

El recuerdo de una mirada. Superficies de la imagen fílmica

The memory of a gaze. Surfaces of the film image

EDWIN CULP MORANDO*

México

*Edwin.culp@ibero.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-6601-6705>

Artículo de investigación

Recepción: 08 de Mayo de 2020

Aprobación: 02 de Julio de 2020

Cómo citar este artículo:

Culp Morando, E. (2020). El recuerdo de una mirada. Superficies de la imagen fílmica. *Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen*, 2(1), pp. 84-103.

Recuperado a partir de: <http://cipres.sanmateo.edu.co/index.php/designio>

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND)

Resumen

En este texto se analiza la relación entre mirada y memoria en el cine como una serie de interacciones que tienen lugar en las superficies de sus imágenes y recuerdos. Ante aquellas experiencias empobrecidas por la aniquilación del pasado en la guerra, por la desesperanza e imposibilidad de imaginar el porvenir o la desazón por la desconexión del mundo, el cine puede volcar la mirada a la virtualidad. Puede dar a ver ahí, donde ya solo pueden verse destellos; puede hacernos recordar incluso aquello que nunca hemos vivido. A partir del análisis de tres (3) películas célebres por las relaciones que establecen entre imagen, mirada y recuerdo, pero también por las experiencias que narran; *La jetée* (1962) del director Chris Marker, *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais, y *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) dirigida por el director Jean-Pierre Jeunet. Así, el autor produce una caracterización de algunos fenómenos que se dan al nivel de la superficie de la imagen.

Palabras clave: superficie; memoria; mirada; ficción.

Abstract

This text addresses the relationship between gaze and memory in film as a series of interactions that take place in the surfaces of their images and memories. Faced with impoverished experiences such as the annihilation of the past by war, despair and the impossibility to imagine the future, or the angst for a disconnection from the world; film can still pose its gaze on the virtual; it can allow us to see where only superficial glares can be seen, it can even make us remember what we never actually lived. Through the analysis of three (3) movies, famous for the relations they establish with the image, gaze and memory, but also for the experiences they narrate; *La jetée* (1962) from the director Chris Marker, *Hiroshima, mon amour* (1959) directed by Alain Resnais, and *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) by Jean-Pierre Jeunet. From the analysis, a categorization is produced for some phenomena that can be observed at the surface level of the image.

Keywords: surface; memory; gaze; fiction.

La mirada equívoca, el recuerdo falso

En su caracterización de las superficies en el arte, Giuliana Bruno (2014) vuelve sobre las texturas, los vestidos y las capas con las que Wong Kar-Wai construye su película *Deseando amar* (en inglés, *In the Mood for Love*) (2000). En una conformación en la que “Hong Kong es un paisaje interior”, la película construye una arquitectura afectiva a partir de los pasos entre interioridad y exterioridad (pp. 29-30). Dos (2) vecinos en el Hong Kong de los años 1960, la señora (Sra.) Chan y el señor (Sr.) Chow se encuentran frecuentemente solos por los horarios de trabajo de sus respectivas parejas.

En lo que se esperaría sea el desarrollo de la relación extramarital entre ellos dos (2), los personajes descubren, más bien, que son ellos quienes han sido engañados por sus parejas —a cuyos actores, por cierto, no vemos y solo escuchamos—. Lo que sigue son una serie de intentos, ensayos y repeticiones para reconstruir los momentos que imaginan deben haber ocurrido entre el marido de la Sra. Chan y la esposa del Sr. Chow. En estas representaciones, cada uno toma el rol de la pareja del otro, mientras entran y salen de su propia relación que se ha tornado, si cabe, aún más imposible.

Son recuerdos a los que no pueden acceder y acaso solo pueden intentar representarlos, aunque continuamente se interrumpen para reconocer el fracaso de ese intento. Incluso, Wong lleva más lejos esos pliegues en la que pudiera considerarse la secuela de *Deseando amar*, esto es, el filme *2046* (2004) dirigida por él mismo. En ella, el Sr. Chow ha seguido su vocación de escritor e intenta recuperar y asir la experiencia de la relación imposible. A la vez, el número 2046 es el número de la habitación donde se encontraba con ella clandestinamente, una vez que él había terminado su relación y ella intentaba reconstruir la suya con su esposo, pero también es la fecha en el futuro en la que sitúa a los personajes de sus novelas.

El tiempo y el espacio, dice Bruno (2004), se han vuelto pliegues rítmicos. Las películas no solo entrelazan personajes, sino elementos del decorado, tejidos y vestidos de ella, en una “forma melancólica de la colección (*collection*) que es una futura remembranza (*recollection*)” (p. 46). Una vez que se abre paso al desasosiego amoroso, a la lucha contra la soledad, difícilmente podemos ubicarnos en un antes o un después y nos encontramos entre pliegues de la memoria pasada y futura.

En este sentido, es usual asociar la noción de imagen al cine o a la fotografía, pero esto no siempre fue así. En su análisis, Bruno recuerda que fue Lucrecio quien definía las imágenes como la superficie de las cosas, una piel que se pela o se descascara. Esa superficie (piel, película o pantalla) es la manifestación de la materialidad de

la imagen (Bruno, 2014, p. 2). De ahí que cuando hablamos de imagen no sea solo para referirse a una dimensión visual, sino que puede involucrar a todos los aspectos de la percepción; así, hay imágenes táctiles o sonoras, imágenes mentales, de movimiento o de cercanía (Elsaesser y Hagener, 2010).

En *Deseando amar*, Bruno menciona que “la pantalla fílmica ha dejado de ser ventana o espejo de la realidad. Es, más bien, un lienzo en el que las distinciones entre interior y exterior se disuelven en el tiempo hacia espesor de la superficie” (Bruno, 2014, p. 51). En esa interioridad y exterioridad, además de los espacios arquitectónicos, las texturas del vestuario y los tapices se juegan la memoria y la mirada. Sin embargo, el recuerdo que se pretende reconstruir no se ha vivido y solo puede suponerse; además, la mirada se debate en el equívoco indisoluble de amar, a la vez, al sujeto amado y a la representación que este hace de la pareja que lo engañó.

