

PERSPECTIVAS

Anacronismos en la poética de las memorias audiovisuales

Por Luis Eduardo Imhoff (*)

El objeto de estudio, al que busca acercarse Imhoff, radica en la superposición de capas temporales, que permiten la posibilidad de transportarse a diferentes lugares de la memoria y a diferentes concepciones culturales de las sociedades transitadas; configurándose, la refracción temporal de esas imágenes, en un mecanismo de memoria.

A través de los trabajos del cineasta Patricio Guzmán y la propuesta teórica de George Didi-Huberman, el escrito de Imhoff permite que la memoria irrumpa. Que capas sobre capas de sentido vayan moldeando nuestro tiempo presente. La imagen, como síntoma de ese tiempo, se presenta para el autor del artículo como un indicio de sentidos múltiples, contrapuestos, paralelos, divergentes, que deben ser indagados desde nuevos umbrales teóricos, a nuevas epistemologías en construcción.

*“Yo creo que la memoria tiene fuerza de gravedad,
siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces
de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen
no viven en ninguna parte” (Guzmán, 2010)*

Frente a un muro colmado de afiches superpuestos, Julio Cortázar, con voz carraspeada y afrancesada, desarrolla el relato transcrito a continuación, en una de las secuencias del documental **Cortázar** de Tristán Bauer.

Yo no sé para mí, algo así como una pared llena de carteles tiene algo siempre de mensaje, es una especie de poema anónimo porque ha sido hecho por todos, por montones de pegadores de carteles, que fueron superponiendo palabras, que fueron acumulando imágenes y luego algunas caen y otras quedan y los colores se van combinando (...) Este tipo de cosas, cuando yo aprendí lo que es caminar verdaderamente y perderse en una ciudad, es, sobre todo, signo de eso que llamo el poema anónimo, ese poema tiene un sentido, hay palabras que continuamente te echan hacia adelante o te echan hacia atrás. Por ejemplo, aquí por pura casualidad ese cartel de ahí: Dillinger. Bueno, Dillinger para mí esirme inmediatamente treinta o treinta y cinco años atrás en Buenos Aires, cuando en los diarios se hablaba todo el tiempo del verdadero Dillinger, no de este actor que lo representa ahora. De aquel que era el enemigo público número uno de Estados Unidos y que se lo buscaba por todos lados. Eso crea como una especie de cuadro, porque ahora yo sigo caminando, andando, pero creo que, durante mucho rato, todavía, voy a estar viviendo treinta años atrás, lo cual supone todo un juego de recuerdos, de sentimientos. (Bauer, 1994)

Cuando estas imágenes cobran movimiento y adquieren sonidos (otras de las capas temporales latentes en la imagen audiovisual) se condensan en síntoma de un presente, que en su antonomasia es siempre huella del pasado. El potencial heurístico de la imagen, sumado a las capacidades narrativas desarrolladas en el montaje, hacen del lenguaje audiovisual una llave para la síntesis y comprensión de un tiempo pasado. La imagen audiovisual funciona, entonces, como retina de la historia.

El objeto de estudio al que busco acercarme desde esta exploración crítica del lenguaje audiovisual, radica justamente en la superposición de capas temporales encapsuladas que describe Cortázar en la cita anterior. El efecto que le causa esa superposición de afiches en los muros parisinos supone, para él, la posibilidad de transportarse a diferentes lugares de su memoria y a diferentes concepciones culturales de las sociedades que transitó; configurándose, la refracción temporal de esas imágenes, en un mecanismo de memoria.

A este anacronismo de la historia presente en las imágenes es el que refiere el historiador del arte, Georges Didi-Huberman, cuando en la apertura del su libro *Ante el tiempo*, describe su encuentro ante el fresco de Fra Angelico en el convento de San Marcos, en Florencia: “Estamos ante el muro como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario **montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos.**” (Didi-Huberman, 2015, p. 39) Esta perspectiva historiográfica encuentra en el audiovisual una riqueza intrínseca, que posibilita su funcionamiento como mecanismo para la reproducción y remontaje de las memorias. El audiovisual debe ser pensado dentro de la lógica de una narrativa fundamentada en la sobredeterminación que la imagen presenta frente al tiempo:

