaro, o el perro, se dará usted cuenta de que el cine no puede».



El hombre sale del cuadro, mientras la cámara se mueve de nuevo al punto inicial, detenida frente al espejo, en el que el hombre y su imagen se desdoblán. Desde ahí la presencia de Andréa se hace imperceptible, situado detrás del aparato lo que recoge el objetivo es su reflejo, que parece dirigir su mirada hacia la cámara. Continúa caminando y vuelve a salir de campo, para a continuación volver a entrar: primero su reflejo y seguidamente su figura capturada por la cámara al pasar esta vez por delante del objetivo. Anda, se para y mira a cámara para que el futuro que marcaba las indicaciones se hagan presente: «Lo ha hecho usted. Usted está a lo largo del mar, usted está a lo largo de estas cosas selladas entre ellas por su mirada». Duras sella así las miradas, la suya, la de Andréa, la del espectador, y la del cine, todo reunido en un mismo plano, pero también provoca una transformación, la del paso del hombre a imagen, de sujeto a objeto, ya no hay diferencia entre aquel mar, aquel viento, aquella gaviota, aquel perro y él, su amante ausente. Por eso no es casualidad que ella misma afirme: «Usted y el mar son uno solo para mí, un solo objeto, el de mi papel en esta aventura». ¿Cuál es ese rol?



Ella (nosotros, espectadores) también lo mira, ¿al mar o a él? Ella, en su papel de cineasta, ocupa pues el lugar oscuro del espectador, ella, por tanto, lo mira: «También yo lo miro. Usted debe mirarlo como yo, como yo lo miro, con todas mis fuerzas, en su lugar». Mirar con el que certifica también su ausencia, la imposibilidad de tocarlo, –enlaza con la sentencia markeriana de que no se puede resucitar a los muertos ni se puede mirar a Eurídice– su presencia pertenece ya a otro lugar, al que accedemos a través de la imagen, pero que solo podemos intentar asir sin éxito. «Usted ha salido del campo de la cámara. Usted está ausente».

#### **4.1.4. El objeto atlántico**

La imagen de Andréa, a contraluz, acercándose a la ventana, para observar el mar que se exhibe glorioso en el exterior, desaparece. La profundidad del negro vuelve a tomar la pantalla, mientras el incesante sonido del mar se escucha de fondo, e imprime su ausencia en la oscuridad. El mar lucha así por persistir en ese espacio, a pesar de la insistencia de Duras por proclamar la nada. «Usted está ausente. Con su partida ha acaecido su ausencia...», dice. Y como si asistiéramos a un combate entre la cineasta –narradora omnisciente– y las imágenes, el mar reaparece. Lo hace como lo ha hecho ya antes, enmarcado por una opacidad tal que asemeja la pantalla de un cine, en una puesta en abismo que, al contrario de la escena del espejo, no marca la profundidad en el espacio sino la distancia en el tiempo. «[Su ausencia] ha sido fotografiada como antes su presencia. Su vida se ha alejado. Solo su ausencia queda...». Y, así, certificada su muerte, su estatuto de ficción, el mar desaparece, como antes lo ha hecho la del hombre. Ahora ya carece de cuerpo, ¿como imagen? «carece de toda densidad, a pesar de ello, de toda posibilidad de abrirse camino a ella, de sucumbir en ella de deseo». Vemos entonces el interior de la sala, sin nadie, únicamente las sillas y las mesas donde más tarde veremos a Andréa sentado. «Usted no está ya concretamente en ningún lugar. Usted ya no es preferido». Y entonces la sala se desvanece ante el «Nada de usted está ahí, salvo esta ausencia flotante, ambulante, que llena la pantalla, que puebla ella sola, por qué no, una llanura del Far West, o este hotel abandonado, o estas arenas», dice la voz en *off*, y como si hubiese sido

invocado, el mar, de nuevo, se hace presente en la imagen. Ese momento habla de una distancia, de una muerte. «La distancia que nos separa es justamente la de la muerte», escribe Duras. Pero también habla del vacío, el que deja tras de sí Andréa. Ante su retrato filmado extraído de los restos de otra película, no queda de él nada, lo que vemos no es más que una imagen, su presencia no es más que un archivo que figura su ausencia. Entendemos aquí el carácter de archivo espectral<sup>171</sup> derridiano que Sylvie Loignon otorga a esos fragmentos rescatados de *Agatha*, que hace referencia a la estructura del archivo. El origen de *L'homme atlantique* reside en unas cartas que Duras comenzó a escribir a Andréa tras su partida. Cartas que se transformaron en película y luego en el libro que se publicó un año más tarde. «L'extenuation d'un même matériau», apunta Loignon, «une mise en abyme de la parte de visible et d'invisible de l'archive, un reste du reste<sup>172</sup>» (2017, pág. 149). De ahí que en el film, la autora confiese que la marcha de él la lleva a escribir. Finalmente del dolor por la ausencia de su amante hará una película. Ella, que había repartido pedazos de su biografía fabulados entre las líneas de sus libros, se enfrenta a la oscuridad misma de la ausencia concentrada en los restos de aquel amor, consciente de la imposibilidad de volver a él. La aproximación de Loignon nos interesa en cuanto que concede a esos fragmentos filmicos un estatuto de archivo que va entre lo visible y lo invisible, que abre, dice la teórica, una puerta a la «poétique du déplacement<sup>173</sup>» (*ibidem*), que ella señala en el ir y venir de la imagen, pero también en el paso del interior al exterior, lo que apunta también a un desplazamiento de la mirada, y por tanto del sujeto que mira al objeto mirado.

---

<sup>171</sup> Loignon parte de *Mal de archivo* de Derrida y de la afirmación: «La estructura del archivo es espectral. Lo es *a priori*: ni presente ni ausente “en carne y hueso”, ni visible ni invisible, huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra, como tampoco podríamos hacerlo, gracias a la posibilidad de una visera, con la del padre de Hamlet» (1997, pág. 92).

<sup>172</sup> «La extenuación de un mismo material, una puesta en abismo de la parte visible e invisible del archivo, un resto del resto».

<sup>173</sup> «Le texte s'organise dans un va-et-vient entre le dedans et le dehors: dans l'évocation des lieux (l'hôtel / la plage, la mer) et dans le traitement de l'autre (dialogue avec l'autre et surgissement de l'image / repli sur soi et sur l'écriture, symbolisé par l'évocation du jardin)» (Loignon, *Op.cit.*). (El texto se organiza en un vaivén entre lo de dentro y lo de fuera: en la evocación de los lugares (el hotel/la playa/el mar) y en el tratamiento del otro (diálogo con el otro y surgimiento de la imagen / respuesta sobre el yo y sobre la escritura, simbolizada por la evocación del jardín).

«Usted es el hombre atlántico. Usted lo ignora». Con estas palabras el film acaba. Ninguna imagen lo ha podido prolongar, ni una sola. No parece referirse Duras a la falta de más fragmentos de *Agatha*, sino quizá a la ausencia de Andréa, a su condición de recuerdo. «Yo no lo amo como el primer día. Ya no le amo. Quedan, sin embargo, alrededor de sus ojos todavía, esas extensiones que rodean la mirada y esa existencia que le anima el sueño». Al igual que las rosas del parque «que a veces nadie las ve mientras dura su vida», y «nunca vistas por esta mujer sola que olvida, [...] mueren». Sin nadie que las haya visto, sin nadie que haya experimentado su olor, mueren, de la misma forma que lo hace el recuerdo de alguien cuya ausencia no se evoca antes, como las imágenes viven al contemplarlas, y mueren en el instante presente al ser proyectadas. Permanecen después, sí, en la rememoración del espectador, en «esas extensiones que rodean la mirada y esa existencia que le anima el sueño».

Atendemos pues a la transformación de dos miradas, o más bien al relevo entre ellas. El paso de sujeto a objeto del que es observado y de sujeto pasivo a activo del espectador que desde el afuera observa. Al pronunciar las palabras *homme atlantique*, al nombrarlo de esa manera, Duras también compone el recuerdo de Andréa. Señala su presencia dentro de un tiempo ya consumido. No es la primera vez que aparece el calificativo «atlántico», antes fue el objeto, del que nunca aclara a qué se refiere, ¿a la imagen? ¿el mar? ¿el viento? Ese objeto atlántico que en el tiempo de vida del film se transformará en el hombre atlántico. Y aquel «usted lo ignora» lapidario sentencia también la imposibilidad de volver a él. Es decir, pasará, como ella en *Esto es todo* de sujeto a objeto, de presencia a ausencia, de imagen a recuerdo. ¿De imagen a imagen-objeto?

No es casualidad que Duras apele al carácter fotográfico de esa imagen y a la incapacidad del cine de capturar la realidad, ya que solo crea fantasmas. Un fenómeno fotográfico que, por otro lado, llama «la vida». La cámara, «objeto de predilección», ha decidido la condición del hombre en el espacio filmico, y de su mirada, donde se dirime una lucha entre la vida y la muerte, asegura Duras. Donde finalmente el enfrentamiento será el del sujeto transformado en una imagen y la de «esas extensiones petrificadas con valles sembrados de guerras y de alegría, estos valles del cine». Si la fotografía crea la ilusión de una mirada petrificada que nos mira, el cine crea un puente para devolver esa

mirada y enfrentarla a la de nuestros recuerdos. Porque la fotografía, dirá Duras, no hace otra cosa que confirmar la muerte, ayudar al olvido.

«Au contraire de ce qu'auraient cru les gens et de ce qu'on croit encore, la photo aide à l'oubli. Elle a plutôt cette fonction dans le monde moderne. Le visage fixe et plat, à portée de la main, d'un mort ou d'un petit enfant, ce n'est toujours qu'une image pour un million d'images dont on dispose dans la tête. Et le film de ce million d'images sera toujours le même film. Ça confirme la mort<sup>174</sup>» (Armel, 1991, pág. 134).

## 4.2. La memoria sin recuerdos

Ninguna película podría realizarse  
si solo estuviese impregnada de uno mismo  
**Andréi Tarkovski**<sup>175</sup>

Casi al final de *L'homme atlantique*, el intenso sonido del romper de las olas nos despierta del trance de la voz en *off*, ese rugido irrumpe en la negrura de la pantalla y nos transporta a otro lugar. Es el prelude de los últimos quince minutos del film, donde ninguna imagen volverá a resurgir –la última apenas ha durado quince segundos–. Duras ha desnudado la película como desnuda el texto, y lo que deja es la sensación de algo inasible, y que aún así lucha por materializarse, como ese mar rompe con violencia sus olas para que escuchemos que intenta alcanzar la orilla, aunque acabe siempre por replegarse. Algo que va mermando, imposible de retener, pero que a la vez ejerce una atracción que Helène Cixous describe, en un diálogo<sup>176</sup> con Michel Foucault, como un *arte de la pobreza*, un

---

<sup>174</sup> «al contrario de lo que habría creído la gente y de lo que todavía se cree, la foto ayuda al olvido. Tiene sobre todo esa función en el mundo moderno. El rostro fijo y plano, al alcance de la mano, de un muerto o de un niño pequeño, no es siempre más que una imagen por un millón de imágenes de las que disponemos en la cabeza. Y la película de ese millón de imágenes será siempre el mismo film. Lo que confirma la muerte».

<sup>175</sup> Tarkovski, Andréi (2016), *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid: Errata Naturae, pág. 106.

<sup>176</sup> Publicado en el número 89 de los Cahiers Renaud-Borrault en 1975.

proceso de despojamiento<sup>177</sup>: «C'est que Marguerite Duras invente, c'est que j'appellerai: l'art de la pauvreté. Petit à petit, il y a un travail d'abandon des richesses, des monuments, au fur et à mesure qu'on avance dans son oeuvre, et je crois qu'elle en est consciente, c'est-à-dire qu'elle dépuille de plus en plus, elle met de moins en moins de décor, d'ameublement, d'objets, et alors c'est tellement pauvre qu'à la fin quelque chose s'inscrit, reste, et puis ramasse, rassemble tout ce que ne veut pas mourir<sup>178</sup>.» (2001, pág. 763). Foucault, por su parte, traslada aquel concepto al terreno de la memoria, y describe la obra durasiana como una especie de puesta en abismo del olvido, en sus propias palabras, una *memoria sin recuerdos*:

«Le discours est entièrement chez Blanchot, comme chez Duras, dans la dimension de la mémoire, d'une mémoire qui a été entièrement purifié de tout souvenir, qui n'est plus qu'un sorte de brouillard, renvoyant perpétuellement à de la mémoire, une mémoire sur de la mémoire, et chaque mémoire effaçant tout souvenir, et cela indéfiniment<sup>179</sup>» (*ibidem*).

La obra fílmica de Duras cuenta un hecho pasado que ya no se recuerda, porque si Foucault y Cixous hablan de un arte del empobrecimiento, de una memoria sin recuerdos, ella misma habla de una *memoria del olvido*<sup>180</sup> como si planteara la creación de imágenes de un hecho vivido y olvidado desde la propia ausencia. La memoria en Duras está más

---

<sup>177</sup> Si bien la propia autora ya habla de aquel despojar de la palabra con el objetivo de alcanzar el «primer estado del texto». Hay que tener en cuenta que cuando Foucault se pregunta cómo traslada Duras ese arte de la pobreza al cine, y cuál sería la clave, la cineasta acababa de estrenar *India Song*, por lo que todavía le quedaba por hacer algunas de las películas más significativas dentro de esa exploración de la relación palabra-imagen.

<sup>178</sup> «Lo que Marguerite Duras inventa es lo que llamaría el arte de pobreza. Poco a poco hay un trabajo de abandono de riquezas, de monumentos, a medida que se avanza en su obra, y yo creo que ella es consciente de ello, es decir que ella despoja cada vez más, ella introduce cada vez menos decoración, mobiliario, objetos, hasta que se empobrece tanto que algo se inscribe, queda, y después recolecta, reúne todo lo que no quiere morir».

<sup>179</sup> «Todo el discurso, tanto en Blanchot como en Duras, está en la dimensión de la memoria, de una memoria que ha estado completamente purgada de todo recuerdo, que no es más que una especie de niebla que constantemente hace referencia a la memoria, una memoria sobre la memoria, y cada memoria borrando todo recuerdo, y esto indefinidamente».

<sup>180</sup> «La mémoire est un échec. Vous savez, ce dont je traite, c'est toujours la mémoire de l'oubli. On sait qu'on a oublié, c'est ça la mémoire, je la réduis à ça » (Duras en Cousseau, *Op.cit.*, pág. 279). Cousseau hace referencia, como también Armel en su *Marguerite Duras et l'autobiographie*, en la pertenencia de Duras a una generación marcada por los horrores de la guerra, por lo que la memoria en Duras, así como en Blanchot, se ve como una ausencia, un «cuerpo muerto» dice Duras.

cerca del olvido, en un sentido proustiano, que del recuerdo. «On dit toujours que l'oubli est un défaut, mais heureusement qu'il existe, si on se remémorait parfaitement tout, les douleurs, les passions, les joies, l'instant serait blanchi, complètement spolié, n'existerait plus... L'oubli, c'est la vraie mémoire<sup>181</sup> » (Duras en Armel, *op.cit.*, 131). Duras traslada ese concepto de memoria que había puesto en práctica en su obra literaria en la cinematográfica, y la diferencia de esa memoria sin recuerdos entre los dos ámbitos artísticos reside, apunta Foucault, en el surgimiento del recuerdo. Mientras en los libros Duras no deja lugar a la evocación del recuerdo debido a que «la présence se cache derrière ses propres gestes, ses propres regards» hasta su disolución, en su cine se da a través de lo que el filósofo llama los surgimientos, materializados en un gesto o en una mirada.

Que en *L'homme atlantique* Duras haga uso del negro, lugar en el que los espectadores nos encontramos, una ausencia que enmascara otra ausencia<sup>182</sup>, es también un síntoma de esa construcción en abismo que establece Foucault, y de esa revelación materializada en una mirada. La memoria sobre la memoria que se va borrando de manera infinita, la espiral del tiempo, diría Marker, se hace explícita en esos últimos quince minutos de la película. Desprovista ya de cualquier intermitencia de la imagen, la memoria vuelve a actuar, el recuerdo del amante que se fue en ese fuera de campo para el personaje que habitaba la pantalla, para el mar, para el cuerpo de la cineasta así como para el espectador que ha de enfrentarse a literalidad de la ausencia, a través de la propia materialidad del cine:

«Usted reaparecerá en la imagen. No, yo no le habría avisado. Sí, esto empezará otra vez. Ya tiene usted detrás un pasado, un plano. Y ha envejecido usted. Ya está usted en peligro. El gran peligro al que se expone ahora es el de parecerse a usted mismo, de parecer aquel hombre del primer plano robado hace una hora. Olvide aún. Olvide aún más. Usted mirará a todos los espectadores de la sala, uno por

---

<sup>181</sup> «Decimos siempre que el olvido es un fallo, pero afortunadamente existe, si rememoráramos perfectamente todo, los dolores, las pasiones, las alegrías, el instante sería blanqueado, completamente expoliado, no existiría más... El olvido, es la verdadera memoria».

<sup>182</sup> De la multiplicidad de ausencias en Duras ya hemos hablado a propósito de los dos films de *Aurélia Steiner*.

uno y cada uno en sí. Recuerde usted bien esto: la sala es por sí sola el mundo entero y también lo es usted, por usted solo. No olvide nunca».

Y en esas palabras resuenan las imágenes del plano secuencia, como si hubiesen imprimido su huella lumínica sobre el negro y pudiéramos contemplarla por la persistencia retiniana. Vemos la mirada de Andréa dirigida a la cámara, como el recuerdo que ha quedado de aquel momento. ¿Habrá más imágenes? Imposible, sentencia Duras, ni una imagen más podría prolongar la película, «quedará así. Acabada. Usted está a la vez oculto y presente. Presente solo a través de la película, más allá de la película, y oculto a todo saber de usted, a todo saber que se pudiera alcanzar de usted» . Cualquier historia que pudiéramos contar de esa ausencia, parece decir Duras, sería ajena al sujeto recordado, por eso ya no hay imágenes, solo una imaginación que se hunde en lo negro para encontrarse, y descubrir los surgimientos de un gesto o una mirada que nos devuelva el recuerdo de ese no-ser.

### 4.3. Del recuerdo íntimo a lo universal. Reflexiones sobre *El Espejo*

Cada momento de nuestros encuentros  
celebrábamos como la Epifanía,  
solos en este planeta. Fuiste  
más valiente y más ligera que el ala de un pájaro  
bajando las escaleras de dos en dos,  
como vértigo, llevándome a través  
de lilas mojadas a sus predios,  
al más allá del espejo cristalino.  
**Arseni Tarkovski**<sup>183</sup>

«Estoy de acuerdo con Proust en que todo trabajo artístico descansa sobre la memoria, porque es un medio de hacerla real. La memoria está en la base misma

---

<sup>183</sup> Extracto del poema «Primeros encuentros» («Perviye Svidanya») que se escucha al inicio de *El Espejo*. El texto que aquí se incluye es una traducción de Enrique Turover publicado en Llano, Rafael (2002). *Vida y obra Andrés Tarkovski*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pág. 374.

de la creatividad; son los recuerdos los que le dan soporte. Proust se planteó: ¿de dónde procede la individualidad que caracteriza a toda obra de arte? De aquello que es personal y subjetivo y que, precisamente, el autor arrastra consigo con su propia formación, es decir, con los propios recuerdos» (Llano, 2002, pág. 397).

Estas palabras de Tarkovski empapan toda su obra, pero sobre todo su película más personal *El Espejo* (*Zerkalo*, 1975), relato que bebe de su autobiografía. Sus recuerdos de infancia son aquí el punto de partida de una historia en la que un hombre moribundo repasa algunos instantes esenciales de su vida. El guion, escrito a cuatro manos por Tarkovski y Aleksandr Misharin, escapa a la literalidad de los recuerdos y se centra en «la fidelidad a la esfera emocional de cada situación y de cada imagen de la memoria» (Llano, 2002, pág. 366), explica Tarkovski. Sin un hilo narrativo clásico, los episodios que la componen no se ajustan a una cronología, porque lo que vemos es la propia memoria del cineasta: «voy a filmar mi memoria, mis estados anímicos, mi comprensión o incompreensión de la realidad y del tiempo» (*ibid.*, pág. 369). Porque para Tarkovski la memoria y el tiempo forman un todo inseparable, es una cuestión de moral<sup>184</sup> que expone la vulnerabilidad del hombre, y en este caso la del autor. «Lo biográfico –señala Pilar Carrera– se presenta como un relato irreconstruible» (2008, pág. 60), por eso, el pasado «se engarza con el presente en una unión inextricable» (*ibid.*). En definitiva, «imágenes sueltas, libradas a sí mismas» (*ibid.*, pág. 64), concluye Carrera. Recuerdos, instantes, o gestos, retazos del pasado que Tarkovski va hilando a través de «asociaciones y conexiones poéticas» (Llano, *op. cit.*, pág. 372). Lo que Tarkovski llama el «razonamiento poético» (*ibid.*), «más próximo a las leyes que rige el desarrollo del pensamiento que a la lógica tradicional del drama, o a la lógica de la especulación» (*ibid.*). Será la voz de su padre la que, en determinados momentos, guíe mediante la lectura de sus propios poemas esas conexiones.

El proyecto inicial de *El Espejo* se componía de tres partes, las entrevistas a la madre del cineasta, unos episodios filmados en los que Tarkovski aportaría su punto de

---

<sup>184</sup> «Es patente que sin tiempo no habría memoria. Ésta hace de nosotros seres morales, porque nos sentimos insatisfechos con la vida que recordamos, y ese recuerdo nos hace vulnerables, nos sujeta al dolor moral» (Tarkovski, *op.cit.*, 2002, pág. 368).

vista sobre lo dicho por su madre, y una tercera parte formada por noticiarios e imágenes de archivo que situaran el contexto histórico de la protagonista. «Si consideramos la poesía en su ímpetu de devenir humano, en la cúspide de una inspiración que nos entrega la palabra nueva, ¿de qué podría servir una biografía que nos transmita el pasado, el denso pasado del poeta?» (Bachelard, *op.cit.*, pág. 21). Para llegar a las imágenes de su memoria tuvo primero que renunciar a ellas, destruirlas para darse cuenta de que aquello perdido era a lo que se debía aferrar. Cuando *El Espejo* era solo un guion literario, sin estructura o «matriz» (Llano, *op.cit.*, pág. 102), el cineasta ruso comenzó a soñar de manera recurrente con la casa donde había nacido. Aquella nostalgia lo «arrastraba hacia atrás, hacia el pasado, como si fuera un peso muerto. En un texto de Proust leí que la escritura ayuda a liberarse de ciertas cosas» (*ibid.*, pág. 103). Al entregarse a la abstracción de aquellos recuerdos, al dejar liberarlos también, vació sus imágenes y el resultado fue una película que avanza en todas direcciones. Las imágenes oníricas se mezclan con el pasado y el presente que se confunden, de la misma manera que lo hace la protagonista, al encarnar dos personajes. Al fin y al cabo *El Espejo* se mueve entre una realidad y una ficción cuyos caminos se difuminan, cuando Tarkovski renuncia al formato documental también renuncia a la representación de un punto de vista único, que no podría escapar de la nostalgia. En *El Espejo* Tarkovski se vale de la poesía de su padre, cuyos poemas escucharemos en boca del propio escritor a lo largo de la película, para abrazar sus recuerdos y lograr ir «más allá del espejo cristalino».

#### 4.3.1. Filmar la acción de la memoria

En soi-même, la création est une négation de la mort.  
**Andréi Tarkovski**<sup>185</sup>

La secuencia que abre *Un día en la vida de Andréi Arsenevich* (*Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 2000), el ensayo que Chris Marker dedicó a Andréi Tarkovski, es un plano

---

<sup>185</sup> Tarkovski, Andréi (2004). *Lumière instantanée*. Paris: Éditions Philippe Rey, pág. 66.

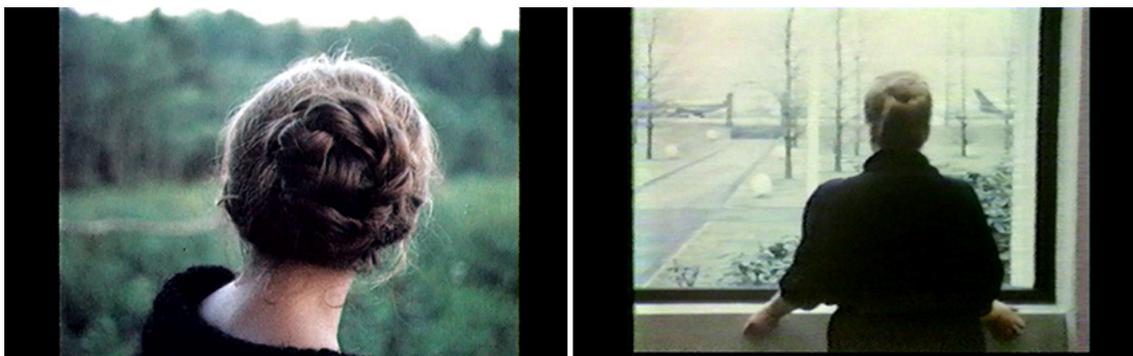
secuencia de *El Espejo*, donde la cámara avanza hacia una mujer que, de espaldas, está sentada en una valla frente a un gran prado. Se trata de la actriz Margarita Terékhoa, que en la película encarna a la madre del cineasta. El movimiento del dispositivo nos adentra en esa imagen bucólica, mientras escuchamos la voz en *off* decir: «Larisa buscaba en el cielo el avión procedente de Moscú». Obviamente, las palabras no se corresponden con lo que vemos, se reproducen ajenas al desplazamiento por la imagen, interrumpido por un grito, «¡Aeroflot!», que corta el plano y nos lleva a otro lugar, a otra mujer de espaldas frente a una ventana. Comprendemos entonces que se trata de Larisa, la esposa de Tarkovski, que espera nerviosa la llegada de su hijo, al que no ve desde hace cinco años. El temblor de la cámara en mano con la que está tomado este plano contrasta con la delicada composición del anterior, cuyo hilo conductor se halla, para Marker, en la semejanza del recogido que lucen ambas mujeres: «Un moño ruso visto desde atrás es el signo de la espera». Y con tal afirmación regresamos a la secuencia de *El Espejo*, donde contemplamos el tocado de Terekhova mediante un minucioso giro de la cámara, como si orbitara a su alrededor.

