

La memoria del cine o el cine que recuerda

Efrén Cuevas Álvarez

Referencia bibliográfica: Cuevas Álvarez, Efrén, “La memoria del cine o el cine que recuerda”, en Josep M. Català (ed.), *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética*, Colección Aldea Global, UAB / UPF / UJI / UV, 2014, pp. 189-203.

El cine es memoria y lo es de muchas maneras. El cine recuerda y su memoria se extiende desde las añoranzas y recuerdos de sus personajes de ficción hasta las indagaciones en el pasado histórico de sus películas documentales. Este capítulo pretende ofrecer un análisis de las virtualidades mnemónicas del cine, apoyándose en esa diferente aproximación entre ficción y no-ficción, que más allá de las numerosas hibridaciones posibles, resulta pertinente para aclarar dicho análisis. Dejamos, por tanto, a un lado esa memoria, individual o colectiva, que los espectadores construimos a partir del cine que vemos, para centrarnos en el cine que recuerda, para considerar en cierto modo al cine como instancia antropomorfizada y así indagar en los mecanismos con los que se construye internamente su dimensión mnemónica.

Como tesis de partida, que luego desglosaré, se afirma aquí que el cine recuerda de manera diferente en la ficción y en la no-ficción. En la ficción recuerda, obviamente, a través de los personajes, pero estructuralmente a través de las vueltas al pasado. En la no-ficción, más allá de que toda imagen es huella de su tiempo, recuerda de modo más explícito a través del uso del archivo. En esta estructura bimembre aquí propuesta, también la metodología será diferente. En el análisis de la memoria en la ficción se recurrirá a herramientas de carácter narratológico, en diálogo con la reflexión sobre la identidad narrativa como concepto articulador, aplicado de modo específico (aunque sumario) a varias películas concretas. En la no-ficción, se realizará un examen más breve, y de carácter más transversal, de las cuestiones de la memoria y el archivo, aplicado al estudio específico de la práctica documental, con una mención más concreta a las películas de compilación o montaje.

La memoria narrativa en el cine de ficción

Como es evidente, la memoria como elemento configurador de la psique de los personajes se encuentra de un modo u otro en todo relato de ficción. Pero no se trata ahora de analizar el papel que juega la memoria en la construcción psicológica de los personajes, sino de explorar el modo en el que la memoria se articula en términos narrativos, en cómo una película “recuerda” a través de su estructura narrativa. Dicha función mnemónica se plasma de modo habitual en las vueltas al pasado o *flashbacks*.¹

¹ Este enfoque más estructural de la memoria en el cine narrativo ya se encontraba en la propuesta del pionero de los estudios cinematográficos, Hugo Münsterberg, quien en su obra *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) explica los procesos cinematográficos como una réplica de los procesos mentales, equiparando las vueltas al pasado con el papel de la memoria en la mente humana (92-110).

Para el estudio de las vueltas al pasado, recurriré a una adaptación al cine de las propuestas formuladas por Gerard Genette para la literatura en su conocido estudio “Discurso del relato”, publicado en *Figuras III* (1972) y posteriormente revisado en 1983 en *Nouveau discours du récit*.² De modo sintético, hay que señalar en primer lugar que Genette sitúa las vueltas al pasado –analepsis en su terminología– dentro del estudio del “orden” narrativo, en el que analiza las anacronías, o sea, las discordancias entre el orden de la historia y el del relato (1989: 91-92). Las vueltas al pasado constituyen uno de los casos habituales de “desorden” narrativo y para su análisis Genette sugiere varios criterios. El primero tiene que ver con su relación con el relato marco (aquel que se sitúa en el presente, respecto al cual el relato se va al pasado o al futuro). Según esto, se podría hablar de vueltas al pasado externas, que se encuentran fuera del relato marco, e internas, situadas dentro del relato marco. En segundo lugar, en relación con el contenido de dichas analepsis, se pueden clasificar como heterodiegéticas u homodiegéticas, si tienen o no relación con la historia recogida en el relato marco. En realidad, en el cine narrativo es muy extraño que se den analepsis heterodiegéticas, pues la economía narrativa que lo caracteriza impide habitualmente que el relato se pare en historias que no ayudan a construir la historia principal. Como tercer rasgo relevante, Genette habla de analepsis completivas o repetitivas, en referencia a si completan información que antes se ha elidido o si la repiten. Lo habitual en los relatos audiovisuales es encontrar analepsis completivas, aunque en ocasiones se combinan ambos aspectos, repitiendo la información básica pero completándola con algún elemento clave, como suele ocurrir en el cine de intriga. Esta tipología, aquí recogida de modo sumario, adquiere variantes propias en el ámbito audiovisual si se tienen en cuenta la dimensión visual y sonora. Descartada la recuperación del pasado a través de los diálogos, pues estaría más asociada a la vivencia subjetiva de los personajes, cabe hablar, no obstante, de vueltas al pasado visuales o sonoras, cuando el relato mantiene el otro canal expresivo en el presente. De todos modos, habitualmente nos referimos a vuelta al pasado o *flashback* cuando la película se traslada en su totalidad –banda visual y sonora– a un tiempo anterior al presente determinado por el relato marco.