La imagen está pues abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo. Esto implica reconocer el principio fundamental de esta sobredeterminación, dentro de una cierta dinámica de la memoria. Mucho antes de que el arte tuviera historia, las imágenes han tenido, han llevado, han producido memoria.” (Didi-Huberman, 2015, p. 42)

Una memoria que desmenuce el pasado desgranando el relato hasta la explosión (o implosión) primera del verso (la metáfora). Memoria como poética de un pasado a

orillas de un presente de desasosiegos narrativos. Una deconstrucción crítica que avive la reconstrucción emotiva en la imagen colectiva del pasado. Imágenes que hacen memorias. *Nostalgia de la luz*, la primera de una trilogía, seguidas por *El botón de nácar* y *La cordillera de los sueños*, del consagrado documentalista chileno Patricio Guzmán, trabajan, a todas luces, en torno a la idea de una imagen dialéctica propuesta por Didi-Huberman. La propuesta estética de la película radica en torno a una plasticidad anacrónica de la imagen, cuando las galaxias se funden con la arena del desierto para finalmente transformarse en el polvo flotante del espacio olvidado de la esclavización del trabajo minero. Los campos de trabajo mutan en campos de concentración. Los astrónomos buscan el origen del universo, sobre un cerro, a cuyas laderas acuden madres y hermanas a remover entre la arena, en busca de los restos óseos de sus desaparecidos. Todo sucede en un mismo espacio, bajo un mismo cielo, ese que “impávido, hace cruzar todas las noches, al centro del universo, por las calles de Santiago”(Guzmán, 2010).

Hay una búsqueda poética en esta película documental, fundamentada en que existe una territorialidad de la memoria, que reside en la imagen y en los diferentes niveles de lectura con los que se la interpela. El espacio del desierto es el argumento aglutinante de temporalidades, no solo anacrónicas, sino que también de dimensiones divergentes, que el ojo del autor logra ajustar en el plano detalle, en lo que tienen de particulares, en el vestigio; y busca fundirlos para explicitar ese mecanismo de memoria que puede ser pensado en términos más culturales, como lo describe Carmen Guarini, en su trabajo *Memoria social e imágenes*:

De este modo el audiovisual incide sobre la memoria por partida doble, ya que por un lado el entorno mediático es para los individuos una fuente ilimitada de elementos a recordar y por otro los archivos audiovisuales constituyen un soporte significativo para la conservación social de elementos que dan cuenta del desarrollo de la historia. Es decir que lo audiovisual asume una doble función: es proceso y soporte (Guarini, 2002, p. 115).

O en categorías más ético políticas como propone Héctor Schmucler, en algunos de los textos reunidos en su antología *La memoria entre la política y la ética*: “La memoria es un acto perteneciente al campo de la ética. Solo podemos crear condiciones propicias para que la memoria persista, cuando nuestro combate, si es posible un combate, se da fundamentalmente contra el olvido. Contra aquellas cosas que, justamente, no deberían olvidarse” (Schmucler, 2019, p. 214), por lo tanto, “La memoria es la práctica de una ética. Una ética que está antes del hacer, antes de la historia, pero solo se muestra en ese hacer.” (Schmucler, 2019, p. 524)

La propuesta narrativa y estética desarrollada por Guzmán busca, a mi criterio, elevarse por sobre la medianera de la mirada, subir un poco más de lo habitual para buscar eso que se intuye está más allá, eso que surge de la maraña de imágenes que constituyen esa memoria. Una historia en términos de movimientos y no de causas. La condición anacrónica de la historia del arte que propone Didi-Huberman se fundamenta en una posible transformación epistemológica, que presume podría extenderse a la disciplina histórica en general. En vista de un futuro escrito en imágenes, sería en definitiva promisorio pensar una historia desde las imágenes, que pueda dar cuenta de estas diferentes capas semánticas que contiene. Una historia que como propone Didi Huberman, siguiendo los primeros señalamientos de Marc Bloch, en su obra póstuma *Apología para la historia o el oficio del historiador*, no sea entendida específicamente como una ciencia.

