

Cine-archivos o la memoria-cine¹

Catherine Perret

Universidad de París Oeste - Nanterre La Défense

Los nombres

Hiroshima mon amour. Él, Hiroshima. Ella, Nevers. En esta primera película, rodada en 1959, los personajes llevan nombres de ciudades. Él, el superviviente de Hiroshima. Ella, la mujer rapada por los franceses. El 6 de agosto de 1945, ella tiene veinte años. Ha llegado en solitario a París tras meses de cautividad, de locura y de vergüenza en Nevers. Sus cabellos han rebrotado. Es un día hermoso. Hiroshima, el nombre del que todos los periódicos hablan esa mañana, es el nombre de la vida reencontrada. Él no estaba en Hiroshima aquel 6 de agosto de 1945; estaba en la guerra. Era su familia la que estaba en Hiroshima. Más tarde, ha participado en política, ha aprendido francés. Para él, Nevers es un nombre de la Revolución Francesa. Entre ambos, entonces, emergen estos nombres, Nevers, Hiroshima, desconectados de todo lugar, de toda significación. Sólo las señales luminosas en las calles por las que erran, buscándose el uno al otro, ofrecen alguna pista. Y en el tiempo de una película de amor ellos van a retejer estos nombres, sus nombres, en un extraño mapa sentimental donde las ciudades transformadas en sinónimo de la guerra han ocupado el lugar de los sentimientos.

La segunda película, *Level 5*, registra *après-coup*, en 1997, el sentido de esa primera nominación. Ella lo llama "Okinawa mon amour". Él la llamaba Laura, como la película de Preminger: los héroes son aquí nombres de cine. Él era un pionero de la web, y ha desaparecido en circunstancias misteriosas mientras creaba un juego de estrategia a partir de la reconstrucción de la batalla de Okinawa.² Más tarde, Laura navegará por los rincones más escondidos de la red intentando encontrar su traza, la traza viva, circulante, de su amante muerto, antes de confundirse con sus máscaras virtuales y desaparecer ella misma, absorbida por la pantalla de su ordenador. Como Nevers e Hiroshima, Laura y Okinawa son las víctimas del desenlace de la segunda guerra llamada "mundial", y mundial particularmente por el lazo que ha establecido entre historias: la posibilidad de que el trauma sufrido por el uno en Hiroshima reactive el trauma vivido por la otra en Nevers, o de que un internauta muera hoy por haber escuchado la voz de los suicidas de Okinawa.

En un universo al que la hipótesis de su aniquilación ha reducido a la talla de un objeto destructible, los amores, como la política, se juegan en un tablero que se extiende hasta las dimensiones del "mundo". Un mundo inventado por Hollywood. Y, como dice Emmanuelle Riva: "¿Qué quieres que se ruede en Hiroshima sino películas sobre la

paz?”. Imperio de la *soap opera* histórica; abstracción del espacio; nacimiento de la información y de la comunicación. Las ciudades borradas por las bombas se transforman en los nombres del trauma. Y en las ficciones humanas, los sujetos toman nombres de ciudades convertidas ellas mismas en nombres de cine, en nombres cuyo referente se ha perdido. “¿Sabemos qué es una ciudad?”, se pregunta Chris Marker en el prólogo de *Level 5*. Pregunta que resuena como un eco a la réplica de Emmanuelle Riva en *Hiroshima mon amour*: “Nevers es una palabra como cualquier otra. Como la ciudad.”

En 1955, *Nuit et Brouillard*, de Resnais, había conmemorado los nombres de los campos.³ Después vienen estas dos obras, a casi cuarenta años de distancia entre sí, como un canto amebico que llorase el nombre de las ciudades. Y que celebrara aquello que era indisoluble de la idea misma de ciudad: la idea de un espacio colectivo y político cuya forma se ha perdido. Desde 1959, Resnais pone sobre la mesa la constatación. La errancia de los héroes de Hiroshima se puntúa de imágenes sin frases que rompen el *continuum* lírico del texto de Duras. El pequeño gato blanco en brazos de Emmanuelle Riva transformada en enfermera de guerra: desmentido de la inocencia de los combates por la paz. El plano se fija sobre la placa de la Plaza de la República de Nevers: mofa de la victoria “moral” de la resistencia (las mujeres rapadas). Casablanca: un nombre de cine para un club nocturno desierto, donde un joven hombre de negocios japonés entabla conversación con Emmanuelle Riva en un inglés incomprensible... Un ideal político ha muerto, mientras que el cine realiza lo que la colonización no había sido capaz de producir: la destrucción de los lugares, sinónimos de memoria.

El lugar

Más allá de la constatación, está la cicatriz en red que constituye el fondo genérico de *Hiroshima mon amour*, antes de la visión de los cuerpos estremecidos, después del esplendor de la piel que renace de la ceniza. Esta imagen, un gráfico, un rastro de caminos entreverados, aparece como una promesa. Prefigura el tema desarrollado en *Level 5*: la banda sonora en que Marker, en el rol de montar su propia película, comenta los avances en la reconstitución del juego sobre la batalla de Okinawa.

Resumo esta leyenda utilizando el presente de la utopía —ese tiempo donde la afirmación y la puesta en cuestión se conjugan en el mismo movimiento. Como una hipótesis ya revocada por Marker, ya que estamos en 1997 y las utopías de la web han envejecido, pero como una hipótesis aún indispensable en 2009 para comprender las implicaciones epistemológicas de eso que llamamos “lugares de memoria”. El texto —que aquí reconstruyo torpemente— se articula en pocas palabras. Al mismo tiempo que diseña en la superficie de la tierra una nueva geografía del trauma —y de hecho gracias a los mismos medios tecno-científicos—, la Segunda Guerra Mundial genera nuevas tecnologías de la comunicación que han terminado llevando a lo que pronto se llamará “ciudad de la información”. A partir de la destrucción en cadena de ciudades que ha condenado la idea europea de la ciudad y su referencia a la polis griega, doblándola, se construye una red no solamente de saberes, sino también de afectos, que parece borrar el viejo paradigma pero que, en realidad, lo reinscribe, lo reprime, y lo dota de nueva energía.⁴ Tal red da paso a una geopolítica de lo íntimo donde lo más lejano y lo más cercano se tocan. De Hiroshima a Nevers, de París a Okinawa, borrando los nombres de las ciudades de ese mapa que llamábamos la Historia, un mismo lugar recrea la proximidad de