En el cine comercial los viajes hacia el pasado suelen estar marcados narrativamente de modo claro, para evitar la desorientación del espectador. Además de posibles transiciones visuales *ad hoc*, suele ser frecuente que la vuelta al pasado sea introducida por la narración delegada de un personaje o de un narrador omnisciente y marcada en cualquier caso por un cambio espacio-temporal que indica claramente el viaje temporal. Maureen Turim, en su estudio sobre los *flashbacks*, apunta precisamente a las diferentes estrategias que utiliza el cine para resolver el cambio temporal, partiendo de la aparente dificultad para mostrar dicho cambio si se entiende que el cine siempre tiene lugar en un tiempo presente (1989: 14-16). Para indicar esas variaciones temporales, Turim parte de la versatilidad del lenguaje verbal, que en el cine se limita a los posibles narradores o al uso aún más esporádico de textos escritos. No obstante, la autora señala cómo el cine cuenta con otros recursos que pueden pasar más desapercibidos, pero que también ayudan a construir ese pasado en términos audiovisuales: puntuaciones fílmicas para las transiciones

² Para una revisión de la aplicación de la narratología genettiana al ámbito audiovisual, véase mi texto publicado como “lección” en el Portal de la comunicación de la UAB, “La narratología audiovisual como método de análisis”. www.portalcomunicacion.com/lecciones.asp?aut=62

(encadenados, etc.), cambios del tipo de imagen (entre color y blanco y negro, por ejemplo), cambios en los decorados y en el vestuario, variaciones en el maquillaje que indican cambio de edades y cambios en el tipo de música intradiegética.

Más allá de las variantes tipológicas de las vueltas al pasado, resulta pertinente analizar también brevemente su fiabilidad, elemento determinante para entender su papel narrativo. El carácter audiovisual de las vueltas al pasado les impregna de un valor de verdad que el espectador otorga por defecto a todo aquello que ve y oye en “presente”. Pero es evidente que no toda vuelta al pasado es verdadera, pues dicha condición se establece en función de su causa narrativa y del contexto global del relato. Si la vuelta al pasado está causada por una narración delegada de tipo omnisciente, lo habitual es que sea fidedigna.³ Algo similar se puede afirmar cuando esté causada por un personaje que narre con carácter extradiegético (extrahomodiegético, en terminología genettiana), como ocurre por ejemplo en “Cadena perpetua” (*The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994). Pero cuando las vueltas al pasado estén causadas por la narración intradiegética de un personaje, dicha narración puede resultar interesada, especialmente si se encuentra dentro de una trama de intriga, como ocurre por ejemplo en “Sospechosos habituales” (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995). Lo acostumbrado en el cine narrativo convencional es que dicha narración delegada sea autenticada o rectificada por otro personaje, en su condición de protagonista (que desmonta la versión del antagonista), o por el meganarrador responsable del conjunto del relato, a través de elementos visuales o sonoros. En esta categoría se podría colocar *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), cuyo protagonista no pretende engañar, pero debido a sus propias limitaciones, da versiones en ocasiones erróneas, que son rectificadas por elementos de carácter icónico (como las imágenes de archivo que muestran al Ku Klux Klan) o por el contexto que aporta el relato en su globalidad.

El análisis de inspiración genettiana, en su abigarrado despliegue de tipologías, podría parecer poco eficaz a la hora de dotar de sentido a la comprensión de los relatos. No es el caso desde luego en la propuesta original de Genette, que realiza un brillante análisis de *En busca del tiempo perdido* a partir de su metodología analítica. En su aplicación cinematográfica, esta metodología adquiere una especial pertinencia en el análisis de relatos complejos, especialmente cuando sus tramas están articuladas en torno a la comprensión narrativa de la identidad de sus protagonistas. Esta “identidad narrativa” constituye uno de los modos básicos de comprender la identidad humana, vista en su despliegue temporal o biográfico, pues para entenderse uno necesita poder contarse una historia coherente, en la que el pasado aporte sentido a un presente desde el que construir el futuro.⁴ Dicho enfoque se puede trasladar de modo análogo a la construcción de los personajes de ficción, en ocasiones de un modo más radical, empleando las diversas anacronías del relato como elemento estructural que refleja y articula los avatares de la construcción identitaria de los personajes.