Bloch señalaba hacia dos direcciones de pensamiento: no es necesario decir que “la historia es la ciencia del pasado”, primero porque *no es exactamente el pasado* el que se constituye en el objeto de las disciplinas históricas, luego porque *no es exactamente una ciencia* la que practica el historiador. El primer punto nos ayuda a comprender algo que depende de una *memoria*, es decir, de una organización impura, de un montaje —no histórico— del tiempo. El segundo punto nos ayuda a comprender algo que depende de una *poética*, es decir, de una organización impura, de un montaje —no científico— del saber.” (Didi-Huberman, 2015, p.59)

La reformulación del carácter anacrónico de la historia se presenta de esta manera como una actitud superadora del conocimiento del tiempo, como refiere la doctora en historia colombiana, Maria Eugenia Chávez Maldonado: “En este sentido el anacronismo debería dejar de considerarse como la frontera ante la cual se cierra la historia, diferenciándose de la escritura de ficción, para transformarse en el elemento que abre la historia a fin de poder complejizar el tiempo en su escritura” (Chávez Maldonado, 2016, p.65).

Esta lectura anacrónica de las imágenes propuesta por Didi-Huberman es posible en tanto sean pensadas como síntomas operativizados mediante las categorías de *imagen-matriz*, como torbellinos dinámicos que amplían umbrales teóricos, *imagen-malicia*, como dialéctica a contrapelo de la historia e *imagen-combate*, en cuanto discurso de la experiencia.

La imagen como territorio, el espacio como imagen-matriz

El viejo observatorio alemán, en planos detalles, comienza a desplegar su mecanismo para permitirnos observar a una distancia y a una escala diferentes. Esta es la propuesta autoral de Guzmán, en los primeros planos de la película, aprovechando la plasticidad del viejo mecanismo de relojero, que apunta al infinito y que abre su cúpula, dejando entrar la luz en cascada, para velarnos la realidad. La propuesta es mirar de otra manera, acercarnos con otra mirada a la realidad que continuará en la película. La imagen-matriz es imagen en busca del origen, es imagen como representación de ese origen, el punto central de toda búsqueda científica, como aclara en el film el astrónomo Gaspar Galaz: la pregunta de toda ciencia está en el origen y en ello se emparenta con las religiones, con el ritual.

Con un plano entero del planeta tierra, la voz en off, nos presenta el único punto marrón del planeta azul; el desierto de Atacama. El territorio de su búsqueda, sobre el que aplica esta otra forma de mirar y en el que sondea entre los vestigios, la matriz de las imágenes, la duplicación de los orígenes y el torbellino dinámico presente en todos los objetos históricos. “Es una tierra castigada, impregnada de sal, donde los huesos

humanos se momifican y los objetos permanecen. El aire transparente, delgado, nos permite leer en este gran libro abierto de la memoria, hoja por hoja” (Guzmán, 2010). La imagen matriz de la película es la búsqueda de la territorialidad que vincula esas memorias.

La imagen a contrapelo, la dialéctica de los remontajes como imagen -malicia

La transformación plástica es uno de los argumentos que utiliza Patricio Guzmán para dar cuenta en la película de la posibilidad teórica de entender al pasado como el montaje de esos tiempos superpuestos que cohabitan en la imagen, y más específicamente, como el remontaje que realiza el documentalista, imprimiéndole una nueva capa semántica y una nueva dimensión crítica. A los veintitrés minutos de la película, justo cuando el arqueólogo chileno Lautaro Núñez termina de explicar la similitud entre astrónomos y arqueólogos, en la necesidad de reconstituir el pasado a partir de “leves señales”, la imagen de un pictograma grabado en la piedra funde con la de una galaxia de estrellas, que luego vuelve a fundir en los detalles de una momia del desierto de Atacama, que posteriormente vuelve a fundirse en una galaxia. Dejando atrás el relato de la entrevista, durante un minuto, la película se abstraerá en ese fundido de planos detalles de los vestigios materiales del pasado y las señales luminosas estelares del pasado más originario del universo. Este es el mecanismo por el cual el autor vuelve a hacer un remontaje de las imágenes que va recogiendo en el territorio.

La imagen se diseña en la película justamente bajo la idea plástica del movimiento y el remontaje, las cualidades propuestas por Didi-Huberman para la imagen-malicia, en el sentido benjaminiano de imagen dialéctica, que presenta potencialidades de colisión, de fulguración y desaparición, y que supone una arqueología material tanto como una arqueología psíquica del pasado. “La novedad de la historia benjaminiana consiste en que resultantemente hizo del inconsciente un objeto para la historia” (Didi-Huberman, 2015) y de alguna manera la suma de estos inconscientes es para Patricio Guzmán la historia del tiempo pasado que intenta reconstruir desde esa polifonía plástica que

propone en la película *Nostalgia de la luz*.