las historias. Materializado visualmente por el registro y bajo la forma de una red, tal lugar ocupa el espacio de la historia bajo la forma del archivo. Dicho de otro modo, reformulando lo que subyace a la leyenda contada por Marker: el archivo ocupa el lugar de la Historia. Es lo que ya se enunciaba, bajo el modo de la catástrofe y no de la utopía —¿pero no es la misma cosa?— en la célebre tesis de Benjamin sobre el *Angelus Novus*, el nuevo ángel de la historia: “Su rostro se vuelve hacia el pasado. Allí donde se nos aparece una cadena de acontecimientos, él no ve en cambio más que una sola y única catástrofe, que sin cesar amontona ruinas sobre ruinas y las precipita a sus pies. Querría retardarse, despertar a los muertos y recomponer lo que ha sido desmembrado. Pero del paraíso sopla una tempestad que azota sus alas, tan violentamente que el ángel no puede volver a cerrarlas. Esta tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el porvenir al que da la espalda, mientras que el montón de ruinas frente a él se eleva hasta el cielo”.⁵ No sabríamos expresar mejor la lógica implacable que hoy nos obliga a abrazar, el corazón pesado y la cabeza vacía, pero todas las alas desplegadas, y en nombre de la sociedad del saber, los más insignificantes detritus de la vida registrada. La utopía de los primeros internautas está muerta, la catástrofe dibujada por Benjamin no es segura, pero el diagnóstico era justo: en lugar de la Historia está el archivo donde presentes y ausentes, vivos y muertos, convertidos en huellas registradas se intercambian y comunican. Un espacio de otro mundo y de ultratumba que reconfigura lo que está en juego en la memoria y el olvido, y con ello el destino de la psique contemporánea, individual y colectiva.

El Archivo

Herederas de las ciudades que ellas mismas han contribuido a borrar, las tecnologías de la información y de la comunicación recrean, bajo la forma del archivo, el lugar que ha sido la historia. En el universo del saber, incluso el histórico, la interrogación sobre la memoria oblitera la representación de la historia. Observamos por tanto cómo en este “mundo”, marcado, por así decirlo, por el final de los grandes relatos, el relato en sí mismo ha quedado como la forma dominante de la historia, yo diría incluso que como la forma obsesiva de la transmisión de esta Historia. La memoria sigue indexada sobre la historia. El archivo es el nuevo nombre del poder. Por eso hoy hablamos de archivo en singular, a la manera de Jacques Derrida, el Archivo,⁶ allí donde antes habríamos hablado de “archivos”.⁷

Nada hay de nuevo en la articulación entre Archivo y poder. Y estamos familiarizados con la idea de que las herramientas de registro, desde las artes procedimentales de la memoria hasta el catálogo de las bibliotecas digitalizadas, pasando por la foto/fonografía, son armas en las luchas que definen lo que Michel Foucault llama “el poder”, el poder que una acción, una libertad, ejerce sobre otra acción, y por tanto sobre otra libertad.⁸ En *Level 5*, Chris Marker ofrece una imagen inolvidable de ello cuando muestra la mirada de esa habitante de Okinawa que, corriendo a lanzarse desde un acantilado al suicidio, se da súbitamente la vuelta y percibe el ojo de la cámara que la encuadra “yendo” a suicidarse. En este instante en que ha sido vista, y capturada, es decir registrada a cargo de la historia por la memoria colectiva, juzgada por los valores que conforman la norma de esta memoria, en este caso “el honor” inculcado a los niños de Okinawa, vemos el vacilar de su mirada. La vemos comprender cómo queda, desde ese momento, obligada a exponer públicamente este honor suicidándose. Su

gesto, su muerte, se ha convertido en una ilustración. Ella se ha convertido en “la habitante de Okinawa obedeciendo a las órdenes del gobierno japonés para escapar del invasor americano”. Presa sin saberlo de la moral social, aparece ahora convertida en la presa consciente de la cámara. Lo que hacía a causa del deber, en nombre del honor, tendrá ahora que hacerlo para no ser pillada en falta. Para no ser tomada por una traidora. Pero lo hará también como un reto. Por ella misma, por defender el ideal de una libertad de la cual quizá no tiene ni tan siquiera la idea.

Para que el poder se defina en términos de relación, habrá sido no obstante necesario que la relación haya tenido tiempo de tener lugar, habrá sido necesario ese instante en el cual ella ha visto que estaba siendo vista. Es necesario ese retardo de la transmisión con respecto al registro. De lo contrario, por decirlo en los términos de Deleuze,⁹ la relación de poder se torna control. Los archivos se tornan el Archivo. Es en esto en lo que la puesta en red de las informaciones digitalizadas, dicho de otro modo la cibernética, constituye una nueva ecuación. Su novedad consiste en la cumplida simultaneidad del registro y la transmisión.¹⁰ Toda información digitalizada es simultáneamente formateada por el *software* y potencialmente transmitida, y este formateado de la información por la comunicación supone su direccionamiento automatizado: es destinada por el simple hecho de su registro. Emisor y receptor forman parte de un mismo programa. Es lo que llamamos “el tiempo real”. Que no conoce el retardo.

Esta simultaneidad cumplida del registro y de la transmisión, prefigurada desde los años sesenta por el uso del “directo”, constituye una conmoción epistemológica. Objetiva “el” recuerdo, identificado con su huella, niega la distinción entre memoria y rememoración. Y ello en proporción a la masificación y la globalización del aparato memorial. Esta simultaneidad permite en todo momento anular la cuestión de “quién” se acuerda. Si es que hay relación de poder en tal contexto (y relación de poder hay en tanto que aún hay acto, es decir, hipotéticamente libertad); si es que hay aún margen de maniobra para eso que Foucault llama una estrategia de individuación, para eso que yo preferiría llamar una subjetivación,¹¹ esa estrategia no podría consistir más que en el borrado: el borrado de la huella de una identidad memorizada, la que aspira a prescribir un modo de acción en general o incluso tal acción en particular. Una estrategia de borrado que puede alcanzar hasta al acto de nominación. Es en todo caso lo que dicen *Hiroshima mon Amour* y *Level 5*. El amado/a anónimo es aquel/aquella que me hace olvidar el nombre del amor. “Pensaré en ti como en el olvido del amor mismo”.