A través del montaje Marker coloca en paralelo lo ficticio y lo real, y vincula la memoria y el cine de la misma forma íntima que él los concibe en *Immemory*, estableciendo una línea biográfica entre las dos secuencias. De esta forma, los recuerdos de infancia de Tarkovski quedan ligados a su memoria presente, a través de la figura de la madre. Dos cosas llaman la atención de esa relación que Marker establece entre las dos secuencias. Por un lado, el testimonio de un momento completamente íntimo, el reencuentro familiar que manifiesta también las tensiones entre el gobierno soviético y el cineasta en el exilio, y por otro, la intersección de la memoria del francés<sup>186</sup> (y la de su cine) al referirse al peinado de ambas mujeres en el que palpita el espíritu de Madeleine en *Vértigo*, y el de la mujer de *La Jetée*. Lo que allí remitía a la repetición, signo también de una imposibilidad de escapar al tiempo, aquí le da un valor de espera, o el signo de una muerte a venir, dado que eran también los últimos días de vida de Tarkovski. Más allá de

---

<sup>186</sup> De hecho, en otro momento de la película Marker habla de una representación teatral que dirigió Tarkovski en Londres de la que no hay registros audiovisuales, y confiesa el robo de unos prismáticos que alquilan en Covent Garden con «la esperanza de que algún día, por arte de magia, devolvieran las imágenes que habían visto», relata la voz en *off* mientras el cineasta enseña unos pequeños binoculares rojos. De nuevo un objeto y una lente con poderes mágicos hacen de puente con su memoria.

la similitud de su apariencia, en cierto sentido, lo que se convoca a través de la yuxtaposición de las imágenes de las dos mujeres pone en práctica la máxima tarkovskiana de que «una imagen cinematográfica se basa en la capacidad de convertir en observación la percepción de un objeto» (Tarkovski, 2016, pág. 68). La mirada del artista, apunta el realizador ruso, pasa siempre por la experiencia vital, entregado a atrapar «la imagen de verdad» que nada tiene que ver con la dicotomía verdad o mentira, sino con su semejanza a la vida, convertida en una observación «única e irrepetible» (*ibidem*, pág. 66). Pero también convoca la idea de sobrepasar el recuerdo estrictamente íntimo, y transformarlo en universal. Recordemos que el proyecto inicial sobre el que Tarkovski asentaba *El Espejo* era una serie de entrevistas a su madre en formato documental, que finalmente desenvocó en una historia donde la *poética* juega un papel esencial, porque, para él: «Si una película se hubiese quedado en los límites de la nostalgia, muy importantes, pero solo para mí, creo que nadie la habría entendido» (*ibid.*, pág. 104).



Cuando Marker observa a Larisa junto a la ventana, su moño le hace retornar a aquellas imágenes de *El Espejo* donde Tarkovski pone en juego su propia infancia. Y de ellas no se traduce únicamente una espera sino el retorno de un pretérito que aparece a través de la memoria, una en la que también se invoca el pasado fílmico. Por eso, cuando el hijo por fin aparece en el aeropuerto y abraza a Larisa, Marker hace otra lectura, y del desconcierto del joven ante lo que le rodea, de su mirada perpleja hacia el fuera de campo tras la ventanilla del coche, el francés extrae la evocación de «otras imágenes, otras películas», «como si todos los niños que habitan su obra se hubiesen reunido junto a Andrei

Tarkovski». Aquel joven que había sufrido «inocentemente, como si fuera un adulto<sup>187</sup>» (Tarkovski, 1991, pág. 347), invoca con su mirada la huella de todas las infancias traumáticas que los cinco años de separación forzosa de sus padres le habían dejado. Y es el cine, por obra y gracia del montaje, el que inserta como contraplano la imagen de todos aquellos niños del cine de Tarkovski, como si en ellos, en su poética, residiera el poder de curar aquella herida.

Para el cineasta, postrado en la cama, la llegada de su hijo lo inunda de tal felicidad que no puede dejar de sonreír, se le nota nervioso y en un estado máximo de celebración. Sin embargo, la voz en off nos confiesa que al ver las grabaciones de aquel día Tarkovski escribe<sup>188</sup> en su diario<sup>189</sup>: «Tengo un aspecto rígido y antinatural horrible, reprimo mis emociones y repito frases estúpidas como “No, pero ¿qué ha pasado con el equipaje?”». Marker aborda ese material ya como un recuerdo, y confronta la felicidad que destila con los pensamientos que el cineasta inscribe en su diario, ¿no es lo mismo que había realizado Tarkovski en *El Espejo* al enfrentarse a sus propios fantasmas a través del cine?

Para su mujer, Larisa, también es un día inolvidable, y, advierte que, como en las películas de Andréi, también llueve. Porque en Tarkovski los cuatro elementos –agua, tierra, fuego y aire– se combinan como «contrapunto de los personajes» (Marker, Un día en la vida de Andréi Arsenevitch, 2000), símbolo del «misticismo ortodoxo» (*ibid.*) del cineasta. La lluvia de aquel día solo podía significar buenaventura, porque constituye un signo de acción, de movimiento, y «¿qué es la acción? Es la forma de existencia en el tiempo de los objetos y del mundo real» (Tarkovski, *op. cit.*, pág 97). ¿Cómo existe su memoria en el tiempo fílmico? Sin duda, como afirma Marker, en Tarkovski el travelling ya no es una cuestión moral, sino metafísica. Pero es en *El Espejo* donde además ese movimiento en el tiempo cinematográfico permite también activar la *acción* de la

---

<sup>187</sup> «Dedicated to my little son, Andriushka, who is being made to suffer, innocently, as if he were an adult» (Tarkovski, *Time Within Time. The Diaries 1970-1986*, 1991, pág. 347).

<sup>188</sup> Si bien la voz en *off* indica que esas anotaciones las realizó el cineasta en 1986, en los diarios publicados no aparece ningún comentario que así lo atestigüe. Quizá fue algo que Tarkovski le dijo al ver aquellas imágenes, o se trata de uno de los recursos narrativos, o licencias poéticas, o «trampantojos» que Marker tanto amaba realizar en sus films.

<sup>189</sup> En el mismo diario, publicado bajo el título *Maritirologio*, las últimas anotaciones están repletas de dolor por las consecuencias físicas de la enfermedad que lo consumía.

memoria. El film transita en el mundo de los muertos, en el del pasado, como un Orfeo en busca de su Eurídice. No es casual entonces que sea el incendio de una casa lo que active, en una de las primeras secuencias del film, el espacio onírico y que inevitablemente conecta con el incendio de la casa al final de *Sacrificio* (Offret, Andréi Tarkovski, 1986). «Al pensar en las otras películas podría pensarse que mientras construía una casa de verdad, a veces con sus propias manos, Andréi levantaba una casa única donde las habitaciones estaban interconectadas y todas daban al mismo pasillo» (Marker, *ibid*). Precisamente es de esa manera como se estructuran las siguientes secuencias, donde el movimiento no solo será el interno del travelling sino también el del montaje, ya que el fuego, contemplado por la familia desde el interior de la dacha, dará paso al encadenamiento de diferentes espacios domésticos que parecen uno infinito, y que confunde también diferentes tiempos: pasado, presente y onírico. Tarkovski liga, pues, aquellas llamas devorando la casa, con la destrucción del hogar, con el abandono del padre<sup>190</sup>, y la convierte en una imagen pregnante, aquel recuerdo de infancia cuyas sombras se proyectan en el espacio poético. «La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar [...] fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo» (2000, pág. 29), escribe Bachelard a propósito del hogar en *La poética del espacio*, aunque parezca estar hablando directamente de Tarkovski.

Al escribir sobre una fotografía de la casa de campo de su infancia, Tarkovski se pregunta «¿Qué pasa en ese preciso instante detrás de sus cristales?» (2015, pág. 109). Sobre esta imagen, el cineasta pudo contruir una reproducción idéntica, en el mismo lugar donde había existido previamente para la filmación de *El Espejo*, aquella casa donde su madre<sup>191</sup> había pasado su juventud. «Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez solo traduzca la poesía perdida» (*ibidem*). Lo que Tarkovski parece perseguir es la huella de un tiempo perdido, por eso necesita reconstruir su particular Combray, porque solo al recorrer de nuevo ese espacio podrá ser capaz de

---

<sup>190</sup> En los siguientes planos, en la conversación entre el protagonista y su madre por teléfono descubriremos que el incendio y la separación de sus padres se produjeron en el mismo año, en 1935.

<sup>191</sup> Sobre el trabajo de reconstrucción de la casa a partir de la fotografía escribe José Manuel Mouriño en el prólogo a *Escritos de juventud* de Tarkovski, donde hace también una comparación sobre el encuadre de la foto y el de la filmación de la casa en la película.

recuperar las sensaciones que desea transmitir al espectador. Aquella casa es el hogar a recuperar pero lo hará en el espacio poético del cine, esto es, construyendo a través de la cámara y el montaje un espacio que permita dar respuesta a aquella pregunta, invitando al espectador a desvelar el misterio junto a él. Tarkovski, como Duras, sabe que para acceder a ese espacio órfico que es el del poema, en el sentido que Blanchot describe, es preciso que él mismo desaparezca, es decir, debe despojarse de la representación de aquella fotografía y configurar un espacio que conecte todos los tiempos, incluido el histórico. Para Bazin, escribe Aumont, la huella en la imagen está relacionada con «el *vestigium* de Tomás de Aquino o San Buenaventura, que significa al mismo tiempo la presencia de la huella, la invisibilidad de su causa y, no obstante, la certeza de que esa causa existe» (Aumont, 2014, pág. 16). ¿Cómo se entiende esa huella en el espacio fílmico? Sobre la relación entre el la huella y la dimensión temporal Derrida establece:

«La huella no se relaciona menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituye lo que se llama el presente por esa relación misma con lo que no es él; absolutamente no él, es decir ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. Es preciso que un intervalo lo separe de lo que no es él para que sea él mismo, pero ese intervalo que lo constituye como presente también debe al mismo tiempo dividir el presente en sí mismo, compartiendo así, con el presente, todo lo que puede pensarse a partir de él, es decir todo ente, en nuestra lengua metafísica singularmente la sustancia o el sujeto. Ese intervalo, al constituirse, al dividirse dinámicamente, es lo que puede denominarse espaciamiento, devenir espacio del tiempo o devenir tiempo del espacio. [...] La huella, al no ser una presencia sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, remite, tiene propiamente lugar, y la borradura pertenece a su estructura» (Derrida en Didi-Huberman, *Op.cit.*, pág. 138).

Quizá por eso será en el plano del sueño –que es también el de una habitación que bajo el fuego y el agua se desintegra– donde aparezca por primera vez el rostro de su madre, Maria Tarkovskaya, cuando un movimiento de la cámara, orquestado en un falso plano-secuencia, reúna a las dos mujeres, la madre de la ficción y la verdadera. La cámara rodea el rostro de la actriz que queda desenfocada y se gira. Un corte, un intervalo en el tiempo

fílmico, separa a las dos mujeres. La presencia de la anciana será visible a través de su turbio sobre un vidrio, como si se tratara de un espectro, ¿quizá una visión de la joven? Hasta que la mano de Tarkovskaya acaricie la superficie del cristal y lo real la pantalla vítrea sobre la que se proyecta su imagen haga visible aquella huella sobre la que se cimenta la película. El reencuentro entre las dos mujeres no tendrá lugar hasta la secuencia final en una suerte de plano/contraplano, cuando el pasado y el presente del cineasta se reconcilien.



#### 4.3.2. La huella de la imagen de infancia

Los recuerdos más poderosos y que más influyen en el hombre  
son casi siempre aquellos que datan de la infancia  
F.M. Dostoyevski<sup>192</sup>

Tarkovski, como Dostoyevski, valora los recuerdos de infancia como un tesoro. «No es casual que ellos, más que ningún otro estén coloreados por tonos poéticos» (Llano, *op.cit.*, pág. 395), dice el cineasta a propósito de *El Espejo*. Ya hemos visto que la espiritualidad que rezuma de aquellos recuerdos forma el núcleo del film. Sin embargo, más que una

---

<sup>192</sup> Extracto de *Diario de un escritor* citado en Llano, Rafael (2002). *Andréi Tarkovski: vida y obra (I)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pág. 394.

autobiografía *El Espejo* es un libre homenaje a la figura materna. Su fuerte presencia transita por los propios temores familiares del cineasta<sup>193</sup> y encarna el origen de las imágenes por crear. Mouriño y Ruiz de Samaniego remiten a ello al establecer que en la obra del cineasta «la madre a recuperar [...] marca el punto de partida» y «alumbrará todo el camino»<sup>194</sup> (2009, pág. 14). Ambos autores se refieren a las polaroids<sup>195</sup> que Tarkovski realizó en Rusia y después en Italia mientras buscaba localizaciones para su film *Nostalgia* (*Nostalgia*, 1983), y añaden:

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

Precisamente es a ese abismo el que Tarkovski sintió al descubrir unas fotografías familiares que su madre guardaba en la casa familiar, cerca de la calle Arsénievski, en honor, dice el cineasta, a su padre, Arseni Tarkovski. El cineasta escribe sobre ello en el texto titulado «Vivo con tu fotografía», escrito en el verano de 1962, «Abrimos una vieja

---

<sup>193</sup> Tarkovski explica que en *El Espejo* los dos tiempos que habitan en *El Espejo* reflejan no solo su infancia y adolescencia sino también la separación de su primera mujer, la actriz Irma Raush, y el abandono que sufrió por ello el hijo que tuvo con ella Arseni Tarkovski.

<sup>194</sup> MOURIÑO, J. M. y RUIZ DE SAMANIEGO, A., «Formas dibujadas de la ausencia» en el libro *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*, Maia Ediciones, Madrid, 2009, p. 14.

<sup>195</sup> El fotógrafo Giovanni Chiaramonte escribe sobre el recuerdo de la experiencia personal que puede sentir el espectador al contemplar las polaroids de Tarkovski en un breve texto que acompaña *Lumière instantané*, la publicación en la que se reúnen aquellas instantáneas: «Le mouvement ininterrompu qui s'anime dans l'image filmée d'Andréi Trankovski se transforme, dans sa photographie instantané, dans le mouvement ininterrompu de notre contemplation de spectateurs, pour rendre chaque image partie intégrante de notre vie, souvenir de notre expérience personnelle» (2004, pág. 132). («El movimiento ininterrumpido que se anima en la imagen filmada de Andréi Tarkovski se transforma, en su fotografía instantánea, en el movimiento ininterrumpido de nuestra contemplación de espectadores, para tomar cada imagen como parte integrante de nuestra vida, recuerdo de nuestra experiencia personal»).

caja de cartón de conservas, y me quedo paralizado sobre ella, como inclinado en el borde de un abismo: allí reside el tiempo, mi infancia, la juventud de mi MADRE y de mi PADRE» (Tarkovski, 2015, pág. 105). Como hemos visto, aquellas fotografías sirvieron para componer el set de rodaje (escenografía, vestuario...), pero lo que aquí nos interesa es esa herida que esas fotografías suponían para el artista. La espiral del tiempo estaba ahí, en esa conexión de archivos que Marker realiza, como si de aquella imagen que solo puede punzar al que posee una conexión personal con ella pudiéramos extraer una emoción, que nace del surgimiento de un gesto o de una mirada. «La auténtica imagen artística no alberga una interpretación racional, sino rasgos emocionales que no se someten a una descodificación unívoca» (Tarkovski, *op.cit.*, pág. 100). ¿Cómo crear diferentes visiones a partir de algo tan concreto como los retratos de familia?

Esta cuestión nos lleva a pensar en el trabajo que realiza Duras con los archivos de *L'homme atlantique* pero también con sus propias fotografías familiares. Para la primera edición de *Les yeux verts*, la cineasta seleccionó una serie de imágenes de su vida a las que, cuenta Aliette Armel, no añadía ningún tipo de contexto, «ne les accompagne d'aucune légende». Esa fórmula de disposición de las imágenes, afirma Armel, dejaba libertad de interpretación al lector, a que leyera en ellas lo que deseara, como un álbum familiar ajeno cuyos protagonistas no conocemos. Duras «ôte volontairement au document photographique tout pouvoir référentiel, en le détournant encore du côté de l'absence, de l'oubli, de la multiplicité des interprétations possibles<sup>196</sup>» (Armel, *Op.cit.*, pág. 135). La invitación al lector a que interprete es la misma que movió a Tarkovski a titular *El Espejo* a su película, tras pasar por varios títulos previos, porque «el filme es un espejo donde el espectador puede observar no tanto lo que yo –el director– miro, cuanto aquello que puede observar él, el espectador, directamente, de sí mismo» (Tarkovski, *op.cit.*, pág. 364).

La relevancia de esas fotografías familiares en la producción de *El Espejo* es tan enorme que Mouriño hace referencia al *punctum* barthesiano<sup>197</sup>, pero también a su desplazamiento, ya que si Barthes negaba la potencia de la imagen de su madre en el

---

<sup>196</sup> «Elimina voluntariamente al documento fotográfico todo poder referencial, desviándolo hacia el lado de la ausencia, del olvido, de la multiplicidad de interpretaciones posibles».

<sup>197</sup> «El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra» (Barthes, 1990, pág. 109).

invernadero de *herir* a otro que no tuviera nada que ver con ella; Tarkovski –establece Mouriño– le otorga una continuidad. «Siendo Tarkovski plenamente consciente de que si esas fotos son tan “activas” es debido [...] a un transfondo de las mismas que solo ciertos observadores pueden percibir, lo que intenta [...] es hacérselas llegar *convenientemente* a los potenciales observadores de las mismas» (Mouriño, 2015, págs. 28-29). Su objetivo es, pues, proyectar otra imagen desde esas fotografías familiares, «mostrar la imagen bajo una proximidad que resulte “propicia”, conducir la imagen (y con ello al espectador) hacia aquel *interior*<sup>198</sup> en que su encuentro alcanza la intensidad adecuada» (*ibid.*). Propiedad del cine de Tarkovski que Pilar Carrera define con otro concepto barthesiano, el del *tercer sentido*, para describir el espacio cinematográfico tarkovskiano como «el espacio situado “entre el ojo y la forma<sup>199</sup>”» (2008, pág. 64).

Cuando en «Vivo con tu fotografía», Tarkovski describe las fotografías de juventud de sus padres, encontramos también aquella de su madre sentada en la valla que daba lugar a la secuencia de *El Espejo*, con la que Marker comenzaba su ensayo: «Aquí está mi MADRE: joven, bronceada, parecida a mi MUJER».

Y ésta también es ELLA. Con su pesado cabello claro, está sentada sobre una valla de madera. Detrás de ella hay un campo labrado. Es primavera. Vestida con un abrigo corto y una falda larga de cuadros, fuma un cigarrillo. Está a punto de dar una calada, y SU rostro no expresa nada más, por lo que se vuelve real y fantástico, como el tiempo, como un momento pasado pero presente. Por encima de ELLA el cielo es blanco. ELLA está tranquila y encantadora (Tarkovski, 2015, pág. 106).

Unas líneas después, y unas fotografías más tarde, vuelve a aquella foto de su madre con ojos distintos y escribe:

---

<sup>198</sup> Idea que conecta con la sombra interna durasiana donde la autora afirmaba conservar los archivos del yo.

<sup>199</sup> Verso del poema «Entrada al sentido» de José Ángel Valente. «Entre el ojo y la forma / hay un abismo / en el que puede hundirse la mirada». Consultado en <https://www.auroraboreal.net/actualidad/invitado-especial/1571-la-poesia-de-jose-angel-valente-entre-dos-orillas-i> el 20 de junio de 2018.

Mi MADRE está feliz. Está sentada en una valla gris clara y fuma con un aspecto radiante. Sabe que lo más probable es que el tío Liova la esté fotografiando. Quizá simplemente esté dando una calada al cigarrillo a punto de apagarse. Sobre la tierra el cielo está blanco y vacío, como una sábana. Mi MADRE adorna sus orejas con unos pendientes (Tarkovski, *op.cit.*, 109).

Tarkovski observa dos veces la misma fotografía y en el intervalo de tiempo entre una y otra algo cambia y algo permanece. Diferentes interpretaciones del estado de ánimo de su madre, si en la primera «su rostro no expresa nada más», en la segunda «está feliz». La vía en la que aquellos retratos familiares se trasladan a la pantalla tiene más que ver con una sensación, o una emoción que con la fiel recreación de una época. Las dos miradas sobre la misma imagen y la forma en la que traslada eso a la imagen cinematográfica es, como hemos visto, a través del movimiento, de un travelling que permite adentrarnos en aquella fotografía de juventud de su madre. Será la llegada de un extraño lo que quiebre la estampa, el encuentro fugaz entre los dos personajes potenciará la idea de la ausencia paterna, pero también la fortaleza de la mujer.

Más tarde escucharemos al protagonista confesar a su exmujer el parecido que tiene con su madre: «Cuando recuerdo mi infancia y a mi madre, no sé por qué mi madre siempre tiene tu rostro». También Tarkovski confiesa el parecido que su primera mujer tenía con su madre, «Irma podía haber interpretado la parte de la madre en *El Espejo*. Nadie como ella se parece tanto a mi madre de joven, antes de cumplir los treinta» (Llano, *op.cit.*, pág. 390). No es raro pues que sea la misma actriz, Margarita Terékhoa, quien dé vida a los dos personajes, Maria, la madre en el pasado, y Natalia, la mujer en el presente. Si bien, como hemos apuntado anteriormente, las miradas de ambas se cruzarán al inicio y al final del film, el único momento en el que las dos mujeres compartirán plano será a través de unas fotografías donde sale una junto a la otra, y por la ropa de ambas se deduce que se trata de fotos del mismo rodaje. Ejercicio de metalenguaje o testimonio de la misma memoria del cine, Tarkovski recurre al tiempo detenido para unir los dos planos, el de la realidad y el de la ficción, entre los que emerge la «herida visual» de aquella huella de la infancia.

### 4.3.3. El reflejo de un pasado colectivo

Cabía entenderla como la imagen de un «estado de ánimo histórico».  
**Andréi Tarkovski**<sup>200</sup>

Por la virtud de la vida imaginada, el poeta pone en nosotros  
una nueva luz: en nuestras ensoñaciones,  
creamos cuadros impresionistas de nuestro pasado.  
**G. Bachelard**<sup>201</sup>

«La gente me preguntaba: ¿y usted cómo se las ha arreglado para conocer mi vida? El público se había reconocido en la historia que yo contaba, en mis personajes, y, sobre todo, en mis sentimientos- Alguien me escribió: su filme hubiese podido titularse *Nosotros recordamos*» (Llano, *op.cit.*, pág. 375). Las impresiones de los espectadores que Tarkovski recibió tras el estreno de *El Espejo* coinciden con su intención de traspasar en todo momento la intimidad de su relato familiar para proyectar una historia compartida. Del proyecto original en tres partes lo único que se mantuvo fueron los archivos audiovisuales que testimonian varios episodios históricos. Fragmentos imprescindibles para Tarkovski, imposibles de separar de cualquier historia individual: «Las claves fundamentales de la biografía de cada individuo no pueden considerarse independientes del destino de su nación, sino que están estrechamente unidas a él. Así nuestra visión autobiográfica e íntima exigía el contexto histórico de esa vida particular que íbamos a tratar» (Llano, 2002, pág. 361). Por eso, apunta Pablo Martínez Samper, «*El Espejo* [...] se construye desde ese territorio en constante amenaza de desintegración, retratando el tiempo como el lugar donde se unen la memoria individual y colectiva. Un espejo roto que no puede ofrecer una imagen unitaria ni del tiempo ni del espacio, porque cohabitan en él atravesadas por la memoria del cine, la memoria de la madre, la memoria de los exiliados españoles, la memoria anónima de la Historia» (Martínez Samper, 2009).

---

<sup>200</sup> Llano, Rafael (2002), *Andréi Tarkovski: vida y obra (I)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pág. 362.

<sup>201</sup> Bachelard, Gaston (1982), *La poética de la ensoñación*, *Op.cit.*, pág. 160.

Desde esa ensoñación bachelardiana se apuntala pues *El Espejo*. Así en el texto «Las ruinas de la historia» Víctor Erice<sup>202</sup> fundamenta la obra de Tarkovski sobre la «relación –y contradicción– entre Arte e Historia» (Erice, 2002, pág. 13), a través de las palabras que Agamben dedica a la Tesis sobre la filosofía de la Historia de Benjamin:

«El ángel de la Historia, cuyas alas se han enredado en la tempestad del progreso, y el ángel de la estética, que fija las ruinas del pasado en una dimensión temporal, son inseparables. Y hasta que el hombre no encuentre otra forma de conciliar individual y colectivamente el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, apropiándose así de su propia historicidad, parece poco probable que se produzca una superación de la estética que no se limite a llevar su desgarró hasta el límite» (Agamben en Erice, 2002).

Si la ficción que plantea el film pasa por la reconstrucción de la memoria de su autor, para mostrar la memoria de los personajes, y establecer su contexto histórico, Tarkovski acude a la intersección de imágenes documentales de los conflictos bélicos que se produjeron en la misma época. La primera secuencia en la que aparecen es la de los exiliados españoles. En ella Natalia habla con su exmarido sobre la custodia de su hijo, cuando la cámara recoge su reflejo en uno de los vidrios de la ventana y unas palabras en castellano que vienen del fuera de campo se cuelan en la conversación. Una vez más Tarkovski nos sitúa dentro del espejo. Será ese instante en el que el plano cambie, y como el juego del encantador de serpientes, la cámara buscará en un movimiento al dueño de esa voz. «¡Distráelo, Natalia! De nuevo habla de España. Todo acabará con un escándalo». La cámara precederá la entrada de Natalia en el salón, donde varios españoles escuchan a un hombre narrar una faena memorable del torero Palomo Linares. Estamos en la década de los setenta, tiempo presente del film, mientras las imágenes documentales que se van insertando, de una corrida de toros en España, corresponden a una época pasada. ¿Serán los recuerdos del español? En realidad se trata de un vecino de Tarkovski, el señor del Bosque, uno de los tantos niños de la guerra, que «en 1938, junto con otros niños y

---

<sup>202</sup> En su primer film *El Espíritu de la colmena* (1973) Erice recurre a un espacio poético, que, como *El Espejo*, funde realidad y ficción, para asomarse a la posguerra española mediante el abismo de sus propios recuerdos,

muchachos españoles confiados a la URSS, fue embarcado en Santander rumbo a Leningrado» (Llano, *op.cit.*, pág. 406). De ahí que las imágenes documentales que prosiguen muestren la despedida de cientos de niños en un muelle español. Del Bosque habla con nostalgia, desearía volver a España, por eso Natalia pregunta a una mujer, Luisa, si a ella no le gustaría regresar. El montaje de esta secuencia se mueve entre los primeros planos de esos exiliados españoles y el dolor representado en cada nueva aparición de planos documentales –gente que huye de sus casas, y destrucción por las calles–. ¿Se trata de los recuerdos de Luisa? La voz de la mujer en *off* explicará que su marido y sus hijos son rusos, y de golpe saldrá corriendo de la casa.

A través de estos personajes, ellos mismos niños de la guerra, exiliados y quizá huérfanos, Tarkovski muestra la doble cara de una realidad: la de aquellos que regresaron a España décadas después de su partida, y la de los que se resignaron a seguir en el exilio soportando el recuerdo de aquel pasado. Una vez más el movimiento compone el ritmo de la secuencia, no solo el interno del plano mediante el desplazamiento de la cámara, sino también el del montaje que transforma el documento, el testigo *objetivo* de una Historia, en un recuerdo íntimo. La realidad de esas memorias se vislumbran pues en el choque de las imágenes documentales con la ficción, «proyectando as suas formas, tal como as suas estórias, para um plano psico-afectivo e criativo da *memória* e da *imaginação*<sup>203</sup>» (Aparício, 2013, pág. 172). Desde ese reflejo de lo colectivo en lo personal Tarkovski construye, con el movimiento constante y la continua interrupción temporal, una memoria que no se puede desligar del propio espacio fílmico, y que Maria Irene Aparício llama *poética da acção*<sup>204</sup> «no gesto involuntário de convocação do passado, pela *meória* individual, reside todo o poder do cinema que o predispõe à *acção*<sup>205</sup>» (*ibid.*, pág.

---

<sup>203</sup> «proyectando sus formas, así como sus historias, hacia un plano psicoafectivo y creativo de la *memoria* y de la *imaginación*».

