**Malabares de la memoria. Fotografías, recuerdos visuales, ensayos y ficciones**

**Juggling Memories. Photographs, Visual Memories, Essays and Fictions**

**Isabel Arquero Blanco**

Universidad Complutense de Madrid

iarquero@ucm.es

**Luis Deltell Escolar**

Universidad Complutense de Madrid

ldeltell@ucm.es

*Donde habite el olvido,*

*En los vastos jardines sin aurora;*

*Donde yo sólo sea*

*Memoria de una piedra sepultada entre ortigas*

*Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.*

Luis Cernuda (1934).

*La memoria está siempre ahí, viviente; no descansa.*

María Zambrano (1955).

En las últimas décadas, la investigación sobre la memoria ha experimentado un gran desarrollo, tanto desde la neurociencia y la psicología como desde los estudios de ciencias sociales y humanidades. El texto *El bazar de la memoria* (2021), de la profesora Veronica O’Keane, trata de averiguar cómo se construyen los recuerdos y, al mismo tiempo y con la misma intensidad, cómo los recuerdos moldean a los individuos. Lógicamente la metodología de los *Memory Studies*, que podrían traducirse como estudios de la memoria, también ha recalado en el análisis de la fotografía y la imagen en movimiento. En este número de la revista *Fotocinema*, titulado *Recuerdos visuales fotográficos*, los autores abordan el rol que desempeña la memoria en la construcción social y, sobre todo, individual. La memoria se articula como un juego de malabares entre el recuerdo y el olvido, la posmemoria y la rememoria, lo imaginado, lo deseado, la ficción y lo documentado.

Aunque Walter Benjamin no se refería directamente a la fotografía en su tesis quinta sobre el concepto de la historia, prontamente resulta inevitable pensar en ella al leer su comentario: “La verdadera imagen del pasado se escabulle. El pasado solo puede capturarse como una imagen que se enciende en el momento que puede ser reconocida y que nunca más se hace visible” (Benjamin, 2012, p. 69). Las palabras del berlinés parecen evocar o dialogar —aunque sea ficticio— con las ideas de Henri Cartier-Bresson y su “instante decisivo”. Solo en unas décimas de segundo se puede atrapar el mundo; un momento antes u otro después, la imagen generada no congelaría el pasado, no capturaría la memoria.

El tema de este monográfico apela directamente a los puntales de la fotografía: la memoria, la representación, el tiempo y el sujeto. Por ello, resulta previsible y acertado que muchos de los investigadores de este número de la revista recurran, recurramos, a los autores clásicos para referirnos a las relaciones entre la fotografía y la memoria. Pues como sostenía Susan Sontag:

Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo (Sontag, 2014, p. 25).

La fotografía parece el arte de la memoria. Estatuto que comparte desde finales del siglo XIX con sus hermanos de luz —el cine y las imágenes en movimiento—. Pero esta característica conlleva una responsabilidad, pues “el recuerdo [la memoria] solo es posible en el olvido y no al revés” (Heidegger, 1997, p. 329). Es decir, el fotógrafo, aquel que genera una imagen, nos obliga a los espectadores a “olvidar” todo aquello que no ha encuadrado o que ha tamizado en la fotografía. Eliminar algo en la imagen es condenarlo al olvido. La fotografía antes de fijar y memorizar, recorta y olvida la realidad. En cierto modo, la fotografía es esa “piedra sepultada entre ortigas” donde permanece algo de la memoria, pero, sobre todo, habita el olvido, utilizando las palabras de Luis Cernuda.

Mirar resulta complejo, fotografiar resulta cómodo. Las personas se escudan con sus móviles para no tener que mirar. Fotografiar a los familiares, los cuadros, las esculturas o un paisaje les evita contemplarse y pensar en ellos mismos. La fantasía de que las fotografías capturan —y fijan en la memoria— lo que no se está mirando, ayuda a no tener que mirar y, sobre todo, a no tener que ver. Pues como sostiene Merleau-Ponty “Es cierto que el mundo es lo que vemos y, sin embargo, tenemos que aprender a verlo” (Merleau-Ponty, 2003, p. 18).