El cine no es metáfora de la memoria, ni solamente un dispositivo de registro y documentación, en sí mismo es constitutivo de la memoria, si esta se entiende como una memoria mediada por distintos procesos, técnicas y elementos (Kilbourn, 2011). Esta interacción se hace más evidente cuando la evocación de la memoria (o la producción de esa ilusión) fallan.

No es de extrañar, entonces, que el cine crítico de la posguerra, buscando desarticular la relación propagandística que se hiciera de las imágenes, haya enfatizado una búsqueda hacia afecciones como la amnesia, la afasia, la desmemoria o la alucinación (Kilbourn, 2014). Por su parte, aquello que el cine mira y la imagen que produce no son solamente índices de lo ocurrido o reproducciones de una ilusión; las imágenes cinematográficas se entrecruzan con la memoria en tiempos y espacios determinados (Kuhn, 2011). El cine da a ver lo que no se había visto ni pensado antes, abre una grieta —ya insalvable— entre ver y hablar (Morey, 2009).

En la química, una superficie denota un cambio de fase, una interfaz, un encuentro entre dos (2) sustancias o estados de la materia que no produce una mezcla homogénea; las superficies se producen cuando no hay solubilización, en la inmiscibilidad. En las superficies se dan una amplia gama de tensiones, reacciones e interacciones; algunas veces con consecuencias entre el interior y el exterior —como en las membranas—, a través de fenómenos que se mantienen en su límite —como en la catálisis—, u otros que se mantienen en la interfaz —como la refracción óptica—. Existen propiedades singulares de la superficie sin las que no podrían llevarse a cabo toda una serie de eventos biológicos, químicos o físicos con los que nos relacionamos cotidianamente.

Suspenderse en la superficie fílmica implica situar la materialidad de las imágenes y las interacciones que generan al determinar interioridades y exterioridades con el recuerdo, con la percepción de un objeto, con otras imágenes o, incluso, con su propio referente. Una imagen siempre se sustrae a su entorno, se descascara de este. Los vínculos entre imagen fílmica y memoria, entre la mirada y el recuerdo filmado, no pueden ser solo los de la homogeneidad, la transparencia, el reflejo o la inmaterialidad; la imagen cinematográfica no se disuelve en la realidad, se sustrae a su entorno, es inmiscible con este.

En el cine, la materialidad de los recuerdos y las miradas conforman un encuentro entre esas fases inmiscibles; sus superficies abarcan fenómenos específicos de interioridad y exterioridad. En su análisis sobre las superficies (y la ilusión) fílmicas, Seung-hoon Jeong propone la noción de interfaz como sitio de contacto entre la imagen y el espectador. Estas interfaces abren un “ámbito cinematográfico distinto de la representación de lo actual” (Jeong, 2012, p. 211). La relación de virtualidad de las imágenes y los recuerdos que el cine es capaz de registrar no es solo son la de la transparencia, el reflejo o la inmaterialidad; al situarse en la interfaz de la materialidad de las superficies, la mirada y la memoria fílmica hacen evidentes sus mecanismos de interacción y afectación.

A partir de lo anterior, estas tensiones de la superficie se vuelven más presentes cuando la profundidad se ha adelgazado, cuando la experiencia se ha desfondado, cuando el recuerdo no puede contenerse en la imagen, cuando ya no es capaz de evocar, sino que solo se mantiene en un delicado límite. Ahí donde la percepción y el recuerdo producen una interioridad y una exterioridad que son distintas, pero de las que no podemos decir con certeza si corresponden a un recuerdo o a una percepción. Ahí donde el recuerdo solo puede evocar algo que no ocurrió, donde la mirada se postra sobre lo insignificante.

Hacer evidente la superficie de la imagen fílmica, y sus interacciones con el recuerdo, implica el despliegue de las políticas de la representación con las que el cine incide en esa memoria. Particularmente, es en la experiencia inenarrable (o en el recuerdo irreconstruible) donde el cine puede insistir y no renunciar a las posibilidades críticas de la imagen y la representación, por endeables, frágiles o poco profundas que sean. Ante aquellas experiencias empobrecidas por la aniquilación del pasado en la guerra; por la desesperanza e imposibilidad de imaginar el porvenir o la desazón por la desconexión del mundo, el cine puede volcar la mirada a la virtualidad y dar a ver ahí

donde ya solo pueden verse destellos, puede hacernos recordar incluso aquello que nunca hemos vivido. De ahí que la memoria, su ordenamiento, sea sobre todo producto de la ficción (Rancière, 2005). Suspenderse en esas superficies permite delinear un interior y un exterior, un adentro y afuera, donde representación, realidad, memoria y evento, así como filme y referente, se exteriorizan uno en el otro.

Superficies de la memoria y la mirada.

Tres (3) filmes sobre la memoria y la mirada permiten abundar sobre la superficie en el cine: *La jetée* del director Chris Marker (1962), *Hiroshima, mi amor* (en francés, *Hiroshima, mon amour*) (1959) de Alain Resnais y *Amélie* (en francés *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*) (2001) dirigida por Jean-Pierre Jeunet. Los primeros dos (2) coinciden en formar parte del llamado grupo de la *Rive Gauche*, en los márgenes de la *Nouvelle Vague* francesa.

La Jetée parte de la marca que deja la imagen de un rostro en la memoria de un hombre para desplegar un viaje de ciencia ficción; construido visualmente como fotonovela en cine, entre un presente vaciado, un pasado rico en imágenes y un porvenir apenas accesible; donde la única prohibición es la de vivir dos (2) veces el mismo momento. Por su parte, *Hiroshima* cuestiona la capacidad de la mirada de hacerse con el pasado. A través del contacto con los lugares y los cuerpos, la memoria va superponiendo capas del recuerdo de lo vivido con experiencias narradas, recuerdos no vividos e imágenes de lo que no pudo haberse visto.