<sup>204</sup> «Os vectores fílmicos de continuidade e descontinuidade estão, deste modo, associados ao movimento da *memória* (e.g. recordar, rememorar, esquecer, apagar) impressionado nas formas do filme, movimento que é, no limite, evocativo de um nível de elevação espiritual» (2013, pág. 173), escribe Aparício sobre *Hiroshima, mon amour* de Resnais.

<sup>205</sup> «en el gesto involuntario de convocación del pasado, por la *memória* individual, reside todo el poder del cine que lo predispone a la acción».

172). Y que incluiría *El Espejo* dentro de ese tipo de films que transforman la memoria del espectador invocando a su propia experiencia.



Entre sus lecciones de cine, Tarkovski aconseja a los estudiantes no tomar parte en la «reconstrucción de la realidad» (*op.cit*, pág. 177). Y se refiere al montaje de este episodio, concretamente a los planos de un documental sobre la Guerra Civil española «rodado en 1938 por Román Karmen» (*ibid*), que deseaba incluir pero que no lograba hacer funcionar con el resto de material. Para saber cuál era el problema pidió revisar todo el material y entonces se dio cuenta de que era una toma repetida: «Vi mucho material de crónica de guerra y me di cuenta de que nuestros cineastas filmaron en muchas ocasiones varias tomas de un mismo “hecho”» (*ibid*). Ese material de archivo que iba a conformar la memoria «verídica» (*ibid*) de los personajes, su memoria colectiva no podía incluirse porque faltaba a la verdad de la vida, «una nota falsa, no inspirada por la vida, repetida de modo mecánico, mientras que la vida había seguido su curso unos minutos antes» (*ibid*). Sorprende el absoluto rigor que el cineasta persigue en el material documental utilizado, frente a la estructura poética que emplea en la reconstrucción de su memoria. Quizá esta contradicción sea en realidad la perfecta coherencia que aquella infancia marcada por la guerra y la ausencia de su padre necesita, reflejo de una *escritura del desastre* planteada por Blanchot al afirmar: «El desastre está del lado del olvido; el olvido sin memoria, el retraimiento inmóvil de lo que no ha sido trazado –lo inmemorial quizás; recordar por el olvido, el afuera de nuevo» (Blanchot, 1990, pág. 11).

## 5. GESTOS DE LA AUSENCIA

Y, sin embargo, esos seres del pasado viven en nosotros,  
en el fondo de nuestras inclinaciones, en el latir de nuestra sangre.  
Pesan sobre nuestro destino.  
Son ese gesto que se remonta así desde la profundidad del tiempo.  
**Rainer Maria Rilke**<sup>206</sup>

### 5.1. El desplazamiento de una emoción

E ognuno, nell'attesa, nel ricordo,  
come apostolo di un Cristo non crocefisso ma perduto,  
ha la sua sorte<sup>207</sup>.  
*Poeta delle Ceneri*<sup>208</sup>

En *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), tras la marcha del extraño visitante (Terence Stamp), la hija adolescente de esa familia burguesa en la que el hombre ha irrumpido, Odetta (Anne Wiazemsky), va a su habitación y vacía el baúl que usa de pequeño trastero. Entre las cosas que acumula encuentra el álbum de fotografías que ella tomó en el jardín, en una escena previa. La cámara lo encuadra, como si tomara el punto de vista de la adolescente. Ella lo abre y en sus páginas vemos las fotografías de su padre (Massimo Girotti) y el misterioso intruso que ese mismo día se convierte en su amante. El plano se mantiene sobre el álbum mientras la mano de Wiazemsky pasa las páginas descubriendo nuevas instantáneas de los dos hombres, hasta detenerse en el retrato de Stamp que ocupa una de las láminas. En ella el joven mantiene su mirada ajena a la cámara, hacia el fuera de campo, y su postura reposada, casi inerte, se asemeja a la del cuerpo sin vida de Cristo<sup>209</sup>. El dedo índice de ella toca la imagen, acaricia el perfil del cuerpo retratado desde

---

<sup>206</sup> Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*. (edición, página)

<sup>207</sup> «Y cada uno, en la espera, en el recuerdo, / como un apóstol de un Cristo no crucificado sino perdido, / tiene su destino».

<sup>208</sup> Edición bilingüe italiano-catalán de Pasolini, Pier Paolo (2017). *Poeta de les Cendres*. Barcelona: Edicions Poncianes, pág. 66.

<sup>209</sup> La sacralización de la figura del visitante, su estatuto mesiánico, se acentúa en esa fotografía por la postura del actor, al colocar su brazo izquierdo caído hacia el suelo mientras el derecho descansa en su

la cabeza hasta los pies. El contacto de la mano transfiere a la impresión fotográfica un carácter físico y a la vez evidencia una ausencia de la que, hasta ese momento, ella no parecía ser consciente. De repente, como impulsada por una energía desatada desde el mismo retrato, Odetta suelta el álbum y se lanza sobre la cama, hundida en un estado de catatonía del que no regresará. Su cuerpo permanecerá en suspenso, completamente rígido, mientras la tensión de aquella energía se reflejará en la insistencia del primer plano de su puño cerrado. ¿Qué ha ocurrido en ese gesto? ¿Qué emoción ha desatado el shock? ¿A qué obedece esa energía contenida en el cuerpo en suspenso? ¿Se trata de la constatación de un deseo que no se materializará más o de un arrebatamiento místico frente a la imagen venerada?

Al hablar de la palabra «emoción», Didi-Huberman recuerda que para Bergson las emociones son gestos activos, y se pregunta «*não será uma emoção, uma e-moção, quer dizer, uma moção, um movimento, que consiste em colocar-nos de fora (e-, ex-), de forma de nós mesmos?*<sup>210</sup>» (2015, pág. 25). La emoción como movimiento sería entonces considerada una acción, es decir, un gesto a la vez interior y exterior, «*pois quando a emoção nos atravessa, a nossa alma revolve-se, treme, agita-se, e o nosso corpo faz uma data de coisas que não sabíamos que podia fazer*<sup>211</sup>» (*ibidem*). Sin embargo, en el caso de Odetta, a ese gesto activo no podemos sustraerle el componente psicológico, de la emoción interior que la sobrepasa, donde escuchamos los ecos de un «vivo sin vivir en mí», que tampoco el médico sabrá explicar. «*Ela agita-se dentro de mim e ao mesmo tempo ultrapassa-me. Ela está em mim, mas fora de mim*<sup>212</sup>» (Didi-Huberman, *ibid.*, pág. 27). El rostro y el cuerpo de la joven quedarán inertes, desplazando la expresión de las pasiones al movimiento de su mano, a su puño en constante tensión. Cuando la afección del recuerdo conservado en una fotografía se figura en un gesto, aquella emoción se desplaza al movimiento cinematográfico, al intervalo entre la imagen fija y el cine, rebasando el espacio íntimo. Somos entonces testigos del nacimiento de una emoción que arrastra

---

estómago, y su pierna izquierda reposa sobre la silla. La posición de su brazo recuerda a la de Jesús en la representación de su muerte, como la de la *Deposizione dalla Croce* de Caravaggio.

<sup>210</sup> ¿No será una *emoção*, una *e-moción*, es decir, una *moción*, un movimiento, que consiste en colocarnos fuera (*e-, ex*), de nosotros mismos?

<sup>211</sup> Pues cuando la emoción nos atraviesa, nuestra alma se revuelve, tiembla, se agita, y nuestro cuerpo hace un montón de cosas que no sabíamos que podía hacer.

<sup>212</sup> Ella se agita dentro de mí y al mismo tiempo se sobrepasa. Está *en mí, pero fuera de mí*.

un pasado, donde palpar la potencia de una herida concretada en la superficie de una fotografía. Si trasladamos esto a las fotografías personales, podríamos también hablar de una «historia de las emociones figuradas» (*ibid.*), que Didi-Huberman define como «los síntomas visibles –corporales, gestuales, presentados, figurados– de un tiempo psíquico que no se puede reducir a la simple trama de peripecias retóricas, sentimentales o individuales» (2009, pág. 254). Como si lo que quedara del pasado, de las relaciones afectivas, se pudiese medir en la interacción con las fotografías, de las que brotan las imágenes-objeto.



En aquella escena Pasolini incide en el valor del álbum como bisagra temporal que nos traslada de manera indirecta al día del encuentro sexual entre la pareja<sup>213</sup>, y como reliquia<sup>214</sup>, contenedor del ausente, que solo retornará convertido en imagen, pero, sobre todo, centra el reconocimiento de la ausencia a través del gesto de la joven. No sabremos qué le ha ocurrido a Odetta, ni siquiera el médico puede ayudarla, sin embargo, la emoción derivada de la repentina desaparición del visitante quedará reflejada mediante el tacto con la fotografía, mediante un gesto emotivo sobre el que ahora nos interrogamos, porque pone en relieve tanto la materialidad de la imagen, como la psicología del que la observa, pero, sobre todo, muestra un trasvase de la emoción del recuerdo, de ese «en mí, pero fuera de mí», desde la imagen fija al cine. Un trasvase que provoca una interrupción

<sup>213</sup> El primer beso entre Odetta y el visitante se produce con el libro de fotos aún entre las manos de ella, justo después de que fotografiara al visitante y a su padre en el jardín, los mismos retratos que se muestran en esta escena.

<sup>214</sup> Entendido en el sentido que Philippe Dubois recuerda a partir de la teoría de Henri Van Lier sobre la fotografía enmarcada, aislada por el marco.

en la escena, en esa figuración de la ausencia que se gesta al exhibir la fotografía de aquel que ya no está y la caricia de quien lo añora. La puesta en escena nos ayuda a ilustrar la relevancia de un gesto que nace en la interacción de varios tiempos y que apela a la mirada del espectador, puesto que la misma incertidumbre lo interroga. La fotografía ya no pertenece más a ese lugar de la memoria voluntaria –en términos proustianos– y pasa al espacio de la experiencia, el *continuum*<sup>215</sup> espacial y temporal se interrumpe, y la tensión derivada de aquel gesto se transforma en una imagen-objeto, como si la misma energía que siente Odetta hubiera desatado la vivencia de un tiempo pretérito perdido, de un recuerdo involuntario. Entiendo, entonces, que el gesto es doble, el de la actriz que acaricia la fotografía, y el de la cámara que transforma su esencia, esto es, el de la narración y el del propio medio cinematográfico. ¿Es posible trasladarlo a un ejercicio de memoria del cineasta? Pensemos en el conocido gesto del niño que acaricia la imagen de una mujer en la secuencia de apertura de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), un gesto que para Gonzalo de Lucas es una filiación del que realiza Godard en *Guion del film «Pasión»* (*Scénario du film Passion*, 1982) «como si el cineasta estuviera movido por el deseo de tocar o acercarse a lo real, pero al hacer la imagen cinematográfica (con su consiguiente ampliación al proyectarse) transformara la sensibilidad (o el cuerpo) de la materia visible» (2013, pág. 137). La impresión de ese gesto se perpetúa como una huella heredada<sup>216</sup> que muestra la intención del cineasta de tocar con la cámara, pero también la de interpelar al espectador y de interrogar a la propia imagen. ¿Qué ocurre cuando nos enfrentamos a ensayos autobiográficos en los que las fotografías y archivos que contemplamos poseen una relación afectiva con el cineasta que los filma, es decir, con su memoria? ¿Cómo se transforma esa emoción ante las propias fotografías? ¿Cómo leer aquel rastro de ausencia si la intimidad de la que nace se corrompe al exponerla mediante la cámara?

---

<sup>215</sup> En su texto *La Fotografía* Siegfried Kracauer distingue entre la memoria, únicamente a través de ella somos capaces de conocer la «historia» de un hombre, y la fotografía. La diferencia radica en su relación con la experiencia vivida: «La fotografía capta lo dado como un *continuum* espacial (o temporal); las imágenes de la memoria lo conservan en tanto en cuanto significa algo» (pág. 280).

<sup>216</sup> Es interesante la relación que se puede establecer entre esa huella heredada con el concepto de memoria de Platón, a la que adjudica una capacidad innata de conocimiento, que habría obtenido a través de la comparación de impresiones de los sentidos. Se trata de «volver a adquirir un conocimiento que nos pertenece» (Platón, *Fedón*, 75e en Candau, 2002, pág. 23), es decir «volver a recobrar un saber que ya estaba en el alma» (Candau, *ibidem*).

Cuando en *Notas sobre el gesto* Agamben afirma que «el elemento del cine es el gesto y no la imagen» (2001, pág. 52), se refiere a la necesidad de entender la doble polaridad de la imagen, la del recuerdo «del que se adueña la memoria voluntaria» y la «que surge como un relámpago en la epifanía de la memoria involuntaria» (*ibid.*). El gesto de Odetta no hace más que evidenciar la evocación de una ausencia bajo la que se oculta el deseo de recuperar a la persona amada, es decir, opera como vía de recuperación de aquello perdido y a su vez es huella de aquella pérdida. ¿No es precisamente eso mismo lo que hace el cineasta al confrontar su propio pasado con el presente cinematográfico? La evocación queda pues invisible, queda en el entre, suspendida, igual que el pasado en la fotografía, como recuerdo, y puede ser liberada a través de un gesto. En la irrupción del cine en esa intimidad del recuerdo se modela el gesto de una ausencia. Para Agamben el cine «devuelve las imágenes a la patria del gesto» (*ibid.*, pág. 53), el «sueño de un gesto» y su despertar es la función del cineasta. Sería así el medio<sup>217</sup> por el que el cineasta pudiera acceder a esa «epifanía de la memoria involuntaria», desde esas imágenes-objeto.

## 5.2. Hablar a las mariposas o interrogar a la imagen-objeto

### 5.2.1. El estremecimiento de la imagen

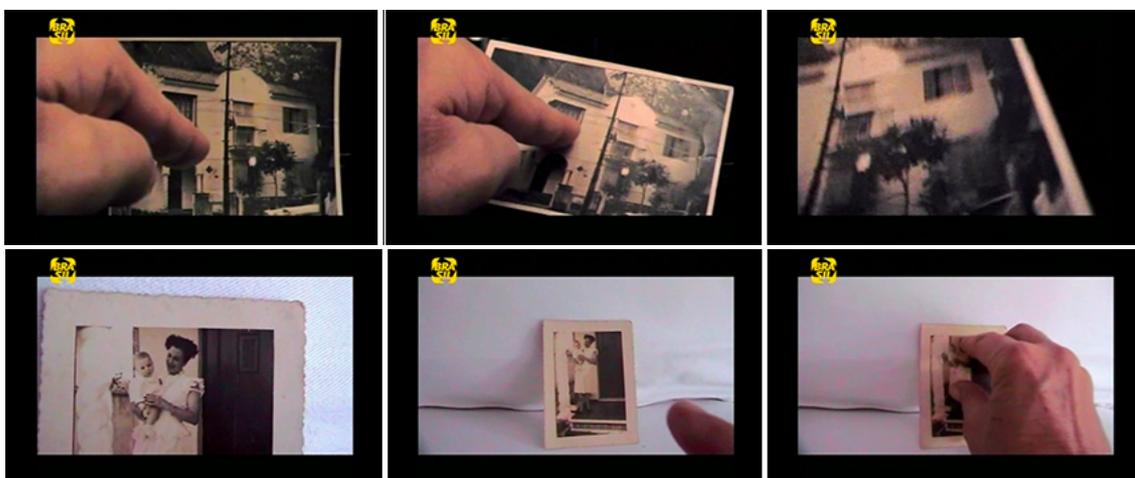
«El tiempo de las galaxias no tiene nada que ver con el de las mariposas. Lo que ocurre es que el hombre observa tanto unas como otras y se inventa un tiempo y un lugar para poder ubicarlas. Con este concepto del tiempo, el hombre, a diferencia del resto de los animales, es capaz de contar su versión sobre la creación del mundo» (Berger, 2016, pág. 54).

En *Rua Aperana 52* (2012) Júlio Bressane persigue activar el pasado a través de fotografías familiares y recuerdos de su infancia. Él, como Marker, también recuerda lo vivido por sus cicatrices, y por eso sus imágenes de memoria tiemblan. La cámara las captura, o, más bien, las *despierta*, y en esa nueva vida reflejan el pulso nervioso, inconsistente, el palpito

---

<sup>217</sup> El gesto, escribe Agamben, es un medio que «hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre una dimensión ética» (2011, op.cit., pág. 54).

de vida del cineasta, como si se produjera un trasvase de energía y se trasladara al espectador. De ahí también que los escasos minutos que conforman el primer capítulo del film lleven por nombre «Fotograma». Sus retratos de infancia han mutado en imágenes en movimiento, que, ahora, palpitan. El mismo cineasta confiesa que la materialidad fílmica aquí es tan esencial que la película se interroga sobre «su propio límite, su propia sustancia»<sup>218</sup> (2012). «¿No es interrogar a la imagen como tal, la imagen viva, la imagen-aleteo que al sujetarla el naturalista con alfileres no hizo otra cosa que provocarle una necrosis?» (2017, pág. 22), se pregunta Didi-Huberman a propósito de la costumbre de Warburg de «hablar a las mariposas»<sup>219</sup>. Interrogarlas es pues liberarlas de su embalsamamiento. Al fin y al cabo, al capturar un momento en una fotografía, ¿no provocamos una cierta necrosis de la experiencia a favor del archivo de la memoria? El embalsamamiento de las mariposas para su estudio se asimila al del tiempo (como momento vivido) detenido mediante la fotografía. Aquellos recuerdos pertenecientes a un tiempo y espacio determinados son interrogados por la memoria del cineasta que los revive, los invoca, al volver a capturarlas y modificar su parálisis, la propia ontología de la imagen fotográfica.



<sup>218</sup> «Aperana escapa ao limite dos filmes porque interroga seu próprio limite, sua própria substância» (Aperana escapa al límite de los films porque interroga su propio límite, su propia sustancia).

<sup>219</sup> Si Warburg sentía fascinación por las mariposas, dice Didi-Huberman, era porque en ellas se reconoce «la connivencia del insecto metamórfico con la noción misma de imagen», ya que la palabra imago también se refiere al estado final de los insectos en «metamorfosis completa» (*op.cit.*, 2017, pág. 22).

Al inicio del film la cámara recorre, atemperada, la foto de una casa, del plano general pasamos al plano detalle del balcón, la lente exhibe una sensibilidad táctil, igual que el dedo de Odetta acariciaba el retrato de su amante. Y la importancia de tal gesto se confirma frente al retrato de un bebé en brazos de una mujer joven, su madre y él, cuando la mano del cineasta se acerca a la foto y gira un mando imaginario como si lo encendiera. Una radio tomará el lugar de la foto, y la mano buscará entre los diales los ecos del pasado. «¡Más cerca! Cuanto más cerca, mejor» insistirá Bressane al operador de cámara a la vez que la cámara se va aproximando tanto a la fotografía que el desenfoque desdibuja los rostros de quienes la habitan. El objetivo no es el reconocimiento de los retratados, porque la identificación de esas personas por el espectador no es posible sin una voz que lo guíe. La foto, pues, ya no es el recuerdo, ha traspasado su límite de documento y en el espacio fílmico la vemos como una imagen-objeto con la que hacer brotar el pasado.

La película se centra en el espacio que le da título, la casa familiar, y el paisaje que lo rodea en un barrio de Río de Janeiro, y se divide en tres partes que giran alrededor de la imagen: fotograma, fotodrama y fotograma. Tres historias que giran alrededor del espacio donde él creció y al que constantemente retorna. Bressane propone un viaje geográfico y temporal de ese paisaje a través de un siglo de vida –de 1909 a 2009–, conectando, como los puntos de una constelación, esas imágenes de ausencia –que brotan en las grietas del papel en el que están impresas las fotografías– con fragmentos de sus propias películas, las primeras en 16mm, y las siguientes filmadas en Aperana. Interroga a esas imágenes, esos archivos personales y fílmicos, para que cuenten una historia que va más allá de la mera biografía, «es más bien un biografema<sup>220</sup> en el sentido de Roland Barthes, o biográfico más allá de su biografía» (2012), declara Bressane en una entrevista<sup>221</sup>. Quien, sin embargo, ve en ellas la oportunidad de «recuperar un punto de vista emocional, una relación con estas imágenes» (Bressane, *ibid.*) que durante años habían representado un trauma, una herida. Su objetivo es el de inventar un paisaje,

---

<sup>220</sup> Barthes se refiere al *biografema* por primera vez en la obra *Sade, Fourier, Loyola* (1971): «¿cómo me gustaría que mi vida se redujera, con la ayuda de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a ciertos detalles, ciertos gustos, ciertas inflexiones, digamos 'biografemas', cuya distinción y movilidad pudieran viajar fuera de cualquier destino» (Barthes en Dosse, 2007, pág. 307).

<sup>221</sup> Declaraciones tomadas de la hoja de ruta para la proyección de Rua Aperana, 52 en el Xcèntric del CCCB, y originalmente publicadas en la entrevista «L'invenzione del paesaggio. Conversazione con Julio Bressane», por Roberto Turigliatto, *La Furia Umana*, n.º 11, invierno de 2012.

mostrar su transformación a lo largo del tiempo, pero la emoción que surge de aquella cicatriz que arrastra se transforma en una topología de la ausencia, de aquello perdido. Esa tensión entre imágenes, entre tiempos, entre afectos, entre espacios de miradas objetivas y subjetivas, muestra también un síntoma, en el sentido que lo define Didi-Huberman, «el corazón de los procesos tensos que tratamos, después de Warburg, de comprender en las imágenes: corazón del cuerpo y del tiempo» (2009, pág. 248), que no es un signo, sino una «memoria inconsciente» (Didi-Huberman G. , 2017, pág. 23). En esas fotografías familiares Bressane no ve los apuntes de una biografía, sino su cicatriz<sup>222</sup> interior, lo que llama «fotodrama», un síntoma al que asomarse. El retorno a aquellas imágenes antiguas guardadas en una caja, y que había rechazado tocar durante años, será mediante la cámara, su viático para descubrir las grietas que cuartejan el papel que las contiene, como cicatrices abiertas en su propia piel. «En la película quería preservar las estrías como si fueran cicatrices. [...] A mi modo de ver es una enfermedad que habría de transformarse, de convertirse en algo» (Bressane, *ibid.*).

En *Excavar y recordar* Walter Benjamin compara la tarea de volver al pasado con la del arqueólogo que excava la tierra, «revolviendo y esparciendo» (2012, pág. 141), para hallar un objeto oculto. Lo que viene a plantear el filósofo alemán es pues la necesidad de atravesar, de *destruir*<sup>223</sup>, esas capas hasta alcanzar el recuerdo, y adquirir su experiencia. Ante este paso obligatorio que propone Benjamin, Didi-Huberman pregunta: «¿Y, en fin, cuando las palabras consiguen atrapar la fugacidad de la imagen, su abrirse y cerrarse, su visibilidad e invisibilidad relativas no descubrimos su posible devenir de legibilidad, como en el estremecimiento mismo de las alas de la *imago*?» (2007, pág. 61). Bressane se vale también de la luz, la misma requerida en la escritura del espacio fílmico, para destruir, y excavar en su recuerdo. En un momento, filma una fotografía suya, solo un bebé en brazos de sus padres. El director de *Cleópatra* fragmenta la imagen, y la vuelve a unir en un montaje, que pasa por cada uno de los rostros de los tres personajes. Pero es la captura de una experiencia durante la filmación la que nos interesa, la luz que, de repente, entra en

---

<sup>222</sup> Recordemos que también para Chris Marker la cicatriz era la vía de reconocer el recuerdo.

<sup>223</sup> Así se refiere a ello Didi-Huberman en *La imagen mariposa*, 2007, Barcelona: Muditó & Co., pág. 60.

esa imagen desde fuera y la rompe, se trata de una luminosidad «fosfórica<sup>224</sup>» (Bressane, 2012) que borra el rostro del niño, dejando ver el grano de la fotografía, transformando esa foto en material sensible de una película. La intermitencia de ese improvisado foco de luz insufla también vida, despierta de su necrosis a la ya imagen-objeto, de ella se imprime otra imagen por llegar desde la memoria del que la observa.



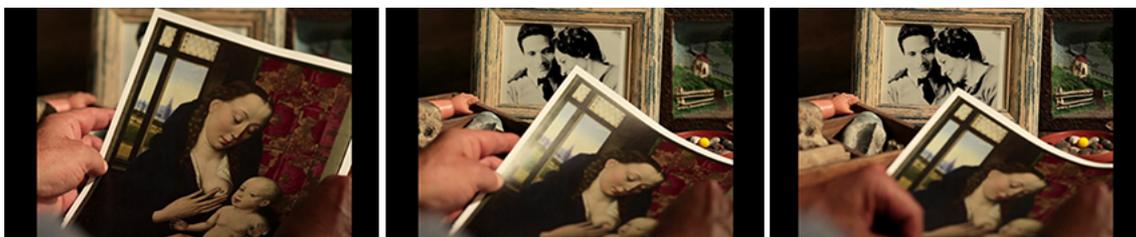
### 5.2.2. La imagen materna

«Siglos de cuadros, y después el cine, siempre la han representado joven. La excepción es Pasolini, que usó a su madre para hacer de María en su filme sobre *El Evangelio según san Mateo*. “Eres irremplazable”, escribió», afirma Eric Pauwels en *La deuxième nuit* (2016) a la vez que vemos sus manos sujetando la reproducción de una pintura con una Madonna amamantando al niño, al retirarla del primer plano descubrirá una fotografía de Pasolini con su madre dispuesta en un marco sobre la mesa. El gesto se vale de la profundidad de campo para mostrar y ocultar el imaginario al que se acoge, como si con ello afirmara que todas las imágenes poseen un fondo maternal, todas le remiten a su propio origen. «Solo en el cine puedes mirar a la cara al sol y a la muerte» escuchamos al inicio de la película que utiliza como catalizador del duelo por la muerte reciente de su madre. La noche de la separación entre madre e hijo, la segunda tras el parto, le sirve como metáfora del adiós.

<sup>224</sup> «Rua Aperana, 52: fotograma, fotodrama, fotorama», *La Furia Umana*, invierno 2012. Consultado en [www.lafuriaumana.it](http://www.lafuriaumana.it) en mayo de 2013.

De la misma forma que Agnès Varda se resistía, en *Jacquot de Nantes* (1991), a la enfermedad mortal de su marido *acariciándolo* con su cámara, Pauwels se resiste a la separación, desnudando sus recuerdos de infancia mientras filma las fotos de su madre.

Más explícito será Bressane cuando al inicio de la tercera parte de *Rua Aperana 52*, «fotograma», filma la fotografía de su madre, la cámara se va acercando al rostro joven de esa mujer hasta que de repente surge el movimiento, concentrado en el pecho femenino desnudo de una mujer, se trata de una escena de su película *Filme de Amor* (2003). El objetivo acaricia este busto filmado en blanco y negro que culmina con la imagen borrosa de las piernas abiertas de una mujer, en cuyo sexo la cámara se adentra hasta volver a ese álbum de fotos. El origen de la imagen, el del propio Bressane, condensado en esa herida visual inscrita, «como si toda imagen fuera imagen materna» (Mouriño & Ruiz de Samaniego, *Op.cit.*, pág. 14). Es aquí donde Bressane comenzará a insertar retazos de aquellos vídeos caseros, donde las imágenes fijas de su pasado que hasta ese instante había filmado cobran vida. Con un constante retorno a esas fotografías del álbum familiar, el cineasta retoma entonces momentos de su filmografía, registrados en esos mismos espacios que él había transitado de niño. Bressane remite pues a un imaginario de ese lugar de infancia, un paisaje que ha ido construyendo a través del cine.