La acumulación de imágenes para sustituir la memoria propia y evitar mirar con atención se transforma en un ejercicio de funámbulo. Se producen fotografías, películas, vídeos a una celeridad nunca antes vista, pero la mayoría de estas piezas son “imágenes pobres” que “condenan a la pantalla”, acertadísimos términos de Hito Steyerl (2014), donde no hay un proceso de mirada sino una necesidad de acaparar sensaciones. La memoria y los recuerdos visuales devienen en malabares imposibles, donde se mezclan imágenes pobres, invenciones, creaciones autobiográficas y *fakes* de toda índole.

Los trabajos de este monográfico, centrado en la memoria y en los recuerdos visuales, abordan la fotografía y el cine desde miradas plurales y distintas. Este número indaga en los recuerdos visuales, así los dos primeros textos se adentran en la *ficcionalidad* y la falsificación de la memoria. Carmelo Vega, de la Universidad de La Laguna, defiende las imágenes fotográficas, realizadas con técnicas ficcionales, como un poderoso instrumento para analizar y comprender el mundo. Estas obras, que evocan la memoria individual y colectiva, reflexionan sobre la naturaleza de los recuerdos y su posible devenir en reflejos, espejismos o construcciones ideales. Por su parte, Maria Soler y Javier Marzal, ambos de la Universitat Jaume I de Castellón de la Plana, estudian los procesos de coloreado de materiales fotográficos y cinematográficos ideados en un principio en blanco y negro y cómo estas técnicas descontextualizan las obras producidas en un tiempo y con una estética concreta.

Mar Marcos Molano, de la Universidad Complutense de Madrid, dialoga con las obras del artista Peter Beard, en concreto, con sus fotodiarios. La autora describe que este modo de enunciación es la perfecta afirmación del fotógrafo como sujeto que expresa su voluntad de desnudarse y de mostrarse ante los demás. Así, los fotodiarios se transforman en una suerte de escritura (foto)autobiográfica. Desde la Universidad Miguel Hernández en Elche, Sergio Luna Lozano y José Vicente Martín Martínez analizan distintas maneras y prácticas artísticas que expresan la memoria en cuanto registro de una temporalidad. Primero recuerdan los trabajos de Michael Wesely, Jim Campbell o Hiroshi Sugimoto que se realizaron con técnicas de larga exposición y, segundo, estudian el modelo fotográfico basado en la superposición y el promedio, con fotografías de Jason Salavon y Corinne Vionnet.

Johanna Pérez Daza, de la Universidad Católica Andrés Bello (Venezuela), y Wilson Prada, de la Prada Escuela de Fotografía (Venezuela), plantean una relectura de *Ante el dolor* *de los demás* de Susan Sontag. En este artículo se revisan tres de los conceptos claves de la obra de la escritora y pensadora estadounidense: poder, violencia y memoria. Enfatizando la importancia de la compasión y la capacidad, aún vigente, de conmocionar que tienen las imágenes. Las profesoras de la Universidade Lusófona do Porto, Cláudia Lima y Susana Barreto, y, la docente de la Escola Superior de Artes e Design Instituto Politécnico de Leiria, Eliana Penedos Santiago recuperan las experiencias artísticas y pedagógicas de la ESBAP (Escola Superior de Bellas Artes de Porto) desde 1960 hasta 1980, período marcado por la Revolución portuguesa del 25 de abril de 1974.

Carlos Arango y María Catalina Cruz-González, ambos desde Colombia, proponen una metodología mixta para abordar las relaciones imaginarias entre las generaciones de habitantes de la subregión del Oriente Antioqueño y sus objetos favoritos. Francisco Javier Domínguez Burrieza y José Luis Cano de Gardoqui García, de la Universidad de Valladolid, citando las teorías clásicas de Siegfried Kracauer, Edgar Morin y Roland Barthes y las prácticas estéticas de otros autores como la cineasta Agnès Varda, platean la técnica de dinamización de fotografías para la creación de recuerdos visuales.

