



**Facultad de Arquitectura
Escuela de Cine**

**"La relación entre la imagen y la memoria en el film Sans Soleil
(1982) de Chris Marker"**

**Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en
Producción Ejecutiva y Post Producción de Imagen y Sonido.**

**Nombre del Alumno: Pablo Maureira Yáñez.
Profesor Guía: Claudio Pereira Navarro.**

Agradecimientos:

A mis Padres y Hermanos,

A mis amigos,

Y todos los que me han ayudado a lo largo de este camino.

Índice General

Introducción.....	3
Capítulo I	
Marco Teórico.	
Presentación.....	5
1.1 La facultad de la memoria.....	7
1.2 El proceso del recuerdo.....	13
1.3 El fenómeno de la imagen.....	17
1.4 Nacimiento de las imágenes.....	20
1.5 El carácter representativo de la imagen.....	24
1.6 La cuestión de la imagen.....	26
1.7 Acercamiento al contexto de Chris Marker.....	30
Capítulo II	
Marco Metodológico	
2.1 Justificación.....	32
2.2 Delimitación.....	36
Capítulo III Análisis	
3.1 Presentación.....	38
3.2 El vínculo presente entre memoria e imagen en el Sin Sol.....	40
Conclusiones.....	53
Anexo: Texto de Sans Soleil.....	57
Bibliografía.....	77

Introducción

Cuando se intenta conocer la figura fílmica del director francés Chris Marker el espectador se va encontrando con una variedad de formas con las que el autor nos interpela y nos da a conocer su postura en diversas temáticas. Entre las variadas reflexiones que hace este cineasta en su filmografía, el motivo de estudio de la presente investigación recae en la relación que establece el autor entre la *imagen* y el *recuerdo*, y como a través de estos conceptos nos presenta un relato.

El año 1983 Chris Marker fue capaz de componer un largometraje llamado “Sans Soleil”, un film que está articulado por las cartas de un director de fotografía ficticio llamado Sandor Krasna que en su actitud de viajero plasma en su correspondencia tanto sus recuerdos y reflexiones, como también historias que ha conocido recorriendo lugares del mundo como Cabo Verde en África y el Japón, narrado por la voz de Florence Delay se establece una especie de dialogo entre las cartas y la lectura del narrador, con las imágenes que van construyendo las secuencias de la película.

Bajo el punto de vista autoral, el film de Marker es un libro abierto que nos faculta para emprender una reflexión propia acerca de diferentes temas que seguramente serían la base para variadas investigaciones, por lo que dirigiré la mira de este trabajo acotando el campo con la siguiente interrogante ¿Cómo Chris Marker constituye una relación entre la imagen y el recuerdo en la película Sans Soleil?

Para intentar desarrollar esta pregunta, abordaremos los conceptos claves a estudiar. Por un lado el de la *imagen* como un instrumento simbólico en el cual el fin de la representación se orienta, en primer lugar hacia la idea de trascendencia a través del tiempo, pero también como un testimonio de existencia, este testimonio queda también almacenado en nuestra memoria, aquí abordaremos otro concepto clave en esta investigación: el recuerdo. En Sans Soleil los recuerdos de Sandor Krasna y sus interpretaciones son los que van marcando el ritmo de la película a medida de que se van narrando por voz en off estas cartas, además de la mixtura con imágenes que se complementan y articulan con lo relatado. Las imágenes también son el testimonio de los viajes a ciertas latitudes del mundo que van alimentando e interpelando al espectador hacia la reflexión.

La siguiente investigación tiene el propósito de contribuir a una lectura de esta película en particular, y tratar de comprender un poco más el cine de Chris Marker, fallecido hace unos años, que sin duda es interesante de descifrar, no para saber con exactitud lo que este autor nos quiere decir, sino más bien, para poder crear un juicio personal sobre las temáticas que se nos van presentando en la obra compuesta el año 1983, y desarrollada casi en su totalidad por una sola persona: Chris Marker.