Ambas películas se sitúan en la crítica a la condición de la guerra, la del porvenir en *La jetée*, la del pasado en *Hiroshima*. La tercera película, *Amélie*, se ubica en un momento y tesitura muy distinta a las dos (2) primeras. A principios del nuevo siglo, la película construye una reflexión sobre su tiempo a partir de la mirada, la soledad y la desconexión de un mundo justo al borde del estallido digital; todo en una construcción de superficialidades en el color, el tratamiento digital de la imagen, pero también la música, los personajes —que parecen extraídos del mundo aplanado del cómic—, las acciones y los temas de la cultura popular.

Amélie resalta, desde su deslizamiento por las superficies, la ensoñación y la esperanza en el porvenir desde la mirada de un personaje a quien deslumbra la brillantez del mundo. Vale destacar que las tres (3) películas se entran desde la ficción, aunque no por ello se alejen de un compromiso con la realidad. Esa capa de ficción, aunque delgada o apenas soportada por el fulgor luminoso, permite liberar a la memoria y la mirada de la atadura con la evidencia o el esto ha sido. Además, sus tramas

se guían por la imposibilidad de construir la relación amorosa; un evento de la superficie que, en su desasosiego y la locura que genera, separa y aleja a los personajes del mundo, volviendo extraño todo lo que se mira y se recuerda.

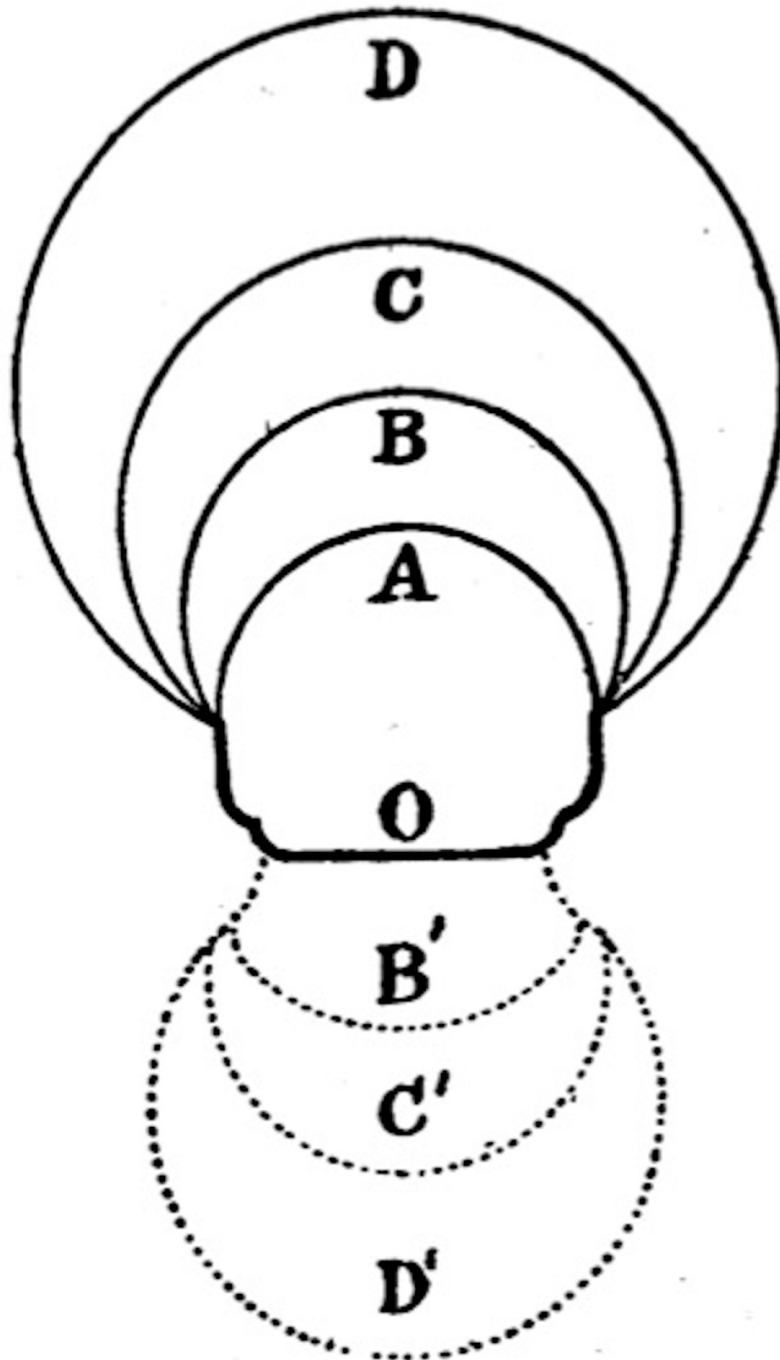
Cuando Deleuze caracteriza la ruptura que hace el cine de la posguerra al pasar del esquema imperante (basado en la extensión del movimiento en la imagen) a uno donde finalmente la imagen se abre a la duración a través del reconocimiento atento. Este inicia su planteamiento a partir de una imposibilidad en el modo de percibir de la mirada y, más tarde, en su articulación como recuerdo.

La duración de la imagen se lleva aún más lejos cuando la mirada y la memoria han perdido su objetivo; por ejemplo, en personajes que, aunque miran, no pueden ver o ya de nada les sirve el ver, o en aquellos que ya no son capaces de recordar, o lo que recuerden ya no les pertenece. Para ello, entre otras, Deleuze traza dos (2) figuras que remiten a cierto énfasis sobre la superficie de la imagen: el cristal (que también hace las veces de espejo) y las capas del pasado. En su tercer comentario a Bergson, recupera el esquema que este hace para describir la relación entre la percepción de un objeto y sus diferentes capas de memoria (Deleuze, 1986; Bergson, 1900, p. 130).