³ Tomo de André Gaudreault (1995: 57-62) el concepto de narrador delegado, figura –personaje o no– en la que el meganarrador (instancia responsable de todo el relato) delega parte de sus poderes narrativos en determinados momentos del relato.

⁴ Para una profundización en el concepto de identidad narrativa, véase entre otros Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1996 (1ª ed. francesa: *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, París, 1990); y Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993 (1ª ed. inglesa: *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958).

Uno de los casos en donde más claramente se observa la preeminencia de la identidad narrativa como clave del relato es en la película estadounidense “Memento” (Christopher Nolan, 2005).⁵ Este relato cuenta la historia de Leonard, un personaje que carece de memoria reciente debido a una lesión cerebral que sufrió en un ataque en el que también falleció su mujer. Su principal objetivo es buscar y matar a los asesinos de su mujer, para lo cual se apoya principalmente en fotografías y en tatuajes en los que graba los “hechos” confirmados que le conducen a la pista del asesino. Esta sinopsis podría apuntar a una típica película de intriga hollywoodiense, pero “Memento” se aleja de ese esquema al presentar buena parte de su relato en un orden invertido que dificulta su comprensión. La película se divide en unas escenas en blanco y negro, con Leonard en la habitación, que guardan un orden narrativo y otras escenas en color, que se van mostrando en orden invertido: la siguiente acaba en donde empezó la anterior. El recurso guarda una coherencia audaz con el objetivo pretendido: situar al espectador en la piel del protagonista (reforzando de un modo singular la focalización interna fija que domina el relato), pues cada vez que arranca una escena en color desconocemos que ha pasado antes, o sea, carecemos –al igual que Leonard– de memoria reciente.⁶ La similitud no es exacta, pues paulatinamente el espectador va consiguiendo recomponer el mapa narrativo, aunque para esa tarea deberá esperar al final y aun así le costará cuadrar el puzle completo. Este alambicado planteamiento juega en la película una doble función narrativa, en cuanto estructuradora del relato y en cuanto expresión del conflicto identitario del protagonista. Leonard es un personaje con una identidad frágil, continuamente al borde del colapso a causa de su dificultad para integrar narrativamente los sucesos de su vida, agudizado por la desestabilización que introducen en ella personajes como Natalie o Teddy. Su identidad está literalmente fragmentada, al tener roto el puente que le une con su pasado reciente, y así queda reflejado por la decisión de Christopher Nolan (guionista y director) de estructurar su película siguiendo un patrón que materialice esa fragmentación. Además, la película no ofrece una resolución clara, por la vía de una integración final de esas pistas biográficas. Más al contrario, la parte final del relato recoge precisamente el enfrentamiento entre Teddy y Leonard, en el que el policía corrupto cuestiona abiertamente el pasado remoto de Leonard, desestabilizando el único asidero con el que Leonard (y por tanto el espectador) contaba para dotar de sentido al puzle narrativo de su existencia. El momento en el que Teddy le dice que vive en un sueño –“Una mujer que llorar, un sentido para tu vida” – parece tener su réplica en la frase que poco después Leonard pronuncia, tras apuntar la matrícula del coche de Teddy como “hecho 6” (que le llevará a terminar matándole como culpable del asesinato de su mujer): “Todos necesitamos recuerdos. Yo no soy diferente”. Nos encontramos, por tanto, ante una película que tiene serios problemas para “recordar” (haciendo eco a esa comprensión antropomórfica que apuntábamos al inicio), lo cual se refleja en una estructura basada en anacronías –aparentes vueltas al pasado– que vehiculan con brillantez el conflicto de un personaje límite que busca sobrevivir a una identidad narrativa fragmentada.

⁵ Para un análisis más detallado de *Memento* en esta clave, véase mi artículo “Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de *Memento*”.

⁶ Esta misma idea es recogida por Noël Carroll en su análisis del filme incluido en el libro colectivo editado por Andrew Kania en 2009. Para Carroll esta estructura temporal cumple también una segunda función, de carácter metanarrativo, pues obliga al espectador a tomar distancia y reflexionar sobre los mecanismos configuradores de una narración cinematográfica (137-141).