El borrado

No me refiero al borrado en el sentido místico de “cenotafio”, exaltando lo sublime o lo irrepresentable de eso que tiene, tendrá, habrá tenido lugar y que sirve aún de modelo moral y estético a tantos lugares de memoria contemporáneos. Ni en el sentido de una destructividad programada, según el modelo del “borrado de huellas” de Brecht, consigna de lo que los años treinta llamaron, no sin ambigüedad, “El hombre nuevo”. Sino en el sentido abierto por Freud en *Moisés y la religión monoteísta*, obra escrita en 1939 y donde, a propósito de las remodelaciones de la historia del pueblo judío por tradiciones escriturarias sucesivas, señala: “Sucede lo mismo con la deformación de un texto que con un asesinato. Lo difícil no es ejecutar el acto, sino eliminar las huellas”.¹² Esta tesis, que pone el acento sobre el borrado del asesinato (del padre) más que sobre el asesinato

en sí mismo, es desarrollada y axiomatizada por Lacan en el seminario sobre la identificación de 1966: “un paso, una huella, el paso de Viernes en la isla de Robinson: emoción, el corazón palpitando ante esa huella. Todo esto no nos enseña nada, incluso si de ese corazón palpitante ante tal huella resulta un estancamiento en torno a ella; puede suceder en no importa qué cruce de huellas animales. Pero si de modo imprevisto encuentro la huella de que se han esforzado en borrar la huella... ahí estoy seguro de que me las veo con un sujeto real”.¹³ El borrado se ha convertido en sinónimo de subjetivación.

Estos dos textos pertenecen a la misma época: la nuestra, la de Resnais y Marker, la que abre Freud cuando escribe en la “observación preliminar” al tercer ensayo de *Moisés...*: “Vivimos en un tiempo verdaderamente curioso. Descubrimos con sorpresa que el progreso ha cerrado un pacto con la barbarie”.¹⁴ Una barbarie que en la Alemania nazi se ilustra sobre todo mediante la exaltación de la huella bajo la forma de la raza, y que hoy sobrevive bajo formas múltiples. Esa consigna, por ejemplo, que juega sobre el mismo fantasma prehistórico de la denominación de origen y que parece hoy una abstracción destinada a tranquilizar a los consumidores: la posibilidad de ser rastreado. A partir de ahora, sólo es avalado en el orden de los productos, y en el de las identidades, aquello que es rastreable. En un contexto tal, en un “mundo” en el que los sujetos no pueden escapar a la objetivación a partir de sus huellas y donde la identidad se representa sobre el modo del archivo, el borrado se ha convertido en el modo por excelencia de la subjetivación. Y la conversión de la existencia en basura mediante su registro sistemático equipara en parte la cuestión del sujeto con el programa, tanto político como estético, de desfetichizar las huellas que supuestamente legitiman la identidad del individuo. Lo que supone abandonar el deseo de que todo tenga una huella. Y lo que es su consecuencia: la despatrimonialización de la memoria.

La “tele-existencia” contemporánea, este extraño modo de vida *in absentia* de individuos que anudan entre sí los cordones umbilicales de sus respectivas huellas, pone sobre la mesa la cuestión de un trabajo de borrado cuya significación debe aún ser producida. Lo constatamos hoy en los debates en torno a la propiedad individual de las huellas digitalizadas, pero también en las discusiones en torno a la concepción de museos destinados a conservar la memoria de los genocidios, de las guerras o de la esclavitud. Las películas de Resnais y Marker constituyen en esta perspectiva anticipaciones sobre la forma en que el borrado puede ser un trabajo y en que ese trabajo puede convertirse en el *medium* de la rememoración.

La historia de la canción de Laura

Hay una historia en *Level 5* donde, en unas frases, se dice lo esencial de lo que hoy podemos quizá comprender sobre este asunto. Es la historia del autor de la música de *Laura*, la película de Preminger: David Raskin. Al mismo tiempo que estaba siendo presionado por Preminger para que acabara la música —y, como dice la Laura de Marker, “no se hace esperar al señor Preminger”—, David Raskin “había recibido una carta de su mujer que no alcanzaba a descifrar... no es que él fuese particularmente miope, pero había algo extraño en el interior de él que hacía que no llegara a descifrar las palabras. Por otro lado, para componer tenía el hábito de tomar un papel y fijarlo frente al piano con el fin de que concentrase su atención, ya que la música parte del vacío y no de una idea. De modo que tomó la carta que no alcanzaba a descifrar, la puso

sobre su piano y después las palabras comenzaron a llegar; y al mismo tiempo y a medida que las palabras llegaban, que las palabras se desgranaban, comenzó verdaderamente a descifrarlas, y las palabras decían que su mujer lo abandonaba”.

La carta de despedida

Vuelvo ahora a las tesis sobre la historia de Benjamin: “en cada época es necesario arrancar la tradición al conformismo que está a punto de subyugarla”.¹⁵ Sólo que para ello hace falta ser capaz de captar lo que en ella nos interpela aquí y ahora: “ya que una imagen irrecuperable del pasado corre el riesgo de evaporarse con cada presente que no se reconoce aludido por ella”.¹⁶ La historia de David Raskin dice la misma cosa: que el pasado no existe de un modo definitivo; que llega como una carta que nos es dirigida, aquí, ahora. A primera vista esta carta es ilegible, porque antes de decir-me adiós, es una “carta de despedida”. Queda anulada por el *topos* que la inscribe antes incluso de que algo sea dicho. Es indescifrable porque es un lugar común, y ese lugar común la envía al tiempo que congela la posibilidad de que tenga un destinatario. Es lo que, traspuesto al plano de la historia, Benjamin llama el conformismo. Una especie de música, de aire bien conocido que hace que no la entendamos.

¿Cómo leer el adiós que me es notificado en una “carta de despedida”? ¿Cómo leer lo que me sucede más allá de la forma de relato que el archivo y que el archivador le imponen abstractamente, sin transmitirlo a nadie? Borrando. La respuesta de Marker, disimulada en la historia de David Raskin, es la respuesta de un artista que reconsidera el arte en su relación con la memoria, y con los *topoi* que la encarnan. Y la creo instructiva, porque se interroga sobre aquello que hoy podría, en el contexto del Archivo, servir de apoyo a la rememoración.