Es un esquema de dobles círculos concéntricos que conforman circuitos (AO, BB', CC', DD'); a un lado se sitúan las distintas capas de la percepción de un objeto (B', C', D'), y al otro, las capas de virtualidad —recuerdo y, posteriormente, sueño (A, B, C, D) —. La línea que divide a unos y otros círculos configura a su vez una superficie, de modo que entre más se profundiza en el reconocimiento de un objeto por la percepción, más puede expandirse su presencia en recuerdos. El esquema no es simétrico, pues al centro contiene un circuito que va de la percepción del objeto (O) a su imagen más primaria como recuerdo (A), ambos insolubles.

Así, entre más se intenta reconocer al objeto, más inseparable es de la imagen de su recuerdo que nos permite ese reconocimiento. A estas capas Bergson les llama imágenes-recuerdo. La última capa, la capa más vasta, estaría reservada para el sueño. Esta imagen-sueño, explica Deleuze (1986), se diferencia de la imagen-recuerdo: el durmiente mantiene sus percepciones en estado difuso y cuando la imagen virtual se actualiza no lo hace sobre sí, sino que lo hará en otra imagen, luego en otra y en otra. Y esa virtualidad se vuelve inactualizable en los estados donde el recuerdo y la mirada se han vuelto imposibles: en la amnesia, la afasia, el *déjà vu*, la alucinación o —en lo que podría ser una alusión a Beckett— la visión de los moribundos (1986).

Figura 1. Esquema de la memoria



Fuente: Bergson, "Materia y memoria", 1900, p. 130

Si la realidad se toca con sus imágenes, y estas dan cuenta del recuerdo que se forma a la vez que su percepción, entonces el objeto y su imagen-recuerdo conforman una superficie donde uno y otra solo pueden distinguirse en la relación dada por su límite. Más que un límite infranqueable, esa superficie da cuenta de la relación inseparable, pero a la vez permeable entre el objeto y su imagen, entre la realidad y su recuerdo; a un lado, la mirada, al otro, la memoria. La mirada establece inicialmente una relación de superficie con aquello que mira (que dista mucho de ser pasiva): se mira algo, la mirada traza su superficie a la distancia, y esa mirada se vuelve constantemente sobre quien mira, devolviendo esa distancia. Más aún cuando aquello que se mira es un rostro —o una superficie que ha adquirido rostridad— (Deleuze & Guattari, 2002).

Sin embargo, esa mirada no deja intacto a aquello que mira: al captar sus superficies y dejarse afectar por ellas, lo mirado se ve modificado también. La memoria, por su parte, deja ver en el recuerdo un tiempo distinto pero inseparable de la inmediatez del objeto; la inseparable percepción del objeto y su recuerdo conforman una superficie que aparece entre la temporalidad inmediata del ahora y la de un pasado indefinido en el no-ya del recuerdo (Bergson, 2008). Entonces, la mirada y la memoria encuentran su potencia de superficie cuando se desprenden más fuertemente de su objeto, cuando lo que se mira se ha desprendido del mundo, cuando se recuerda más allá de la fiabilidad y la veracidad. Ahí, ya no solo son capaces de modificar el objeto o la realidad, sino que sus superficies dan cuenta de toda una serie de posibilidades que lo falso y lo ficticio tienen para afectar y configurar la realidad.

“Esta es la historia de un hombre marcado por una imagen de la infancia” (Marker, 1962); comienza la pieza de Chris Marker donde el recuerdo de la imagen del rostro de una mujer es capaz de dar paso al viaje en el tiempo. Esta imagen será también, según se va descubriendo en la película, la imagen del momento de la muerte del hombre, su castigo por vivido un tiempo dos (2) veces: “Nada distingue a los recuerdos de los momentos ordinarios. Es hasta más tarde que ellos se hacen rememorar, a través de sus cicatrices” (Marker, 1962). La reflexión sobre la memoria en la película de Marker existe también a nivel formal: sus 29 minutos están narrados casi exclusivamente a partir de fotografías fijas. A través de pequeños cambios en los tiempos verbales, una narración en *off* lleva al espectador a viajar a través de los tiempos; algunas veces, incluso antes de que lo haga el protagonista.

La trama de la película parte de un grupo de personas que lograron sobrevivir la destrucción de la Tercera Guerra Mundial. Entre ellas, un hombre guarda una imagen

del pasado —el rostro de una mujer en la terraza que mira a las pistas del aeropuerto de Orly— tan marcada, que podría permitirle viajar en el tiempo. Primero al pasado y luego, quizá, al futuro. La mayoría de los sujetos que habían participado en el experimento antes no lograron resistir las torturas de ese viaje, pero la impresión tan fuertemente marcada del rostro de la mujer en la memoria de este hombre hace que su búsqueda supere las dificultades físicas.

El hombre viaja al pasado a través de recuerdos fragmentarios que no son suyos, pero lo llevan a un tiempo mejor. Una vez que ha conseguido encontrarse con la mujer y establecer una relación con ella y su entorno, al hombre se le revela el futuro y la posibilidad de supervivencia para la especie humana. Entonces deja de ser una pieza útil para quienes conducían el experimento. Al hombre se le concede un viaje más, que podría ser hacia el futuro más próximo, pero él decide regresar a su recuerdo: la terraza del aeropuerto de Orly para encontrarse con la primera imagen de esa mujer, con la marca en su superficie.

Ese es el único momento del pasado en el que ya había estado antes como niño, su último recuerdo antes de la guerra. Y ese momento —que los espectadores vieron al inicio de la película, y en el que se recuerda vagamente que un hombre había muerto—, es el momento de la muerte de nuestro protagonista, perpetrada por el líder de los experimentos. La circularidad de la película deja ver la consecuencia de que el personaje viviera dos (2) veces el mismo tiempo, dos (2) veces la misma marca del rostro; su último recuerdo antes de la guerra era, de hecho, su último recuerdo, el momento en el que muere por haber vivido dos (2) veces el mismo momento.

