

Las imágenes en la construcción de las memorias

THE IMAGES IN THE CONSTRUCTION OF MEMORIES

Luis Carlos Toro Tamayo

Universidad de Antioquia, Colombia

lcarlos.toro@udea.edu.co

La fotografía miente: es montaje, retoque, apariencia y embellecimiento de la realidad (Sontag 119-120). Con esta afirmación comienza un desprestigio de la imagen como documento y pasa a ser tomada como objeto que no posee información por sí misma, sino que debe estar siempre acompañada del documento. En la construcción histórica, la imagen fotográfica era entendida como copia de la realidad, no obstante, cuando la fotografía comenzó a mostrar todos sus matices, desde el rol de observadores, pudimos entender que la subjetividad era parte del proceso de transmisión del conocimiento y que la fotografía era, más que una verdad, una evaluación del mundo.

Pero este desconocimiento no es ajeno a lo que Ángel Rama planteó en su *Ciudad letrada*, cuando afirma que durante mucho tiempo el código escrito fue impuesto haciendo que otros registros y acciones quedaran invisibilizados y borrados de la historia (1984). Las rupturas que desde el arte se han planteado con el archivo nos muestran que la valoración documental está ligada a estructuras de poder hegemónicas que instauran modos de leer que han suprimido otras formas de comprender el pasado.

Para Anna Maria Guasch (2011), Andrés Maximiliano Tello (2015) y Diana Taylor (2016), la relación arte y archivo debe pasar necesariamente por una disruptividad que permita superar los límites que han impedido ver en las imágenes, y en los nuevos registros, aquellas memorias que no siempre están plasmadas en soportes tradicionales. Dicha postura crítica frente a las formas en las que, por ejemplo, la archivística ha definido los sistemas de registro y catalogación, los que deben ser cuestionados y puestos en el debate público a fin de construir nuevos sistemas de preservación de la información, incluso cuando se trate de producciones efímeras como la *performance* y la instalación artística.

¿LAS MEMORIAS AL SERVICIO DE QUIÉN?

Para Andreas Huyssen (2002), la memoria se ha convertido en una obsesión cultural de monumentales proporciones en el mundo entero. Dicha aseveración nos advierte sobre una obstinación por coleccionar y preservar objetos e información en museos, archivos y centros de documentación, con el deseo de salvaguardar un patrimonio de la humanidad. No obstante, estas memorias no siempre se ajustan a lo que los formatos archivísticos nos proporcionan y, por consiguiente, son descartadas por quienes se encargan de gestionar dicha información. Según Michael Pollak (18), existen memorias *subterráneas* que hacen parte de un sector social y cultural que se resisten a lo hegemónico, pero que por su hibridez y por sus características performativas no han sido valoradas como parte de los registros que debemos conservar. Para Susan Sontag:

Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes. Necesita procurar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita acopiar cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, librar la guerra, dar trabajo a los burócratas (249).

Así podemos entender cómo las imágenes comienzan a ganar valor social, pero, a la vez, son objeto de censuras, cuestionamientos, amenazas

por parte de elites que buscan defender intereses económicos que son constantemente validados a través de aparatos de control como los medios de comunicación. Este tipo de control es parte de una construcción discursiva que intenta defender ideologías dominantes mediante el entretenimiento y la vigilancia, ambos pensados desde la lógica del consumo, la cual implica agotar, quemar, reabastecerse de imágenes que, al mismo tiempo, consumen la realidad. Las cámaras como antídoto y enfermedad; es decir, como un medio de apropiarse de la realidad y volverla obsoleta (Sontag 250).

Cuando buscamos la realidad en las imágenes y nos damos cuenta de que estas siempre están presentes en nuestro entorno cotidiano, técnico, político e histórico, vislumbramos que las verdades y las mentiras que ellas reflejan nos ponen en la encrucijada de su valoración. La credibilidad de una imagen es algo que los medios nos enseñan o nos imponen como verdad, sin cuestionar su contexto de producción y su procedencia. Frente a la lapidaria frase “una imagen vale más que mil palabras”, aparecen preguntas como las siguientes:

¿Cómo orientarse entre tales bifurcaciones, entre tantas trampas potenciales? ¿Acaso nuestra dificultad para orientarnos no proviene de que una sola imagen es capaz, precisamente, de reunir todo eso y que deba ser entendida a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje, como un no saber y objeto científico? (Didi-Huberman 10-11).

Nos enfrentamos entonces a la subjetividad de la imagen, pero también al cruce de caminos que la imagen propone. Nos inventamos la historia detrás de la imagen elocuente y olvidamos su origen, su propósito inicial, el cual está motivado por una fuerza política con ansias de poder o por un deseo individual que intenta descubrir la verdad. Al respecto, enunciaremos dos casos que revelan los usos de la imagen en el cine y cómo estas fueron puestas al servicio de la construcción de unas memorias colectivas que emergen como una nueva voz en el escenario cultural.

¿A QUÉ CLASE DE CONOCIMIENTO, DE MEMORIAS PUEDE DAR LUGAR LA IMAGEN?