No obstante, *Memento* no es realmente un caso aislado en el cine narrativo, pues tampoco es tan extraño encontrarse películas con estructuras temporales complejas. En ocasiones esas estructuras se justifican por tramas de ciencia ficción que posibilitan viajes temporales hacia el pasado o el futuro imposibles *de facto*. En otras ocasiones, el universo diegético es realista, pero la trama se sitúa en una estructura temporal imposible sobre la que se sustenta el conflicto y el arco dramático de transformación del protagonista. Un caso paradigmático de esta última opción es la película “Atrapado en el tiempo” (*Groundhog Day*, 1993). El protagonista es “castigado” a causa de su carácter egocéntrico a permanecer en el mismo día eternamente. La original premisa dramática sitúa al protagonista, que continúa viviendo biográficamente, con conciencia de la sucesión de ese “mismo día”, frente al resto de los personajes, que no tienen memoria de estar viviendo de nuevo el mismo día. Esta premisa ofrece una brillante reflexión antropológica sobre la libertad, la responsabilidad y la dimensión temporal de la identidad humana. Inicialmente el protagonista, Phil, se pretende aprovechar del hecho de que ningún acto conlleva una responsabilidad real, pues al día siguiente volverá al inicio del mismo día, y así puede robar un banco o ignorar a la policía sin problema. Pero pronto se sume en el aburrimiento y luego en la angustia, pues está condenado eternamente a un ciclo, carece de finalidad, de capacidad de construir proyectos, y también de pasado, de memoria, pues todo volverá a empezar de nuevo cada día. Incapaz incluso de que sus múltiples suicidios tengan consecuencias, terminará cambiando, enamorándose de verdad, y construyendo su día de modo generoso, altruista. Una vez redimido, la película le perdona y le coloca finalmente al “día siguiente”, en un peculiar final feliz perfectamente ajustado al planteamiento narrativo/temporal del filme.

Otra película que se sitúa a medio camino entre las estructuras imposibles de “Atrapado en el tiempo” y los viajes temporales de los relatos de ciencia-ficción es “¡Olvídate de mí!” (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004). Con similitudes estructurales a “Memento”, esta película arranca con una focalización interna fija, colocando al espectador en la misma situación que los dos protagonistas: Joel y Clementine son dos desconocidos que se encuentran de modo casual en una playa y comienzan una relación... Todo normal hasta que pasados 16 minutos hay un salto brusco a una nueva escena, nocturna, –sobre la que se muestran los títulos de crédito–, situada antes en el tiempo de la historia, algo que además el espectador tardará en conocer. Poco a poco se va descubriendo que la estructura temporal ya no es cronológica, sino que presenta anacronías muy peculiares. Esa misma noche Joel se someterá a un proceso de borrado de la memoria de su relación con Clementine, un tratamiento ofrecido por una empresa llamada Lacuna, al que ella se había sometido hacía una semana. A partir de aquí “¡Olvídate de mí!” presentará la relación entre ambos en una serie de vueltas al pasado invertidas. Pero a diferencia de “Memento”, aquí ya sabemos cuál es el final y el porqué de esa estructura invertida, pues el filme lo explica en la primera vuelta al pasado. La originalidad reside ahora en que el verdadero conflicto dramático se sitúa en la memoria del protagonista, en su mente, que se convierte así en el escenario del conflicto (lo que lleva a Michael Pigott, en su interesante análisis del filme, a hablar del *mindscape* [2012, 178]). En ese singular escenario se va retrocediendo narrativamente, desde la crisis final de la relación entre Joel y Clementine hasta su comienzo, lo que provoca en Joel una añoranza creciente por la relación perdida, al redescubrir las razones por las que se enamoró de ella.

Joel empieza a luchar entonces por esa relación, una batalla que tiene lugar en su memoria y contra el tiempo, pues a lo largo de la noche la empresa Lacuna va borrando paulatinamente todas esas memorias. Se crea así dos relatos paralelos: uno que narra los acontecimientos ya ocurridos, que van siendo borrados; y otro en el que Joel, con la ayuda de Clementine, intenta escapar al borrado de la memoria, refugiándose en recuerdos más profundos a donde Lacuna tiene problemas para llegar. Al final sólo quedará un vago recuerdo casi inconsciente de Montauk, el lugar en donde se conocieron, que terminará llevándoles a ambos a ese lugar, para encontrarse de nuevo y... llegar al punto en el que el relato empezaba: el tren hacia aquella playa. Un relato, por tanto, que convierte a la memoria en escenario singular del conflicto dramático, ofreciendo una sugerente variación sobre cómo el cine de ficción tematiza la memoria.