Esta respuesta es eminentemente paradójica. Porque implica un gesto de doble borrado. Un borrado del borrado del envío anónimo que el *topos* implica. Un borrado cuyo fin es redireccionar ese *topos* y hacerlo memorable. Pero un borrado que no quiere abandonar la dimensión del *topos*. Que tiene lugar en la dimensión misma del *topos*, reintroduciendo en el corazón del arte la cuestión de las técnicas y los procedimientos de la memoria. Abandonando el proyecto de leer eso que le resulta rechazado a causa del reconocimiento mismo de lo que es, a saber, una carta de despedida, David Ruskin la utiliza como una página en blanco. Renuncia a leerla y, por ello mismo, la ve, y la ve hasta el punto de que esta visión recubre la carta de una especie de untura, borrándola. Allí donde había un mensaje para ser descifrado, se coloca un vacío. Un vacío de sentido desde el que las palabras reemergen y se vuelven a transcribir en él bajo la forma del equivalente “tópico” de la carta de despedida: la canción de amor. Pues como cada cual sabe: las canciones de amor son cartas de despedida. Y las cartas de despedida son canciones de amor. Es el mismo *topos*, son las mismas palabras. Te amo, te abandono. *Each man kills the thing he loves...*¹⁷ David Ruskin vuelve a desplegar el material tópico, y es ahora, en el macerado de esta pasta mnésica cuya virtud es rematerializar el lenguaje, las representaciones, los afectos capturados en esas representaciones, cuando recubre el *topos* por el *topos*. Él, que repentinamente encuentra las palabras que le son dirigidas, las palabras que le dicen adiós en la carta de despedida.

Para leer la carta, es necesario reconocer y aceptar el vacío del *topos*. Donde no hay nada que pensar. Es solamente ahora, en ese trabajo de vaciado, cuando la carta se

vuelve descifrable. Y lo que la carta dice es que el instante de apropiación del pasado es el instante de su pérdida. El instante en que la carta llega a su destinatario es el instante en que pierde a su mujer, y en el que la canción de amor se vuelve real.

Enfrentados al horror de estos relatos, de estas imágenes, de Hiroshima, de Okinawa, de estos documentos con los que no sabemos qué hacer, de los que no sabemos más qué decir, sin que sin embargo cesen de fascinarnos, experimentamos ese “algo extraño en el interior de nosotros” que hace que no seamos capaces de descifrarlos. Eso que nos sabemos de carrerilla, eso que los dirige sin “dirigírnoslos”: los *topoi* del dolor, el *pathos* que lo acompaña, y toda la convención de emociones. Todo ello puede y debe ser criticado en nombre de la anulación operada, pero ninguna crítica puede oponerse a este borrado y entregarnos al dolor que es dicho. *Topoi y pathos* no pueden ser borrados sin que haya sido puesto al desnudo, reexpuesto y desactivado, el dispositivo de dirección que neutraliza en ellos la potencialidad de un sentido dirigido a alguien. Hay que borrar el archivo del dolor de los archivos de la violencia en tanto que él mismo borra la posibilidad del dolor. Es necesario olvidarlo, lo que no significa “perderlo”, de creer en la etimología latina del verbo olvidar, *oblinere*, emparentado con el francés *enduire*, “cubrirla de una capa” (*enduit*). Y esta capa no es otra que el *topos*, que el *pathos* mismo y la retórica del sufrimiento en la materialidad, la transformabilidad de su forma, de su expresión, de su lirismo. Un ejemplo admirable de esto es el que muestra *Valse with Bashir*, dibujo animado sobre la masacres de Sabra y Chatila, donde Ari Folman, el realizador, rechazando en un primer momento el realismo de la memoria, utiliza la transcripción dibujada del recuerdo de los campos palestinos, transcripción que el esquematismo del dibujo reduce a su valor tópico,¹⁸ justo hasta el momento final en que ese *topos* vuelve bajo la forma de una imagen documental finalmente “hablante” o, mejor, “audible”: imágenes de mujeres descubriendo las masacres y en las que los alaridos de dolor no dicen nada acerca del dolor y todo acerca de la impotencia radical del documento, pero en las que repentinamente escuchamos los gritos.

De un modelo a otro

Chris Marker es, junto con Joris Ivens, Jean Rouch, Alain Resnais y los cineastas del realismo italiano, uno de los que ha sabido llevar más lejos las posibilidades experimentales del cine con el fin de explorar las temporalidades de la experiencia en aquello en que ésta es tan sabida como ignorada, tan vivida como no vivida. Mediante la expresión “no vivida” (*invécu*), quiero señalar lo que antes señalaba en relación con el término *topos*: esos dispositivos estructurales de memorización que archivan la vida en nosotros y fuera de nosotros al ritmo del desarrollo de las tecnologías de externalización de la memoria. Contrariamente a lo que las metáforas prestadas por la neurobiología (el *engramme*) o la tecnología (el ordenador) dejan entender, uno de los intereses epistemológicos del cine es mostrar que esos *topoi* no constituyen la memoria al modo de un programa o un sistema, sino que, de acuerdo con lo que la ciencia permite conocer acerca de la organización de la memoria, construyen la psique siguiendo modelos paralelos y simultáneos. Las imágenes que construyen el mundo en nosotros son múltiples, a menudo incluso no compatibles —o no congruentes, lo que no significa incompatibles—, y el cine —al menos el de Marker, pero también el de Resnais— lo muestra. Nada, si no es nuestro hábito de ver películas como si leyésemos novelas o

asistiésemos al teatro, nos obliga por ejemplo, como Resnais mismo señala,¹⁹ a creer en los recuerdos contados por Emmanuelle Riva a su amante japonés. Casi diría que todo en esta película y en el propio texto de Duras nos invita a pensar lo contrario. La cuestión que Emmanuelle Riva lanza a Eiji Okada: “¿Estabas tú en Hiroshima?”, subraya, como la sonrisa de su *partenaire*, la separación entre lo que dice y lo que quiere saber, y suspende sus propósitos en una negación más general, por lo demás indicada por la repetición de la negación con que se abre la película: “No has visto nada en Hiroshima”. De modo que nos vemos obligados a ver esta película con nuestros “dos” ojos, en el intervalo temporal entre el relato de Nevers y el silencio de Hiroshima.