Esa imagen materna, diremos *pregnante*, se revela también al insertar fragmentos de sus propias películas, convertidas en objetos que devuelven la mirada de un tiempo pasado de la que nacerá otra imagen. Cuando después retorne a la fotografía de la casa con la que el filme ha empezado, lo que escuchamos ya no son los sonidos de su pasado, condensado en las melodías que constantemente busca en la radio, o el de las olas del mar que baña la costa en la que está ubicada la residencia, sino el del cine: un extracto de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) donde se habla de la muerte del dueño de Xanadu-. El referente cinematográfico es evidente por el significado que posee el recuerdo de

infancia con el personaje de Welles, pero también porque, como apunta Deleuze<sup>225</sup>, en las películas del cineasta estadounidense «la temporalización opera por la memoria» (1987, pág. 151), es decir, que el hilo que cose la narración está hecho de recuerdos. Capas de pasado, de realidad y ficción, de momentos suspendidos y animados por el cine, ese con el que entreteje su historia, el mismo con el que transforma sus propios recuerdos de infancia.

### 5.3. Filmar para recordar

La función de la memoria [...] es proteger las impresiones.  
El recuerdo apunta a su desmembración.  
**Theodor Reik**<sup>226</sup>

#### 5.3.1. La herida

Cuatro fechas, 1962, 1971, 1978 y 2009, marcan el inicio del capítulo titulado «Le Blessé» sobre el film *Ce répondeur ne prend pas de messages* (Alain Cavalier, 1979), dentro del libro que Amanda Robles dedica al trabajo autobiográfico del cineasta francés. Se trata de cuatro acontecimientos que giran en torno a una herida, el fallecimiento en un accidente de tráfico, de la que fue su mujer, la actriz Irène Tunc. Robles cuenta que el primer año, el de 1962, corresponde a un intento de suicidio de la intérprete, hecho que daría pie, en 1971, al que iba a ser el primer proyecto autobiográfico<sup>227</sup> del cineasta realizado a cuatro manos con su mujer, cuya muerte, quince días antes del inicio del rodaje, truncó trágicamente. La cicatriz que aquel suceso imprimió en el autor queda expuesta por primera vez en 1978, año de producción de la película *Ce répondeur ne prend pas de*

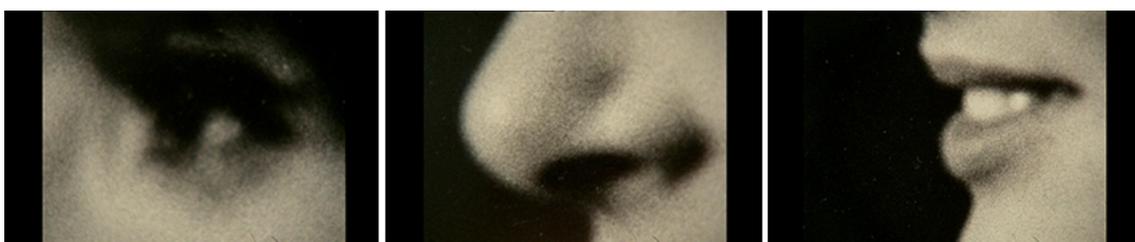
---

<sup>225</sup> Para Deleuze la profundidad de campo en el film de Welles «nos muestra unas veces la evocación en acto y otras las capas virtuales de pasado que exploramos para hallar en ellas el recuerdo buscado» (1987, pág. 150).

<sup>226</sup> Citado en la pág. 492 de Weber, Thomas (2014) «Experiencia», *Conceptos de Walter Benjamin*. Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut (Ed.), Madrid: Las Cuarenta, pp. 479-525.

<sup>227</sup> Bajo el título *Cette journée d'Octobre 62* se trataba de una película que la pareja filmaría en su casa, en un encierro creativo donde explorarían el trauma juntos durante una semana con la dinámica de filmar y montar (*tourner-monter*) para que al final del rodaje la obra estuviera completamente acabada. Robles explica que Cavalier retoma la metodología de trabajo de este proyecto en *Ce répondeur ne prend pas de messages* a partir de las notas de trabajo que ya tenía (2011, *op.cit.*).

*messages* que Cavalier filma a modo de duelo, para exorcizar la tristeza en la que el fallecimiento de Irène lo había sumido. «Là, j'étais obligé de survivre à travers le cinéma et de me faire un électrochoc<sup>228</sup>» (Cavalier, 2018), explica el cineasta. De ahí que al hablar de este filme Cavalier utilice las palabras «urgente», «indecente», o «tenebroso», que son también el motor de esta suerte de *performance* rodada en siete días, sin guion, ni montaje<sup>229</sup>, que él mismo protagoniza con la cabeza cubierta completamente con vendas<sup>230</sup>, únicamente vemos sus ojos. La película funciona como una catarsis para el cineasta, cuya exhibición del dolor pasa por la destrucción literal de la luz, al pintar de negro el interior de su casa, al tapar los rastros de Irène en las habitaciones que compartieron. No por casualidad al inicio del film, ya en el interior del apartamento la cámara persigue las grietas que recorren los marcos y los muros de la estancia, mientras la voz del cineasta en *off* pronuncia pensamientos que adjudica a una mujer y que en tercera persona –mediante un «Elle disait...» que remite inevitablemente a las cartas que Florence Delay lee en *Sans Soleil*–, recita como ecos del pasado, nunca sabemos quién es la mujer que lo dice, pero en algunas de esas frases es posible descubrir otra herida, la que la actriz arrastraba consigo y que la llevó a intentar quitarse la vida hasta dos veces. Mediante un corte pasamos de la grieta a unos retratos en blanco y negro, en los que una joven posa en bañador, ¿quizá Irène?



---

<sup>228</sup> «Ahí, estaba obligado a sobrevivir a través del cine y de provocarme un electroshock».

<sup>229</sup> «On a tourné une semaine, une bobine par jour. Pas de montage, même s'il a fallu tout de même resynchroniser les éléments à cause des amorces», explica Cavalier a Olivier Bitoun en una entrevista, consultada el 25 de mayo de 2018 en <http://www.dvdclassik.com/article/entretien-avec-alain-cavalier>.

<sup>230</sup> Cavalier insiste en recordar al personaje vendado de *El hombre invisible*, primera película que recuerda haber visto y que marcó su cinefilia, con él mismo en *Ce répondeur*, aunque se trata de una conexión que surgió posterior al rodaje.

Poco a poco, el negro lo engulle todo, las puertas, los muros, las grietas, pero también, y, sobre todo, las ventanas<sup>231</sup>. No es casualidad pues que ante el primer brochazo en una puerta el cineasta afirme que «es como una llama». El plano enmarca el fragmento de la puerta que Cavalier pinta, lo único que vemos es el movimiento de la mano que lame a brochazos la madera y la viste de luto. A continuación otro corte pasa a una foto de Irène, esta vez inconfundible, al que le seguirá una boca, una nariz, un ojo, fragmentos de la imagen de la mujer desaparecida, igual que se descompone en la memoria del cineasta. Y de ahí, otro salto, otro plano donde la puerta, completamente negra, se cierra. Sin duda, como apunta Robles, *Ce répondeur ne prend pas de messages* compone, por la repetición de sus gestos, «un rituel mortuaire qui procède à l'embaumement des traces d'une vie passée<sup>232</sup>» (2011, pág. 23). Y pese a ser la primera incursión del cineasta en la escritura del «yo», en realidad, excede lo autobiográfico, no solo porque evita cualquier pacto con el espectador<sup>233</sup>, que quedaba fuera de la ecuación desde el inicio del proyecto –«Ce n'était pas destiné à la publication, c'était un film que je me destinais à moi-même<sup>234</sup>» (Cavalier, 2018)–, sino porque es más un ejercicio experiencial, con la exhibición de algo íntimo, entendido como «posibilidad de superar o transgredir la oposición entre privado y público» (Catelli, 2007, pág. 10), un ejercicio que pasa por un descenso a la noche, al abismo órfico donde enfrentarse con la ausencia. Poco antes de dar los últimos brochazos a la ventana que queda por tapar, Cavalier regresa de nuevo a las fotografías de aquellas mujeres que forman su fondo de ausencia, entre ellas, la de su amada Irène, la imagen ocupará el plano tímidamente para desaparecer en el siguiente corte, como se esfumará el último rayo de luz que ilumina la habitación. Cuando toda la estancia quede sumida en la

---

<sup>231</sup> En un momento de la película vemos literalmente cómo la luz desaparece, al filmar no la acción de pintar los vidrios sino a través de un rayo de sol que ilumina una parte de la estancia, que irá esfumándose a cada pasada de pintura del cineasta.

<sup>232</sup> «un ritual mortuario que procede al embalsamamiento de las huellas de una vida pasada».

<sup>233</sup> Aunque es cierto que la película se llegó a estrenar solo estuvo una semana en una sala que tenía un proyector de 16mm. No fue hasta treinta años después que el film se distribuyó en un estuche DVD con el título *Intégrale Autobiographique de Alain Cavalier*, junto a *La Rencontre* (1996) y *Le Filmeur* (2005).

<sup>234</sup> «No estaba destinado a la publicación, era un filme que destinaba a mí mismo».

absoluta oscuridad, Cavalier, transformado en ese hombre invisible, o herido, encenderá un fuego<sup>235</sup>, que irá devolviendo poco a poco la luz a la cueva.



Cavalier relegará esa exploración de lo autobiográfico hasta principios de los 90, momento en el que será él quien tome la cámara, período que inaugurará con *La Rencontre* (1996) donde filma a su pareja, Françoise Widhoff, con quien edita la película. Si en *Ce répondeur* el cineasta exhibía su herida mostrando también la historia que contenía un pasado doloroso, en *La Rencontre* y, en menor medida, en *Le Filmeur* (2005) –film que amalgama los diarios filmados de diez años– mostrará un catálogo de aquello que hace latir su corazón. La relación entre el objeto y la imagen, la relación entre la emoción y lo táctil, así como entre la experiencia fílmica y el recuerdo, son cuestiones importantes en el cine de Cavalier. Así, a propósito del estreno de *La Rencontre* Serge Toubiana escribe:

«La cámara, une *mini*-cámara vidéo HI-8, accouche d'une image striée, pleine de lignes. Cette image, projetée sur un écran de télévision, Alain Cavalier l'a re-filmée en 35 millimètres. [...] l'image a comme la texture d'une peau : elle garde enconre la trace de la main qui l'a filmée, de l'oeil qui l'a voulue, cadrée. Sentiment totalement inédit d'un film à fleur de peau, ou à fleur de rétine<sup>236</sup>» (1996, pág. 51).

A esta misma idea remite Godard al vincular la piel de su cuerpo con la del celuloide, a la que traslada las sensaciones que siente al preparar un film (De Lucas, 2013, *Op.cit.*). Tocar

---

<sup>235</sup> El final que el cineasta había ideado en un inicio era el del suicidio del personaje, sin embargo, un resquicio de esperanza se coló en el último momento y decidió iluminar la estancia como si fuera una cueva.

<sup>236</sup> «La cámara, una mini-cámara de vídeo HI-8, alumbra una imagen estriada, llena de líneas. Esta imagen, proyectada sobre una pantalla de televisión, Alain Cavalier la ha refilmado en 35 milímetros. [...] la imagen tiene la textura como de una piel; conserva todavía la huella de la mano que la ha filmado, del ojo que la deseado, encuadrado. Sentimiento total inédito de un film a flor de piel, o a flor de retina».

con la cámara algo, cuyas trazas quedarán impresas en la película de cine, parece una idea que tiende también a conservar esa intimidad que Cavalier persigue con estos trabajos. La extensión de su cuerpo, de su percepción del mundo a través de la cámara, pero también a través del tacto. Planos que abundan en su cinematografía y a los que Amanda Robles llama «plan-contact» y que define como «ce type de plan où la main d'un cinéaste s'introduit dans le cadre pour toucher ce qu'il filme<sup>237</sup>» (*Op.cit.*, pág. 8), en definitiva, un gesto del cineasta que asocia su cuerpo a la cámara, «geste intermédiaire par excellence (entre l'action et la réaction, entre le champ et le hors-champ), il est avant tout le signe d'une prochaine étape dans le désir de proximité du cinéaste: la dissolution totale du filmeur dans l'image<sup>238</sup>» (ibid., pág. 9). Lo interesante del planteamiento de Robles recae en la concepción del *plan-contact* como gesto intermediario. Es precisamente la mano la que permite penetrar en el cuadro, y, sobre todo, la que devuelve al objeto filmado su cualidad física. En *La Rencontre* y *Le Filmeur* Cavalier filma en presente, recoge un momento de vida que desea filmar, toca los objetos y sus palabras los dota de memoria, una voluntaria, si hablamos en términos proustianos, pero ¿cómo ayuda ese gesto de tocar en el ejercicio del recuerdo? Si la memoria de la piel se hace latente por una serie de huellas en ella, de marcas que quedan presentes, aunque sean invisibles, ¿cómo rastrear esa huella en la piel de las imágenes?

### 5.3.2. La cicatriz en la imagen-objeto

Casi cuarenta años después de la desaparición de su mujer, Cavalier estrena *Irène* (2009), última de las fechas que enmarcaban aquella herida. De hecho, el dolor que el cineasta paseaba en *Ce répondeur*, con la literalidad de aquellas vendas cubriendo su rostro, se revela aquí como una cicatriz, aquella con la que es capaz de recordar a Irène. Si en *Ce répondeur* la figura de ella queda desdibujada entre los ecos de otras mujeres del pasado del cineasta, si las trazas que la casa pudiera conservar quedaban enterradas en la noche

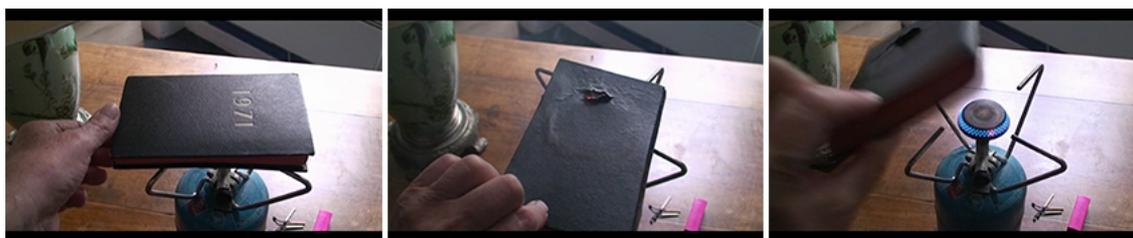
---

<sup>237</sup> «Este tipo de plano donde la mano de un cineasta se introduce en el cuadro para tocar lo que filma».

<sup>238</sup> «gesto intermediario por excelencia (entre la acción y la reacción, entre el campo y el fuera de campo), ante todo es el signo de una etapa cercana en el deseo de proximidad del cineasta: la disolución total del cineasta en la imagen».

oscura, aquí Cavalier hace el ejercicio contrario, y basa toda la composición en el recuerdo. La diferencia entre esta película y la realizada en 1978 es que aquí será el mismo Cavalier el que maneje la cámara, pero también la diferencia entre el entonces y el ahora, cuando la oscuridad ha dejado paso a la luz, porque la ausencia, escribe Fédida, «no se resuelve en el pasado<sup>239</sup>» (2005, pág. 9), requiere pues de una distancia. Similar consideración apuntaba Aristóteles en *De la memoria y el recuerdo* al afirmar: «Toda memoria o recuerdo implica, pues, un intervalo de tiempo». Será a través de las páginas escritas de aquellos días –las que componen los diarios personales de Cavalier correspondientes a 1970, 1971 y 1972– los que guien la estructura del filme. Los objetos que le pertenecieron, los lugares vividos, y, sobre todo, las fotografías de ella, conforman la espesa capa con la que rescata su ausencia. A diferencia de sus anteriores trabajos, aquí los retratos de Irène erigen el imaginario del film.

El presente experiencial de aquel dolor que deseaba mitigar en 1978 se transforma en *Irène* en un tiempo cinematográfico. La nueva mirada a través de la cámara despiertan el recuerdo de la actriz, invocada en los pliegues de estas imágenes, en su movimiento y claroscuro, en las palabras susurrantes del cineasta que acompaña todo el metraje. «La sal, la levadura y, al mismo tiempo, el peligro en estos libros es Irène», susurra el cineasta, con voz íntima, profunda, hipnotizadora. La cámara tiembla bajo su pulso. Los cuadernos a los que se refiere son sus diarios personales, los que relatan también los últimos años de vida de la actriz, que Cavalier enseña sin censura. Su cámara se posa, desde el inicio, frente a las palabras que llenan estas páginas, impúdica —también sin tapujos se presta a mostrar el cuerpo de su madre sin vida en los primeros planos del filme—, tan próxima que casi podemos acariciar la superficie de las letras marcadas por la presión de la escritura en el papel, rastreando entre sus líneas, la huella de lo que fue, la de un tiempo perdido.



---

<sup>239</sup> « Elle ne se résout pas au passé ».

*Irène* nace de la tensión entre la lírica de las imágenes por llegar, aquellas que emergen entre lo filmado y el espectador, y la realidad de lo visible, canalizada por la voz de Cavalier. «Me he echado tranquilamente la siesta, y me ha venido una pequeña y poderosa imagen en la que yo ponía mi diario del 71 sobre mi camping gas. Aunque esto es muy extraño era lo que quería...Verdaderamente, me encantaría traspasarlo, destruirlo. Las imágenes son demasiado fuertes», confiesa Cavalier mientras coloca el cuaderno, el que contiene el testimonio de la muerte de ella, sobre las llamas azules del pequeño hornillo de gas. La imagen nos remite directamente a la fotografía consumida sobre el fuego en (*nostalgia*) de Hollis Frampton. Y al artículo que Raymond Bellour dedica a la videonstalación de Thierry Kuntzel *Nostos* centrada en el tiempo y en la memoria, donde resiste una imagen concentrada en un gesto: la de una mujer echando varias cartas al fuego y la de la chimenea<sup>240</sup> como *leitmotiv* de las cuatro partes de la obra. Kuntzel, explica Bellour, plantea la relación entre cine e imagen mental, entre «aparato psíquico» y «aparato filmico» al identificar la «pizarra mágica» de Freud con «el “inconsciente” del film, el film desplazado, condensado, detenido, analizado, el film del film, el “otro film”» (2002, pág. 226). La resistencia de la imagen frente al fuego radica en el *inconsciente*, afirma Bellour, donde se entrelaza el peso de la imagen con la ficción que le precede como un exergo que ilumina el texto que le sigue. Su supervivencia se halla pues en el estremecimiento del espectador al reconocer en la repetición del *leitmotiv* el drama de *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948).

En *Irène* la insistencia del cineasta de quemar sus diarios es inútil, apenas unas leves quemaduras en las tapas. «Es muy difícil, pero, al mismo tiempo, está el encanto... Querida Irène». Sin embargo, en ese gesto de quemar ese contenedor de miles de imágenes, de traspasarlo con la cámara, se revela un *hacer físico* el recuerdo, un apelar a nuestra imaginación. Cavalier escarba entre las cenizas de aquel amor, calcinado por una memoria que acaba consumiendo cada recuerdo atesorado. Y es que no son las palabras escritas de aquellos días las que lo empujan a ello –y con las que nos interpela al

---

<sup>240</sup> En *La deuxième nuit* Eric Pauwels filma el fuego vibrante de la chimenea como símbolo de la segunda noche tras la muerte de su madre.

espectador–, sino las que perduran en su memoria, imaginadas o imaginarias, las que brotan desde ese fondo de ausencia. El tiempo que separa aquel fatídico accidente con el ahora es suficiente para que las cicatrices que el dolor dejó se confundan con las grietas de una piel marchita. Quizá por eso Cavalier no cesa de filmar superficies en primer plano que dejan visibles los poros de las rocas de la playa, los de la madera o la brillante cerámica de la lámpara favorita de Irène, cuyo pájaro pintado hace las veces de catalizador de su recuerdo.



Hacia el final de la película, Cavalier muestra una fotografía, el plano encuadra deliberadamente la mitad del retrato, mientras el autor confiesa: «He reencontrado esta fotografía que yo mismo tomé una noche, de Irène reconfortando a su perro enfermo. Él moriría dos días más tarde. Nunca he visto un rostro tan angustiado por el dolor como el de Irène ese día». La cámara recorre suavemente la fotografía, como si la acariciara, la ternura que rezuma del encuentro de las dos miradas, la sonrisa de Irène, su cuerpo casi desnudo, la profundidad del blanco y negro del retrato, los ojos del animal. «Es – continúa– una bella imagen de ella porque preferí conservarla viva en mi cabeza, que congelarla en una fotografía». El carácter de la imagen es tan íntimo que parece contagiarse a la forma de filmar del cineasta, al reducir la distancia entre la lente y la foto, y reencuadrar la mirada del can, la de la mujer, la de su pecho al descubierto. La cercanía también provoca el reflejo de la luz en la superficie de la foto, y como un fantasma la silueta de Cavalier se manifiesta intermitente conforme mueve la cámara para capturar uno u otro detalle. La filmación de esa foto, convertida así en imagen-objeto, reúne de nuevo a la pareja en el tiempo y el espacio cinematográfico. ¿Qué papel juega esa imagen-objeto? El intervalo del tiempo se hace visible en ella, el presente cinematográfico hace tambalear el tiempo estático de la fotografía, e inscribe en la imagen un yo como condición de un «ha sido». Mientras que el pulso de Cavalier al sujetar la cámara, junto al reencuadre de la filmación, devuelven al espectador otra imagen, el simulacro de un

pasado que se abstrae de la imagen que lo contiene, para que la mirada del ausente se enfrente de nuevo a la del cineasta, a la del espectador. Con *Irène Cavalier* muestra el recuerdo a través de sus cicatrices, las suyas y las de ella, por ello la necesidad de filmar en primer plano las páginas de sus diarios, no para que el espectador alcance a leerlos sino para dar cuenta del dolor de aquellos días sostenido por la tinta de sus palabras, un modo también de reflejar la experiencia<sup>241</sup>.



#### 5.4. El film como álbum de familia

Una fototeca pequeña o un simple álbum de fotos de familia nos sugiere un ayer donde el hoy contiene una energía emotiva, pasional, que nos arrastra en un movimiento de retroceso y avance en el tiempo-espacio [...]  
El fotograma vive en el Atlas de la Memoria.  
**Julio Bressane**<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Resulta interesante que, en las notas de trabajo de esta película, cuyos extractos pueden consultarse en la obra de Robles consagrada al autor, se encuentre el nombre de Naomi Kawase. Ambos cineastas filman para recordar y para no olvidar. En sus ensayos autobiográficos se siente la pulsión de vivir a través de la cámara. Ambos comparten también la visión del cine como vial de sanación, si la muerte de Irène abrió una herida insondable en Cavalier, Kawase toma el abandono de sus padres como motor metafísico de su obra.

<sup>242</sup> Bressane, J., *Rua Aperana*, 52: *fotograma, fotodrama, fotorama*. [www.lafuriaumana.it](http://www.lafuriaumana.it), número 11, winter 2012 Consultado en mayo de 2013.

### 5.4.1. El hogar perdido

La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador,  
la casa nos permite soñar en paz.  
**Gaston Bachelard**

«Es una película de Manoel de Oliveira sobre Manoel de Oliveira a propósito de una casa. Es mi film sobre mí mismo», explica el cineasta en *off* durante los títulos de crédito iniciales en *Visita, ou Memórias e Confissões* (2015). La voz de Oliveira va anunciando a las diferentes personas que han colaborado en el film, mientras la imagen nos sitúa a las puertas de un jardín, que conduce a su hogar en Oporto, detonante del repaso a su trayectoria vital. El film constituye una despedida de aquel lugar en el que Oliveira y su mujer, Maria Isabel, vivieron junto a sus hijos durante cuarenta años, pero también funciona como el particular adiós del cineasta ya que, aunque filmado en 1981, se estrenó en 2015 tras su fallecimiento.

La casa familiar es el símbolo de la nostalgia de un pasado, y también «es un objeto que permite conocer a otra persona», dice uno de los visitantes. Lo que corresponde al presente son los árboles del jardín que la protegen, mientras los retratos que la habitan son rostros anónimos del ayer, que requieren de una voz que los narre. «Los retratos nunca son reales. Deberías tratar los retratos de las personas como flores tras la tormenta. Es cuando son más bellas, después de haber sufrido», escuchamos al inicio. La oralidad de esos créditos refuerza la tesis de la casa como un álbum de familia, si atendemos a los planteamientos teóricos sobre este objeto de memoria desarrollados en el campo de la fotografía. Armando Silva concluye que «lo original de la visión del álbum es que su foto existe para ser hablada» (Silva, 2013, pág. 29), y sus raíces, expone Martha Lagford, provienen de la tradición oral: «*contar el álbum* [...] supone el descubrimiento de su principio organizador» (2013, pág. 63). En el cine la voz en *off*, en primera persona, ayuda también a organizar narrativamente la memoria al modo de un álbum de familia. Sin embargo, Oliveira se desvía de todo convencionalismo, al fin y al cabo el espacio cinematográfico no es solo el medio para contar sus recuerdos sino parte intrínseca de su

vida<sup>243</sup>. Por eso, será el mecanismo de la ficción<sup>244</sup> el vial con el que *dar voz* a ese lugar, con la entrada de dos desconocidos al domicilio de Oliveira. Sus pasos guían la cámara, que, desde un punto de vista subjetivo, nos conduce por las diferentes estancias, mientras sus diálogos en *off* nacen de la pluma de la escritora Agustina Bessa-Luís. La presencia del cineasta se concentra en apariciones frente a la cámara, a modo de confesiones.

Oliveira se vale, pues, de dos voces, la suya como protagonista de la historia para introducir al espectador en cada uno de los hechos importantes de su vida; y la de la pareja de extraños que circulan como fantasmas, y ajenos a esa vida solo pueden descifrar el código de los recuerdos que encuentran a través de la imaginación, en este caso la poética de Bessa-Luís. Si el álbum de familia es el custodio de la genealogía familiar es por su función de registro, en él archivamos fotografías o cualquier prueba documental que sirva para evocar con posterioridad el «ese ha sido» barthiano. Todos los elementos que lo componen ayudan a narrar una historia. De manera similar, en *Visita* la cámara pasea arriba y debajo libremente, y casi podemos escuchar el aliento de quien la maneja. Así, cuando Silva habla de la necesidad de un narrador que aporte un contexto al álbum lo entiende como un modo de exceder de los límites del propio libro. Al trasladar esta concepción a la casa familiar dentro del espacio cinematográfico se crea otra dimensión, una capa que supera la propia mirada del cineasta, esto es la mirada del espectador. Consciente de la exposición a la que somete sus recuerdos, Oliveira se sirve de un proyector para repasar sus imágenes de memoria, grabaciones familiares, fotografías, documentos como si pasara las páginas de ese atlas de la memoria. Sin embargo, no muestra esas imágenes proyectadas sino acopladas en la línea de montaje de la película, de la misma manera que recurre a la sobreimpresión de fotografías dentro de la imagen fílmica, quedando como un fotomontaje sobre la toma fílmica. Operación que volverá a usar en la secuencia de la entrevista a Maria Isabel en el jardín, donde tras sus palabras insertará fotografías de juventud de su mujer, que para José Manuel Costa supone el «gesto cinematográfico más íntimo» (2015) del cineasta portugués.