Capítulo I

Marco Teórico

- Presentación

El presente marco teórico tiene el objetivo de estudiar dos conceptos centrales cuya relación son el motor del desarrollo de esta investigación. En primer término abordaremos a la memoria bajo la perspectiva del trabajo que Aristóteles realiza al intentar explicar el funcionamiento de ésta facultad, clarificando el impacto de esta en el conocimiento. El estudio de Aristóteles sirve como base para entender a la memoria y al proceso del recuerdo, ambos están diferenciados en el tratado filosófico que le dedica el pensador a estas facultades, que a su vez vincula con el fenómeno de la imagen. También se menciona en el presente marco, la idea que tenía el pensador y filósofo escocés David Hume quién también intenta reflexionar mediante la base aristotélica el proceso que realiza la memoria y el papel que cumple el recuerdo en la formulación de las ideas y su comparación con la imaginación. Estos dos filósofos dedicaron una parte de su obra a la reflexión que se origina en base a los conceptos de la memoria y el recuerdo, trazando de cierta manera el camino para entender como impactan en el conocimiento, por ello son los referentes para tratar dichos conceptos en la presente investigación.

En segundo lugar nos referiremos al concepto de la imagen y el punto de vista por el cuál este concepto es abordado teóricamente, partiremos con el estudio de la imagen como un producto de la naturaleza, seguiremos explicando a la imagen como un ejercicio intelectual que le da avance a la imagen mental, para terminar revisando la condición simbólica que permite al ser humano la capacidad de representar a través de la imagen, explicando su nacimiento y su vínculo con la muerte, para terminar refiriéndonos al cuestionamiento de la imagen.

Nos daremos cuenta en el camino de esta reflexión teórica los vínculos que *a priori* no se conciben a simple vista respecto a estos conceptos, pero que a medida que se van explicando queda más clarificada la importante y directa relación que tienen entre sí, y a la cual los teóricos aquí expuestos se refieren e intentan establecer, explicando la correspondencia existente entre la memoria, el recuerdo y la imagen.

Por último intentaremos adentrarnos y explicar el contexto en el que se desarrolla la obra de Chris Marker, cineasta cuyo film es el propósito de esta investigación.

1.1 La facultad de la memoria

*“Las imágenes son una reescritura
de la memoria”*

(Gonzalo de Lucas)

Para adentrarnos en el tema de la memoria nos apoyaremos en el filósofo Aristóteles quien le dedicó un tratado llamado *“Sobre los sentidos y lo sensible – Sobre la memoria y el recuerdo”* en el que intenta definir y comprender tanto el funcionamiento como la naturaleza que constituyen este concepto.

Para acercarnos al tema el filósofo intenta definir de principio cuál es el objetivo de la memoria por ello nos asegura que: “es, en efecto, imposible recordar el futuro, que es objeto de la conjetura o de la espera” (43) y continúa más adelante agregando que “tampoco hay memoria del presente, sino tan sólo percepción de él; puesto que, por la percepción, no conocemos ni lo que es futuro ni lo que es pasado, sino solamente lo que es presente” (43) por lo tanto en el ejercicio de recordar el objeto de la memoria es el pasado; Aristóteles asegura que “la memoria tiene por objeto el pasado; nadie podría pretender recordar el presente, mientras él es presente. Por ejemplo, no se puede recordar un objeto blanco particular mientras uno lo está mirando, como tampoco se puede recordar el tema de una especulación teórica, mientras actualmente se está especulando acerca de ella y se está pensando en ello(...) Pero, cuando uno tiene conocimiento o sensación de algo sin la actualización de estas facultades, entonces se dice que recuerda: en el primer caso, se recuerda lo que él aprendió o pensó, y en el otro caso, lo que se oyó, se vio o se percibió de cualquier otra manera; pues, cuando un hombre ejercita su memoria, siempre dice en su mente que él ha oído, sentido o pensado aquello antes.” (43)

La memoria actúa entonces cuando uno vuelve a poner atención en un objeto o idea que se haya percibido o pensado en algún pasado, requiere pues de un intervalo de tiempo entre que el objeto es percibido o pensado y es recordado; según el mismo Aristóteles “Toda memoria o recuerdo implica, pues, un intervalo de tiempo. Por esto, sólo aquellos seres vivos que son conscientes del tiempo puede decirse que recuerdan y hacen esto con aquella parte del alma que es consciente del tiempo.” (43) por lo tanto ya podemos decir apoyados en lo que dice el filósofo que en primer lugar tanto la capacidad de la memoria como la del

recuerdo corresponde a la atención del pasado y en segundo lugar, que son habilidades que son exclusivas de aquellos seres que pueden percibir y ser conscientes del paso del tiempo.