Esta copresencia de temporalidades heterogéneas, implicadas en la construcción de la experiencia sobre la base de dispositivos tópicos paralelos y simultáneos, no la ha inventado el cine: el cine simplemente permite, reproduciendo las imágenes que son el efecto objetivado de esa copresencia en nosotros, analizar la naturaleza, las consecuencias, las potencialidades, de esta división del tiempo de la experiencia y experimentar nuevas construcciones de la temporalidad. Dicho de otro modo: experimentar nuevas formas de rememoración y de subjetivación.

La práctica cinematográfica que se desarrolla sobre estas bases no puede en todo caso pensarse más a partir de la alternativa entre documentación y ficción. No existe, en relación con el modelo tradicional de la tripartición del tiempo en pasado, presente y futuro, la realidad, el documento que lo impresione y la ficción que mágicamente haría significar esta impresión sorda y muda. Hay máquinas que producen sentido mediante imágenes, herramientas de lo que Maria Carruthers llama la “memoria”.²⁰ Tales máquinas, independientemente de los sentidos que producen y en la superficie de estos sentidos, impresionan mecánicamente los modelos que les permiten asimismo reproducir estos sentidos hasta el infinito: motivos, retículas, curvas de memorización. Los *topoi*. Estos aparatos memoriales son aparatos de ficcionar, en tanto que son construidos y por ello mismo manipulables y trucables. Basta con hacer que se crucen y recrucen los esquemas de la memoria, con hacerlos variar: la misma nota pero a la octava superior; el mismo círculo pero en un mayor cuadrado; el mismo cuento pero en la forma de una novela; la misma fotografía de identidad pero tomada sobre un fondo coloreado, etc. Tal es la materia de los escenarios de la vida. Lo que es documentado por estas ficciones son los esquemas de memorización inscritos automáticamente en la superficie de las imágenes. Lo que llamo aquí los *topoi*. En cuanto a lo real, es lo que llega cuando por efecto de una construcción sabia, o de una negligencia genial, los aparatos de ficcionar se desvían y llegan a estampar algo más que su propio modo de funcionamiento.

Esto es lo que dice y lo que hace David Raskin cuando, con los medios rudimentarios de su letra ilegible sobre el piano, se coloca en la posición de, simplemente, volver a poner en juego el lugar común, las palabras de amor y de abandono. Esto es lo que saben y hacen igualmente Resnais y Marker cuando adoptan lo que se ha convertido en un *topos* cinematográfico: la *love story* sobre un fondo documental, mezclando imágenes de archivo y *pathos* sentimental, declaraciones de amor sobre el fondo de reconstitución de escenas de horror, y vuelven a rodar ese *topos* explícitamente. Emmanuelle Riva como actriz haciendo de enfermera en un drama histórico sobre Hiroshima en *Hiroshima mon amour*. Catherine Belkoudja reinterpretando sobre la escena de no sé qué teatro de bolsillo el rol de Laura, heroína hollywoodiense investigando sobre el destino de la población civil de Okinawa. Ciertamente se rompe aquí, el modelo tradicional retomado por Hannah Arendt en la conclusión de su ensayo sobre Isak Dinesen, alias Karen Blixen:

“La vida puede contener la ‘esencia’ (qué otra cosa podría hacerlo?); el recuerdo, repetición en la imaginación, puede descifrar la esencia y liberar el ‘elixir’; y, eventualmente, podemos tener el privilegio de ‘hacer’ alguna cosa a partir de ahí, de ‘componer la historia’”.²¹ La idea de una “repetición en la imaginación” supone que la repetición es un acto puro del espíritu, y que el “hacer alguna cosa”, es decir, el arte, será diferente del “repetir”: una etapa suplementaria; una “composición”, verdaderamente creadora. Ésta es la hipótesis tradicional, originalmente platónica, de la anamnesis como actividad que puede y debe sin duda ser entrenada o domesticada, pero que es fundamentalmente espontánea. Lo que el cine puede experimentar, lo que en consecuencia nos enseña, es que no se filman más que imágenes, que en este sentido la imagen filmada es siempre refilmada, y que esta repetición, que borra el tiempo en la imagen, debe, para ser descompuesta, ser a su vez repetida: ahora es cuando se inscribe el bucle que el tiempo del cine diseña en el tiempo de la vida. El bucle del retardo y de la rememoración.

“Sur quoi aurais-tu pleuré...?”

Chris Marker se refiere a la Segunda Guerra Mundial como a un suicidio de la humanidad occidental. Un suicidio que aún no habría tenido lugar. Y donde se trataría de procurar que nos llegue o, más exactamente, que nos hubiese llegado; que podamos, en fin, leer lo que nos anuncia, hoy. O aún: pasar de la conmemoración a la rememoración. No otra cosa decía *Nuit et Brouillard*. Pero cuando en 1959 filma *Hiroshima mon amour*, simétrica a esta primera película sobre los campos, Resnais abandona la forma documental. Entre 1955 y 1959, se ha hecho evidente que ya no es posible filmar la historia, en todo caso esta historia, de otro modo que a través de los espejos de ficción que la escriben en nosotros bajo la forma de imágenes documentales: “*du comment-taire*”. No hace falta para ello más que confiar en las máquinas registradoras, en el encadenamiento tópico que es el hilo de la memoria.

Y efectivamente, el re-filmado de ese primer *topos* propicia la llegada de otro *topos*, más antiguo, más primordial igualmente, y que reenvía a la invención de las artes de la memoria.²² Es el *topos* por excelencia: el nacimiento del objeto de memoria y de amor a partir de la reconstitución de una imagen. Es la historia de Harold, el héroe de Gradiva, milagrosamente reconducido a la vida por la imagen de un pie grabado en la piedra. O la imagen de la pareja sepultada en Pompeya que, resurgiendo a la luz, precipita el reencuentro de Alex y Katherine, los esposos de *Viaggio in Italia*. Cinco años más tarde, *Hiroshima mon amour* reactiva el poder del desplazamiento, construyéndose en torno de la reescritura de la escena final de la película de Rossellini: esa secuencia donde Emmanuelle Riva, brutalmente arrastrada como lo fue Katherine por la multitud del desfile por la paz, se gira para implorar con los ojos y los brazos el socorro de Eiji Okada. Sus reencuentros ocuparán esta vez todo el tiempo de la película. Marker también retoma el mismo *topos* siguiendo otra línea. Comienza evocando a Laura, esa muerta en imagen que un detective amoroso hace volver a la vida; después, naturalmente, *Vértigo*, cuyo tema central retoma e invierte el de Laura: Madeline, referente imaginario de un retrato real, que otro detective amoroso hace (re)vivir sólo para hacerla (re)morir. Y vuelve a poner en juego una tercera vez la historia, salvo que esta vez la reconstitución de los recuerdos del investigador-amante, alias Marker el montador, borra la imagen de aquella que no ha constituido más que un relevo entre

quien escribe la historia y quien monta los archivos, entre Marker y él mismo. El objeto, el recuerdo, sale literalmente de la imagen que él reenvía a la nada.