Varias de las investigaciones de este monográfico reflexionan sobre la capacidad de las imágenes de atestiguar la violencia y de enfrentarse a lo abyecto. Aunque la fotografía sea cuestionada como representación de lo real, al mismo tiempo, urge narrar los acontecimientos recientes. Así, Carlos Andrés Tobar Tovar, de la Pontificia Universidad Javeriana en Cali (Colombia), y Antonio David Palma Crespo, Universidad de Granada, analizan los relatos sobre la denominada Masacre de Trujillo en Colombia entre 1986 y 1994. Su hipótesis es que la fotografía tiene la capacidad de dotar a las víctimas de un lugar de deliberación desde donde pueden reflexionar sobre sus recuerdos y la narración de la historia oficial. Cora Requena Hidalgo, de la Universidad Complutense de Madrid, recurre a la película *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno (2006) para analizar los mecanismos empleados por la memoria para recrear, fijar y conservar las experiencias traumáticas vividas en Chile durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. Con este trabajo busca contribuir a la recuperación de la memoria social chilena. Desde otra perspectiva, Ignacio Gastaca Eguskiza, de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, utiliza el análisis semiótico para estudiar una imagen del corresponsal de guerra de origen ucraniano Anatolii Stepanov. Así el fotoperiodismo actual se convierte en base para crear una memoria visual de una nación atacada.

Sin embargo, otros autores abordan la necesidad de desconfiar de la fotografía y de los falsos recuerdos. Esta duda se ha convertido en uno de los temas más recurrentes del cine del último cuarto de siglo. Para Teresa Sorolla, de la Universitat Jaume I de Castellón de la Plana, los *mind-game films* utilizan la fotografía como recuerdos engañosos, ya que contribuyen a confundir a los protagonistas y, también, a los espectadores que confían en la veracidad de las imágenes. Por su parte Damián Bretones, de la Universidad de Córdoba, se centra en el largometraje *Déjame salir* (2017) de Jordan Peele, donde indica que la fotografía se utiliza como una certera herramienta para crear la atmósfera de confusión y ambigüedad que reina en el filme.

Desde Michel de Montaigne el ensayo ha devenido en una de las formas más creativas y libres. Este modo de reflexión es, como decía Ortega y Gasset, “la ciencia, menos la prueba explícita” (1914, p. 28). Así, los mejores ensayistas suelen divagar sobre un tema para hablar sobre los demás y sobre ellos mismos. En la actualidad, el ensayo audiovisual es una de las maneras que más cuestiona el estatuto de la imagen (en movimiento). Norberto Mínguez Arranz, de la Universidad Complutense de Madrid, disecciona la pieza *Fotografías* (2014) de Chus Domínguez, sacando a la luz el carácter asistemático, dialógico y, en suma, los rasgos ensayísticos de esta obra. También Isleny Cruz-Carvajal y Alberto Fernández-Hoya, los dos de la Universidad Rey Juan Carlos, proponen revisitar, como forma pedagógica, el álbum fotográfico familiar para construir ensayos fílmicos, con marcado carácter autobiográfico. Por último, José María Mesías Lema, desde la Universidade de Coruña, investiga la autobiografía y su relación con el archivo doméstico a través de la obra *performativa*, fotográfica y video ensayística de David Catá.

Este monográfico de *Recuerdos visuales fotográficos* ha generado un espacio para expresar las numerosas posibilidades y facetas de la representación de la memoria y del recuerdo, ya sea real o inventado. Y es un trabajo complejo pues como escribió María Zambrano: “la memoria aparece como viniendo de un olvido, de un obscuro fondo que ofrece una resistencia, inexpugnable. Y somos así, opacos a nosotros mismos en esa primera, espontánea forma de conocimiento en que ni siquiera pretendemos conocernos, que es la memoria” (1955, p. 75). Hablar sobre los recuerdos visuales fotográficos es, siempre, hablar sobre nosotros mismos. Prontamente, la fotografía surge como forma de exploración de la identidad personal pero colectiva al mismo tiempo. Estos textos configuran un amplio repertorio de juegos de malabares, donde no existen certezas ni equilibrios constantes.

**Referencias bibliográficas**

Cernuda, L. (1934). *Donde habita el olvido*. Editorial Signo.

Benjamin, W. (2012 [1940]). *Tesis sobre el concepto de Historia y otros ensayos sobre Historia y política*. Alianza Editorial.

Heidegger, M. (1997). *Ser y Tiempo*. Editorial Universitaria.

Merleau-Ponty, M. (2003). *El mundo de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.

O’Keane, V. (2021). *El bazar de la memoria. Cómo construimos los recuerdos y cómo los recuerdos nos construyen*. Siruela, El Ojo del Tiempo.

Ortega y Gasset, J. (1914). *Meditaciones del Quijote*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. DeBolsillo.

Steyerl, H. (2914). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra Editora.

Zambrano, M. (1955). “Adsum”, *Entregas de La Licorne*. Número 5-6. pp. 71-80.