Otra característica que destaca Aristóteles de la memoria es que es una “facultad sensitiva primaria” (44) puesto que conocemos el tiempo y el movimiento a través la capacidad sensitiva, por eso posteriormente Aristóteles asevera lo siguiente: “de aquí que la memoria se halle no solamente en el hombre y en los seres que son capaces de opinión y pensamiento, sino también en algunos otros animales. Si ella formara parte de la facultad intelectual, no pertenecería, como pertenece, a muchos otros animales” (44) el filósofo le atribuye entonces a la memoria un estatus igual al de los sentidos que forman parte del ser humano y de los animales, no es para él un producto de la facultad intelectual puesto que otros animales también tendrían la capacidad de tener memoria y Aristóteles reserva la facultad intelectual sólo al ser humano.

Respecto al estímulo de la memoria es interesante exponer cómo Aristóteles explica este fenómeno, “puede plantearse la cuestión de cómo es posible recordar algo que no está presente, puesto que solamente está presente la impresión, pero no el hecho” (45) y esto se debe a que según Aristóteles puesto que percibimos vía los sentidos, la información que guardamos es una “impresión” que es vinculable al concepto de la imagen, en palabras del mismo filósofo define qué “la memoria, aun la de los objetos del pensamiento, implica una pintura mental.” (44) por eso mismo es que el mismo Aristóteles continúa explicando que la memoria, la imagen mental y la imaginación están vinculadas y pertenecen a la misma raíz “Es, pues, evidente que la memoria corresponde a aquella parte del alma a que también pertenece la imaginación: todas las cosas que son imaginables son esencialmente objetos de la memoria” (45)

Sin embargo la “impresión” que queda de aquel estímulo que se plasma en el conocimiento del hombre es lo que hace que algunos individuos puedan poseer una mejor memoria que otros, el filósofo explica éste fenómeno de la siguiente manera: “el estímulo, en efecto, produce la impresión de una especie de semejanza de lo percibido, igual que cuando los hombres sellan algo con sus anillos sellados. De aquí que, en algunas gentes, debido a la ineptitud o a la edad, la memoria no tenga efecto ni aun bajo un estímulo muy fuerte, como si el estímulo o el sello se hubiera aplicado a un agua que fluye; mientras que en otros, debido a un desgaste parecido al de las paredes viejas en los edificios, o bien

debido a la dureza de la superficie receptora, la impresión no penetra. Por esta razón los muy jóvenes y los viejos tienen pobre memoria; esos están en estado de fluencia, los jóvenes a causa de su crecimiento, los viejos a causa de su decadencia. Por una razón semejante, ni los que son muy rápidos, ni los que son muy lentos parecen tener buena memoria; los primeros son más húmedos de lo que deberían ser y los otros son más duros de lo conveniente; en los primeros, no puede perdurar la impresión en el alma y en los otros no deja huella.” (46)

La memoria como podemos entender es una impresión, ésta última se plasma en el conocimiento en la forma de una “imagen mental” (47) respecto a esto último el filósofo en su tratado escribe “Igual que una pintura pintada sobre un panel es a la vez una pintura y un retrato y, aunque una sola e idéntica, es ambas cosas, sin que, sin embargo, la esencia de las dos sea idéntica, y así como es posible pensar de ella las dos cosas, que es una pintura y que es un retrato, así, de la misma manera, hemos de considerar la pintura mental que se da dentro de nosotros como un objeto de contemplación en sí mismo y como una pintura mental de una cosa distinta. En la medida en que la consideramos en sí misma, es un objeto de contemplación o una pintura mental, mientras que en la medida en que la consideramos relacionada con alguna otra cosa, por ejemplo, como una semejanza, es también un recuerdo.” (45) es decir que según el filósofo existe una distinción entre la pintura mental que se emplea como “*objeto de contemplación*” que vendría siendo el objeto de pensamiento, mientras que la semejanza o el “*retrato*” vendría siendo el *recuerdo*, explicado este cuestionamiento en palabras de Aristóteles: “De manera que, cuando su estímulo es actual, si el alma percibe la impresión en sí misma, parece tener efecto a manera de un pensamiento o una pintura mental, es como si uno contemplara en un retrato o pintura una figura, por ejemplo, la de Corisco, aun cuando uno no haya visto precisamente a Corisco. Igual que, en este caso, la afección causada por la contemplación difiere de la que se produce cuando se contempla el objeto meramente como pintado en un lienzo, así en el alma un objeto aparece como meramente pensado, mientras que el otro, por ser —como en el primer caso— una semejanza, es un recuerdo” (47) La impresión entonces para que se convierta en un recuerdo no tendría que ser causada por un *estímulo actual*, puesto que de ser así la pintura mental es un pensamiento, pero si hay una diferencia entre la impresión producida por la contemplación actual a la de la *semejanza* ésta última se convertiría en un recuerdo.