La película se construye por fotografías que obligan al espectador a que el movimiento solamente ocurra en su imaginación. Un juego de disoluciones nos lleva de una a otra en diferentes ritmos; los únicos movimientos son *travellings* y acercamientos dentro de la foto que acentúan este viaje interior. Nada puede pasarse por alto, no hay otro plano o acción por la que podamos extender nuestra percepción —la gran mayoría de las imágenes no muestran más que primeros planos—; hemos de quedarnos allí, mientras se experimenta con nuestra propia memoria.

En vez de que se intentara reproducir la realidad, haciéndola parecer natural, el filme acaba por inmovilizarla, petrificarla, privándola del flujo que le es propio. No hay posibilidad de experiencia de inmediatez, estamos sometidos a una tensión entre narración (y si hay un narrador, podríamos suponer que todos los eventos han pasado ya, sin embargo, éste nos habla en presente la mayor parte del tiempo) y recuerdos. Entonces, la imagen no se da como un devenir en el tiempo, sino como una serie de instantes.

Es la textura inasible del instante la que Marker consigue evocar en su película, si bien la fotografía convertida en fotograma conseguiría dar cuenta de que eso estuvo allí, su fluir hacia las siguientes fotografías-fotogramas montadas sobre la continuidad del sonido directo parecen anular la posibilidad del movimiento para abrirse a la duración del instante como pura superficie de representación. Ivelise Perniola (2003) dice que, en vez de pensar en *La jetée* como fotonovela, esta podría pensarse como un filme irrealizado-irrealizable. Es decir, Marker se niega a mostrarnos una imagen en movimiento con diálogos y mejor nos deja desnudos delante de un potente *storyboard* de lo que podría ser ese filme, quedando al espectador la tarea de llenar los intersticios de la acción. En palabras de Marker:

El sujeto no muere, no delira. Sufre. Continúan. Al décimo día de la experiencia, las imágenes comienzan a surgir, como confesiones. Una mañana del tiempo de paz. Una habitación del tiempo de paz. Niños verdaderos. Aves verdaderas. Gatos verdaderos. Tumbas verdaderas. (Marker, 1962)

Marker va llevando al espectador por diferentes momentos que él llama verdaderos, cosas verdaderas —como si las imágenes de los recuerdos y las palabras del narrador pudieran serlo—. Lo anterior, solo para mostrar el verdadero destino de la memoria, servir de tumba a la experiencia. Según Marker (1962): “El decimosexto día, él está sobre la pista. Vacía. Algunas veces, se encuentra con un día feliz, pero diferente, un rostro feliz, pero diferente. Unas ruinas”.

Conforme el hombre se va sujetando a los experimentos, su memoria (y su posibilidad de viajar en el tiempo) se va expandiendo por las capas de la imagen-recuerdo, entrando a su vez de manera más profunda en el recuerdo, pero también en la realidad, hasta que estas comienzan a confundirse. Las imágenes de la memoria parecieran más cotidianas, más suaves: su luminosidad y distensión rítmica, así como los sonidos que las acompañan, dejan cierta sensación de comodidad e identificación en esta realidad. Entonces otro rompimiento: entre varias imágenes se ve una aún más cotidiana: la mujer despierta de un sueño y mira a cámara. La imagen no tendría mayor trascendencia si no fuera porque es la única imagen que tiene movimiento en el filme. Aunque corta, esta imagen irrumpe en la lógica de la película como el rostro al que el hombre se aferró en su recuerdo.

El hombre de nuestra historia viaja al futuro, consigue ver el porvenir. Los hombres del futuro le dan la oportunidad de que vaya con ellos, él en cambio pide volver con la mujer al pasado. Nuestro personaje no había olvidado el rostro de la mujer porque se

sintiera culpable de su muerte. Cuando tuvo la oportunidad de regresar en el tiempo, la imagen de ese rostro, su marca en la memoria, le hace volver, pero solo para violar la temporalidad y morir —con un disparo, mortal y fotográfico—. El recuerdo del rostro y la mirada deviene, primero, marca en la superficie del tiempo —cicatriz— y, luego, herida de muerte.

Además, la película trae a la superficie imágenes y gestos de referentes históricos a la ficción: la imagen apocalíptica de la destrucción total por la guerra y la tecnología (recurrente en las narrativas de los años 1950 y 1960), o el gesto mortal del personaje, en clara referencia a la célebre “Muerte de un miliciano” de R. Capa (Ffrench, 2005). Al igual que lo hará después con *La Embajada* (en francés, *L’Ambassade*) (1973), Marker construye una delicada capa de ficción que se acerca tanto a la realidad, que podría dar a pensar que presenciamos un documental premonitorio.

Por su parte, *Hiroshima, mi amor* (dirigida por Alain Resnais a partir de un guion de Marguerite Duras) articula los circuitos de memoria como intercambio entre recuerdo e imposibilidad. La película busca ir más allá de la construcción de una memoria personal hacia algo más complejo: la memoria de dos (2). El filme parte de descen- trar la posición del testigo, como aquel que mira para luego narrar, para cuestionar la fidelidad del recuerdo y la mirada. ¿Qué es Hiroshima? ¿Puede una palabra contener tanto? ¿Puede la memoria contenerla?

— Tu no has visto nada en Hiroshima. Nada.

—Yo lo he visto todo. Todo... Incluso el hospital, lo he visto. Estoy segura. El hospital existe en Hiroshima. ¿Cómo podría haber evitado verlo?

—No has visto el hospital en Hiroshima. No has visto nada en Hiroshima

—Yo lo he visto todo. Todo... Incluso el hospital, lo he visto. Estoy segura. El hospital existe en Hiroshima. ¿Cómo podría haber evitado verlo?