Pero el cine narrativo también ha construido relatos en torno a la memoria sin por ello recurrir a estructuras temporalmente imposibles en el mundo real. De entre los muchos títulos que se pueden destacar, examinaremos aquí brevemente el caso de “Big Fish” (2003). En este relato de Daniel Wallace, adaptado al cine por el John August y dirigido por Tim Burton, se indaga en el papel de la memoria en la construcción de la identidad, una exploración que vuelve a colocar el concepto de identidad narrativa en primer plano. El protagonista del relato, Ed Bloom, es un cuentacuentos nato, que es incapaz de contar su pasado sin convertirlo en un relato de corte fantástico, que fascina a todo tipo de audiencias excepto a su propio hijo Will. La identidad de Ed está tan vinculada a su propia capacidad de contarse y contar a los demás su historia que su caso roza lo patológico, pues es evidente que Ed es incapaz de recordarse si no es a través de las fantásticas recreaciones de su pasado. Esto no es un problema para su mujer Sandra, que es capaz de entenderle gracias a una mirada enraizada en el amor. Pero para su hijo supone la causa de un creciente distanciamiento. Sólo a causa de la enfermedad terminal del padre, Will vuelve a intentar acercarse a él y es entonces cuando le dice abiertamente que no le conoce: “No tengo ni idea de quién eres, ya que nunca me has contado un solo hecho”; a lo que su padre le responde con sorpresa: “Te cuento historias”, historias que su hijo a continuación califica como “mentiras, mentiras divertidas”. Este diálogo condensa en buena medida el núcleo central de *Big Fish*, su reflexión sobre la importancia de entenderse narrativamente que experimenta todo ser humano, la necesidad de poder articular nuestras memorias en un todo coherente que dé sentido a nuestro presente y nuestro futuro. Si esta es la premisa del filme, se entiende que el hijo racionalista sea el personaje perdedor y el padre cuentacuentos sea el personaje ganador. Quizá uno de los mayores logros de la película es su parte final, en donde su padre, a punto de morir, le pide al hijo que le cuente su final. Ese final que el padre ya conoce, porque se lo contó la bruja del lugar cuando era niño... Will se ve en la obligación de asumir el papel de su padre, de inventarse un final a su altura, en el que de nuevo fantasía y realidad se mezclan para narrar su muerte. El hijo trasvasa su condición de co-protagonista en la historia de su padre, para convertirse en co-autor de su narración, cerrando así su arco de transformación, aprendiendo a querer a su padre cómo es, condición *sine qua non* para poder conocerle, algo que su propia madre había encarnado tan bien. El funeral “real” le termina mostrando que las historias que su padre contaba de su propia vida eran mucho más reales de lo que él pensaba, dando también la razón al anciano médico de la familia, en su defensa de la forma de afrontar la vida de Ed Bloom. “Big Fish” se convierte así en un magnífico ejemplo del papel de la

memoria en la construcción de la identidad, a partir de una comprensión marcadamente narrativa de la configuración de la identidad personal.

La memoria en el cine de no-ficción

Si cruzamos ahora al territorio de la no-ficción, nos enfrentamos a toda una serie de cuestiones específicas en relación a lo que aquí he denominado la memoria del cine. Lo primero que destaca es el poder del cine de no-ficción para conservar el presente, ese tiempo fugaz que continuamente se convierte en pasado y que sólo con la invención del cine –en cuanto medio que graba imagen (y luego sonido) en movimiento– comienza a ser conservado, archivado, “recordado” en su materialidad visual y sonora.

Esta capacidad tan primigenia del cine, que ha fascinado desde sus inicios a cineastas, espectadores y teóricos, ha tenido una de sus formulaciones más fecundas en la conocida tesis de André Bazin, que planteó una comprensión del cine como momificación del cambio, como el medio que junto a la fotografía conseguía liberar al tiempo de su corrupción (1990: 29). Esta formulación ha sido asociada con frecuencia a una comprensión semiótica de la imagen como índice, a raíz de la lectura que en su momento hizo Peter Wollen de las tesis de Pierce sobre el signo (1972: 116-155). Pero como bien matiza Malin Wahlberg, las tesis de Bazin apuntan a una comprensión de la imagen cinematográfica como huella, como signo mnemónico y no sólo como mero índice. Wahlberg profundiza en esta comprensión baziniana del cine como huella, en una sugerente formulación que fusiona la doble faceta del cine como transición –en su registrar el paso del tiempo que ya no es– y como marca, que lo conserva en un presente que se actualiza en cada nueva proyección: “The ambivalent status of the trace resides in its simultaneous denotation of passage and mark: it represents a temporal transition between the present and past, remaining a static imprint of an irrevocable event” (2008, 42).⁷ Más que la imagen como prueba indexical de un referente externo, lo que fascina a Bazin y al espectador es esa “presencia de la ausencia” que nos trae el cine, como bien explica Wahlberg:

[T]he trace has less to do with the materiality of the vestige, than with its uncanny presence of absence. The trace is a trace of something, and therefore it stands out as an intentional object whose mode of being is equivalent to its function as inscription of the past within the present. In Bazin’s essays the existential recognition of the trace as a presence of absence is far more complex than a mere confirmation of the indexical status of a photographic image (2008, 35).⁸

⁷ El estatuto ambivalente de la huella reside en su simultánea denotación como pasaje y marca: representa una transición temporal entre el presente y el pasado, permaneciendo como la impronta estática de acontecimiento irrevocable.