Así pues Aristóteles trata el concepto de la memoria en su Tratado “Del sentido y lo sensible, de la memoria y el recuerdo” en resumen ha quedado expuesto que la memoria en primer lugar es “un estado producido por una imagen mental” (46) que se refiere a una semejanza de aquello que causa la imagen en el conocimiento y que como bien dice el mismo filósofo que la memoria es “aquella facultad de nosotros que pertenece a la facultad sensitiva primaria con la cual podemos percibir el tiempo” (46)

Sin embargo existe también otro erudito en lo que se refiere a la naturaleza humana y que al igual que Aristóteles reflexiona sobre la memoria, hablo del pensador escocés David Hume. Él explica el fenómeno de la memoria vinculándolo al concepto de la imaginación, es descrito por el mismo Hume de la siguiente forma: “Hallamos por experiencia que cuando una impresión ha estado una vez presente al espíritu, hace de nuevo su aparición en él como una idea, y que esto puede suceder de dos modos diferentes: cuando en su nueva aparición conserva un grado considerable de su primera vivacidad y es así algo intermedio entre una impresión y una idea y cuando pierde enteramente esta vivacidad y es una idea por completo.

La facultad por la que reproducimos nuestras impresiones del primer modo es llamada memoria, y aquella que las reproduce del segundo, imaginación.” (25) Nuevamente encontramos a la *impresión* como parte del conocimiento diferenciándose en dos fenómenos, el primero que nos explica Hume correspondería a que una *experiencia* reaparezca como una *impresión* que mantenga una gran parte de lo que el pensador llama *vivacidad*, compartiendo el carácter de idea e impresión, se diría que es objeto de la memoria, mientras que si es una impresión que no contiene o que pierde aquella *vivacidad* se diría que es objeto de la imaginación. Esto último es explicado de mejor manera por Mary Warnok “Hume (...) distingue entre la memoria y la imaginación como dos facultades distintas por las cuales repetimos nuestras impresiones, y nos presentamos estas impresiones como ideas.” (17)

Para Hume la memoria y la imaginación son fuentes de las ideas, y al igual que Aristóteles cree que las ideas llegan a nuestra mente a través de los sentidos o de la naturaleza sensitiva primaria. Pero estos dos conceptos para Hume se diferencian en otros puntos, por ejemplo nos habla el pensador “Cuando recordamos un suceso pasado su idea surge en el espíritu con energía, mientras

que en la imaginación la percepción es débil y lánguida y no puede ser mantenida por el espíritu, sin dificultad invariable y uniforme, durante algún tiempo considerable.”(25) Respecto a esto último Warnok agrega “Una vez más la distinción está en el nivel de la fuerza y la vivacidad. Las ideas presentadas por la memoria son mucho más vivas y poderosas que las presentadas por la imaginación” (17) entonces podríamos decir que pese a que son procesos similares la memoria al ser una impresión más concreta que la imaginación, produce así mismo ideas más *enérgicas* que las producidas simplemente por el proceso de la imaginación.

Puesto que la memoria también es una impresión de un objeto (en el sentido general de la palabra) y al igual que Aristóteles le otorga a la *impresión* el carácter de reconocer el tiempo y la forma del objeto, “Es evidente que la memoria conserva la forma original en la que sus objetos fueron presentados y que siempre que nos apartamos de aquella al recordar algo procede esto de algún defecto o imperfección en dicha facultad” (25) más adelante recalca “La función capital de la memoria no es conservar las ideas simples, sino su orden y posición” (25) Hume respeta la noción aristotélica de que la memoria pertenece a la *carácter sensitivo primario*, que emana de la naturaleza captada por los sentidos, por lo que a la vez le quita a la memoria el carácter creador y modificador que tendría la imaginación.