—No has visto el hospital en Hiroshima. No has visto nada en Hiroshima. (Resnais & Duras, 1959)

No importa cuánto hagan la memoria colectiva y la historia por conservar el momento de Hiroshima, no importa hasta donde hayan ido nuestra mirada, nuestro recuerdo, nuestro conocimiento de la historia, jamás habremos visto nada de Hiroshima (todo lo que podamos conocer será posterior, mera representación). La historia, el documento y la memoria no podrán conservar jamás esa experiencia.

En el inicio del filme aparece una contradicción: distintas imágenes documentales de Hiroshima, después de la destrucción, se van alternando con las de la pareja

haciendo el amor mientras les caen cenizas. Según Godard (1999), aquello que sorprende y choca de la película es que tanto los primeros planos de la pareja haciendo el amor (como los planos abiertos de las heridas dejadas por la destrucción) provoquen el mismo temor. Hay algo de amoral, sigue, en mostrar con el mismo horror los planos del amor y la destrucción.

La película nos aparta rápidamente de cualquier identificación primaria que podamos tener con los hechos históricos de Hiroshima: presenciamos la creación de un posible documento histórico, la filmación de lo que sería una gran manifestación en contra de la guerra. La manifestación no es espontánea, se evidencia que se ha creado exprofeso para la representación fílmica. Se desarrolla una tensión con estas imágenes: nuestra buena conciencia quisiera identificarse con las causas de la manifestación y, sin embargo, esta se revela como solo un montaje de ficción. ¿Qué es la memoria histórica de un evento como Hiroshima sino una puesta en escena que apenas hace llorar a los turistas? Para los personajes —y para quienes no estuvimos ahí—, la palabra “Hiroshima” se vuelve un tema, un concepto que en su entramado nos hace sentir compasión. Equiparar nuestra compasión turística con la experiencia de la destrucción es lo que el filme acabará por situar como obsceno.

Poco a poco, la historia personal del personaje se va revelando: un amor prohibido en tiempos de guerra, la muerte del ser amado, la destrucción, la oclusión, la pérdida, la locura y, finalmente, el exilio. La película produce una estrategia de contigüidad visual, donde los travellings de paisajes de Nevers e Hiroshima parecen fusionarse como si fueran el mismo lugar; imágenes de uno y otro tiempo sin que pueda evidenciarse la diferencia entre flashback y tiempo presente. De a poco, sutilmente, la memoria de Nevers se yuxtapone al presente de Hiroshima: los muelles del Loire francés rodean por contracampo a un río en Hiroshima.

La reconstrucción de los fragmentos de memoria recoge también al presente: el amante alemán de Nevers va deviniendo en el amante japonés de Hiroshima, la prohibición de uno se traduce en la prohibición del otro. El día de la destrucción con la bomba, ella iba camino a París, salía de Nevers por la noche para que no la viera la gente del pueblo, la deshonra familiar obliga a la madre a echarla de casa. Nevers, para ella, no existe más. La historia de amor sigue el curso de la guerra, ambas tramas llegan a la misma noche en la que se vuelve imposible que la relación se pueda concretar: Hiroshima, en el ahora, y Nevers, en el pasado; la dimensión de la experiencia histórica se desliza a la memoria personal. Amor pasional —dolor hecho de carne y sangre— y destrucción total se imbrican.

El espectador queda atrapado en este doble juego: cualquier tendencia para identificarse con los personajes —sobre todo con aquellos que se inscriben en historias de amor—, lejos de permitirle la compasión (como si hacen las imágenes que “hacen llorar a los turistas”), lo sitúa en el centro mismo de la destrucción. La palabra Hiroshima va adquiriendo también un nuevo valor superpuesto por el recuerdo de la relación amorosa imposible de Nevers. El momento afectivo de la imposibilidad de la relación topa con la compasión abstracta y lejana que tenemos de la destrucción en Hiroshima. El filme desmonta y confronta la compasión, trae Hiroshima a nosotros; pasamos de la tematización a la experiencia. Aquí aparece una de las cuestiones recurrentes en las películas de Resnais: la tensión entre lo representacional del documento y la experiencia (Godard, Kast, Rivette y Rohmer, 1999).

A diferencia de lo que ocurre con el plano subjetivo y en movimiento de *La jetée* —donde el espectador asume el lugar del protagonista—, *Hiroshima* mantiene al espectador en el lugar del testigo imposible de la relación y destrucción inaprehensibles. No podemos ser partícipes de lo ocurrido en Hiroshima, ni de la destrucción, ni de la relación entre estos personajes. A pesar de la imposibilidad de ver lo que no puede verse, la película insiste en dar a ver; al acercarse por las distintas capas, los recuerdos se confunden, uno y otro se han superpuesto, al punto de que no podemos tener certezas sobre lo visto. Dudamos de la mirada, pues lo que hemos visto no da cuenta suficiente de lo ocurrido, no es capaz de asirlo del todo. Entonces, la memoria pasa de una superficie a otra de maneras indistinguibles, pero donde tampoco podemos integrar el recuerdo como uno solo.

En el último diálogo de la película, los personajes se dan un nombre, con el que recuerden la relación imposible y la infidelidad cometida. Pero el nombre no busca atrapar, ni siquiera distinguir; solo sirve para recordarnos que estos recuerdos eran de dos (2) y que hemos navegado por la superficie que conforman pasando de un lado al otro de la misma. Y, entonces, Hiroshima (como nombre) se desborda; ya no se produce como el nombre de la destrucción en abstracto, sino que resuena en nuestra experiencia y nuestra memoria:

—Hi-ro-shi-ma. Hiroshima. Es tu nombre.