Estas referencias son solamente indicativas. A través de ellas, querría subrayar la manera en que la repetición del registro por el registro permite a la memoria registrante deshilar la memoria registrada al tiempo que recrea la diferencia, el espacio que la transmisión necesita. Efectúa literalmente el sentido del verbo repetir, tal como se inscribe en la lengua a partir del sufijo *peto*, que significa procurar, ir hacia, buscar, y al cual el “re-” añade el gesto de aquel que viene a la carga y de nuevo requiere, se dirige. Es reinscribiendo el *topos*, recreando las condiciones de un retardo entre la inscripción del sentido, puesto en juego una y dos veces, y el sentido mismo, como la repetición re-dirige el *topos*. Liberadas solamente por el poder de la repetición, las palabras heladas del *topos* pueden por fin hablar a alguien.

De una vez a otra, por su desdoblamiento, mediante la reescritura de un *topos* por otro *topos*, el registro suspendido produce el intervalo de una espera que supone y genera el espacio de un espectador. Que este espacio sea ocupado no tiene importancia, incluso si lo único que puede garantizarse es la posibilidad de esa efectuación, de esa subjetivación. La realidad del sujeto que vendrá a ocuparla es en cuanto tal estrictamente impredecible, sólo constatable por sus efectos.

Estrategia

Podría comentarse este desplazamiento de la problemática de la rememoración introducido por Resnais y Marker bajo una forma ligeramente diferente que nos reconduciría a lo antes dicho acerca de la relación entre registro y transmisión. Si ambos abandonan la antinomia de los géneros documentales y ficcionales sin permanecer en el género llamado docu-ficción, es porque ambos parten de una misma constatación: la renovación de los dispositivos de industrialización de la memoria surgida de la Segunda Guerra Mundial ha conllevado una reestructuración del Archivo, y transformado la experiencia posible de la memoria. Emmanuel Riva puede perfectamente en un *flash back* ver de nuevo el estremecimiento de la mano de su amante moribundo: el recuerdo —contrariamente, por ejemplo, a lo que ocurre en Proust— no le devolverá nada. Al revés: a medida que ella habla, sus palabras lo borran. Se ha hecho imposible distinguir el recuerdo del olvido. Es lo que Laura llama la enfermedad de la época. Cuando Resnais y Marker hacen que sus personajes vuelvan a poner en juego las palabras inútiles del amor, las confidencias que son recibidas como secretos y son siempre traiciones, la ilusión de “mi” historia contada a alguien, es para hacerla aparecer como lo que es: una “histoire de quatre sous”, dirá Emmanuelle Riva, una historia tan “pobre y banal” como el bar de los amantes en la canción de Mouloudji con que concluye *Level 5*.²³

Por plagiar el título de una película posterior de Resnais: ya no conocemos la canción. Algo en la relación entre la reconstitución del recuerdo y la constitución del objeto ha cambiado, algo en la posibilidad misma de la actualización se ha transformado. Algo que podríamos resumir así: la imagen no es ya suficiente para establecer la diferencia; ya no envía, ya no dirige nada a nadie. Sea arbitraria, involuntaria o sensorial, no prueba nada, no conduce a nada. Ya no realiza la unión milagrosa de los nombres y los afectos. Y lo que ha borrado la diferencia entre la imagen que reconstituye y la imagen que rememora, entre aquello de lo que me acuerdo pero que permanece-

ce como letra muerta y aquello de lo que me acuerdo en el sentido de que se me aparece, es la producción industrial de imágenes que llamamos cinematografía. No el cine en tanto que *medium* artístico, sino la *techné* cinematográfica en tanto que, bajo la forma del audiovisual, determina la constitución del Archivo —el Archivo se ha vuelto cinematográfico— y, con ella, la construcción de la memoria colectiva e individual. E, igualmente, los soportes de esa construcción que son los archivos.

Recordemos que Resnais y Marker habían realizado juntos *Las estatuas mueren también*,²⁴ una película sobre la colonización del arte africano en los museos de artes primitivas. En *Hiroshima mon amour*, después en *Level 5*, ambos abordan la cuestión del museo-memorial a través de los museos de Hiroshima y Okinawa. Y cuando Resnais filma el museo de Hiroshima, la siniestra fetichización de las pieles flotantes y de las imágenes de los bebés desfigurados, cuando Marker filma el museo de Okinawa y la procesión de retratos de enfermeras quemadas vivas en las cuevas de... es para condenar una puesta en escena. “Tú no has visto nada en Hiroshima...”, responde Eiji Okada a Emmanuelle Riva que le habla de sus visitas al hospital y luego al museo que es como su anexo. En cuanto a Marker, fantasea con museos de guerra aún impregnados de los olores de la guerra y que harían huir a los visitantes. “Tú no has visto nada” porque la rememoración ya no es una cuestión de ver o no ver; no puede sostenerse más sobre la sensación, a menos que sea mediante una regresión seguramente no deseable. Es, al contrario, ella misma la que ha de construir la sensación. De esta constatación ambos extraen la misma consecuencia: la puesta en bucle del tiempo que es constitutiva de la rememoración y que la modernidad había creído o había hecho creer que la imagen realizaba por ella misma, mágicamente, siendo esto justamente lo que la constituía como imagen, debe ser producirla experimentalmente, hay que fabricar su posibilidad. Con lo que no solamente reencuentran la hipótesis estoica de una memoria artefacto, de la que Michel Foucault ha resucitado la importancia en sus escritos sobre los *hypomnemata*,²⁵ sino aquella noción medieval de “memoria” que designa la construcción colectiva del aparato memorial. A partir de estas olvidadas técnicas de la memoria, y situándose en la tradición de cierta modernidad artística,²⁶ ambos elaboran esta construcción de la rememoración de forma conceptual: a partir del cliché, nombre moderno del *topos*. A partir de la repetición del cliché y de las posibilidades plásticas que abre.