Si pensamos en los acervos documentales y en las imágenes que poseen los grandes archivos del mundo, o si pensamos en las actuales multinacionales que ejercen un control sobre las plataformas tecnológicas, puede que nos sintamos llamados a proceder con más cuidado en la manera en la que hacemos o consumimos imágenes. Quien posee las imágenes posee un poder ilimitado de luces y sombras que nos permiten leer el mundo. El conocimiento construido en imágenes está mediado por factores sociales o particulares que, así como las memorias individuales y colectivas que nos propone Maurice Halbwachs (2006), están construidas a partir de unos marcos sociales que varían según el tiempo y el espacio en el que se desarrollen.

Veamos dos casos que parten de la idea de utilizar las imágenes como eje central de la reflexión y como soporte de información que documenta un hecho histórico. La primera de ellas es el documental *Cesó la horrible noche* (2013), de Ricardo Restrepo. Este cineasta colombiano recuperó después de seis décadas las imágenes olvidadas de su abuelo Roberto Restrepo, un médico bogotano que capturaba imágenes como pasatiempo con su cámara Bolex de 16 mm. Entre las imágenes de su archivo encontramos muchos aspectos de su vida cotidiana, de sus celebraciones familiares, del nacimiento de sus hijos, de su casa, etcétera. No obstante, lo que llamó la atención del documentalista fueron los fragmentos filmicos que muestran las consecuencias de lo que sucedió durante el “Bogotazo”.

Este fatídico suceso se desató como consecuencia del asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1949 y fue captado por la cámara de Roberto Restrepo como un ejercicio de observación de quien presencia la guerra. Sin embargo, lo que descubrimos a lo largo del documental nos permite entender el punto de vista de un habitante de la ciudad que se pregunta asombrado sobre las causas de semejantes atrocidades. Es en este punto donde apreciamos el valor que poseen estas imágenes, no solo por la novedad de las mismas, sino porque quien las produce es alguien que dimensiona la magnitud de lo que estaba sucediendo en un país marcado por la desigualdad y la lucha de poderes y revela dicha brecha mediante un documento único plasmado en soporte audiovisual.

El segundo caso de recuperación de una memoria subterránea es el de la documentalista Carolina Astudillo Muñoz, titulado *El gran vuelo* (2014). Esta pieza documental está inspirada en la vida de Clara Pueyo Jornet, una militante del Partido Comunista que es capturada y condenada a muerte durante los primeros años de la dictadura franquista y que escapa de la prisión de Les Corts de Barcelona por la puerta principal días antes de su ejecución. Lo que nos interesa de este documental es claramente el contexto que enmarca la historia de una mujer que milita en este partido, pero también los secretos del pasado que se esconden detrás de las historias de lucha por los derechos.

Destacamos la dificultad que tiene la documentalista para recabar en esta historia construida a partir de cartas, recortes de prensa y un puñado de fotografías; no más de cinco imágenes de la protagonista de la historia, que enfatizan el valor documental de las mismas, equiparando de este modo su valor al del registro escrito. Ver el rostro de la protagonista, observar la manera en la que posa ante la cámara, su timidez, su risa y el brillo en sus ojos, nos sitúa frente al misterio de la imagen que actúa como mediadora entre la realidad y la ficción, pero que, en definitiva, nos sumerge en un recuerdo visual que activa las memorias del pasado.

En ambos casos, las imágenes desempeñan un papel fundamental en la construcción de las memorias y nos permiten entender el valor documental que poseen estos registros visuales cargados de elocuencia y expresividad. Así, la imagen es experiencia en cuanto recuerdo, silencio u olvido de la realidad, que se manifiesta como una pregunta que provoca identificación o rechazo, crítica o justificación. No obstante, mientras en nuestro universo estético existan imágenes sabemos que siempre existirá un deseo de conservación y destrucción de las mismas, un fuego que se activa como la memoria y que si no se preserva se extingue como una llama en el agua.

Es en eso, pues, en lo que la imagen arde. Arde con lo real lo que, en algún momento, se acercó. Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta. Arde por la destrucción, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el resplandor;

es decir, por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor, verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse. Arde por su intempestivo movimiento, incapaz como es de detenerse a medio camino, capaz como es de bifurcarse constantemente, de tomar bruscamente otra dirección y partir. Arde por su audacia, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible. Arde por el dolor del que proviene y que contagio a todo aquel que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo... (Didi-Huberman 42).

BIBLIOGRAFÍA

- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo, Centauro, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Arde la imagen*. México DF, Ediciones Ve S. A. de C. V, 2012.
- SONTAG, SUSAN. “El mundo de la imagen”. *Sobre la fotografía*. Bogotá, Alfaguara, 2005, pp. 213-252.
- GUASCH, A. *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal, 2011.
- HUYSSSEN, A. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- POLLAK, M. “Memoria, olvido y silencio”. La Plata, Al Margen, 2006.
- RAMA, ÁNGEL. *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1984.
- TAYLOR, D. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- TELLO, A. M. “El arte y la subversión del archivo”. *Aisthesis*, N° 58, 2015, pp. 125-143.

DOCUMENTALES

RESTREPO, R. *Cesó la horrible noche*. Bogotá, Colombia, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=UWrcAiLsX9Y>

ASTUDILLO MUÑOZ, CAROLINA. *El gran vuelo*. España-Chile, 2014. <http://carolinaastudillo.com/portfolio/el-gran-%20vuelo/>