—¿Es mi nombre? Sí. Tu nombre, el tuyo, es Nevers. Ne-vers-en-Fran-cia. (Resnais & Duras, 1959)

La jetée e *Hiroshima* dan cuenta de la imposibilidad de dar testimonio de las atrocidades de la guerra. Para hacerlo insisten sobre la imagen, ya no desde un intento por desarticular, rasgar o develar su ilusoriedad (para así acceder a lo profundo de los

hechos), sino suspendiéndose en la representación, en el velo, en las superficies entre la mirada y la memoria que las imágenes conforman.

La tercera película propuesta para esta categorización de las superficies se sitúa en una época distinta y guarda notables diferencias respecto a los filmes anteriores. En *Amélie*, la superficie se extiende al punto en que su profundidad va haciéndose cada vez menor para alcanzar a cubrir mayor extensión. En esa extensión, el anclaje con el referente se ha distendido y las relaciones entre imágenes nos llevan en un ágil flujo por las capas de las superficies. El recuerdo, que aún guarda el trazo del evento ocurrido, va dando paso a la fantasía y la ensoñación. La película los articula desde la mirada del personaje principal, que se ha separado del mundo y ahora solo ve sus destellos. Es el circuito más lejano del esquema de Bergson, donde el recuerdo conduce hacia el sueño, y las distinciones entre uno y otro no son claras.

Introducir *Amélie* en este análisis resulta en un doble anacronismo, por una parte, de las preocupaciones de *Hiroshima* y *La jetée*, aún marcadas por su cercanía con la guerra¹ y, por otra, de la actualidad, en la que la esperanza por la conexión accidental y la cercanía con los otros se ha erosionado. Su entusiasmo, que juega con lo banal y lo superficial como posibilidades para el encuentro, da cuenta de un momento que podría leerse desde cierta inocencia, pero también como una rebeldía hacia la desconexión del tiempo por venir.

Para *Amélie*, Jeunet parte de una narración construida como cuento fantástico, como ya lo había hecho en sus otros filmes franceses, *Delicatessen* (1991) y *La ciudad de los niños perdidos* (en francés, *La Cité des Enfants Perdus*) (1995), ambos codirigidos con Marc Caro. Lejos de ser una trivialidad o un reduccionismo, el uso de la narración fabular le permite a Jeunet establecer una ética despiadada sobre los personajes —que después revela como incomprensidos—; los irónicos personajes de Jeunet han de cumplir con su cometido, sin que haya que compadecerse por su destino.

Amélie centra su reflexión sobre la mirada de la protagonista, con una cercanía tal con lo cotidiano que lo abre a la ensoñación. Desde su narración se revela un nuevo mundo de pequeños detalles. Es una sociedad donde la mirada ha dejado de ser atenta y de maravillarse, la soledad se ha generalizado y el encuentro con el otro se ha vuelto imposible. Será la capacidad de escucha y de mirada de la protagonista la que permita intentar un cambio, por pequeño y sutil que sea.

El filme exalta su condición representacional y de construcción de apariencias: las actuaciones son exageradas y poco realistas, los colores saturados, la cinefotografía y el

¹Si bien Jeunet ha hablado de un alejamiento de la Nouvelle Vague (Zalewski, 2001), se pueden encontrar en *Amélie* algunos motivos que resuenan a las primeras películas Godard, Truffaut, o al tratamiento visual de una película —también periférica a la ola inicial— como *Los paraguas de Cherburgo* (en francés, *Les parapluies de Cherbourg*) (1964) del director J. Demi.

montaje crean movimientos y planos que hacen evidente el uso de lentes. Las imágenes extienden la mirada de las imágenes-recuerdo a las imágenes-fantasia en el límite con la realidad: imaginación y realidad construyen así una misma narración, sin que importe el grado de realidad de unas u otras. El deslizamiento sobre las superficies de las apariencias no establece una realidad y una ilusión claramente delimitadas, sino que la experiencia se constituye por el paso entre interioridades y exterioridades de realidades e ilusiones.

Esto lo hace trayendo las apariencias a la luz, no tanto para iluminar el engaño, sino para destacar una brillantez que se ha desprendido de cualquier utilidad (Muñoz, En prensa). La magia cotidiana de la que se rodean los personajes nos hace recordar que la ficción y la imaginación son parte fundamental de nuestra experiencia —siempre y cuando estemos atentos a los detalles, a los destellos y brillos—. Es el circuito ampliado de la imagen-sueño que, a su vez, es capaz de ahondar más en la realidad, o a la inversa, entre más nos detenemos en las minucias, más descubrimos que son una ensoñación.

La película no tiene reparos en construir la trama a partir de simplificaciones y esquematizaciones que ágilmente construyan el panorama de los personajes: el narrador comienza presentándonos al personaje principal (Amélie) a partir de una serie de sucesos que delinear su personalidad, así como de las cosas le gustan y las que no. Los eventos se siguen en un esquema melodramático conocido: un accidente (el shock por la muerte de *Lady Di*) lleva al personaje a iniciar un recorrido heroico para ayudar a los demás desinteresadamente y sin que lo sepan, pero debe ajustarse cuando asume más adelante que deberá ayudarse a sí misma siguiendo a un misterioso interés romántico. Para conseguirlo, el personaje tendrá que cambiar, dejarse ayudar por otros y dejar de esconderse. Amélie es atenta a los detalles y no teme inmiscuirse en la vida de los otros para buscar una conexión con ellos. Esta esquematización y simpleza permite que la película aborde los elementos visuales, sonoros, musicales y narrativos de manera cuidadosa.

Para construir la complejidad, la película recurre a algunas estrategias del cómic —que Jeunet ya había utilizado en su trabajo con *Caro*—; opta por una economía y aplanamiento de la profundidad narrativa en favor de un juego entre superficies: como en la articulación del coro de personajes de los que solo conocemos un aspecto distintivo y entrañable de su personalidad; en los tránsitos entre temporalidades del pasado, el presente y el futuro, pero también de las de lo que pudiera ser o lo que

podría haber sido. Por último, en la cuidadosa construcción visual de escenarios y atmósferas; o en el uso del minimalismo y simplismo musical de Yann Tiersen.