La imagen como confluencia, la experiencia vital como imagen-combate

La voz en off va articulando, a lo largo de la película, un relato en primera persona, que desmorona la pretenciosa objetividad del historiador. Guzmán propone en la película un pasado del que deja claramente explicitado haber sido parte. La experiencia así toma dimensión desde la imagen-combate propuesta por Didi-Huberman, como tercer atributo, de una imagen como síntoma de la historia anacrónica. Siguiendo la propuesta del historiador del arte Carl Einstein, en su obra *Notas sobre el cubismo*, de una imagen-síntoma capaz de dar cuenta de la actividad humana, de la huella personal en la memoria, más allá aún de nuestra temporalidad vital.

No como incautación estética de la sustancia, sino como malestar de la sustancia, donde lo que accede al primer plano no es el resultado objetivado de una representación, sino el “proceso complejo y lábil del sujeto-objeto”, un conflicto de fuerzas heterogéneas que hace del cuadro una encrucijada de “estados límites” en movimiento (Didi Huberman, 2015, p. 287)

Todas las imágenes de la película, todos los relatos, aparentemente desarticulados, toman un rumbo preciso a partir de la experiencia del autor, todo va direccionándose apaciblemente hacia un momento de esa memoria que justifica la indagación poética a la que se expone el autor y de la que nos hace parte. El mecanismo de memoria que pone en funcionamiento parte desde el Chile de su niñez hacia un periodo revolucionario, del que formó parte, y que termina en la dictadura pinochetista. Las historias de Víctor Gonzales y Valentina Rodríguez, ambos científicos, el primero nacido en Alemania, hijo de una exiliada, que se siente chileno, y Valentina, hija de desaparecidos, criada por sus abuelos, que tuvieron que entregar a sus padres para conservarla con vida, son relatos que nos hablan de esa experiencia, que hacen una síntesis del tiempo de la experiencia al que remite el autor mediante la voz en off. A la

niñez, cuando, “el tiempo presente era el único tiempo que existía”, y al tiempo de la revolución, cuando “los secretos del cielo fueron cayendo, uno a uno, sobre nosotros, como una lluvia transparente”. (Guzmán, 2010)

Nostalgia de la luz como una práctica poética de una memoria anacrónica del pasado chileno

La memoria nos subyace. Capas sobre capas de sentido van moldeando nuestro tiempo presente. La imagen, como síntoma de ese tiempo, se nos presenta como un indicio de sentidos múltiples, contrapuestos, paralelos, divergentes, que deben ser indagados desde nuevos umbrales teóricos, a nuevas epistemologías en construcción.

La confluencia de las memorias, bajo el cielo más diáfano del planeta, la transparencia lumínica que ayuda a observar las galaxias y a conservar los huesos, los planos detalles que se van fundiendo, la experiencia del tiempo en la voz en off, el centro de detención de Chacabuco que enlaza la esclavización minera del siglo XIX con las detenciones políticas de la década del setenta, las momias de Atacama, las mujeres de Calama, el calcio, las fotografías de los detenidos desaparecidos son todos elementos que el realizador combina, con mucha precisión, con el objetivo de indagarse en clave anacrónica sobre la historia chilena. La misma metodología que Didi-Huberman propone en su libro *Ante el tiempo*, para intentar una lectura de la **huella aurática** de la obra de arte, que posibilite una experiencia de la memoria en el tiempo pasado.

(*) Facultad de Artes (FA) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

Referencias bibliográficas

Bauer, T. (director) (1994). *Cortázar (película)*. Instituto Nacional Cinematográfico.

Chávez Maldonado, M.E. (2016). El anacronismo en la historia: ¿error o posibilidad? A propósito de las reflexiones sobre el tiempo en Carlo Ginzburg, Marc Bloch y George Didi-Huberman. *Historia y Sociedad N° 30, Medellín, Colombia*, pp. 45-73.

Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Guarini, C. (2002). Memoria social e imagen. *Cuadernos de Antropología Social, N°15, Universidad Nacional de Buenos Aires*, pp.113-123.

Guzmán, P. (director). (2010). *Nostalgia de la luz (película)*. Atacama Producciones.

Schmucler, H. (2019). *La memoria, entre la política y la ética*. Buenos Aires: CLACSO.