Lo antes mencionado constituiría en Hume una tercera diferencia entre los dos fenómenos “Hay aún otra diferencia entre estos dos géneros de ideas y que no es menos evidente, a saber: que aunque ni las ideas de la memoria ni las de la imaginación, ni las ideas vivaces ni las débiles pueden hacer su aparición en el espíritu a no ser que sus impresiones correspondientes hayan tenido lugar antes para prepararles el camino, la imaginación no se halla obligada a seguir el mismo orden y forma de las impresiones originales, mientras que la memoria se halla en cierto modo limitada en este respecto y no posee el poder de variarlas.” (25) Esto es interpretado por Mary Warnok de la siguiente forma: “La memoria en cierto modo está “atada” para producir sus ideas en el mismo orden que se recibieron las impresiones originales, en tanto que la imaginación tiene la libertad de “trasponer y cambiar sus ideas” (17) y continúa su exposición agregando: “La última diferencia mencionada resulta de extrema importancia para Hume. De ella depende la distinción entre ideas sencillas y complejas. Hume, como sus predecesores, tiende a suponer que las impresiones llegan a nuestra mente a través de los sentidos, como cosas aisladas y sencillas. En general, estos filósofos no plantean dificultades acerca de lo que cuenta como una sola impresión, sobre cuánto se

supone que dura una sola impresión, sobre cómo contar las impresiones en algún momento de conciencia, ni nada por el estilo.

Quizás en el caso de Hume, la propia palabra “impresión”, con su estilo metafórico de oprimir con un sello un pedazo de cera, facilite el pasar por alto todas esas ambigüedades. Cuando hablamos de impresiones complejas, se refiere a impresiones que llegan a través de más de uno de los sentidos a la vez: recibimos una impresión compleja de una manzana que hay ante nosotros, en que las impresiones, de color, sabor y gusto que podemos recibir son distinguibles unas de otras” (18) si se puede distinguir el orden y la forma de la manzana sin alterarla después de que pase el tiempo estamos hablando de un objeto de la memoria, mientras que si se modifica las cualidades del objeto agregando o quitando otras, o más bien alterando el orden de la impresión, podemos decir que es un objeto o idea producida por la imaginación.

Hemos conocido así el cómo se desarrolla el concepto de la memoria según los filósofos expuestos, también las distinciones entre conceptos y las características que poseería la memoria según Aristóteles y Hume. Podemos decir que la memoria es una facultad, una característica sensitiva del conocimiento humano que causa impresiones que emanan de la naturaleza, pero que también tiene que ver con el reconocimiento del pasado y con la facultad que nos permite situarnos en el tiempo.

Podemos afirmar siguiendo lo expuesto por Aristóteles que la memoria correspondería también a una modificación de la facultad sensitiva común, esta capacidad puede diferenciar el paso del tiempo, con ello puede diferenciar las experiencias nuevas de las que fueron percibidas con anterioridad, esas experiencias quedan impresas en el conocimiento, es una impresión a modo de imagen o pintura mental, algunas son impresiones más profundas que otras, y así mismo las discrimina de que las mentes demasiado jóvenes y las muy viejas no pueden imprimir el sello en el conocimiento ni conservarlo, los primeros puesto a que sus mentes no están desarrolladas en plenitud para desarrollar y usar su habilidad, y los segundos debido a los estados escleróticos y envejecidos de sus facultades mentales.

1.2 El proceso del recuerdo.

Para hablar de tal concepto nuevamente debemos remontarnos a una parte del tratado de Aristóteles que intenta describir tal proceso, y comienza categóricamente haciendo hincapié en diferenciar el recuerdo de la facultad sensitiva primaria de la memoria. Sin embargo, la facultad de la memoria va unida al proceso del recuerdo, ambos son complementarios, profundizaremos este tema apoyados en el tratado Aristotélico ya empleado anteriormente y que intenta dilucidar con mayor profundidad el concepto del recuerdo.

Lo primero que nos describe el tratado es lo que el recuerdo *no es*, habla el filósofo “el recuerdo no es ni la recuperación ni la adquisición de la memoria” (46) negando que el proceso del recuerdo sea la facultad de adquirir en parte la memoria, y que tampoco es una recuperación de la impresión que causa esta última, pero nos continúa explicando “cuando uno por vez primera aprende o recibe una impresión sensible, no recupera una memoria pues no ha habido ninguna anteriormente, ni la adquiere uno por primera vez” (46). No presente, y no es asunto de la memoria si no es algo que corresponde al pasado; por lo que el recuerdo sería un proceso que corresponde a una *continuación* de la memoria, en palabras de Aristóteles es explicado el concepto del recuerdo de la siguiente manera: “cuando uno recupera algún conocimiento anterior, alguna sensación o experiencia, el estado continuado de lo que antes hemos descrito como memoria, este proceso, por tanto, es el recuerdo de uno de los objetos antedichos. No obstante, el proceso del recuerdo implica la memoria y va acompañado de memoria.” (47) A pesar de que la facultad de la memoria no está necesariamente al proceso del recuerdo, el recuerdo va de la mano con la memoria, esto quiere decir que si bien cuando uno capta una impresión a través de la memoria, el proceso de recordar tiene que ver con la recuperación no de la memoria o de la *impresión*, si no del conocimiento, sensación o experiencia.