---

<sup>243</sup> Tanto es así que cuando Oliveira enciende el proyector para mostrar filmaciones domésticas de su familia o fotografías, pese al intenso ruido del proyector, el cineasta lo mantendrá encendido forzándose a alzar la voz para que su narración pueda ser escuchada.

<sup>244</sup> «La ficción es siempre la realidad del cine», afirma Oliveira hacia el final de la película.

«¡La casa no somos nosotros, la casa es el mundo, nuestro mundo!» exclama una de las voces que acompañan el film. «Mi casa es el cine», afirmaba Varda al final de *Les plages d'Agnès*. De ahí que el sonido del proyector sea el último elemento que anteceda al *the end* en la película de Oliveira. Justo después de que un retrato de su infancia vaya empequeñeciéndose hasta fundirse en la oscuridad. «¿La muerte como el fin de todo?» preguntará el cineasta en su confesión final. La respuesta la encontramos en la misma puesta en escena de esa confesión, al colocar su cuerpo entre la luz del proyector y el objetivo de la cámara, es decir, del espectador. Su memoria y su recuerdo pasa ya por el cine. Por ello, también, las últimas palabras que cierran la obra de Oliveira no se leen en presente, sino en un «futuro que será pasado», consciente de que lo que es confesión, será a su muerte recuerdo, cuya función, apuntaba Benjamin «es concederle a los hombres con posterioridad “el tiempo para organizar” la percepción de los estímulos» (Weber, 2014, pág. 493). «Me acuerdo de mí, de mi infinitesimal presencia en el tiempo y en el espacio, y desaparezco» (Oliveira, 2015).

Tanto Oliveira como Bressane ligan sus recuerdos con el cine, la de su biografía con la de su obra, a través de la casa familiar. El cineasta inglés Terence Davies realiza un viaje similar en sus primeras películas, que culminará con el documental *Of Time and the City* (2008) dedicado a explorar su infancia y juventud mediante imágenes de archivo de su ciudad natal, Liverpool. Su autobiografía le sirve de inspiración para construir ficciones que giran alrededor del «hogar, la escuela, el cine y Dios», tal y como él mismo confiesa en el documental. En *Distant Voices, Still Lives* (1988) Davies construye una galería de recuerdos a partir de importantes vivencias de la familia protagonista. Al inicio la madre y sus tres hijos posan el día del funeral del padre frente a una cámara fotográfica invisible, la de nuestros ojos a los que fijamente miran. Durante unos segundos los cuatro personajes se mantienen inmóviles, dejando el testimonio de ese instante, uno capturado por el espectador, invitado de excepción del origen de esa imagen. Y de repente la cámara abandona su estado inerte, activando así una energía emocional, creando otra mirada, una que traspasa a los retratados, que atraviesa la fotografía o el objeto presente para revelar un más allá, adscrito a nuestra memoria. Justo en ese instante en el que el objeto

inanimado, la foto fija, adquiere movimiento en un plano imaginario<sup>245</sup>, ese mismo al que vamos a buscar nuestros recuerdos, intentando recomponer los detalles de un pretérito cercenado por el tiempo. Quizá ese adentrarse en la imagen, esa fuerza que nos empuja a observar con detalle, también sea lo que nos ayude a saltar el intervalo que nos separa del pasado. Precisamente la figura del ausente, del padre de esta familia obrera de primera mitad del siglo XX, solo se mostrará a partir de los recuerdos de sus hijos y su mujer.

«En tant qu'acte simple de la mémoire, la photographie semble témoigner uniquement de la disparition et de la mort des personnes comme des sentiments qui nous lient à elles, des choses comme des lieux auxquels elles appartiennent» (2004, pág. 124), afirma Giovanni Chiamonte a propósito de las polaroids de Tarkovski, cuya búsqueda por la memoria perdida lo une en cierta manera al trabajo de Davies. Al fin y al cabo cuando ojeamos un álbum de fotos no observamos únicamente a los retratados, se muestra también esos sentimientos que nos ligan a ellos, los lugares que hemos vivido, a ese instante de dolor, de alegría que activa nuestra memoria de un modo inexorable. En la obra fotográfica de Tarkovski convergen paisajes, habitaciones, objetos cotidianos con los retratos de su propia familia, donde persiste una continua niebla que pugna por revelar otra presencia. ¿Qué ocurre cuando se filman? ¿Qué ocurre cuando entra en juego el movimiento, cuando cruzamos la línea de esos retratos?

La pregunta parece el punto de partida de *Distant Voices, Still Lives*, donde la muerte del cabeza de familia se imprime como un «fondo de ausencia» que marcará el inicio de otra existencia, la de los que quedan, sobre el que se construyen los recuerdos de los que somos testigos. ¿Qué señala ese origen? Quizá ese travelling atemperado fija nuestra atención sobre ella y la carga de la emoción haciendo nacer otra imagen. Si, como hemos visto, en los retratos de Tarkovski se siente el origen de esa imagen, entre las sombras y la niebla, con el halo de la ausencia presidiendo cada instantánea, ¿de dónde emana pues aquella «herida visual» en el cine de Davies, esa de la que surge la «imagen más simple»? El movimiento del travelling recoge la tarea en un plano poético del acto de

---

<sup>245</sup> Afirma Aristóteles que «la memoria corresponde a aquella parte del alma a la que también pertenece la imaginación: todas las cosas que son imaginables son esencialmente objetos de la memoria, y aquellas cosas que implican necesariamente la imaginación son objetos de la memoria tan solo de una manera accidental».

excavar, en el sentido benjaminiano, de forma similar a la que Tarkovski adentraba al espectador en la fotografía de su madre sentada de espaldas frente al prado, motivo visual con el que Marker se refería a la espera, pero que al yuxtaponer la imagen de Larissa en la ventana remite inmediatamente al «recuerdo de la ausencia<sup>246</sup>» (Balló, 2000, pág. 25). El desplazamiento de la cámara actúa a la vez de bisagra temporal y espacial, porque, a diferencia del plano tomado por Tarkovski, –por mantener la referencia de la que venimos hablando– el punto final del movimiento no reacaerá en los miembros de la familia, sino en el retrato del padre que cuelga tras ellos. El travelling hacia delante con el que Davies *atraviesa* la escena no da cuenta, pues, de una profundidad de campo espacial, sino temporal. La mirada del espectador lo acompaña, como una especie de plano subjetivo, como si con esa cadencia pudiera accionar la vida pasada, no recreando un pretérito sino haciendo partícipe al espectador de su evocación.

De la misma forma que se tiende a imaginar, a construir, o a inventar los detalles de un hecho pasado, en continuo vaivén espacio-temporal, llegan esas voces distantes, que orbitan alrededor de dos momentos clave en el desarrollo de la vida de esta familia – el funeral del padre y la boda de la hija mayor–, tan enmarañados que se hace imposible adivinar si lo que observamos es en realidad los ecos de esas vidas que anuncia el segundo acto. En ella encontramos una perenne sensación de incertidumbre, de no saber el inicio ni el final de lo evocado, como el que enlaza un recuerdo con otro frente a ese «fondo que miramos con familiaridad». Se cumple en esa fotografía inicial la premisa de Fédida de que «la ausencia da contenido al objeto» (2005, pág. 9), no en la del padre ausente que preside la reunión, si no la que forma la familia, como esa falsa sensación de que todo sigue igual que nos atraviesa al regresar a la casa de infancia tras mucho tiempo fuera. Observamos pues el pasado de sus miembros sabiendo que el padre ya no está, que sus recuerdos regirán sus decisiones, conscientes de la brecha que el tiempo provoca en su memoria.

---

<sup>246</sup> Sobre el motivo visual de la mujer frente a la ventana escribe Jordi Balló: «La permanencia en la ventana es una incitación a la memoria» (2000, pág. 26).



El papel de la música también posee un poder evocador, así, las notas de *There's a man going 'round* que suenan desde la imagen del funeral nos trasladan hasta otra fotografía. En cuestión de segundos volvemos a ver a los mismos personajes posar para otra captura, esta vez, durante la boda de la hermana mayor. A la espera del sonido de la cámara que indique que la foto ya se ha tomado, la familia sonríe. Sin embargo, esta vez, la instantánea queda interrumpida una y otra vez por los recuerdos que cada uno de los hijos guarda de su padre. «Desearía que papá estuviera aquí», confiesa Eileen (Angela Walsh) a su hermano antes de sus nupcias, frase que como el estribillo de las canciones que suenan a lo largo de la cinta, abrirá la puerta del pasado. ¿Por qué tomar como punto de partida una fotografía? La cámara, de un modo análogo a la anterior secuencia, se acerca hasta enmarcar a Eileen y a su hermano Tony (Dean Williams), cuyos rostros franquean el retrato de su padre, que persiste en una suerte de contraplano invisible. Una y otra vez

partimos de esas dos instantáneas<sup>247</sup>, y en esa repetición se vislumbra una pregunta: ¿Qué cicatriz se oculta tras la sonrisa impostada, tras los gestos *simulados* de una fotografía? La cámara transita en un movimiento lateral hasta centrarse en los rostros de cada uno de los integrantes de la foto. Lo que vemos después bien podrían ser el testimonio documental de otro comienzo, el de Eileen como esposa, o el de la familia sin el padre. «Crecen enseguida. Maisie está prometida a Georgie Roughley y no creo que falte mucho para que Tony se case con Rosie Forsyth», se escucha a Nelly, la madre, al final de la primera parte del film, mientras en plano permanece la casa, cofre que atesora cada uno de los recuerdos familiares como las tapas de un gran álbum de fotos.

En este momento de fragilidad esencial, en que las cosas se revelan, diríamos, en su pérdida, es cuando sentimos la unidad cercana e imposible de un lugar o una espacialidad sin contornos, sin perfiles, una profundidad pura, sin planos ni superficies, sin distancia. Esa espacialidad dudosa, como en niebla y retirada espectral y específicamente tarkovskiana, en la que el sentido se constituye sobre un fondo o un panorama crepuscular de ausencia, incluso como obra de la ausencia misma, resultará capaz no solo de acompañar, sino incluso de transformar el contenido mismo de las experiencias vividas – es lo que hará de estas imágenes una suerte de concentración de sueños o potencias alucinatorias» (Mouriño & Ruiz de Samaniego, págs. 16-17).

Un crisol de recuerdos fundidos mediante otro travelling silencioso que atraviesa las estancias de ese hogar, las vidas de quienes lo habitan para manifestar los fantasmas que los persiguen. Ante el posado de esta madre y sus tres hijos en las nupcias de Eileen, la cámara vuelve a centrar nuestra mirada en la fotografía del padre, colgada en la pared, en el mismo lugar que la hemos visto antes, revelando su ausencia física y su presencia perenne en la existencia de sus vástagos –así queda demostrado en la segunda parte del filme–. Esa constante presencia, junto a las notas de canciones populares, nos deja entrever el reverso, la imagen del dolor de una familia azotada por un padre alcohólico y maltratador. Sin embargo, él ya ha desaparecido en el momento en el que Davies nos abre

---

<sup>247</sup> No serán las únicas, ya que Davies volverá a situar la cámara desde un punto de vista de un fotógrafo encargado de capturar otros instantes que completarán el álbum del día de la boda.

las puertas de esta casa, solo conservamos una fotografía en la pared del salón y los recuerdos que cada miembro de su familia rememora.

«A la muerte de mis padres heredé un buen número de álbumes; los primeros de mediados del siglo XIX, los últimos de principios de los años sesenta. Hay sin duda una enorme magia en esas imágenes, sobre todo si se examinan con ayuda de una lupa gigantesca: rostros, manos, posturas, ropas, joyas, rostros, animales domésticos, vistas, luces, rostros, cortinas, cuadros, alfombras, flores de verano, abedules, ríos, peinados, granos malignos, pechos que despuntan, majestuosos bigotes, esto puede continuar ad infinitum, así que será mejor parar. Pero sobre todo los rostros. Me meto en las imágenes y toco a las personas a las que recuerdo y a aquellas de las que no sé nada. Esto es casi más divertido que los viejos filmes mudos que han perdido sus textos explicativos. Yo me invento mis propias pautas. [...] Detrás de las fotos corren enigmáticos ríos compuestos de esperas, separaciones, reencuentros, latidos apresurados del corazón; retrazan la magia inmóvil e insolente de los afectos de nuestra vida cotidiana» (2009, pág. 7), escribe Ingmar Bergman al inicio de su libro *Las mejores intenciones* (Tusquets, 1992). Seis años antes, el director de *Persona* había presentado una pieza breve llamada *El rostro de Karin* (*Karins ansikte*, 1986), donde reconstruía la historia de su madre, la Karin del título, a partir de los álbumes familiares que le había legado. No se escucha ninguna palabra, solo unas cuantas frases escritas a lo largo del metraje, mientras la cámara recorre pausadamente las fotografías. Y todo empieza con un pasaporte, el de Karin, expedido dos meses antes de su muerte. ¿Qué hay detrás de ese rostro, de esa mujer ya ajada por el tiempo? ¿Sería suficiente buscar entre esos testimonios gráficos de toda su vida para descubrirlo? A través de esa disección de las fotografías, Bergman intenta reconstruir el pasado de su madre, y en ese delicado trabajo se revelan otras imágenes. La cámara profundiza en la fotografía con la intuición del científico que está a punto de realizar un descubrimiento con su microscopio. Con ritmo templado contemplamos a una joven –parece Karin– junto a una ventana, la luz que entra blanquea su perfil que, ajena al objetivo, acaricia las hojas de una planta. El plano se abre y descubrimos a la muchacha en una habitación, un estudio amplio en el que la claridad que baña su rostro hace difícil reconocerlo, ella continúa

distraída observando las flores de su maceta dejando preguntas, destapando la caja de la memoria.

Realidad o ficción no importa, ¿acaso no inventamos nuestros propios recuerdos forzados por la necesidad de precisar los detalles del pasado? El rostro de Karin y los de la familia de *Distant Voices, Still Lives* que congelan las fotografías llevan detrás otras muchas imágenes. «Dorida cicatriz impressa na folha ampliada do papel fotográfico permite ver quem não mais podemos ver, falar com quem não mais podemos falar. Sombra, assombração, [...] encontro secreto de imagens do passado com o agora, encontro também secreto onde o passado converge com o presente em plasticidade estelar...<sup>248</sup>» (Bressane, 2012). Esa dolorosa cicatriz que se esconde tras el retrato del ausente brota con fuerza ante su filmación, es entonces cuando lo que vemos se esfuma tras las sombras, y asimismo de ellas brota otra imagen, una pura fabricada de memoria e imaginación. «O visível desaparece. A memória, posta toda em alerta, devolve aos miúdos grãos de luz, sua matéria vital, esmaecida pelo roçar dos anos. Memória que se reconstrói ela mesma neste ir e vir da roda da fortuna<sup>249</sup>» (*ibid.*).

¿Qué mecánica rige la aparición de esos recuerdos? Retomemos esa emoción de la que hablan Bressane y Bergman al enfrentarse a sus álbumes de familia, esa fuerza emocional que «nos arrastra en un movimiento de retroceso y avance en el tiempo-espacio». En ese atlas de la memoria que configura Davies, ¿qué nos lleva a pasar de un instante a otro? En *Distant Voices, Still Lives*, la fluidez del travelling nos traslada de la celebración tras la boda a la niñez de los tres hermanos, pasando por la muerte de su padre, arrastrados por las melodías que ellos mismos cantan, permitiéndonos testimoniar esos recuerdos hasta atravesarlos. «Si el cine es el arte que busca la verdad en los signos nacidos de la memoria qué mejor función para una imagen que asumir 'la humildad y los poderes de una magdalena'» (Alcalde). Las puertas y ventanas ante las que continuamente

---

<sup>248</sup> «Dolorosa cicatriz impresa en la hoja ampliada del papel fotográfico permite ver a quien ya no podemos ver más, hablar con quien ya no podemos hablar. Sombra, aparición, [...] encuentro secreto con las imágenes del pasado con el ahora, también encuentro secreto donde converge el pasado con el presente en plasticidad estelar».

<sup>249</sup> «Lo visible desaparece. La memoria, se pone en alerta, devuelve a los minúsculos granos de luz, su materia vital, descolorida por el roce de los años. Memoria que se reconstruye a sí misma en este ir y venir de la rueda de la fortuna».

nos hallamos en el cine de Davies adquieren un valor añadido en *El largo día acaba* (*The long day closes*, 1992). Esos objetos filmados salvan el intervalo temporal y nos permiten acceder así a la memoria de su protagonista, a la vez espectador de sus propios recuerdos, «vaga por su pasado desde la conciencia del presente pero con la apariencia de entonces» (Losilla, 2008, pág. 145), amalgama de vivencias, melodías, películas o programas radiofónicos. Y en ese deambular a través de esa multitud de capas, ¿qué guía nos lleva de una a otra? Quizá esa arbitrariedad en su elección provenga de la memoria involuntaria del que ojea las fotografías, de ese espectador omnisciente en el que nos convierten las miradas fijas de los retratados, interpelando a su memoria, como si nuestra mirada hiciera las veces de contraplano invisible, uno difícil de retratar. Ciertamente es que las elipsis, o saltos temporales entre un recuerdo y otro, que presenciamos en el film de Davies están subordinadas al hilo narrativo, pero sí sirve aquí de referente comparativo con la descripción que de la memoria involuntaria proustiana hace Beckett:

«A la memoria que no es memoria, sino la aplicación de concordancias al Antiguo Testamento del individuo, la llama 'memoria involuntaria'. Se trata de la memoria uniforme de la inteligencia, y se puede contar con ella para reproducir a nuestra inspección agradecida esas impresiones del pasado que se formaron inconscientemente. No se interesa por ese elemento misterioso de la distracción que influye en nuestras experiencias más banales. Presenta el pasado en blanco y negro. Las imágenes que elige son tan arbitrarias como las que elige la imaginación, y no menos alejadas de la realidad. Proust ha comparado su proceder con el de hojear un álbum de fotografías. El material que entrega no contiene nada del pasado, solo una lejana proyección, borrosa y uniforme, de nuestra ansiedad y oportunismo. Es decir, nada. No existe gran diferencia, dice Proust, entre el recuerdo de un sueño y el recuerdo de la realidad» (Beckett, Proust y otros ensayos, 2008, pág. 62).

En un momento de *El largo día acaba*, Bud (Leigh McCormack), el protagonista, sube una vez más las escaleras hasta su cuarto, esas desde las que lo hemos visto contemplar

otras postales del pasado<sup>250</sup>. Entonces, la puerta de la casa abierta le permite descubrir a una pareja, lo que se dicen no se escucha –quizá en el recuerdo de este momento el chico ha olvidado las confesiones de los jóvenes o quizá nunca llegó a escucharlas–. En cambio lo que oímos es el diálogo de una película, unas voces que no son las suyas, de alguno de los tantos filmes que el niño ha visto en el cine, incidiendo en esas cualidades de la magdalena que se le atribuye. Y con la misma fugacidad con la que esta imagen ha aparecido, desaparece con el cierre de la puerta, quedando solo la sombra de estos amantes, velados por el tiempo, que inevitablemente ha acabado erosionando la memoria del protagonista. Para Bergson «no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. La mayoría de las veces, estos recuerdos desplazan nuestras percepciones reales, de las que entonces no retenemos más que algunas indicaciones, simples 'signos' destinados a recordarnos antiguas imágenes» (1987, pág. 81). ¿Se trata pues de los signos de una cinefilia que lo llevan a recordar los primeros amores de su hermana, como si se tratara de una película del Hollywood clásico?



Las fotografías, como objetos filmados, permiten la evocación a partir de esa memoria proustiana, conservando esa cualidad que el cine como creador de imágenes-objeto también posee. Al fin y al cabo no se trata de la recreación de recuerdos que se quiere evocar imbuidos por algún tipo de nostalgia, o de impresiones pasadas que reproducen un instante pretérito, sino de «una lejana proyección, borrosa y uniforme», como las imágenes de las que se sirve Davies en *Of Time and the City* (2008). «Había ocasiones en

<sup>250</sup> En otro momento de la cinta el chico mira desde la escalera la puerta que se abre y ante él aparece su familia, en un recuerdo o ensoñación, dispuesta en una mesa vestida para la celebración de la Navidad, situada en el exterior de la casa, la nieve no deja de caer, y tras unos segundos todos miran a cámara para decir «¡Feliz Navidad, Bud!».

las que escribía algo que encajaba con el material de archivo, pero otras veces eran las mismas imágenes las que me sugerían ideas para la película» (Yáñez, 2008), afirma el cineasta en una entrevista, a propósito de este documental. En él revisita la ciudad de Liverpool, la que le vio nacer y crecer, a través de archivos fílmicos, grabaciones radiofónicas de la época, canciones y, por supuesto, su voz, la del narrador omnisciente que navega con soltura sobre las aguas del pasado. Si en sus anteriores trabajos, siempre mantenía sus vivencias como poso sobre el que hundir sus raíces, aquí da un paso más, mezclando los estratos de su propia biografía a partir de los testimonios visuales y sonoros de la memoria colectiva. Esa primera persona que dirige la historia (su historia) se apropia también de las imágenes, objetos que como las estampas de un coleccionista conservan un momento único a ojos del que las mira. Davies plantea un álbum familiar hecho de fotografías de otros pero que se asemejan tanto a las propias que bien podrían pasar por verdaderas. Resuenan aquí los rostros anónimos que pueblan las películas caseras con los que Alan Berliner conforma *The Family Album* (1986), donde reúne diferentes acontecimientos cotidianos desde el nacimiento hasta la muerte, y que bien podrían representar un gran álbum de la familia americana. Lo interesante de la propuesta reside en las virtudes sobre el montaje de Berliner para unir tal cantidad de archivos en un arco temporal que va de los años veinte a los cincuenta, y a los que suma una banda de sonido hecha de otros tantos archivos –entrevistas personales, o grabaciones sonoras de su propia familia–. El hilo de unión reside, para Carlos Muguero, en lo que llama «raccord de pensamiento<sup>251</sup>» (2002, pág. 56), que se manifiesta «a veces bajo formulaciones narrativas, a través de la concatenación de causas y efectos; otras, bajo mecanismos del pensamiento discursivo» (*ibid.*). Sin embargo, aclara, la naturaleza<sup>252</sup> de las películas domésticas bajo la lógica de choque del montaje «nos desbordan en una espiral de sentido incontrolable y plagada de misterios» (*ibid.*), lo que revela, apunta el teórico, que «no puede haber una estética sin una ética del montaje» (*ibid.*, pág. 66). ¿Cómo comprometerse con la ética de

---

<sup>251</sup> A este respecto, Muguero menciona una similitud con el montaje horizontal –concepto desarrollado en el capítulo segundo de esta tesis, dedicado a Chris Marker– apuntado por Bazin sobre el trabajo de Marker, y señala el movimiento interno de cada uno de los planos como motor, o eje, sobre el que Berliner formula la cadencia secuencial en *The Family Album*.

<sup>252</sup> El autor se refiere aquí a la naturaleza para la que fueron creadas, para él esa filmación de la cotidianidad sirve más «para estimular la melancolía que para restaurar la memoria» (Muguero, 2002, pág. 65).

un cine de la memoria personal desde este punto? Berliner filma un plano de sus manos en *Intimate Stranger* (1991), es decir, el pacto que establece con «su película, la realidad y el espectador» lo cumple a través de su inserción en la propia obra (Muguiro, 2002).

«¿Recuerdas, tú que ya no eres joven y tú que todavía estás? ¿Recuerdas los meses de noviembre y diciembre? Zapatos mojados y agujereadas botas de agua, y por primera vez... sabañones, con Navidad en el aire. Dios estaba en su cielo, y oh, cómo creía yo. ¡Cómo era de ferviente! Y en Nochebuena cerdo asado en el horno, el salón limpio con fruta en el aparador. Una libra de manzanas, mandarinas en papel de seda, un cuenco de frutos secos y nuestra anual exótica granada. ¿Te acuerdas? ¿Te acuerdas? ¿Lo olvidarás alguna vez?». Escuchamos la voz de Terence Davies en *off*, dirigiéndose a la anciana cuyo rostro observamos, o a las jóvenes en las que la vemos transformarse, instándoles (instándonos) a recordar. Nosotros, espectadores, recorreremos con la mirada las calles de un barrio obrero de Liverpool, aunque el contraplano nos lleva a visitar las calles donde el director inglés residió, donde las Navidades se convertían en el gran festín que compensaba las penurias del resto del año. Y con ese insistente «Do you remember? Do you?» nos exhorta a pensar que lo que vemos no es la ciudad de The Beatles<sup>253</sup> sino la de una familia católica, humilde, que celebraba con dignidad las fiestas navideñas, consciente además de la huella que el cine deja en los espectadores. ¿No es esa también la forma en la que nos aproximamos a las imágenes, la forma en la que las guardamos en nuestra memoria como objetos que nos trasladan a otros tiempos?

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

---

<sup>253</sup> Precisamente, el único momento en el que aparece el cuarteto de rock en los inicios de su carrera en Liverpool, Davies reemplaza el sonido por el recuerdo de su devoción por la música clásica y de su descubrimiento en esa misma época de compositores como Gustav Mahler. Es decir, transforma la memoria histórica que aporta ese documento audiovisual es completada con la memoria personal del cineasta a través de su voz.

estereoscópicas de *Malas Tierras*, entre los paisajes de lugares que nunca había pisado o los retratos de gente que nunca había conocido.

Estamos ante un enorme collage, de recortes, de objetos y sonidos tamizados por la memoria del director inglés, en los que busca el rastro, la huella, como simulacro de un pasado común que no deja de reflejar también el del propio cineasta. «Toda imagen fotográfica da testimonio de un estado mental y afectivo frente a lo visible, así como el encuadre de una porción de espacio y de tiempo» (Tisseron, 2000, pág. 76). Afirmación que podemos extrapolar al archivo audiovisual, primero porque recupera una realidad histórico-social en la que Davies creció, y segundo porque su visión de esas imágenes a través del montaje cinematográfico le permite dar cuenta de aquello que quedó *fuera de campo*. ¿Cuál es el *raccord* entonces que une este gran mural de la memoria personal y colectiva? Si la inserción del cineasta se hace mediante la presencia constante de su voz, que como en susurros hipnotiza al espectador y lo interpela, si además sus imágenes bailan en torno a un imaginario común donde el recuerdo íntimo se transforma en compartido, podemos entonces hablar, como ya hicimos con Marker, de un «*raccord del recuerdo*».

Si Duras filma París como la India, o Trouville como Vancouver es por la imposibilidad de eliminar el potencial subjetivo que emana su mirada, en ella se funden pasado y presente de una infancia primero olvidada y luego fabulada, tal y como apunta Cousseau: «Est-ce la mémoire rêvée du passé qui irrigue le présent de sa substance, ou est-ce l'espace du présent qui construit celui de l'enfance oubliée? Tout se mêle dans cet univers littéraire débordé par l'enfance fabulée<sup>254</sup>» (*Op.cit.*, pág. 284). De igual forma, Davies se vale de esa huella derridiana, simulacro que se halla en los archivos fílmicos y sonoros, múltiples capas que forman *Of Time and the City*, para rastrear su pasado, en esas calles que ya son otras, en esos rostros que ya desaparecieron. Igual que buscamos el nuestro en el álbum familiar, aunque tras varias generaciones, lo que veamos no sea más que rostros desconocidos. ¿No es esa conjunción de capas las que evocan la memoria del

---

<sup>254</sup> «¿Es la memoria soñada del pasado que irriga el presente de su sustancia, o es el espacio del presente el que construye el de la infancia olvidada? Todo se mezcla en este universo desbordado por la infancia fabulada».

cineasta inglés y nos conecta con otras imágenes? No es esto una guía de Liverpool, no nos narra sus orígenes, sus monumentos más famosos, o sus ciudadanos más relevantes, no, aquí hay algo más. Los rastros de un pasado que el realizador desentierra del polvo del tiempo, y que parece no hallar en las imágenes actuales de la ciudad. «¿Pero dónde, oh, dónde estás tú, el Liverpool que conocía y amaba? ¿Dónde has ido sin mí?», sentencia Davies en el tramo final. La ausencia que se torna presencia a través de las huellas impresas en imágenes de archivo, grabaciones sonoras, poemas o canciones, enfrentada a la presencia de un presente del que no es posible hacer otra imagen. Su mirada no pasa por el filtro del tiempo, no existe aquí ese intervalo que lo divida, por eso acabará por entonar un melancólico «¿dónde has ido sin mí?».