⁸ La huella tiene menos que ver con la materialidad del vestigio que con la inquietante presencia de una ausencia. La huella es huella de algo y, por lo tanto, se presenta como un objeto intencional cuya manera de ser es equivalente a su función como inscripción del pasado en el presente. En los ensayos de Bazin el reconocimiento existencial de la huella como la presencia de una ausencia es algo mucho más complejo que una mera confirmación de la condición de índice de la imagen fotográfica.

Esta comprensión del cine remite de modo más directo a la no-ficción, aunque sin olvidar por ello su presencia en el cine de ficción, de modo literal o figurado. La afirmación de que toda película de ficción es también un documental de su propio rodaje no es sólo una frase ingeniosa, sino el reconocimiento del papel que toda ficción juega como documento de su época: del modo de hacer cine de su tiempo, de los actores que interpretan esa ficción, de los lugares que sirven como localizaciones, etc. Pero además cada ficción condensa un modo de entender la vida, unos valores y una cosmovisión que hablan de ese tiempo pasado más allá de la trama concreta y el marco genérico de cada película.

No obstante, el cine se muestra de modo más evidente como huella del pasado, como memoria de tiempos anteriores, en el ámbito de la no-ficción, en su amplio registro de los noticiarios, las películas domésticas y los documentales. Los dos primeros ámbitos activan la función mnemónica de modo más directo, en su relación más inmediata con el presente que registran. El cine documental, por su parte, suele mostrar una temporalidad más compleja, en su imbricación del presente y el pasado a través del recurso al archivo, que podríamos definir, siguiendo a Rebeca Swender, como “any recovered actuality footage incorporated into a secondary text –a documentary film– that was not recorded for the specific purpose of being included in that film, whether or not that footage once happened to reside in a recognized film archive” (2009: 4).⁹ Como se afirmaba al inicio, el archivo constituye la forma más literal que tiene el cine documental de “recordar”, si asumimos que su registro del presente –entendido este como el marco temporal desde el que se hace el documental– no cabe ser considerado como pasado dentro del universo discursivo del propio documental. De ahí que nos centremos ahora en el análisis específico del archivo, un tema de por sí complejo del que aquí apuntaremos algunas pautas básicas para su comprensión.

La creciente reflexión sobre el papel del archivo audiovisual ha intentado hacerse eco de esa complejidad, yendo más allá de una comprensión superficial como prueba factual, visual o sonora, más pegada a su mera condición indexical. En la actualidad es frecuente reivindicar una comprensión más abierta del archivo, “como el lugar donde la memoria social ha sido (y es) construida”, lo que le convierte “en un significado cultural, una construcción mediatizada y cambiante, y no una plantilla vacía donde verter los actos y los hechos” (Cook, 2007: 93). Esto no implica que sea imposible determinar su sentido, pero sí reclama una comprensión más vinculada a los contextos de producción de los que proviene. En el ámbito específicamente cinematográfico esta reflexión es muy explícita en autores como Patricia R. Zimmermann, quien, en referencia al archivo doméstico, lo presenta no como un discurso unificado, sino como “complex, sedimentary, active and

⁹ Cualquier recuperación de metraje de imágenes de actualidad incorporadas en un texto secundario –un film documental– que no hayan sido filmadas con el propósito específico de ser incluidas en ese film, con independencia de que ese metraje en algún momento haya pertenecido a un archivo cinematográfico reconocido.

contradictory practices of imaginative and transformative historiography” (2008: 17).¹⁰ En el contexto español, Antonio Weinrichter realiza un planteamiento similar:

La imagen remontada se abre a nuevos sentidos y asociaciones que la relacionan tanto con el nuevo contexto en el que aparece como con su relato de origen. Es éste un proceso abierto, pues el nuevo sentido que adquiere la imagen es circunstancial (depende de su contexto) y nada impide que la imagen sea reutilizada para una operación distinta. La nueva compilación define pues un proceso activo y dinámico de transformación semántica, pulverizando la noción de archivo como depositario de una evidencia histórica fijada para instaurar lo que hemos llamado el nuevo paradigma del archivo. (2009, 15)

En este contexto, resulta interesante el esfuerzo realizado por Rebeca Swender para sistematizar los diferentes valores del archivo audiovisual y las estrategias habituales para su reutilización en el cine documental. La autora plantea tres estrategias como las más habituales: “naturalization, contradiction, and the underscoring of conventional specificity” (2009: 6).¹¹ Esta última parece bastante limitada en su aplicabilidad analítica, pues se referiría a aquellos casos en que el archivo resulta tan conocido que lleva asociados significados estables con independencia de sus nuevos usos, como ocurre en el caso de la película *Zapruder*, que muestra el asesinato de Kennedy. Las otras dos recogen, sin embargo, prácticas mucho más generalizadas y constituyen de hechos las dos vías de reciclaje habituales en el cine documental. La primera de ellas, la naturalización, hace referencia a la reutilización de metraje de archivo sin alterar su significado inicial, para reforzar o ilustrar la argumentación del documental. Es el modo más habitual en el que es empleado en los documentales de corte expositivo o divulgativo.