Filmar los museos de la memoria

Resnais y Marker utilizan la misma estrategia: el retardo entre el registro y la transmisión producido por la repetición del *topos*, que aparece como la condición para salvar la dirección y el lugar del destinatario. Toman, no obstante, dos tácticas diferentes que corresponden, me parece, a dos estados de eso que he llamado el Archivo, a dos etapas diferentes —cuarenta años de distancia—, en la historia del control de la memoria. Estas dos etapas o estados del Archivo se reflejan en la intrincación multimediática llevada a cabo por cada una de las películas. *Hiroshima mon amour* juega esencialmente con cuatro elementos: la música, el texto de Marguerite Duras, las imágenes de archivos y las imágenes rodadas. *Level 5* juega con un número mucho más importante de coordenadas: la banda sonora, que comporta una mezcla de ruidos, de textos, de música, las imágenes de archivos fílmicos numerizados, las imágenes de vídeo roda-

das y la imágenes de vídeo de imágenes digitalizadas que van de los archivos a los fondos de pantalla y a las capturas de imágenes web, por no mencionar las imágenes que remezclan y sobreimpresionan estas diferentes categorías de imágenes. De una película a otra, observamos la integración progresiva de sistemas de producción de la memoria. Constatamos que si en ambos casos la cuestión es transformar esta tecnología de archivo que es el cine en tecnología de borrado, de borrado del borrado implicado en el archivo, los medios no podrán en cambio ser los mismos. Es lo que en todo caso muestra el filmado de los archivos en forma de museo de historia.

El museo es ante todo un ritmo. Un ritmo de deambulación anticipada por la exposición física de los objetos, un ritmo que recobra lo queramos o no el *habitus* de la procesión de reliquias. Lo cual es aún más cierto en el caso del memorial, sean cuales fueren los esfuerzos de los conservadores por romper el espacio lineal en el que se inscribe este ritmo. El tornarse cinematográfico del Archivo y, en consecuencia, de los archivos, ha proporcionado a este modo que el museo tiene de memorizar, mediante el deslizamiento en el espacio, medios inéditos y, sobre todo, una nueva energía. No son ni siquiera necesarios los archivos filmados, incluso si ellos a menudo ponen en marcha el desarrollo de la visita y ritman las pausas. El museo, primer órgano institucional de la movilidad de huellas y reliquias, por su desplazamiento lejos de su lugar de origen,²⁷ y en este sentido matriz imaginaria de las herramientas de reproducción técnica, encuentra en el aparato memorial reestructurado por el cinematógrafo una prótesis cuasi-“natural”. Llevadas por el ritmo de una memoria que hace desfilar las imágenes como por el hábito de los peregrinos que hemos seguido siendo, las trazas que son expuestas vuelven a poner en juego para nosotros la Historia. Su espectáculo paraliza el pasado y fantasmaliza la historia. Estamos ya en el cine.

De acuerdo con lo que dijimos respecto al *topos*, la cuestión a que se enfrentan Resnais y Marker es la de refilmar este ritmo. Hacer que vuelva a ser oído para suspenderlo y lograr que sea escuchado. La banda sonora es en ambos casos determinante. Todos recordamos el soliloquio que acompaña el paseo de Emmanuelle Riva por las salas del museo de Hiroshima, y las escansiones operadas por la frase del amante superviviente: no, tú no has visto nada en Hiroshima. El canto ameboso de las voces reescenariza el cine de la memoria pero continúa fiel a la trama lineal cinematográfica. Resnais redobla y ralentiza el desfile de las imágenes mediante el desfile del texto.

En *Level 5*, los retratos de las enfermeras liquidadas en las grutas donde se apiñaban los heridos de Okinawa desfilan al son de la voz de Marker, que piensa por ella misma. Esta voz comenta el cine de la memoria archivada, el dispositivo de presentación. Pues pasamos brutalmente de la imagen videorrodada a la mezcla de imágenes de guerra digitalizadas que imitan el exterminio de las enfermeras a base de lanzallamas con la torpeza de un juego de vídeo o de un niño que juega a la guerra, mientras que la banda sonora “intenta imaginar”, contar la experiencia de esas jóvenes que esperan la muerte en medio de los muertos y los cadáveres en descomposición. “Es necesario intentar imaginar...”. Y, tercera operación: paso sin transición al mercado de Okinawa donde reencontraremos a las supervivientes convertidas en vendedoras de verdura, últimas guardianas de la memoria de Okinawa. La cámara de Marker, tras haber deambulado por el mercado, se fija sobre una de estas vendedoras hasta el momento en que el cámara le arranca una mirada, signo de que ella lo ha visto y, en consecuencia, que nos mira a nosotros, espectadores de *Level 5*. Esta mirada a la cámara, como siempre en el cine, desgarrar la película, saca al recuerdo de la imagen e interrumpe la revaloración de

los recuerdos. Haciéndonos pasar por imágenes de naturaleza diferente, Marker reescribe la deambulación en el museo en el ritmo de la deambulación en el mercado. Pues un mercado, sobre todo un mercado asiático, no es un museo y nos desplazamos en él de un modo totalmente diferente: no se progresa, se gira en torno de los puestos, se vuelve sobre los propios pasos, se gira sobre uno mismo...

Tenemos así dos modos de reescritura y, a través de ellos, dos políticas de la memoria. Resnais redobla formalmente el cine-museografía por su propia filmación: la escenografía del museo es filmada “como” su marco geográfico, como la reconstrucción, como el rodaje de una película sobre Hiroshima. El texto fascinante de Duras subraya el tempo de esta marcha, es el “cómo” que hace percibir su ritmo, la mecanicidad de la marcha, la mecanicidad del dispositivo de exposición, la mecanicidad de la memoria en el museo. El texto vuelve pesada la visión, la retarda, y le da el tiempo de interrogarse, por ejemplo sobre lo que se ve; de imaginar lo que fueron esas “reconstituciones” del drama, el archivado del horror, los sentimientos de los supervivientes obligados a volver a poner en juego su historia ante testigos, el terror de esa *bis repetita*. El retardo introducido por el texto expone la fábrica de la memoria colectiva ante los aparatos de registro.