#### 5.4.2. Entrar en el álbum

El álbum de familia suponía para Bressane «o cristal de um curto instante pessoal e do mundo, a potência de uma energia subversiva<sup>255</sup>» (2012), y su filmación el retorno a un pretérito olvidado, «o árduo trabalho de memorização, recarregam o clichê com outras pulsões, que movimentam, projetam, impulsionam a montagem das imagens<sup>256</sup>» (*ibid*). Bergman también ve en esas fotografías heredadas algo que le toca, algo que desea explorar a través de la cámara, despertando un tiempo no vivido, pero que desata emociones en él que lo trasladan a su propio tiempo recobrado. La idea de entrar en las fotografías –de las imágenes– a través de la cámara conecta con la dimensión esencial de la mirada que describe Didi-Huberman: «Tal vez cuando algo que de improviso nos *toca*, no hagamos otra cosa que abrirnos a una dimensión esencial de la *mirada*, según la cual mirar se convertiría en el juego asintónico de lo cercano (hasta el contacto, real o fantasmático) y lo lejano (hasta la desaparición y la pérdida, reales o fantasmáticas)» (2011, pág. 105). El tiempo es un elemento clave en el cine ensayístico de Naomi Kawase, para quien el cine posee la dimensión pública de compartir una emoción pero también una

---

<sup>255</sup> «el cristal de un corto instante personal y del mundo, la potencia de una energía subversiva».

<sup>32</sup> «El recuerdo, a contrapelo del olvido, la memoria, sus dedos, el arduo trabajo de recordar, recargan el cliché con otras pulsiones, que mueven, proyectan, impulsan el montaje de las imágenes».

parte íntima. «Las películas tienen que ver con el tiempo dentro de mí y de mis emociones, y las conectan para crear un vínculo y mostrarlo como uno solo» (Kawase, 2011). Si el álbum de familia asegura una filiación, un lugar en el árbol genealógico, la anamnesis de los recuerdos de infancia, en el caso de Kawase supone también una herida: el abandono de su padre biológico. La sensibilidad de la materia fílmica es para ella una herramienta de reconstrucción de aquello no vivido, como Duras para ella filmar es también vivir, como si al capturar los cambios de luz a través de la lente o sobreimprimir fotogramas en el montaje pudiese conectar con una emoción grabada en la memoria. De ahí que sus inicios graviten sobre su experiencia y sus recuerdos, y que su primera película<sup>257</sup>, *En sus brazos* (*Ni Tsutsumarete*, 1992), esté dedicada a la búsqueda de su padre al que no conoce, y que inicia con la filmación de la única imagen que conserva de él, su foto de boda.

Para Kawase, el cine crea el espacio de intimidad familiar que la ausencia de su padre le había arrebatado. Conecta, pues, lo que vemos –la imagen mental, pero también el recuerdo– con la materialidad de la imagen, para superar así la apariencia de la fotografía, alcanzar la «dimensión esencial de la *mirada*». Por eso, cuando la cineasta decide reencontrarse con su padre, saber qué fue de él tras separarse de su madre y abandonarla, lo hace registrando con su cámara esa búsqueda a través de unas huellas que no existen en su memoria. Si la huella, decía Derrida, es también el simulacro de una presencia que se disloca, ¿por qué no simular la impresión de esos recuerdos? ¿Por qué no forzar su presencia a través de la cámara? *En sus brazos* no es el registro de ese proceso, de una investigación para encontrar a su padre perdido, es sobre todo la búsqueda de sus recuerdos. En la captura de esos objetos, esas fotografías, esos documentos, esos lugares por donde él pasó o vivió, puede hallarlos. A través de su filmación desentraña la historia que yace escondida tras esa huella, casi imperceptible, que duerme en la imagen, como un vestigio del pasado que se fue, y así reconstruir con su cámara los cimientos de su propia historia, la que se oculta bajo ese manto de nieve.

---

<sup>257</sup> Antes realizó piezas experimentales para la escuela de cine en la que estudiaba, y que ella misma mostró en la clase magistral que impartió en 2010 en la Cineteca Nacional de México DF en el marco del Festival 4+1. Se puede consultar en el siguiente enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU>

«Puede ser tu padre pero es un extraño», sentencia su madre natural al inicio del documental. Esa misma extrañeza, esa ausencia paterna, guía cada paso del film. Platos recién cocinados, fachadas de edificios, rostros y naturaleza, fragmentos de vida que Kawase mezcla como si a través de ese *collage* personal surgiese la evocación. Vemos a esta mujer observar una fotografía de la madre adoptiva –quien además es su tía abuela–, sosteniendo a la cineasta recién nacida en sus brazos. Las dos imágenes superpuestas, pasado y presente, se fusionan en el montaje y el contraplano surge mediante la banda de sonido –la voz de la madre hablando sobre el padre de Kawase–. La mirada que devuelve el tiempo a través de la fotografía, en la que el objeto filmado revela otra imagen, la historia oculta que este siempre esconde. «Ya estuvo en Nara. Sabía dónde encontrarte. Puesto que no ha venido, no tienes que ser tú quién vaya a buscarle». Estas palabras, que constatan la ausencia del padre, junto a la fotografía observada por su madre, parecen advertir de esa reconstrucción que llevará a cabo la cineasta, ese intentar mostrar lo que no se ha conocido, la necesidad de evocar un recuerdo que nunca tuvo lugar a partir de la mirada de los demás. No hay una correspondencia, un contraplano, porque esos recuerdos no son los suyos. Decía Proust que no existe mucha diferencia entre el recuerdo de un sueño y el recuerdo de la realidad. ¿Acaso no soñamos con personas que nunca hemos conocido, cuya identidad conocemos por fotografías, o con lugares que nunca hemos pisado? Recuerdos que imprimen una huella en nuestra memoria hasta hacernos dudar de su veracidad, como en un permanente estado de vigilia.

«Miro el álbum. Hay muchas fotos. Fotos de mi padre y mi madre adoptivos, y sobre todo muchas fotos de mí. ¿Por qué escarbar en el pasado?», dice Kawase mientras vemos a su madre adoptiva, Uno, ojear el álbum de fotos. «Sin embargo, estoy contenta, es suficiente», se contesta. Con esas fotografías y archivos que atesoran sus orígenes se inicia este viaje personal que la llevan a traspasar, virtualmente, con su cámara y, físicamente, con su cuerpo, esos testimonios gráficos de su infancia, enfrentando también el pasado con el presente. De la misma forma que antes había enfrentado, a través del montaje, la fotografía de esa mujer de hace dos décadas con su imagen actual en un único plano, el objeto observado y, a la vez, observante. «Cuanto más profundicemos –dice Bergson– en

la naturaleza del tiempo, más comprenderemos que duración<sup>258</sup> significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo» (1987, pág. 13). Entre las fotografías que llenan ese álbum de memoria no hay cabida para su padre, nunca existió ese momento junto a él, la cámara no llegó a capturar ese instante, solo un nombre en su partida de nacimiento, únicamente un dato en el registro civil, ningún recuerdo pues que evocar. Kawase filma los documentos, la fecha en la que nació, el nombre de sus padres, el de sus padres adoptivos, letras en un papel que no alimentan su memoria.

En esa elaboración continua de un tiempo perdido la directora de *El bosque de luto* captura constantemente el entorno que la rodea, una naturaleza preñada de sensaciones –plantas bañadas por el sol, el viento meciendo las ramas, o la lluvia que transforma las flores en pequeñas fuentes–. Consciente de la visión sesgada del recuerdo que ofrece la foto fija, al figurar un instante congelado cuya naturaleza no queda reflejada tal y como la experimentamos. Por instantes estos lugares se desvanecen, una luz blanca empapa la imagen hasta cubrirla como el tiempo vela nuestra memoria. Kawase transforma esa fotografía que únicamente posee significado para ella, desde el punto de vista barthesiano, en una experiencia vivida a través de la materialidad de la película. De la misma forma que los cineastas de vanguardia se inscriben en el film, exploran las vías de la memoria en el autorretrato o la autobiografía, ella también pone en valor su emoción dentro de la realización de su película.

Cuando no hay objetos que permitan una evocación, ¿por dónde iniciar esa búsqueda? En una escena vemos la mano de su madre de adopción, envejecida, cómo se coloca una tirita en un dedo, mientras dice, dirigiéndose a su hija, «escucha, no hagas como tu madre, no hagas tonterías». Y de repente una profunda luminosidad rompe esa

---

<sup>258</sup> Hay que tener en cuenta que para Bergson la duración también es movimiento, y para explicarlo se remonta al filósofo presocrático Zenón de Elea y su tesis sobre la dificultad de crear un pensamiento sobre el movimiento. «¿Podemos considerar la flecha que vuela? [...] Sí, si suponemos que la flecha puede estar alguna vez en un punto de su trayecto. Sí, si la flecha, que es lo móvil, coincide alguna vez con una posición, que es la inmovilidad. [...] Suponer que el móvil está en un punto del trayecto es cortar, mediante un tijeretazo dado en ese punto, el trayecto en dos y sustituir por dos trayectorias la trayectoria única que se consideraba en primer lugar. Es distinguir dos actos sucesivos allí donde, por hipótesis, no hay más que uno. Es, por último, llevar al curso mismo de la flecha todo cuanto puede decirse del intervalo que ha recorrido, es decir, admitir *a priori* el absurdo de que el movimiento coincide con lo inmóvil». En ese movimiento, en ese dar vida a los objetos a través de la cámara, también advertimos la imposibilidad de evocar a partir de un tiempo congelado.

imagen, y ante nosotros se revela, de forma intermitente, la fotografía de sus padres vestidos con un traje tradicional, probablemente la del día de su boda. De nuevo ese profundo vacío nívico envuelve la imagen, que se esfuma para dar paso fugazmente a la de la mano de la anciana. En un abrir y cerrar de ojos, como si el recuerdo de ese momento de felicidad luchara por brotar, empujado por una fuerza invisible, resurge esa foto nupcial para quedarse. Se trata de la única imagen que tiene de su padre, Kiyonobu Yamashiro. Durante unos segundos, la disecciona con su cámara como si manejara un microscopio, buscando su mirada<sup>259</sup>, lo intangible toma forma en la fotografía, en su transformación en luz a través de la cámara. Salvando ese intervalo temporal, las miradas de padre e hija se cruzan en otro plano que no es el real –no se ven cara a cara, uno frente al otro–, sino el cinematográfico. Y de nuevo esa «luminosidad fosfórica» inunda la fotografía hasta hacerla desaparecer, luz incesante que siempre retorna para velar la imagen como el tiempo erosiona la memoria. La cineasta experimenta con la cámara, crea momentos que se imprimen en la película, en la misma materia fílmica, en su misma sustancia.

«La mirada queda suspendida, entonces, en el tránsito de sus *correspondencias*. Entre la huella y aquello que la ha provocado, que se muestra ahora como en una inefable lejanía<sup>260</sup>, por próximo que pueda estar lo que la evoca. Como la operación de exhumar lo que estaba perdido o dejado en tierra y, con ello, permitir la revelación o apertura de la tierra misma, del suelo como *hummus*, medio de sedimentación y tumba, donde yace –mora enterrada u oculta– la (posibilidad de la) memoria misma» (Mouriño & Ruiz de Samaniego, 2009, pág. 24).

¿Es en esa correspondencia de miradas donde surge esa huella? En apenas un minuto la fotografía de los recién casados aparece y desaparece arrastrada por esa luz cegadora provocando en ella una herida, que no cicatrizará hasta que la búsqueda haya acabado y

---

<sup>259</sup> De hecho, el encuadre de la foto y su ampliación respecto a la primera vez que la vemos, más centrado en la figura del padre, hace pensar que lo que busca es esa mirada paterna, esa muestra de identidad.

<sup>260</sup> Mouriño y Ruiz de Samaniego hacen aquí referencia a la doble distancia que abordó Walter Benjamin, que surge entre la huella, ese «simulacro de una presencia», y lo que la ha provocado. Término que en palabras de Didi-Huberman sería «el espacio que se origina entre el observador y el observado».

por fin hable con su padre<sup>261</sup>. Tras el último destello, las marcas de la película fotográfica emergen como si la cineasta quisiera poner de manifiesto que es el medio cinematográfico el que posibilita su encuentro con el pasado, con sus recuerdos. Trazas de las que, a continuación, veremos surgir una flor, observada al detalle con la cámara, como si de una lupa se tratara, igual que antes hemos contemplado la fotografía nupcial ampliada por el objetivo. Evidenciando así esa fuerte presencia de la naturaleza y el paisaje en todo el metraje, creadores de experiencias que fijan nuestros recuerdos en sensaciones, que despertarán nuestros sentidos y, por ende, nuestra memoria.



Mientras que las calles y edificios de Liverpool permanecían a lo largo del tiempo, para Terence Davies habían desaparecido, su percepción era otra, su ciudad por tanto también lo era. También Kawase filma su entorno, pero lo hace consciente de que esa es la

<sup>261</sup> Esta imagen volverá a aparecer al final de la película, después de que Kawase haya encontrado a su padre y haya hablado con él, y dará paso a su imagen actual, recuperando la mirada del ausente que había activado toda esta aventura.

constante de su historia, lo diferente es la percepción, esa nueva dimensión de la mirada que se abre ante lo que nos conmueve. «Puede ser que no sea aquí donde vivía mamá. Pero está el viento, la luz, el agua, la hierba. Hay una niña y su madre. Exactamente como en otros tiempos. Una mujer da a luz y vive. Esas cosas sencillas son importantes. Estabas ahí, hoy», afirma mientras que lo que observamos es la hierba verde que crece alrededor de una casa, de la que únicamente vemos sus escaleras, y a sus pies, una niña que juega, exactamente lo que ella describe.

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

«Domicilio: 4-6 Ninomiyachô. Chuo-ku Kobe. Nombre: Kiyonobu Yamashiro. Domicilio: 4-6 Ninomiyachô. Chou-ku Kobe. Nombre: Emiko Takeda. Eliminado del registro civil. Padre: Kiyonobu Yamashiro. Madre: Emiko Takeda. Hija mayor: Naomi. Fecha de nacimiento: 30 de mayo de 1969. Domicilio: 4-6 Ninomiyachô. Chuo-ku Kobe. Fecha del traslado: 29 de junio de 1968», señala Kawase en el film.

Estos datos son los únicos de los que dispone para emprender su viaje hacia el origen de la imagen que nace y evoca los recuerdos. Si del objeto filmado puede emerger el recuerdo, si el único testimonio de su existencia es esa fotografía de boda, ¿cómo evocar lo que no se ha vivido? La ausencia de su padre le impidió almacenar esos instantes a su lado, no hay pues una historia que hallar siguiendo las huellas impresas en la fotografía, en el objeto filmado. Por ello, se lanza a ese ejercicio de construcción o reconstrucción, primero a partir de su presencia física en aquellos espacios en los que fue fotografiada, en los que una vez más vuelve a ser capturada en una imagen fija, en un intento de invocación de esos fantasmas de los que surgirá el recuerdo. El objetivo mantiene su enfoque en la fotografía, mientras al fondo se mantiene el entorno algo borroso, una vez que la foto desaparece ese fondo permanece ligeramente desenfocado. No parece pues su intención mostrar el peso del tiempo en el entorno sino más bien buscar en la nueva experiencia esos recuerdos de infancia ausentes en su memoria. Y en esa profundidad de campo Kawase hunde su mirada (y la nuestra) haciendo emerger la huella, a través de esas dos capas, la de la imagen fija y la de la localización filmada, enfrentando el presente (el del momento en el que lo captura) con el pasado manifiesto en el retrato de infancia. Gesto en el que queda visible el intervalo temporal necesario para hacer brotar los vestigios de un recuerdo.

Más allá de un diario filmado, más allá de una documentación gráfica de su búsqueda, Kawase filma esa memoria perdida. «El recuerdo reavivado consciente nos da la impresión de ser la percepción misma que resucita» (Bergson, 1987, pág. 50). ¿Cómo reavivar pues un recuerdo del que no se tiene conciencia haber vivido? Ese enfrentarse a una imagen propia perteneciente a los primeros años de vida, a un pasado en el que cuesta reconocerse, ubicarse. Esta fotografía, único testimonio de un pretérito del que le resulta imposible evocar un recuerdo, no permite más que constatar un momento dado, en un lugar concreto. Y desde aquí, Kawase observa, atraviesa el papel en el que la imagen está impresa para crear otra. Quizá su regreso a la exacta localización le permita imaginar lo que fue o lo que pudo ser, en un ejercicio de actualización de la mirada, poniendo en juego esas capas virtuales de pasado para hallar en ellas el recuerdo o la evocación de un futuro incierto.



¿Por qué acudir pues a las fotografías en las que él no aparece? Ya hemos visto que en el álbum familiar se revela el origen de una historia, a partir de la fuerza emocional que brota en contacto con la cámara. ¿Qué pasa entonces cuando el fondo de ausencia desde el que se observan no ofrece una mirada, ante la imposibilidad de evocar aquello que nunca existió? «Para que la historia se presente se debe derribar la mera trama de superficialidades que ofrece la fotografía ya que en la obra de arte el significado del objeto se convierte en un fenómeno espacial, mientras que en la fotografía el fenómeno espacial de un objeto es su significado» (Kracauer, *La fotografía*, 2006). Es importante destacar esa necesidad de derribar esas «superficialidades» para que nazca la historia que esconde. «También la obra de arte se desintegra en el tiempo; pero de sus elementos dispersos se destaca lo que con ella se significa, mientras que la fotografía se limita a desecharlos» (Kracauer, *ibid.*, pág. 283). Más allá del significado preciso de la foto se halla la descomposición del tiempo que provoca esa profundidad de campo que observamos, a su



domicilios de su padre inscritos en el Registro Civil, imaginando a través de la cámara sus pensamientos, reflejando sus posibles emociones, dando vida a una memoria que no es la suya. Y lo hace a través del montaje. Observamos en primeros planos detalle del entorno que visita –unas hojas, las vías del tren, una jícara del tendido eléctrico, un tendedero móvil–, insertando su propio retrato en esos mismos lugares, imágenes que acompaña con su voz recitando la dirección del domicilio, y la fecha de traslado, el contraplano de esos lugares en ese tiempo detenido lo establece Kawase con la inserción de sus fotos de infancia en los mismos años. Y en ese perfecto *collage* hecho de experiencias, de vivencias capturadas en una foto fija, de retornar al pasado a través de sus propios retratos de niña, en ese ensamblaje, en ese choque entre pasado y presente, en ese enfrentar las imágenes fijas con el movimiento del cine, quizá pueda brotar ese recuerdo imposible. «¿Por qué los árboles se mueven con el viento? Para poder acariciarse. Si solamente yo fuese más natural, me sentiría mucho mejor. En este lugar mi padre debió sentir lo mismo, creo». Una imagen que ella registra fabricando a su vez los trazos de otra imposible, una que nunca llegó a existir pero que, sin embargo, hace nacer en un plano imaginario. Podríamos decir que Kawase pone en práctica lo que Bergson llama recuerdos por semejanza, para que se dieran «bastaría con que evocase, sin mostrarse él mismo, las circunstancias que han sido dadas en contigüidad con él, lo que ha precedido y lo que lo ha seguido, en fin, lo que importa conocer para conocer el presente y anticipar el porvenir» (Bergson, 1987, pág. 61).

Si trasladamos esa fórmula de los recuerdos por semejanza al espacio cinematográfico, concretamente a la yuxtaposición o choque de imágenes en el montaje, debemos atender también a la naturaleza de ese cine de la memoria íntima. Para Bressane el montaje es ese «espaço de pensamento, da memória e do mito, onde uma forma nova, uma relação nova organiza as imagens entre elas<sup>263</sup>» (2012). No solo hallamos la memoria, su evocación en esa profundidad de campo, sino también en el montaje de un álbum de fotos que pasa por las experiencias de Kawase, de su presencia física en el plano. Si ahí es donde se materializa el recuerdo, entonces ¿por qué no situarse dentro?

---

<sup>263</sup> «espacio de pensamiento, de memoria y de mito, donde una nueva forma, una relación nueva organiza las imágenes entre ellas».

Atravesar las fotografías, los objetos, traspasando incluso la memoria y alcanzando la imaginación, como único plano para el recuerdo.

En el cine autobiográfico de Kawase existe una imagen a la que siempre recurre. Se trata del plano que filmó de su madre tras la mosquitera de una ventana filmado en *Katatumori* (1994), y que vuelve a aparecer dos veces más: una en la película que realiza tras el fallecimiento de su padre *Sky, Wind, Fire, Water, Earth (Kya ka ra ba a, 2001)*; y la otra en *Chiri* (2012), última película personal de la cineasta, hasta la fecha. Se trata de un momento muy íntimo en el que Kawase filma a su abuela a través de una ventana. La anciana está dedicada a su pequeña huerta en el exterior de la casa, mientras la cineasta permanece en el interior. Kawase abre la ventana y extiende su mano hasta tocar la mosquitera, único elemento que se interpone entre la figura de la madre y la cámara. El marco forma un cuadro, como una fotografía, mientras los dedos de la cineasta acarician el perfil de su madre, completamente ajena a la filmación. Una conversación anterior entre las dos mujeres se escucha en ese instante: «Naomi, no sé cómo preguntarte esto, ¿tú me quieres? ¿Todavía me quieres como yo te quiero? Tú nunca me lo dices...». El silencio de Kawase ante la pregunta se transforma en el gesto de tocar, por eso la imagen es para Kawase la afirmación a esa pregunta. El plano de la ventana se interrumpe bruscamente y se retoma ya en el exterior donde la cineasta ha ido a buscar a su madre, frente a ella filma su rostro, alarga su mano y lo toca<sup>264</sup>, de la misma forma que ha hecho.



<sup>264</sup> Sobre la relación entre la piel y la reminiscencia, en un sentido de vivencia dominada por la memoria voluntaria, es significativo el final de *Sky, Wind, Fire, Water, Earth*, cuando la cineasta se tatúa el mismo dibujo que su padre llevaba en su cuerpo y corre desnuda por un prado mostrando el tatuaje que ocupa toda su espalda.

«El tiempo que pasé con mi abuela no volverá, pero una película puede hacer volver aquel tiempo de nuevo<sup>265</sup>», explicaba Kawase ante una entregada audiencia durante la TEDx Talks que impartió en Tokio, meses después de la muerte de su madre adoptiva. Parece referirse aquí a la dicotomía temporal fotografía-cine, sobre la que ya hemos hablado, donde el cine siempre supone un presente. Sin embargo, la primera vez que la realizadora nipona recupera esos planos de la anciana, a la que llama abuela, será al inicio de *Sky, Wind, Fire, Water, Earth*, tras enterarse del fallecimiento de su padre. Kawase inserta el plano de su padre con el que acababa *En sus brazos*, y a continuación retoma aquella filmación de su abuela tras la ventana, lo hace para volver a sus recuerdos de familia, como si quisiera ofrecer un contexto al espectador, como una forma de recordar voluntaria que nada tiene que ver con la experiencia proustiana. Digamos que ese presente al que remite el film funciona aquí como uno histórico. Mientras que en *Chiri* el fragmento no es una simple prueba del «este ha sido» sino es ya una imagen-objeto con el que Kawase pueda evocar algo de un pretérito borroso.

Filmada como testimonio de los últimos días de vida de Uno Kawase, y estrenada tras su muerte, *Chiri* es también un homenaje a esa mujer y un reconocimiento a su papel como madre. Entre idas y venidas del hospital, y entre primeros planos de la anciana, tan próximos que casi podemos palpar los pliegues de su piel con la mirada, vamos contemplando su desaparición. Casi al final de ese viaje, Kawase filma los objetos que acompañan a su madre en la habitación del hospital, entre ellos, una fotografía de su padre adoptivo. La tensión de lo íntimo en ese instante se interrumpe con una confesión dirigida al retrato del abuelo: «Abuelo, estoy desapareciendo para la abuela. Estoy desapareciendo». Si ella filma para recordar, ¿cómo hacer que su madre recuerde? La solución pasa por proyectar *Katatumori* en la misma habitación de hospital, rodeada de su familia, y la escena que incluirá en el montaje de *Chiri* será precisamente aquella de la ventana. Casi veinte años separan una de la otra, si en *Sans Soleil* Marker repetía la imagen del gato de cerámica «afectada por el liquen del tiempo» pero «liberada», en la repetición

---

<sup>265</sup> Extracto del vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=XhOtrGDDRRo> consultado en junio de 2018.

de aquel fragmento Kawase también lo libera del recuerdo de un instante concreto. Esa imagen-objeto no solo hace presente la ausencia para ella, sino que arrastra en ella aquel ser inmemorial que permite una evocación, o la invocación de otras imágenes para quien la observa.

## 5.5. Más allá del archivo personal

En *Un'ora sola ti vorrei* (2002) la ausencia de su madre conduce a Alina Marazzi a emprender una búsqueda de sus raíces por el archivo audiovisual familiar con el que componer el retrato de aquella mujer que acabó quitándose la vida cuando la cineasta contaba siete años. El relato se construye en primera persona, a partir de los diarios personales de su madre, leídos por la cineasta. Si bien, la secuencia de apertura es una carta hipotética que la madre habría dirigido a su hija treinta años después de su muerte, estableciendo un diálogo madre-hija que nunca había tenido lugar en su vida<sup>266</sup>. Marazzi realiza un monumental trabajo de *excavación* personal en las fotografías, documentos del hospital psiquiátrico donde estuvo ingresada la mujer, y, sobre todo, en las películas caseras filmadas por su abuelo materno en 16 mm que responde a la pregunta ¿quién es? que su familia le había negado. Entonces, se puede aplicar aquí la afirmación de Pedro Vicente sobre la capacidad de los álbumes de familia «de crear, interferir y poner en crisis nuestra propia memoria individual y colectiva» (2013, pág. 16).