El Recuerdo es descrito por Aristóteles como un proceso, como en realidad una secuencia que organiza y asocia de cierta manera las ideas causadas por experiencias del conocimiento en el pasado; como bien afirma el filósofo “Los actos del recuerdo tienen lugar, cuando un movimiento o impulso sucede naturalmente a otro (...) Cuando recordamos, pues, re experimentamos uno de nuestros primeros movimientos o, impulsos, hasta que al fin experimentamos

también lo que habitualmente les precede. Por esta razón, seguimos ordenada y continuamente el rastro cuando pensamos, partiendo del presente o de alguna otra cosa, o bien de algo semejante o contrario a lo que buscamos, o bien de algo íntimamente relacionado con ello. De esta manera tiene lugar el recuerdo; pues los movimientos o impulsos que nacen de estas experiencias son a veces idénticos y a veces simultáneos con los de lo que buscamos, y aun a veces forman parte de ello; de manera que la parte restante que nosotros experimentamos luego de ésta es relativamente pequeña.” (47) el proceso del recuerdo es entonces un ejercicio del conocimiento que busca recuperar en un determinado presente algo ya experimentado, pero que para llegar a encontrar ese algo particular en el archivo interno, el sujeto debe realizar el ejercicio de recordar como una cadena ordenada que le permita poder llegar a alcanzar el objeto que quiere re experimentar, sin embargo lo que volvemos a experimentar al recordar correspondería a una parte pequeña de lo que en realidad es lo que buscamos.

Aristóteles va aún más lejos al intentar establecer una especie de método sencillo en que se podría emplear el ejercicio del recuerdo “Así pues, cuando un hombre desea recordar algo, este será el método que debe seguir; intentará hallar un punto de partida para un movimiento o impulso que le conduzca al que él busca. Por esta razón los actos del recuerdo consiguen una más rápida realización y un éxito más completo, cuando parte del comienzo de una serie; porque, igual que los objetos están relacionados entre sí por un orden de sucesión, así también lo están los impulsos o movimientos. Los sujetos que poseen un determinado orden interno o psíquico, análogo al de los problemas y cuestiones matemáticas, son los que más fácilmente recuerdan; los sujetos psíquicamente desordenados recuerdan con dificultad.” (48) Pasa comúnmente que para recordar cierto asunto, es necesario partir de cierta idea y empezar a hilar una sucesión para llegar al resultado del recuerdo, es por ello que el filósofo le adjudica a aquellos con mayor orden interno una mayor habilidad cuando se trata de recuperar la experiencia pasada, en comparación a su vez con los que no tienen un orden establecido en la forma de hilar las ideas se desenvolvería con mayor dificultad.

Un problema que identifica el filósofo en el proceso del recuerdo es la dificultad con a la que se somete un individuo que quiere recordar de momento, para ello Aristóteles plantea: “Sucede a menudo que uno no puede recordar de momento, pero puede conseguirlo buscando y acaba por hallar lo que quería. Esto

tiene lugar, iniciando muchos movimientos o impulsos, hasta que al fin uno inicia uno de tal clase, que conducirá efectivamente al objeto de su búsqueda. Porque el recuerdo consiste en la existencia potencial, en la mente, del estímulo efectivo; y éste, como se ha dicho, de tal manera que el sujeto es movido o estimulado desde el mismo impulso y de los demás estímulos que él contiene en sí mismo.” (49) para poder recordar el individuo inicia una búsqueda que en ciertos pasajes resulta difícil de llevar a cabo, el proceso tiene que iniciarse como dice el filósofo por *impulsos* o *movimientos* que mediante la asociación de ideas le permitirán encontrar el objeto que está buscando. Además cabe destacar que Aristóteles afirma en esta parte que el recuerdo correspondería a la *existencia potencial* de lo que sería el estímulo efectivo que fue almacenado como ya hemos planteado en un tiempo pretérito al momento efectivo en que es recordado.