Marker, inversamente, desdobra el espacio de exposición de la memoria reinscribiendo el memorial en la vitrina mercantil. Más allá del espacio del museo está el espacio del mercado: el museo se ocupa del *marketing* de la memoria; el mercado es el templo de las guardianas de la memoria. Los matices de tono y de fraseo del comentario disocian esos espacios más que los unifican. Desencuadrando la memoria cinematográfica del museo mediante el montaje de imágenes rodadas e imágenes mezcladas, Marker hace saltar la unidad de lugar del museo, la unidad dramática de la historia contada y la identidad de aquel que intenta rememorarla. Hace pasar esta memoria del memorial en dirección a un “hacia el presente” del que las guardianas del mercado son alegorías vivas. La táctica del refilmado de esta película que es ya el archivo museal consiste en reencontrar esas mujeres que, por su presencia, aquí y ahora, no se dejan transformar en actrices de la Historia. Son pequeñas damas que nos miran un poco lejanas por encima de sus cestas como si encarnasen un umbral que es imposible de atravesar. El umbral del tiempo.

La política de Resnais especula sobre la autonomía del *medium* cinematográfico. Es “artística” en un sentido restringido de la expresión. Construye al espectador como si fuera una momia en el interior de una estatua, una momia viva. Él/ella es aquel/aquella que sabrá entender el ritmo de los pasos de Emmanuelle Riva tras el ritmo del texto de Duras: el espectador es el intérprete. La política de Marker sale del marco del arte, acercándose al bricolaje que representan las imágenes torpemente animadas. Consiste en construir trampas visuales, que por definición no funcionan más que si una mirada pasa por ahí y se deja sorprender. Es una política que prefiere la intersubjetivación a la interactividad, al contrato de lectura o de interpretación: la de la mirada levantada que me mira y que yo no puedo aprehender. Ambos indican dos políticas ante esa cosa extraña que llamamos “el” público... ¿Es necesario construir la posibilidad en el seno del dispositivo de exposición para estar seguro de que existe? ¿Es necesario ignorar el concepto y pensar este dispositivo como dispositivo de “encuentros”? La cuestión está por completo ahí. Y ahí está también la respuesta decisiva para eso que llamados recuerdo. ¿Quién puede decidir? ¿Quién debe decidir? Sólo quienes conservan y diseñan estos museos memoriales pueden decirlo.

NOTAS

1. Traducción: Gabriel Cabello y Lambert Dousson.
2. Okinawa es esa isla donde la resistencia heroica (el suicidio en masa de la población civil) ha activado esta otra forma de “Solución final” que ha sido la decisión americana de utilizar el arma atómica contra Japón.
3. Chris Marker participa en la película como asistente de realización con André Heinrich y Jean-Charles Lauthé.
4. Como testimonio el renacimiento de los estudios clásicos tras la Segunda Guerra Mundial, en torno principalmente a la noción de *polis*. Chris Marker lo tematiza en 1989 en *L'héritage de la chouette*.
5. Walter Benjamin: “Sur le concept d'histoire”, IX, en *Oeuvres III*, Éditions Gallimard, Folio, p. 434.
6. Jacques Derrida: *Mal d'Archive*, éditions Galilée, 1995.
7. En el sentido etimológico de documentos conservados (*archeia*) en el lugar donde se reúnen los magistrados (*archeion*). Y, por un desplazamiento, del lugar donde estos archivos son recopilados y clasificados.
8. Michel Foucault: “Le sujet et le pouvoir”, en *Dits et Ecrits*, tomo IV, Éditions Gallimard, 1994, p. 422.
9. En “Contrôle et devenir”, en *Pourparlers, entretien avec Toni Negri*, Éditions du Minuit, 1990.
10. Me permito aquí reenviar a mi artículo, “La guerre dans l'Archive”, aparecido en el catálogo HE/RG (Haroun Faroucki/Rodney Graham), publicado por la Galería Nacional del Jeu de Paume, abril de 2009.
11. Más adelante se comprenderá la elección de este concepto, nacido en el campo del psicoanálisis, por encima del concepto de individuación, debido a Georges Simondon. Michel Foucault emplea igualmente el concepto de individuación.
12. Sigmund Freud: *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Éditions Gallimard, 1993, p. 115.
13. Jacques Lacan: seminario inédito, “L'identification”.
14. Freud: *op. cit.*, p. 131.
15. Walter Benjamin: *op. cit.*, V, p. 430.
16. *Ibid.*, VI, p. 431.
17. Jeanne Moreau en *Querelle* de R.W. Fassbinder.
18. Entiendo por esquematismo no simplificación, sino transcripción gestual, casi coreográfica, en el sentido griego de *skhéma*.
19. Chris Marker lo recuerda en su artículo sobre *Vértigo*, “Free Replay”.
20. Maria Carruthers: *Le livre de la mémoire*, Éditions Macula, 2002, que define la memoria como “praxis”, “proceso interactivo de familiarización —o de textualización— que se establece entre el individuo y las palabras ajenas retenidas en su memoria”, p. 25.
21. Hannah Arendt: *Vies politiques*, Éditions Tel Gallimard, p. 139.
22. La identificación por el poeta Simónides de Ceos de los cuerpos de los invitados reunidos en el banquete de Skopas a partir de la visualización de su lugar alrededor de la mesa es el paradigma de topos que los modernos sitúan en Pompeya.
23. Mouloudji: *Un jour, tu verras...*
24. 1950-1953.
25. Michel Foucault: “L'écriture de soi”, en *Dits et écrits IV*, Éditions Gallimard, 1994, p. 415.
26. La que Baudelaire llama “El arte mnemónico” y cuya pista podemos seguir hasta el artista canadiense contemporáneo Jeff Wall.
27. Recordemos que tan pronto es instituido por la Revolución Francesa, el Museo del Louvre se convierte en el lugar de una repatriación general de obras a lo que se suponía era su cuna “natural”, la República de las Artes y las Letras. Este fenómeno histórico ha sido el punto de partida de la identificación del arte con un objeto, a aquello de lo cual la imagen es por definición el vehículo y que ya no necesita estar presente para estar aquí o allá.