Lo interesante de la propuesta radica en un montaje ágil, marcado por la voz de Marazzi y la música, que rompe con la cronología de las imágenes, siguiendo «un principio di libera associazione visiva di idee» (Marazzi, 2004), como si las imágenes hablaran. Si en Kawase la huella en la imagen-objeto nace entre los claroscuros de la fotografía (recuerdo de sus padres biológicos o de su abuela) con la naturaleza, en un

---

<sup>266</sup> «Facendo questo film io ho rimesso in atto un dialogo che nella vita è mancato, il dialogo tra me e mia madre, e per cui mi sembrava bello che fosse lei oggi a chiamare me e ad entrare direttamente in questo dialogo e quindi ho scritto la lettera come se la scrivesse lei», explica la cineasta en una entrevista Extracto de una entrevista a Alina Marazzi realizada en mayo de 2004 por Tiziana Carpinelli publicado en [www.fucinemute.it](http://www.fucinemute.it) y consultado en junio de 2018 en el enlace <http://www.fucinemute.it/2004/05/unora-sola-ti-vorrei/>

juego de aparición y desaparición de los retratados y de experiencia a través de la cámara, en *Un'ora sola ti vorrei* la imagen-objeto supone el vehículo a una ausencia enmudecida por el tiempo, que Marazzi interroga. Las numerosas miradas a cámara de Liseli, a veces ralentizadas o congeladas, se confrontan con las de su propia madre, a quien rogaba consejo y ayuda cuando los primeros síntomas de la enfermedad mental se manifiestan, así como con las de la propia cineasta, y el espectador, que es forzado a enfrentarse a esos ojos por la repetición de esos planos.

Poco importa el contexto de aquellas imágenes, nada se nos dice del lugar en el que se han tomado o de fechas concretas, lo que las palabras de Liseli aportan son sus impresiones y emociones. No obstante, Efrén Cuevas propone aplicar el término posmemoria<sup>267</sup> acuñado por Marianne Hirsch desde una perspectiva aperturista. Ya que en sentido estricto el concepto alberga generaciones cuya memoria ha sido sustituida por la narrativa de las generaciones anteriores, marcadas por acontecimientos traumáticos. Se trata de una relación interesante porque la conexión de la posmemoria viene dada «not through recollection but through an imaginative investment and creation» (Hirsch, 1997, pág. 22). Para Cuevas el film se articula en buena medida sobre los dos ejes que precisamente Hirsch asocia al trabajo de la postmemoria: la reconstrucción y el duelo» (2010, pág. 146).

El examen minucioso de aquella ficción familiar edificada únicamente sobre momentos felices, y la idealización de la infancia, adolescencia y juventud de aquella niña en las décadas de los cincuenta y sesenta en Italia, abre una herida que opera a dos niveles: a nivel personal al intentar descifrar los pensamientos de su madre, y a nivel colectivo, al deconstruir un imaginario femenino erigido por la mirada masculina –la de su abuelo encargado de filmar los recuerdos familiares– que en ese momento proyectaba unas expectativas sociales difíciles de sortear<sup>268</sup>.

---

<sup>267</sup> «Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated» (Hirsch, 1997, pág. 22).

<sup>268</sup> En el libreto que acompaña el DVD de la película – Mikado Film Italia 2002, Rizzoli 24/7 libro+dvd– Marazzi escribe: «Una volta, una protagonista del movimento mi disse: Noi eravamo quattro sorelle. Ho visto come sono bastati due o tre anni di differenza per far sì che i nostri percorsi fossero completamente

Cuando el cineasta Víctor Erice se refiere al mecanismo que utiliza José Luis Guerín en *Tren de sombras: el espectro de Le Thuit* (1997) habla de una «herida abierta en el cuerpo de la ficción, a través del cual fluye la Historia», como si en los gestos y posados, en los instantes registrados en la intimidad familiar pudiésemos leer los rastros de aquel cauce histórico. Lo que entronca con la concepción de lo íntimo que establece Catelli, al plantearlo como espacio fronterizo entre lo privado y lo público, una «herramienta para la comprensión de las transformaciones históricas» (2007, pág. 10). Precisamente en esa frontera se sitúa el gesto político en el cine de Chantal Akerman, paradigma de esa posmemoria a la que originariamente Hirsch hacía referencia. Sobre todo en su última película *No Home Movie* (2015), que acabaría convirtiéndose en relicario de los demonios personales de la cineasta al suicidarse meses después de su estreno. La narración aquí se teje con las conversaciones entre Akerman y su madre, mientras que el pasado solo se intuye en los silencios de su madre, cuya filmación exhibe el posicionamiento político de la cineasta, «que no es otro que denunciar la ausencia de la Historia en la construcción del Yo y, por extensión, en el discurso constitutivo del presente» (Sánchez & Fernández, 2016, pág. 81).

Un ejemplo sobre el archivo personal como grieta en el relato histórico es *África 815* (Pilar Monsell, 2014), que el crítico Gonzalo de Pedro también inscribe en la corriente de la postmemoria (de Pedro, 2015)<sup>269</sup>. Monsell explora el pasado colonial español en el Sáhara, al que el gobierno franquista –con un dictador a las puertas de la muerte– abandonó a su suerte, a través de las memorias de Manuel, padre de la cineasta, y del archivo familiar. De hecho, el título de la película hace referencia al número asignado al protagonista durante la prestación del Servicio Militar Obligatorio, en el cuerpo de la legión española<sup>270</sup>, que realizó en los años sesenta en El Aaiún, capital del antiguo Sáhara español.

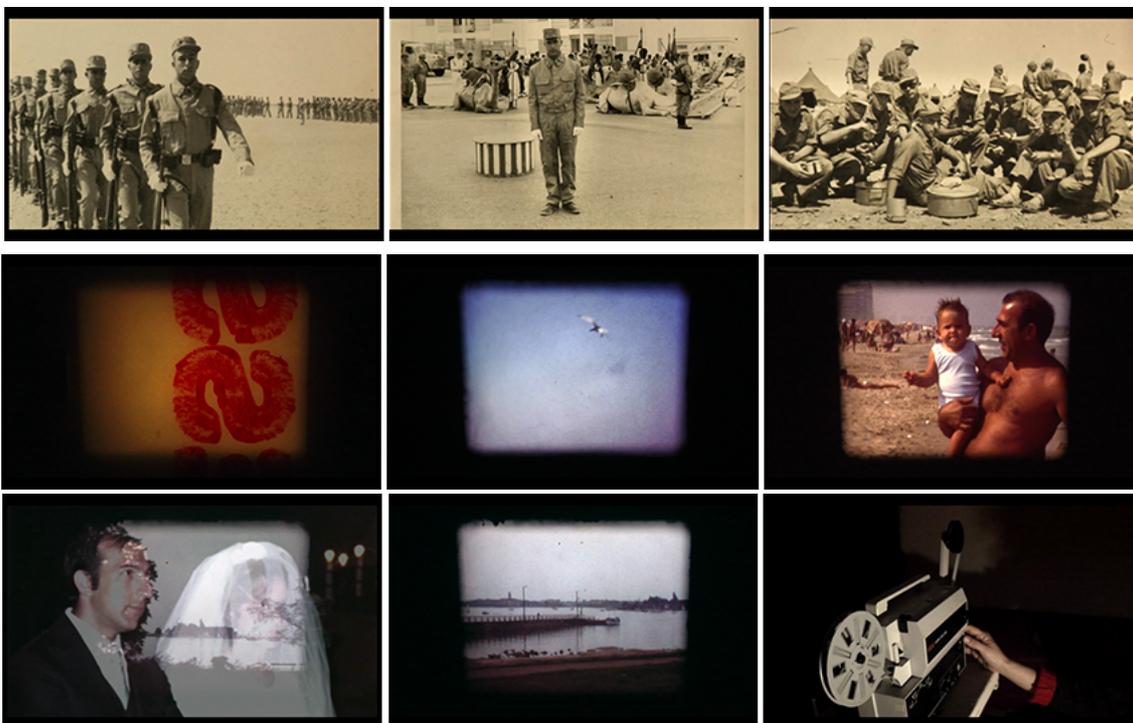
---

opposti, pur provenendo dalla stessa famiglia, dalla stessa situazione e condizione. Ho visto come quelle subito prima di noi spesso siano cadute nella follia. L'unico modo per ribellarsi anche provocatoriamente, a un ruolo, a un destino di sottomissione, è stato esprimere questa irrequietezza con la follia». Extracto publicado en Trevisan, Alessandra (2012) en «La morte in comune cinquemila battute o quasisul dolore deglo altri», consultado en junio de 2018: <https://poetarumsilva.com/2012/10/20/la-morte-in-comune-cinquemila-battute-o-quasisul-dolore-degli-altri/>

<sup>269</sup> Publicado en <http://www.otroscineseuropa.com/afrika-815-de-pilar-monsell/> enlace consultado en mayo de 2018.

<sup>270</sup> Otra institución que representa los valores fascistas de la historia de España.

Monsell también bucea entre los archivos familiares, y, en este caso, de las memorias escritas de su padre, Manuel, –presente en la película– que la cineasta se encarga de leer. Con la diferencia de que aquí la cicatriz no es la de una ausencia sino una que lleva el mismo Manuel, forzado a ocultar su homosexualidad bajo la represión de la dictadura franquista. El dolor por los continuos amores frustrados, la aceptación de la soledad y de una vida que no es la que se había imaginado se confronta con la propia trayectoria de Monsell, que ve tambalear la *verdad* de aquellas películas vacacionales y del matrimonio roto de sus padres. La voz de Monsell adquiere un yo que no le corresponde, menos en un momento en el que afirma: «Cuando las memorias cuentan también tu historia, el lugar delante de esas palabras también cambia. Hay algo que se modifica, especialmente en el momento en el que entiendes que tú naciste en el tomo tercero de los libros de las memorias de otro». Quizá por ello, tras el prólogo, muestra una grabación en Super-8 que nos sitúa en una playa a principios de los años 80 con la cineasta de pequeña junto a su padre, que advierte también de dos perspectivas: La de la cineasta que examina sus propios recuerdos insertándose en el discurso paterno, y la del hombre oculto tras el rol de padre.





Las fotografías de Manuel de joven en El Aiún, junto al relato de aquellos días, revelan el contraplano de un archivo oficial que se resquebraja. Será, no obstante, en las que desvelen sus amores deseados las que tengan más protagonismo. Consciente de la potencia emocional de esas imágenes, Monsell disecciona los retratos de Ahmed, un joven marroquí del que Manuel estuvo enamorado, realizados por Manuel, que ocupan la pantalla. Su rostro reencuadrado, su mirada, su sonrisa desvelan foto a foto el deseo de quien lo retrataba. La secuencia, montada con cierto ritmo, se corta por otra imagen: una fotografía sobre la mesa de Ahmed, con Manuel y sus hijos. Y de ahí a Manuel, en la actualidad, al que la cineasta sorprende mostrándole aquella imagen, que le trae al presente un sueño: el de la familia que nunca fue. «Esta hubiera sido mi familia, [...] casarme con un hombre como él y tener unos hijos como vosotros. Hubiera sido el padre ideal de mis hijos», confiesa Manuel a su hija. Ella le señala el desenfoco de la foto, y tras varias conjeturas apuntan a un desconocido. «Es raro que una foto tan íntima paráramos a alguien y le pidiéramos ese favor», añade el padre. En tal aseveración es posible leer aquella grieta, la intimidad de una familia que no hubiese sido entendida en aquel momento. Como si el peso de la Historia recayera sobre la fecha tatuada en el reverso de la fotografía.

Escribía Kracauer que «bajo la fotografía de un ser humano yace su historia soterrada como bajo un manto de nieve» (2006, pág. 281). Si bien el filósofo se refería a la incapacidad de la reproducción fotográfica de mostrar la «historia» de un hombre, así como aquella imagen de memoria última donde se conservan aquellos «rasgos conocidos como verdaderos» (*ibid.*). Dejando a un lado el criterio de verdad atribuido a la fotografía, lo que nos interesa es incidir en una cuestión epistemológica de cómo accedemos a una historia que nos precede a través de las imágenes del pasado. De la misma forma que Benjamin planteaba el ejercicio del recuerdo mediante el concepto de excavación: «El recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como

buen informe arqueológico no indica tan solo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar» (Benjamin, 2012, pág. 141).

En la misma línea se enmarca *The Host* (2015) donde la ingesa Miranda Pennell bascula entre lo privado y lo colectivo. Su punto de partida es un hecho íntimo, una rara enfermedad diagnosticada a su madre en 2006, que su padre había contraído treinta años antes cuando trabajaba para BP en Irán –país donde Pennell pasó su infancia–. Pero en realidad *The Host* acaba siendo un alegato político sobre la explotación económica y política de la British Petroleum, antigua Anglo-Iranian Oil Company, en la refinería de Abadán. Como en los casos anteriores, Pennell usará su voz en *off* como portavoz de la narración, pero lo novedoso aquí es la forma: una investigación, de la que elimina cualquier rastro de nostalgia o afecto personal, al registrar cada paso, transformando en imágenes, por una operación de escaneado, cada objeto y fotografía que se cruza a su paso –ya sea un sándwich, un plato, unos guantes o un libro–. Imágenes que irá mezclando con las fotografías aéreas y planos de Abadán, los retratos de los trabajadores y de los dirigentes británicos en la petrolera o los de su propia familia, sacados de su archivo personal. Lejos de perseguir la verdad –«¿reconoceré el objetivo cuando lo alcance?», se pregunta la cineasta– las repeticiones y reencuadres en *The Host* revelan de forma precisa la persistencia de un gesto oculto en las manos de los miembros del consejo de administración de la petrolera, en las miradas a cámara de los trabajadores iraníes, o en las sonrisas y poses de las fotografías familiares. Pero todo queda en el pasado, las únicas imágenes que Pennell sitúa en el presente son las de los objetos que escanea. El examen de aquellos archivos descubre ese hueco de la historia por el que se cuelan las memorias individuales, pero se aleja de una emoción personal.

En su mayoría se trata de películas que exploran una memoria ajena a la del cineasta, que supone un medio para narrar el pasado de alguien. Donde la memoria personal alumbra, en mayor o menor medida, los puntos negros de una historia colectiva<sup>271</sup>. Sin embargo, únicamente por la posibilidad de la evocación de una memoria

---

<sup>271</sup> Sería interesante, en este punto, indagar en qué medida la cuestión de género, dado que todos los títulos elegidos están dirigidos por mujeres, influye en la aproximación al recuerdo, teniendo en

involuntaria, a través de su experiencia, que surge la imagen-objeto: «Por muy variada que sea la *mémoire involontaire* de Proust, ella misma es, sin embargo, por la separación entre recuerdo individual y recuerdo colectivo, un síntoma de la “atrofia” histórico-social “de la experiencia”» (Weber, 2014, pág. 495). Sin ella quedan reminiscencias que servirían solo para hablar de un pasado colectivo, pero anulan la capacidad poética del recuerdo, al quedarse unidas al tiempo histórico que pretenden sacudir.

---

cuenta la pregunta que Nora Catelli lanza a propósito de la literatura del diario íntimo, «¿No podría decirse, cometiendo una boutade pero sin llegar al disparate, que a partir de principios del siglo XIX, la posición del sujeto en la escritura de la intimidad es, desde este punto de vista, una *posición femenina*?» (2007, pág. 54). Una *posición femenina* que Catelli desmarca del sexo del autor y describe como «una manera peculiar de situarse frente a los demonios interiorizados que caracterizan el espacio de la intimidad moderna» (*ibid.*).



## 6. CONCLUSIONS

«What if Godard didn't *really* need those photographs from his childhood? What if he didn't like the movement of memory which suspends the present to take us to a localized image from our past? » (2003, pg. 204). The question formulated by Bergala presumes an axiom in the filmmaker's filmography. It also illustrates memory such as we have formulated it here: as the illumination of the future lives of photographs and audiovisual records which hold the past. The French theorist wrote those lines in *Has Godard been a child?* regarding the unfruitful task of finding pictures from the filmmaker's childhood. Godard, explains Bergala, not eager to mention details of his life in the interviews, scarcely mentioning some facts about his arrival to Paris, wrote in *Cahiers du cinema*: «Memories. They are only interesting to one's own self, never for somebody else [...] every script and every enactment has been constructed through memories. That must change. It must start with affection and new noises» (Godard in *ibid*, pg. 202).



Four years after the publishing of that article, Godard would include in *Autoportrait de décembre* (1994) the photograph that, for so long, had resisted Bergala's quest: an image from childhood. The film opens with the interior of a dark room. It's a still shot of a shelter

where we find some objects and the portrait of the face of a child. The image is the print of a negative, amplified and reframed. We only get to see some stains that form his hair, eyes, and mouth. The camera progressively zooms in the boy's picture. The movement of a shadow projected on the wall which reveals Godard's silhouette, inscribe the filmmaker in the image. His voice, with its grave tone, accompanies the image reverberating in it like a ghost. Nothing is said about the child's identity yet; he will later do so when attributing to himself the expression of the eyes of the child we see: «What might explain my slightly anguished eyes in the little picture, not because I was scared but because I had eluded the rules of an imaginary Final Trial: the only purpose of this film should be to determine that» .

Bergala affirms that Godard doesn't need the memory of the photograph because his way of facing the past is confronting it with cinema. He does it in «the reminiscent, almost ontological path of his cinema, where only the visible present has the right and duty to contain eternally the past, not under the image of the past, but rather through the filter of his diffuse presence through the look to those places in which he was a child, its traces» (Bergala, *Op.cit.*, pg. 205). If *Autoportrait de décembre* opens with Godard's photograph from childhood is not because he needs to return to the past to tell his story but rather because the truth of that image exceeds the memory that it holds, and only the gaze reveals it in its friction with the cinematic time. The Godard-boy picture, which loses it forms while the camera gets closer, is the altered image of a self. In a certain way, Godard excavates the layers of his own image, first by diminishing its documentary value when modifying its appearance, and then by avoiding any memory attached to that picture. As he confronts his past with that of a boy who had managed to escape from the «rules of an imaginary Final Trial», he weaves his gaze, through cinema, with a memory that, inherited from modernity, resisted to forget a trauma.

That image -and that of the memory that it holds- certifies the presence of two worlds deployed as communicating vessels, to use Marker's words. «There is life and there is its double», the filmmaker affirms in *Si j'avais quatre dromadaires*, «memory is to one what history is to the other», he asserts in *Sans Soleil*. The lesson from these authors is to understand images as such and not as the preservation of an incontestable reality; to

confront our past as «an impossibility», the impossibility of a memory which is written by forgetfulness, the «reverse» of remembering, and which requires imagination to be constructed under the Markerian premise: «We don't remember, we rewrite memory much as history is rewritten» (*Sans Soleil*).

Marker did not seem to differentiate cinema from its memory. In fact, taking pictures or filming was for him a way of remembering. Nevertheless, he hid any biographical note, any possible clue of his past covered by the form of memory, behind the voice of several heteronyms. Just like Godard, the reminiscence that reveals the *inner scar* guided him. Godard does not need photographs from his childhood to remember but nevertheless, he uses one to open his self-portrait, and thus he resolves the intricacies of an eye expression that embodies absence.

The filmic time transforms photography into an object. Not only because its physical quality is presented, but also because it rises as an immemorial being that concentrates times and transforms the past into a continuous present in the intersection with the filmmaker's gaze. The necessity to capture the life that escapes from a loved one with the camera, or to go back to an old photograph, is part of the same process of remembering, of denying death's abyss; but simultaneously, it is a way of recuperating an involuntary memory which is generated by tracking what is left from the past, its trace. Thus, the filmic space confronts us to the spiral of time, a way of inhabiting the continuous present. In that search, we find gestures that don't reveal the heritage of what is being recalled, but rather the heritage of cinema itself.

Marker will affirm those images are *Madeleines* that each person uses to tell their own story. We here formulate that they are object-images which hold a past that exceeds our memory and form a never-ending film as if they were fragments of a cinematographic memory. When the experience of the filmmaker is compromised, their gaze is constructed through imagination, Aristotelian *phantasy*, in order to narrate their past. When the filmmakers inscribe their intimacy in the filmic space, they become metahistorians of the memory that precedes them, in a Framptonian sense. In that memory, we read the gestures of absence that arise from the «heuristics intervals» (Didi-Huberman, Op.cit,

2010). We have translated those intervals as the author's inscription (their present) into their past (the photography, the document, the archive). Godard's shadow projected in the shot of *Autoportrait de décembre*, the change of the focal distance when getting closer the picture from his childhood, and the interruption of the image through montage -by the intermittent appearance of the credits of the film written on a piece of paper-, reveal a survival.

For the remembering filmmaker, to paraphrase Benjamin's assertion about Proustian writing, the essential «is not what he experienced, but the weaving of his memory» (1999, pg. 18); what Godard calls the «affection and new noises» and what Boris Lehman means when he affirms he wants to «erase the memories» but «save the images». How can the past be awakened if memories are no longer there? Proust would affirm that the involuntary memory cannot arise from experience because the experience is linked to the will of consciousness. For the writer, the poetic creation is precisely the dimension of an experience that becomes only the trace of a contact with the world. Furthermore, when Deleuze detects the central signs of the Proustian world, through which lost time is regained, he concludes that the signs of art will dispose of an «absolute original» (1995, *Op.cit.*, pg. 34-35) time which includes the rest. Isn't it then, the cinematographic memory, where those signs are created?

Through the object-image, the filmmaker creates an *optical device* through montage to observe the «intimate and secret relations» (Baudelaire, 2010, *Op.cit.*) between things that otherwise, the spectator would not be able to see. While the album gives a chronological narration and structure to the family photographs, remembrance defines the continuity in the filmic space of the autobiographical essay. Therefore, we have sought to broaden the concept of album through a memory-atlas in a Warburgian sense, which gives, as explained by Didi-Huberman, a «*transversal knowledge* by its intrinsic potential of montage» and allows to discover the «links that the observation is incapable of discerning» (2010, pg. 16). The dead ones, like Euridice, will not return, but it is possible to awaken them, to give them another life as an image through the signs of art, through the filming of the past preserved in a photograph. Isn't that what Godard does when he relates his portrait with a memory that exceeds it? Accordingly, the gestures in which

memory disappears and another image that evokes involuntary memory arises are revealed when Marker creates movement with his overlaid shots of photographs, when Bressane's camera gets so close to the photographic image that the shot gets blurred or when Lehman destroys his photographs.

«Only the hand that erases can write», Godard repeated in *Histoire(s) du cinéma*. Marguerite Duras expresses it in her transit from writing to film. She requires the text's destruction, and hers, to feel the absence. That destruction will eventually arise as experience. Art is her way of silencing ghosts or sharing them with the world. Duras shows herself without exposing herself, absence and loss determine her principles, and her work reflects some of the contemporary films included as part of this study. Similarly, the purpose with which Godard justifies his look in the photo from his childhood reverberates in the words that Duras and Resnais repeated to the spectators in *Hiroshima mon amour* «tu n'as rien vu à Hiroshima», «alors le monde entier était inondé de photographies<sup>272</sup>» (Duras, 2014, pg. 33). They did not reject the memory made by images, but rather displaced their documentary truth to that of memory, to the subjective gaze that receives those images and their interweaving with words. «C'est l'imprégnation de l'image par le text<sup>273</sup>» (*ibid*, pg. 32), Duras says in a daring statement that would mark the style of her whole filmography. In a similar sense, Godard claims in *Histoire(s) du cinéma* that «only the hand that erases can write», an insignia of that generation and a principle for the cinema of memory. For that reason, as well, Duras' voice will guide the images as a shaman in the world of spectres. The destruction she is based on is a door to the night Blanchot described, to that darkness that is required to look at the past, in which Duras submerges the spectator to manifest a purely filmic time, an immemorial time. If she made *L'homme atlantique* out of discarded materials of a previous film, it was not only to recuperate the images of her lost lover but also a way of facing her grief when converting those images in objects that held a memory.

Again, two worlds, «one is the reflection of the other, everything is the same but is different», in Marker words. Over the same idea, Tarkovsky raised the foundations of *The*

---

<sup>272</sup> «While the entire world was drowned by photographs».

<sup>273</sup> «Is the impregnation of the image by the text».

*Mirror*, where he uses the photographs from his childhood as a documentary source for the recreation of his family imagery. Through the use of fiction, the Russian filmmaker creates the distance that filters the autobiographical fact framing the narration; thus, the codification of memory in the filmic space allows the universalization of an intimate fact, to straddle it to the collective memory. His family album, his past, is transformed into an infinite house, that goes through his whole cinema.

A priori, forgetfulness is ontologically excluded from photography. Nevertheless, as we have examined, forgetfulness can become visible in the interaction between the gaze of the filmmaker -mediated by the use of the camera and the editing- and photography. An *in-between* that emerges with the sensitivity of light, the interrogation of the image through a new cut, a new frame, or through the transformation of its temporal dimension. It's an approximation to memory based on forgetfulness, this is to say, on questioning what the image has captured and the consciousness of the look that the spectator constructs through the film.

How is that translated when filming photographs which hold the filmmaker's past? How can the past be told when starting out from those photographs? When filming the mourning of his mother, Pauwles appropriates Rilke's assertion «verses are not feelings but experiences». He orchestrates his remembrance through the recreation of scenes from his childhood, but the confrontation of his gaze is configured through the film device. When he shows a blurred photograph of his mother and progressively focuses it, he is showing a gesture that makes visible both his particular search for the lost time and his own presence in the image by changing the depth of field. «This is perhaps the only photo I ever took of you. The only image of you, between the two of us», he says. The filming of that photograph reveals a double separation, a double distance between him and his mother: that mediated by the camera when he took the picture, and that of death when certifying the remembrance of a way of seeing that will never return, an absence. Later in the film, when Pauwles uses the depth of field as a way of relating the painting of a *Madonna* and a picture of Pasolini with his mother, he is inscribing himself in the cinematographic memory. As a filmmaker, he relates his memory, his intimacy, to the layers of a history that proceeds him. We thus consider the family album as the archive of

an illustrated past, and its images as a *sensitive material* like those vases Beckett described when referring to Proustian involuntary memory:

These vases are suspended along the height of our years, and, not being accessible to our intelligent memory, are in a sense immune, the purity of their climatic content is guaranteed by forgetfulness, each one is kept at its distance, at its date. So that when the imprisoned microcosm is besieged in the manner described, we are flooded by a new air and a new perfume (new precisely because already experienced), and we breathe the true air of Paradise, of the only Paradise that is not the dream of madmen, the Paradise that has been lost. (2008, *Op.cit.*, pg. 86).

Those photographs preserve the gaze of the absentees, impossible to hold again like that of Eurydice. Thus, it is necessary to descend to the dark night, to the poetic space of Blanchot, to face that endless absence. That explains the displaced emotion we find in the filmed photographs. But this shuddering instant of energetic emotion that arises with the family pictures, is not revealed in the mere observation because it requires the gaze through cinema, through a motion that concentrates «the immemorialization of a precedent being (...) in the order of the imaginary» (Baudrillard, *Op.cit.*, pg. 83) to elide time. They are simultaneously images and objects holding a «consumed being», and tools to construct a gaze that exceeds the correspondence between what we see and the mental image we generate. The object-image does not only concentrate time, but it synchronizes and reveals the experience that the past brings to us; an absent face or the lost memories that were never captured. As Godard expressed in *Histoire(s) du cinéma*, «que chaque œil, négocie pour lui même<sup>274</sup>». We are thus confronted with those images in which the filmmaker searches for his own past and calls for a subjective gaze. This implies to look to the filmmaker's personal archives from the side of forgetfulness. In the object-image we track the remnants of the past, keeping a temporal and spatial interval that allows us navigating through the «impressions of the past that were formed unconsciously» (Beckett, *Op.cit.*, pg. 62).

---

<sup>274</sup> «Let each eye negotiate for itself».

A gesture which corresponds to the words that van der Keuken mutters at the end of *The filmmaker's holidays*, «I am the light», when converting the process of capturing light into a way of inscribing himself in the image, thus sharing his own shooting experience with the spectator. Photographer and filmmaker, the Dutch conceived the photograph as the inscription of the past, as opposed to cinema which, he argued, is inscribed in the present. This principle coincides with the ontological nature of the photographic image, according to Bazin, when he explains the mummy complex. Photography stops the degenerative process of time, this is to say, it converts images into a relic from the past. Nevertheless, Marker with *La Jetée* or Frampton with *(Nostalgia)* demonstrated the potentiality of cinema to *light* the still.