Para diferenciar la facultad de la memoria del proceso del recuerdo Aristóteles expone sus argumentos de la siguiente forma: “Hemos dicho antes que los que tienen buena memoria no son los mismos que los que recuerdan rápidamente. El recordar difiere de la memoria, no solamente en el aspecto del tiempo, sino también porque, mientras que muchos otros animales participan de la memoria, se puede decir que ninguno de los animales conocidos, excepto el hombre, puede recordar. Por esta razón el recordar es como una especie de silogismo o inferencia; pues, cuando un hombre recuerda, infiere o deduce que él antes ha visto, ha oído o ha experimentado algo de aquella clase, y el proceso de recordar es una especie de búsqueda. Este poder o capacidad sólo puede corresponder por naturaleza a animales que posean la facultad de la deliberación; ya que también la deliberación es una especie de inferencia.” (51) El filósofo le atribuye pues la facultad de recordar solo y exclusivamente al ser humano, puesto que es un ejercicio de la mente, una búsqueda en las experiencias pasadas que se aleja de la facultad sensitiva primaria donde el mismo Aristóteles sitúa a la memoria sino es más bien un ejercicio de razonamiento que sólo el hombre como animal racional puede tener porque el resto de los animales que si podrían poseer la facultad de la memoria, no poseen así mismo la capacidad de deliberar y por consecuencia tampoco la de recordar.

La experiencia a la cual se somete el ser humano y de la cual proviene en parte el conocimiento que se almacena por la memoria y que en potencia sometido al paso del tiempo es propensa a ser recordada, emana del plano físico y de la naturaleza se plasmaría en el interior del conocimiento como una pintura mental, o una imagen “Que la experiencia es en algún sentido del orden físico y

que el recuerdo es una búsqueda de una imagen o pintura mental que se halla asimismo en el orden físico, se demuestra por el malestar o molestia de que dan muestras algunos hombres cuando, a pesar de una intensa concentración, no consiguen recordar, malestar que además persiste incluso una vez han abandonado ellos todo intento de recordar, especialmente en el caso de los temperamentos melancólicos; ya que estos temperamentos se ven especialmente afectados por las imágenes o pinturas mentales.” (52) el filósofo le atribuye también a la impotencia de no poder recordar por la confusión de recuerdos que podrían experimentar temperamentos melancólicos, que se verían afectados también por las pinturas mentales.

Como ya hemos revisado el proceso del recuerdo Aristóteles lo describe partiendo de una cadena asociativa de ideas emanadas de objetos inteligibles de la naturaleza que de cierta manera persiste en nosotros y no desaparece cuando el objeto no está presente sino que perdura en forma de imagen mental, una imagen de algo ausente. Así mismo el proceso del recuerdo se relaciona con la facultad de la memoria, puesto que la memoria es una posesión de la imagen, que al incorporarle la reflexión a la imagen, o como bien dice el filósofo a la *impresión*, nos lleva a reconocer el pasado a través proceso de la inteligencia y su relación con el tiempo.

Este mismo proceso intelectual del recuerdo es meramente exclusivo de los seres humanos, ya que estos son animales racionales que pueden manejar procesos del intelecto que es más que sólo la *impresión* de un objeto en la memoria, facultad que si podrían tener otros animales, sino que se trata de asociación de ideas que nos permiten rescatar la información que fue captada en algún pretérito.

1.3 El fenómeno de la imagen.

El fenómeno de la imagen nos plantea desde un principio una dificultad al momento de poder reflexionar, ya que en sí mismo existe un vasto recorrido de tan complejo concepto dentro del mundo teórico. Jaques Aumont y Michel Marie afirmarían en su Diccionario teórico y crítico del cine que una imagen es “todo efecto de la luz sobre los objetos y las cosas del universo” (66) y continúan más adelante agregando lo siguiente: “una imagen es producida por la modificación física de una superficie que es su soporte” (66) lo que estos dos teóricos plantean es interesante porque nos ayuda a esbozar un primer acercamiento al concepto de la imagen, se afirma en las frases anteriores que, en primer lugar, una imagen correspondería a un fenómeno físico de la naturaleza causada por el efecto de la luz sobre una superficie. Seguido a esto Aumont y Marie agregan otra facultad básica, al ser un fenómeno perteneciente a la naturaleza puede ser percibido por los sentidos “las imágenes son captadas y recreadas por los sentidos, y corresponden a cierta sensación que acompaña a las ideas” (120) por lo tanto también al ser captadas causan a su vez una *impresión* en la memoria que la articula y se convierte a su vez en parte del conocimiento.