La segunda estrategia –la contradicción o el contraste–, resulta menos frecuente pero muy ilustrativa de las potencialidades del reciclaje de archivos audiovisuales. Tiene lugar cuando el documental desestabiliza el significado del metraje original, haciendo patente la falsedad de su discurso o añadiendo un nuevo contexto que le aporta significados diferentes (Swender, 2009: 7-8). Roger Odin, hablando del reciclaje de cine doméstico, se refiere también a esta aproximación como una de las más fecundas: la exploración de sus contradicciones como documento, partiendo de lecturas tan diferentes como la documentalista, la privada, la emocional, la histórica o la ficcional (2008: 265–66). En realidad las combinaciones posibles son muy diversas, según se trate de reciclaje de material sin editar o editado, de archivos visual, sonoro o audiovisual, de formatos más convencionales o más experimentales. Haciendo un somero repaso a estas posibilidades, cabe mencionar en primer lugar una referencia clásica: el uso que Frank Capra hizo en *Why We Fight* (1942-45) de metraje filmado por los países del Eje, invirtiendo su significado de exaltación del líder a través del nuevo montaje y del comentario del narrador. El cine doméstico también se ha utilizado con frecuencia invirtiendo su contenido celebratorio, para ilustrar las crisis familiares o la nostalgia por tiempos y personas ya desaparecidas, con ejemplos tan notables como “Un’ora sola ti vorrei” (Alina

¹⁰ Prácticas complejas, sedimentadas, activas y contradictorias de historiografía imaginativa y transformadora.

¹¹ Naturalización, contradicción y acentuación de la especificidad convencional.

Marazzi, 2002) o “The Watershed” (Mary Trunk, 2004); o para revisar desde perspectivas microhistóricas tiempos históricos convulsos, como ocurre en los filmes más conocidos de Péter Forgács.¹² Estrategias similares son también frecuentes en los trabajos que están a medio camino entre el cine documental y el experimental, especialmente en ese territorio que se ha denominado cine de metraje encontrado, desde los trabajos pioneros de corte más experimental de Bruce Conner, centrados en la deconstrucción del sentido referencial del archivo, hasta los más recientes de Jay Rosenblatt, que dialogan de modo más cercano con la tradición documental. Este cine de metraje encontrado recurre, siguiendo la propuesta terminológica de Wees, a una estrategia de *collage* que lleva inserta una mayor potencialidad “to criticize, challenge, and possibly subvert the power of images produced by, and distributed through, the corporate media” (1933: 33).¹³ Frente a esa estrategia, Wees coloca al cine de compilación –que sitúa claramente en el ámbito documental–, en donde el archivo audiovisual mantiene su significado original, en la línea de la estrategia de naturalización antes mencionada.

Es precisamente el documental de compilación o de montaje el caso más extremo de ese cine-memoria que se construye a partir del archivo, pues en estos casos toda la banda visual –y con frecuencia también parte de la banda sonora– se construye con materiales ya filmados. Ese ejercicio de memoria cinematográfica respeta en sus ejemplos más convencionales la caracterización postulada por Wees, pero cuenta además con casos muy relevantes en donde se entrelazan las diversas estrategias aquí mencionadas, creando relatos complejos que recuperan el pasado introduciendo nuevas lecturas de los materiales reciclados. En el ámbito español resulta obligada la mención de los trabajos de Basilio Martín Patino, en especial “Canciones para después de una guerra” (1971), en donde se ofrece un retrato de la España de la postguerra a través de una densa combinación de materiales de archivo: filmes de ficción, noticiarios, periódicos, etc. Patino crea una rica polifonía, en la que los significados originales del archivo se amplían con otros nuevos, desde la ironía hasta la denuncia, enmarcados por las canciones populares de la época, en sí mismas portadoras de una memoria colectiva cargada de resonancias.¹⁴

Otro de documentales de montaje más comentados por su carácter fronterizo es “The Atomic Café” (1982), realizado por Jayne Loader, Kevin Rafferty y Pierce Rafferty. Sin recurrir en ningún momento a un narrador, la película arranca, con una estrategia compilatoria relativamente convencional, para relatar el comienzo de la guerra fría y de la carrera armamentística nuclear (centrándose en las primeras pruebas nucleares en las islas Bikini). Pero progresivamente su propia estrategia compilatoria va haciendo más patente la lectura irónica del metraje de archivo, que termina convirtiéndose en la clave hermenéutica principal de la película. Para ello no se realiza ninguna intervención formal sobre los materiales: es su propia reubicación contemporánea, fuera del contexto original, la que

¹² Para un análisis más detallado de los tipos de reciclaje del cine doméstico en el cine contemporáneo, veáse mi capítulo “De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico”, en Efrén Cuevas Álvarez (ed), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Ocho y Medio, Madrid, 2010, pp. 121-166.