Like that manipulated portrait of Godard-boy that reverberates the appearance of a Markerian no-image allowed to «represent something that doesn't exist» (*Sans Soleil*), as if that photograph from Godard's childhood had passed through the image processor, The Zone. And it is important, in this point, to recall Tarkovsky's definition of the Zone: «A place that is both reality and not reality and simultaneously a place of soul and memory» (Tarkovsky in Llano, 2002). Thus, the Russian filmmaker engages memory with the soul, as Aristotle had done before, and with imagination, with the subjective look of each spectator. When Godard eliminates any possible trace of the reality alluded by his picture, he charges it with time, memory, and makes it a way of remembrance. The audience at the exit of the movies, Epstein wrote, «preserve the memory of a new land, of a second reality, mute, luminous, fast and labile» (2015, pg. 126). Thus, when filming a photograph and entering in a new temporal space that can only activate its own suspension, the content disappears with its reinscription in the film. Here, the action of cinema is the action of memory, in a Tarkovskian sense, because it prints the existence of an object-image in time. Its poetic potential subtracts its documentary force in pursuit of the construction of memory, of the birth of evocation, of the creation of an object-image that is diluted in countless memories.

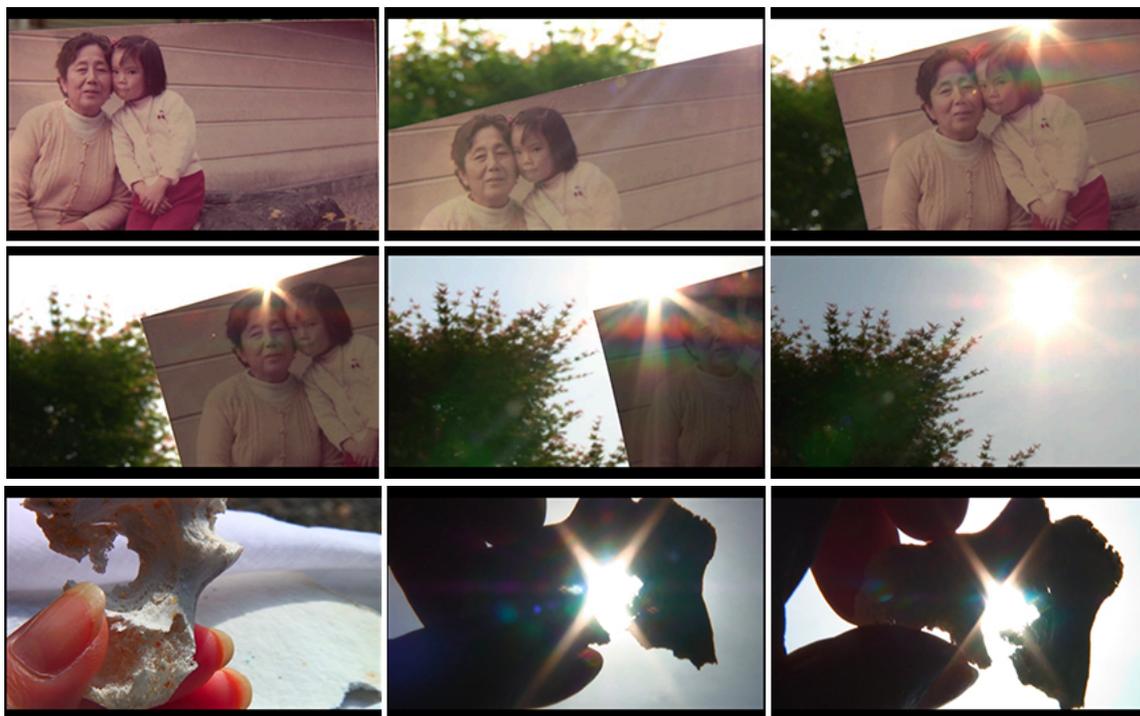
Accordingly, Kawase shows her *scar* without shyness in the way that Duras made a film after her lover's departure. She neither stands on memory, on the concrete fact of her past; nor she narrates the photographs she uses. Kawase rather films from the

viscerality of experience, transforming the grief of her loss to create an image. Thus, in *Chiri*, after the doctor's diagnosis regarding the degeneration of the physic and mental health of her mother, she films their interweaved hands -hers and her mother's- to show a photograph from her childhood in which they appear together. While she holds the picture in her hands she says: «That day the essence of the sun was noticed. To plunge my face in my mother's chest. I wanted to breathe deeply the essence of my grandmother's sun. That was for me the precious essence of my mother». Kawase slowly slips the picture through the frame playing with a ray of light filtered in the shot, that both shadows and illuminates the faces in each movement. The filmmaker thus sees the essence of her mother, and we see how time is regained, in that dazzle caused by the direct filming of the sun, in that gesture that shapes her image of the past with the light.

The photograph thus becomes an object-image, a way of transmitting the experience of filming with which Kawase conveys the essence of memory. Hence, she repeats the action in the last sequence of the film, this time with a small piece of bone, perhaps her mother's remains, that produces a spark in the image while playing to hide and discover the sun with it. The interaction of light with the camera transfers an emotion to the image, like if an involuntary memory that took her to her lost past had awakened. The absence of her mother becomes present, not through the skeletal remains of her body but rather through her daughter's gaze that, through her gestures, brings her mother back to the continuous present of the filmic space.

Benjamin wrote that «anyone who wishes to surrender knowingly to the innermost overtones » (1999, pg. 34) of Proust's masterpiece, needed to «place himself in a special stratum -the bottom-most- of this *involuntary memory*» (*ibid.*), this is to say, in the «materials of memory that no longer appear singly, as images, but tells us about a whole, amorphously and formlessly, indefinitely and weightily, in the same way as the weight of his net tells a fisherman about his catch» (*ibid.*). In order to capture that essence of her mother, Kawase dissolves the tyranny of memory, of her voluntary memory, and places the look of the spectator in the «innermost overtones» of those images. Thus, she invokes the essence of a «lost paradise».

If we analyze these object-images is because we observe in them the gestures of an intimacy that emerges of an approximation to the personal photographs, those family portraits, those pictures from childhood, those images of the past that in the chosen films are wrestling to awake. We find in them the materialization of an intimacy that exceeds the simple family album as an element of narration of personal history. Under the form of an object-image, photography, as an archive, acquires a second life. And the ties of filiation between them are revealed through the atlas formula that converts memory in the voice of a (hi)story that has not yet been told.



## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2001). Notas sobre el gesto. En G. Agamben, *Medios sin fin: Notas sobre la política* (págs. 47-56). Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Alcalde, José Ángel (2012). No hay utopía sin poesía. En VVAA, *Mosaico Chris Marker, 1968-2004*. Madrid: Intermedio.
- Aparício, Maria Irene (2013). «Memória: As Imagens da Vida nos Intervalos do Filme» in Grilo, J. M. e Aparício, M. I. (Orgs.), *Cinema & Filosofia, Compêndio*. Lisboa: Edições Colibri, Setembro 2013, pp. 163-190.
- Armel, A. (1991). *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris : Le Castor Astral.
- Arregui, Jorge Vicente, Choza, Jacinto (2002). *Filosofía del hombre, una antropología de la intimidad*. Madrid: Rialp.
- Aumont, Jacques (1999). *Amnésies*. Lonrai: P.O.L.
- Aumont, Jacques (2004). *La teoría de los cineastas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Aumont, Jacques (2014). *Materia de imágenes, redux*. Santander: Shangrila.
- Bachelard, Gaston (1982). *La poética de la ensoñación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Balló, Jordi (2000). *Imágenes del silencio*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, Roland (1994). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Barthes, Roland (2007). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Diglo XXI.
- Bataille, Georges (1986). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. México DF: Siglo XXI.
- Bazin, André (2000). Chris Marker Lettre de Sibérie. En V. autores, *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta* (págs. 35-37). Barcelona: Ediciones de la mirada.
- Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

- Beckett, Samuel (2008). *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Bellour, Raymond (1999). El libro, ida y vuelta. En Enguita, R.; Expósito, M.; Regueira, E. (Ed.), *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta* (págs. 54-85). Barcelona: Ediciones de la Mirada.
- Bellour, Raymond (2002). La memoria que arde. En R. Bellour, *Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo* (págs. 224-227). Buenos Aires: Colihue.
- Bellour, Raymond (2009). *Entre Imágenes. Foto. Cine. Vídeo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Bellour, Raymond (2018). *L'Archiviste. Chris Marker*. Paris: La Cinemathèque française; BOZAR, Palais des Beaux-Arts Bruxelles.
- Benayoun, Raymond (1980). *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. Paris: Stock.
- Benjamin, Walter (1993). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Benjamin, Walter (1999). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2012). *Denkbilder. Imágenes que piensan*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, Walter (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. (M. O. Wizisla, Ed.) Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Benjamin, Walter (2015). *Crónica de Berlín*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, Walter (2015). Sobre algunos temas de Baudelaire. En W. Benjamin, *Sobre la fotografía* (págs. 145-153). Valencia: Pre.textos.
- Bergala, Alain (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bergala, Alain (2008). Si «yo» me fuera contado. En G. (. Martín Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo* (págs. 27-33). Madrid: T&B Editores.
- Bergala, Alain (2011). *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona: Prodimag.
- Bergman, Ingmar (2009). *Las mejores intenciones*. Barcelona: Tusquets.
- Bergson, Henri (1987). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bergson, Henri (2016). *Materia y vida*. Madrid: Alianza.
- Blümlinger, Christa (2000). Lo imaginario de la imagen documental. Sobre Level Five de Chris Marker. En Enguita, R.; Expósito, M.; Regueira, E. (Ed.), *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta* (págs. 40-53). Barcelona: Ediciones de la

- Mirada.
- Blanchot, Maurice (1989). Détruire. En VVAA, *Marguerite Duras* (págs. 139-142). Paris: Albatros.
- Blanchot, Maurice (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Bressane, Júlio (2012). Penhasco, Mirante, Mar, Rua Aperana 52. *La Furia Umana*.
- Bressane, Júlio (2012). Rua Aperana 52: fotograma, fotodrama, fotorama. *La Furia Umana, winter*(11).
- Bressane, Jçulio (2012). Transmontagem. *La Furia Umana, winter 2012*(11).
- Carrera, Pilar (2008). *Andrei Tarkovski La imagen total*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico de Argentina.
- Catelli, Nora (2007). *En la era de la intimidación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Cavalier, Alain (25 de mayo de 2018). *dvdclassik.com*. Obtenido de <http://www.dvdclassik.com/article/entretien-avec-alain-cavalier>
- Chiaromonte, Giovanni (2004). L'image comme souvenir. En A. Tarkovski, *Lumière instantanée*. Paris: Éditions Philippe Rey.
- Cortázar, Julio (2016). Las babas del diablo. En J. Cortázar, *Las armas secretas* (págs. 150-160). Buenos Aires: Penguin Random House.
- Costa, José Manuel (2015). Visita, ou Memórias e confissões. *Lumière*. Consultado en [http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01\\_web/27\\_cannes15\\_03.php](http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01_web/27_cannes15_03.php).
- Cousseau, Anne (1999). *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*. Genève: Droz.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2010). De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico. En E. C. (ed), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (págs. 121-166). Madrid: Ocho y Medio.
- de Lucas, Gonzalo (1999). Chris Marker. Composición política de la imagen. Introducción a la primera imagen de Sans Soleil. *Formats*.
- de Lucas, Gonzalo (2001). *Vida secreta de las sombras*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- de Lucas, Gonzalo (2013). Ars Poetica. La voz del cineasta. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 49-59.
- de Lucas, Gonzalo (2013). Ver, tocar una imagen. En VVAA, *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (págs. 129-145). Barcelona: Intermedio.

- del Río, Víctor (2008). *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Deleuze, Gilles (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditó & Co.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Que emoção! Que emoção?* Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, Georges (2017). Saber-movimiento (el hombre que le hablaba a las mariposas). En P.-A. Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento* (págs. 17-25). Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, Libros UNA.
- Dubois, Philippe (2006). La Jetée ou le cinématogramme de la conscience. *Théorème*, 8-45.
- Dubois, Philippe (2014). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Duras, Marguerite (1984). *El mal de la muerte*. Barcelona: Tusquets.
- Duras, Marguerite (1990). Entrevista con Marguerite Duras. *Le Magazine littéraire*. (A. Armel, Entrevistador)
- Duras, Marguerite (1993). *Los ojos verdes*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Duras, Marguerite (1994). *Escribir*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Duras, Marguerite, Godard, Jean-Luc. (2014). *Duras / Godard dialogues*. Paris: Post-éditions.
- Dusinberre, D., & Christie, I. (2004). Episodes from a Lost History of Movie Serialism: An interview with Hollis Frampton. *Film Studies*(4), 104-118.
- Epstein, Jean (2015). *Buenos días, cine*. Barcelona: Intermedio.
- Erice, Víctor (2002). Las ruinas de la historia. En R. Llano, *Andréi Tarkovski: vida y obra (I)* (págs. 9-13). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

- Fédida, P. (1978). *L'absence*. Paris: Gallimard.
- Fédida, Pierre (1979). Entre le voix et l'image. En VVAA, *Marguerite Duras* (págs. 155-160). Paris: Albatros.
- Fédida, Pierre (2005). *L'absence*. Paris: Gallimard.
- Font, Domènech (2008). A través del espejo. En G. Martín Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo* (págs. 35-52). Madrid: T&B Editores.
- Foucault, Michel (2001). À propos de Marguerite Duras. En M. Foucault, *Dits et écrits I* (págs. 762-771). Paris: Gallimard.
- Frampton, Hollis (2007). *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*. (G. Stoltz, Ed.) Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Hesse, Herman (1985). *El lobo estepario*. México DF: Editores Mexicanos Unidos.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ishaghpour, Y. (1997). La voz y el espejo. En VVAA, *Marguerite Duras. El cine del desgarró* (págs. 81-93). Valencia: Ediciones de la Mirada .
- Kracauer, S. (2006). La fotografía. En S. Kracauer, *Estética sin territorio* (págs. 275-298). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tcnicos de la Región de Murcia. Obtenido de historia cultural: [www.historiacultural.net](http://www.historiacultural.net)
- Kracauer, Sigfried (s.f.). *La fotografía*. Obtenido de historia cultural: [www.historiacultural.net](http://www.historiacultural.net)
- Langford, M. (2013). Contar el álbum: una aplicación del marco oral-fotográfico. En P. (. Vicente, *Álbum de familia [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (págs. 63-81). Huesca: Diputación Prnvincial de Huesca; La Oficina.
- Lehman, Boris (2016). *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*. Bruxelles: Fondation Boris Lehman; Yellow Now; Côté photo.
- Lemaître, Barbara (2006). Sans soleil, la travail de l'imaginaire. *Théorème*, 60-73.
- Llano, Rafael (2002). *Andréi Tarkovski: vida y obra (I)*. Valencia: Ediciones de la Fílmoteca.
- Loignon, Sylvie (2017). Archiver l'oubli: L'homme atlantique. En S. Loignon, *Les archives de Marguerite Duras* (págs. 149-159). Paris: UGA Éditions.

- Losilla, Carlos (2008). El largo día acaba. Rememoración, escritura y otros gestos improductivos. En VVAA, *Terence Davies, los sonidos de la memoria*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Filmoteca Vasca.
- Lupton, Catherine (2004). *Memories of the future. Chris Marker*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lyons, A. (11th de March de 2016). *poetryfoundation.org*. Recuperado el 20 de abril de 2017, de From Poetry Magazine:  
<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2016/03/a-keyboard-mind-hollis-framptons-gloria-as-lyric-poem/>
- Magny, J. (1997). El grito de la pantalla. En VVAA, *Marguerite Duras. El cine del desgarro* (págs. 7-30). Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Marí, A. (2012). *Llibre d'absències*. Barcelona: Tusquets.
- Marker, Chris (1994). A free replay (Notes sur Vertigo). *Positif*, juin(400).
- Marker, Chris (1997). *Derives*. Obtenido de derivestv: <http://derives.tv/Immemory/>
- Marker, Chris (Dirección). (2000). *Un día en la vida de Andréi Arsenevitch* [Película].
- Martínez Samper, Pablo (2009). Por defecto, *Zerkalo*. En VVAA, *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andréi Tarkovski* (págs. 65-75). Madrid: Maia Ediciones; Fundación Luis Seoane.
- Merino, Imma (2012). *Subjectivitat i autorepresentació en el cinema d'Agnès Varda*. Universitat Pompeu Fabra.
- Merino, Imma (2017). Presència de la fotografia i reflexió sobre la imatge en el cinema d'Agnès Varda. *Communication Papers*, Vol.6, n. 12, pp. 225-238.
- Michaux, Henri (2006). *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Montoya, Pablo (2013). *Sólo una luz de agua*. Medellín: Tragaluz.
- Mouriño, José Manuel; Ruiz de Samaniego, Antonio (2009). Formas dibujadas de la ausencia. En VVAA, *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*. Madrid: Maia Ediciones.
- Muguiro, Carlos (2002). Las manos del cineasta. Notas sobre el montaje y la herencia cinematográfica en la obra de Alan Berliner. En E. Cuevas, & C. (. Muguiro, *El hombre sin la cámara, el cine de Alan Berliner* (págs. 53-78). Madrid: Ediciones

Internacionales Universitarias .

- Perniola, Ivelise (2003). *Chris Marker o del Film-saggio*. Torino: Lindau.
- Pintor, Ivan (2017). Atlas y Ensayo Visual a partir de Aby Warburg. *BRAC – Barcelona Research Art Creation*, 158-186.
- Proust, Marcel (7 de agosto de 2017). El tiempo recobrado. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal..
- Proust, Marcel (25 de marzo de 2017). En busca del tiempo perdido. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal.
- Proust, Marcel (10 de octubre de 2017). Por el camino de Swann. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal.
- Rancière, Jacques (2001). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Robles, Amanda (2011). *Alain Cavalier, filmeur*. Paris: De l'incidence Éditeur.
- Ropars-Wuilleumeir, Marie-Claire (1971). *Ensayos de lectura cinematográfica*. Madrid: Fundamentos.
- Ropars-Wuilleumeir, Marie-Claire (1995). *L'Idée d'image*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes* . Barcelona: Ariel.
- Ruiz, Raúl (2013). *Poéticas del cine*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Sánchez, Sergi (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Sánchez, Sergi, Fernández, Ana Aitana (2016). La intimidad como acto político. Sobre Grey Gardens y el cine autobiográfico de Chantal Akerman. *L'Atalante* (julio-diciembre), 77-86.
- Schöttker, D. (2014). Recordar. En M. (. Opitz, *Conceptos de Walter Benjamin* (págs. 955-1008). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Silva, Armando (2013). Álbum: deseos de familia. En Vicente, P. (Ed.). *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación, e [in]materialidad de las fotografías familiares* (págs. 21-31). Huesca: Diputación Provincial de Huesca; La Oficina.
- Sitney, P. Adam (1978). Autobiography in Avant-Garde Film. En P. A. Sitney (Ed.), *The avant-garde film. A reader of Theory and Criticism* (págs. 199-246). New York: Anthology Film Archives.

- Soulages, Françoise (2008). Para una nueva filosofía de la imagen. *Revista de Filosofía y Teoría Política*(39).
- Tarkovski, Andréi (1991). *Time Within Time. The Diaries 1970-1986*. London: Faber and Faber.
- Tarkovski, Andréi (2015). *Escritos de juventud*. (A. Andréievich Tarkovski, & J. M. Mouriño, Edits.) Madrid: Abada Editores.
- Tarkovski, Andréi (2016). *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid: Errata naturae.
- Tisseron, Serge (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Toubiana, Serge (1996). Elle et lui. *Cahiers du cinéma*, 50-51.
- Vicente, Pedro (2013). Apuntes a un álbum de familia. En P. (. Vicente. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; La Oficina.
- Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: AKAL.
- Weber, T. (2014). Experiencia. En W. Benjamin, M. Opitz, & E. (. Wizisla, *Conceptos de Walter Benjamin* (págs. 479-525). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Wert Ortega, J. P. (2012). *Martin Parr, fotografia i col·leccionisme*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona.
- Williams, William Carlos (2009). *Antología bilingüe*. Madrid: Alianza Editorial.
- Yates, Francis A. (2005). *El Arte de la Memoria*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Zizek, Slavoj (2006). *Lacrimae Rerum*. Barcelona: Debate.
- Zryd, M. (2004). History and Ambivalence in Hollis Frampton's Magellan. *October*, 119-142.

## FILMOGRAFÍA

- Antonioni, M., (1966). *Blow-up*. Reino Unido, Italia, USA: Bridge Films, Carlo Ponti Production, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Bellon, Y., Marker, C., (2001). *Recuerdos del porvenir* (Le souvenir d'une avenir). Francia: Arte France, Les Films de l'Equinoxe.
- Bergman, I., (1986). *El rostro de Karin* (Karins ansikte). Suecia: Cinematograph AB
- Bressane, J., (2012). *Rua Aperana 52*. Brasil: TB Produções.
- Brakhage, S., (1964). *Scenes from under childhood #1* [documental]. Estados Unidos: Canyon Cinema.
- Cavalier, A., (2008). *Irène*. Francia: Centre National de la Cinématographie (CNC), M6 Films, TNVO, TPS Cinéma.
- Cavalier, A., (1996). *La rencontre*. Francia: Les films de l'Astrophore.
- Cavalier, A., (1979). *Ce répondeur ne prend pas de messages*. Francia: Alain Cavalier.
- Cocteau, J., (1950). *Orfeo* (Orphée). Francia: Andre Paulve Film, Films du Palais Royal.
- De Mille, W.C., (1921). *Miss Lulu Bett*. EEUU: Paramount Pictures.
- Davies, T., (1988). *Voces distantes* (Distant Voices, Still Lives). Reino Unido, Alemania: British Film Institute (BFI), Channel Four Films, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- Davies, T., (1992). *El largo día acaba* (The long day closes). Reino Unido: British Film Institute (BFI), Channel Four Films, Film Four International.
- Davies, T., (2008). *Of Time and the City*. Reino Unido: Hurricane Films, Northwest Vision and Media, Digital Departures, Liverpool Culture Company, BBC Films.
- Duras, M., (1975) *India Song*. Francia: Les Films Armorial, Sunchild Productions.
- Duras, M., (1976). *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Francia.
- Duras, M., (1978). *Les mains négatives*. Francia:
- Duras, M., (1979). *Aurélia Steiner (Melbourne)*. Francia.
- Duras, M., (1980). *Aurélia Steiner (Vancouver)*. Francia.
- Duras, M., (1981). *L'homme atlantique*. Francia.
- Eustache, J., (1980). *Les photos d'Alix*. Francia: O.C.C., Mediane Film.
- Frampton, H., (1971). *(nostalgia)*. EEUU.
- Frampton, H., (1979). *Gloria!* EEUU.

- Godard, J.-L., (1963). *Los Carabineros* (Les Carabiniers). Francia, Italia: Cocinor, Les Films Marceau, Rome Paris Films, Laetitia Film.
- Godard, J.-L., (1989-1999). *Histoire(s) du cinéma*. Francia: Canal +
- Hitchcock, A., (1958). *Vértigo*. EEUU: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Kawase, N., (1992). *En sus brazos* (Ni Tsutsumarete). Japón.
- Kawase, N., (1994). *Katatsumori*. Japón.
- Kawase, N., (2001). *Kya ka ra ba a*. Japón: Sento Inc.
- Kawase, N., (2006). *Tarachime*. Francia, Japón: Arte France Cinéma, Kumie.
- Kawase, N., (2012). *Chiri*. Francia, Japón.
- Kieslowski, K., (1991). *La doble vida de Verónica* (La double vie de Véronique). Francia, Polonia, Noruega: Sidéral Productions, Canal+, Zespol Filmowy "Tor", Norsk Film.
- Lehman, B., (1994-2002). *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*. Bélgica: Dovilm.
- Malick, T., (1973). *Malas Tierras* (Badlands). EEUU: Warner Bros., Pressman-Williams, Jill Jakes Production, Badlands Company.
- Marker, C., Resnais, A., (1953). *Les statues meurent aussi*. Francia: Présence Africaine, Tadié Cinéma.
- Marker, C., (1962). *La Jetée*. Francia: Argos Films, Radio-Télévision Française (RTF).
- Marker, C., (1966). *Si j'avais quatre dromadaires*. Francia, Alemania: APEC, NDR.
- Marker, C. (1997). *Immemory* [CD-Rom]
- Marker, C., (1983). *Sans Soleil*. Francia: Argos Films.
- Marker, C., (1997). *Level Five*. Francia: Les Films de l'Astrophore, Argos Films, Canal+, La Sept Cinéma, Procirep, Cofimage, Centre National de la Cinématographie (CNC), Karedas, Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR).
- Marker, C., (2000). *Un día en la vida de Andréi Arsenevich* (Une journée d'Andrei Arsenevitch). Francia: Arte, La Sept.
- Monsell, P., (2014). *África 815*. España: Proxemica Films.
- Pasolini, P.P., (1968). *Teorema*. Italia: Aetos Produzione Cinematografiche.
- Pennell, M., (2015). *The Host*. Reino Unido.
- Resnais, A., (1959). *Hiroshima, mon amour*. Francia, Japón: Argos Films, Como Films,

Daiei Studios, Pathé Entertainment, Pathé Overseas.

- Resnais, A., (1961). *El año pasado en Marienbad* (L'année dernière à Marienbad).  
Francia, Italia: Cocinor, Terra Film, Cormoran Films, Precitel, Como Films,  
Argos Films, Les Films Tamara, Cinétel, Silver Films, Cineriz.
- Tarkovski, A., (1974). *El Espejo* (Zerkalo). Unión Soviética: Mosfilm.
- Van der Keuken, J., (1974). *Las vacaciones del cineasta* (*Vakantie van de filmer*). Países  
Bajos: Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (VPRO).
- Van der Keuken, J., (1980). *To Sang Fotostudio*. Países Bajos: Allegri Producties,  
Nederlandse Programma Stichting (NPS).
- Van der Keuken, J., (1998). *Últimas palabras: mi hermana Yoka* (*Last Words: My sister  
Yoka*). Países Bajos.
- Varda, A., (1983). *Ulyse*. Francia: Ciné Tamaris.
- Varda, A., (2008). *Las playas de Agnès* (Les plages d'Agnès). Francia: Ciné Tamaris, Arte  
France Cinéma, Canal+, Région Ile-de-France, Région Languedoc-Roussillon,  
Centre National de la Cinématographie (CNC), France 2 (FR2)
- Varda, A., (1991). *Jacquot de Nantes*. Francia: Canal+, Centre National de la  
Cinématographie (CNC), Ciné Tamaris, La Sept Cinéma, Sofiarp.
- Vigo, J., (1934). *L'Atalante*. Francia: Jean-Louis Nounes.
- Wenders, W., (1974). *Alicia en las ciudades* (*Alice in den Städten*)]. Alemania:  
Westdeutscher Rundfunk (WDR), Filmverlag der Autoren.
- Wenders, W., (1992). *Lisbon Story*. Alemania, Portugal: Madragoa Filmes, Road Movies  
Filmproduktion, Wim Wenders Stiftung.