La narración nos conduce por los momentos del filme en los que el tiempo ha de dar saltos: detiene el tiempo hablando, por ejemplo, de todas las cosas que podrían pasar en un instante preciso. Asimismo, cuando los protagonistas se encuentran por primera vez vemos lo que podrían ser los miedos de cada uno al enfrentarse con una nueva persona, o nos introduce en narraciones alternas, como la serie de cosas que podrían pasar para que el personaje no llegue a tiempo a una cita.

La película juega con una serie de reducciones propias de su época: la memoria histórica se reduce al espectáculo (la muerte de Lady Di), la realidad se reduce a ilusión, sueño o recuerdo, las relaciones a encuentros, la identidad a fotografías de fotomatón, la mirada objetiva se reduce a detalladas, la venganza a la travesura. En este reduccionismo de las cosas a sus superficies es lo que luego permite los deslizamientos de una a otras en capas más profundas de detalle y ensoñación. Lo que aparece es un canto a la vida simple, atenta a sus destellos y fluida en las superficies de las apariencias. Caemos en cuenta de que si estamos solos es porque no estamos escuchando lo suficiente.

Estas tres (3) películas (todas historias de amor) parten de la temporalidad que desprende la relación afectiva para desplegar las superficies que se configuran en el encuentro entre memoria y mirada. La imagen da cuenta de esa superficie. En *La Jetée*, el encuentro entre superficies deja una impresión que se ha vuelto marca o, más aún, cicatriz en la memoria que no puede dejar de volver sobre ese recuerdo. Las marcas que la memoria imprime sobre el recuerdo y la mirada lo modifican a tal punto en que ya no podemos saber si cuando recordamos lo mirado, lo hacemos del evento mismo o de las veces en que lo hemos rememorado.

En *Hiroshima*, la superficie sirve como capa permeable para recuerdos y miradas de un evento que es imposible recordar. Las imágenes visuales y sonoras permiten el flujo de un recuerdo a otro, pero esos recuerdos no se mezclan, sino que pasan de un lado a otro por las superficies de sus imágenes. La tensión entre lo que vemos y lo que no pudimos atestiguar nos obliga a darnos cuenta de que estamos situados precisamente en el límite de la superficie. Así, dudamos de lo mirado para pasar a confiar en la equivocidad de los recuerdos.

En *Amélie*, el encuentro con el otro solo puede darse en sus superficies, de sus recuerdos y fantasías llevadas al brillo de sus apariencias. Una vez que se permite situarse en las superficies (y abandonar cualquier intento de ruptura), la memoria y la

mirada relajan su anclaje al referente y permiten una conducción fluida entre capas, formas y vibraciones. Para dejarnos afectar por la felicidad de lo cotidiano, solo debemos dejarnos ir por sus superficies.

Pensar la superficie es situarnos en el cambio de una fase a otra, en la interfaz entre la memoria y la mirada, entre estas y la imaginación. Si la imagen da cuenta de esas superficies, lo hace porque no solo es evocación de un evento o un referente, sino que ella misma es una superficie que afecta y se deja afectar por otras. Sin embargo, aquí la apuesta no es que las superficies o lo superficial estén allí para ser rasgados o transgredidos; una ruptura de la superficie solo produce mayores superficies, cicatrices, nuevos velos y más recuerdos. Habría, más bien, que suspenderse en la superficie, dar cuenta de sus tensiones e interacciones: de sus impresiones, sus marcas, su permeabilidad, sus tránsitos, sus brillos y sus afectaciones.

Referencias

- Bergson, H. (1900). *Materia y memoria*. Madrid: Victoriano Suárez; Fernando Fe.
- Bergson, H. (2008). Le possible et le réel. En *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF.
- Bruno, G. (2014). *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. doi:8475093175
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Elsaesser, T., y Hagener, M. (2010). *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. New York; London: Routledge.
- Ffrench, P. (2005). The Memory of the Image in Chris Marker's *La Jetee*. *French Studies*, 59(1), pp. 31-37. doi:10.1093/fs/kni066

- Godard, J., Kast, P., Rivette, J., y Rohmer, E. (1999). Table ronde sur Hiroshima mon amour d'Alain Resnais. En de Baecque, A., y Tesson, C. (Eds.), *La Nouvelle Vague* (pp. 36-62). Paris: Cahiers du Cinéma.
- Jeong, S.-h. (2012). The Surface of the Object: Quasi-Interfaces and Immanent Virtuality. En Martin-Jones, D., y Brown, W. (Eds.), *Deleuze and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kilbourn, R. J. A. (2014). Memory and Film. En Branigan, E. y Buckland, W. (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (pp. 279-284). London; New York: Routledge.
- Kilbourn, R. J. A. (2011). *Cinema, memory, modernity*. New York; London: Routledge.
- Kuhn, A. (2011). What to do with Cinema Memory? En Maltby, R., Biltereyst, D., y Meers, P. (Eds.), *Explorations in new cinema history. Approaches and case studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Marker, C. (1962). *La jetée* [Film]. France: Argos.
- Morey, M. (2009). Ver no es hablar. Cinco apuntes para una reflexión, con una postdata. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes, IV época*(12), pp. 39-42.
- Muñoz, G. (En prensa). En el reino de las apariencias. Sobre la cosmología. En Álvarez Solís, Á. (Ed.), *Ontología de las superficies. Ensayos averroístas sobre Emanuele Coccia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Perniola, I. (2003). *Chris Marker o Del film-saggio*. Torino: Lindau.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Resnais, A., y Duras, M. (1959). *Hiroshima, mon amour* [Film]. France, Japan: Argos Films.

Zalewski, D. (2001). Going Sweet and Sentimental Has Its Rewards. *The New York Times*, p. 13 [En línea]. <https://www.nytimes.com/2001/10/28/movies/film-going-sweet-and-sentimental-has-its-rewards.html>