¹³ Para criticar, desafiar y posiblemente subvertir el poder de las imágenes producidas por, y distribuidas a través, de los medios de comunicación.

¹⁴ Para un estudio más detallado de esta película, véase Alberto N. García Martínez, “Ironía, nostalgia y deconstrucción en *Canciones para después de una guerra*”, *Trípodos*, 2007, nº 21, pp. 149-170.

pone en evidencia su carácter anacrónico, al mostrar la alarma social que generó la guerra fría, mezcla de paranoia colectiva y de oportunismo comercial. Ese montaje se combina con canciones populares que utilizaban la guerra fría y la bomba nuclear como tema, lo que refuerza esa lectura irónica del conjunto del filme, que subvierte el carácter “serio” –de corte informativo, propagandístico o pedagógico– que pretendía buena parte del material reciclado, como se observa por ejemplo en el montaje de los fragmentos que explicaban el modo de comportarse en caso de guerra nuclear.

Cerramos aquí la exploración de la memoria del cine, de los modos en los que el cine de ficción y de no-ficción recuerdan, recuperan el pasado. La complejidad de las cuestiones aquí abordadas hace evidente que se trata tan sólo de unos apuntes que buscan dar cuenta de esa dimensión mnemónica del cine, sin ánimo de exhaustividad. La propuesta, ya señalada al inicio, de realizar análisis separados de esa dimensión en el cine de ficción y de no-ficción ha respondido a la necesidad de analizar con un mínimo de rigor las diferentes cuestiones que ambos ámbitos plantean, aunque no pretende ignorar que dicha frontera no es tan nítida en la práctica creativa y de hecho puede ser un territorio de fecunda creatividad, si bien su análisis específico excede las pretensiones de este capítulo.

Bibliografía

ARENDDT, Hannah (1993 [1958]), *La condición humana*, Barcelona: Paidós.

BAZIN, André (1990 [1945]). *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.

COOK, Terry (2007). “Imposturas intelectuales o renacimiento profesional: postmodernismo y práctica archivística”, *Tábula*, nº 10, pp. 83-108.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2005). “Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de *Memento*”, en *ZER*, vol. 10, nº 18, pp. 183-198.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2009). “La narratología audiovisual como método de análisis”, Portal de la comunicación de la UAB [publicación en línea]. Disponible en internet en: <http://www.portalcomunicacion.com/lecciones.asp?aut=62> [acceso 15-03-2013].

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (ed.) (2010). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Madrid: Ocho y Medio.

GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, “Ironía, nostalgia y deconstrucción en *Canciones para después de una guerra*”, *Trípodos*, 2007, nº 21, pp. 149-170.

GAUDREAU, André y François Jost (1995 [1990]). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Madrid: Paidós.

GENETTE, Gérard (1989 [1972]). *Figuras III*, Barcelona: Lumen.

- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*, París: Editions du Seuil.
- KANIA, Andrew (2009). *Memento*, Londres y Nueva York: Routledge.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*, Nueva York y Londres: D. Appleton.
- ODIN, Roger (2008). “Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-pragmatic Approach”, en K. Ishizuka y P. R. Zimmermann (eds.). *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, pp. 255-271.
- PIGOTT, Michael (2009). ‘Manifesting a Mutant Past in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*’, en Christina LEE (ed.). *Violating Time: History, Memory and Nostalgia in Cinema*, ed., Londres, Continuum, pp. 177-190.
- RICOEUR, Paul (1996 [1990]). *Sí mismo como otro*, Madrid: Siglo XXI de España.
- SWENDER, Rebecca (2009). “Claiming the found: Archive footage and documentary practice”, en *The Velvet Light Trap*, nº 64, pp. 3-10.
- TURIM, Maureen (1989). *Flashbacks in Film: Memory and History*, Londres y Nueva York: Routledge.
- WAHLBERG, Malin (2008). *Documentary Time: Film and Phenomenology*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WEES, William (1993). *Recycled Images*, Nueva York: Anthology Film Archives.
- WEINRICHTER, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona: Colección Punto de Vista, Gobierno de Navarra.
- WOLLEN, Peter (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- ZIMMERMANN, Patricia R. (2008). “The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings”, en K. Ishizuka y P. R. Zimmermann (eds.). *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, pp. 1-28.