Si bien la imagen de carácter “físico” perceptible por los sentidos, al someterse al trabajo del intelecto se acopla al pensamiento siendo la manera en que se expresan las ideas en el plano intelectual de dónde pueden emanar nuevas imágenes, así variaría su carácter físico para poder derivar en una imagen mental, definida por Aumont y Marie como “una representación que tiene un contenido análogo al de una “percepción” pero que se debe a un proceso psíquico y no a una estimulación sensorial, es meramente subjetiva” (122). Cuando la imagen es producida por un *proceso psíquico* donde no participarían de este proceso los sentidos pero igual es perceptible por el intelecto estaríamos en presencia de una imagen mental, éste tipo de imagen sería el motor que motivaría procesos internos como la memoria, el recuerdo y la imaginación, correspondería a lo que Aristóteles denominaba *pintura mental*, además adquiere el carácter de ser *meramente subjetiva* porque se desarrolla en la individualidad del pensamiento con que el individuo interpreta la realidad y arma a su vez sus procesos intelectuales.

El carácter subjetivo de la imagen mental acompañado de la imaginación permitiría a la imagen convertirse en algo más que un fenómeno, puesto que en las culturas más antiguas como veremos más adelante el concepto de la imagen estaría acompañado a la cultura y a la necesidad de la trascendencia, añadiéndole el carácter artístico e interpretativo al concepto, pero ya nos referiremos a eso, pero quiero sacarlo a colación porque la habilidad de llevar una imagen mental a plano físico contribuye al desarrollo de una imagen artística. Cuando se pudo captar e imprimir el fenómeno del movimiento a fines del siglo XIX se descubrió una nueva manera de plasmar la imagen a través del cine, éste fenómeno se destaca porque le pone una variación a las dos características del concepto de la imagen que hemos estado tratando. Por un lado está la impresión física, Aumont y Marie enumera sus características: “Corresponde a una imagen plana, y que a su vez es rectangular, atributos que la emparenta a la fotografía, el dibujo y la pintura” (121) pero contendría en sí lo que los dos teóricos antes mencionados denominan “doble realidad perceptiva”, es percibida como una imagen chata de dos dimensiones pero que tiene profundidad, “La primera realidad corresponde a la imagen de la superficie-soporte que es delimitada por un cuadro de dos dimensiones” (121). La segunda corresponde a lo que se plasma al interior del cuadro “a la cual se le agrega una tercera dimensión: la profundidad y contiene otro tipo de información” (121).

Sin embargo la imagen cinematográfica tiene un valor agregado, tiene que ver con la capacidad de reproducir el movimiento, como si fuera un ejercicio de la memoria, un objeto es capaz de capturar las experiencias con movimiento, que tiene que ver con una ilusión que al mismo tiempo queda impresa en el intelecto, por eso es que la imagen cinematográfica es de cierta manera un avance tecnológico de importancia como dice Aumont y Marie “la ilusión del movimiento hace del cine lo que es” (122) refiriéndose a la importancia de esta característica. De este modo al asociar las imágenes cinematográficas, se produciría un ejercicio intelectual semejante al de una imagen mental que le otorga un sentido a la asociación de imágenes ayudando a la creación artística que intenta interpretar y darle un sentido a la realidad, por eso según Aumont y Marie se refiere respecto a la imagen mental contenida en la cinematográfica de la siguiente manera “en el cine este tipo de imágenes han aparecido desde sus inicios y se ha ocupado desde sus inicios y se ha ocupado en la posición de recuerdo, de relato referido o de percepción onírica”. (122)

Podemos entonces referirnos a la imagen como un fenómeno físico que es producido por el efecto derivado de la interacción de la luz con los objetos que es percibido por los sentidos, también como un producto que emana del ejercicio intelectual interno y subjetivo del individuo que plasma la imagen física en el intelecto, pero que promovido por la imaginación o la memoria puede construir una imagen mental, y por último en el sentido de referimos a las características de la imagen cinematográfica, que por un lado corresponde a un fenómeno físico pero que adquiere un sentido al ser percibida y sometida al trabajo intelectual del individuo que la percibe, con el valor agregado de poseer entre sus características la ilusión del movimiento, acompañado de la ilusión de profundidad pese a ser una proyección de una imagen en principio de dos dimensiones delimitadas por un cuadro.

No obstante, el concepto de la imagen tiene otra arista que tiene que ver con la necesidad del ser humano de poder producirla, plasmarla y otorgarle un sentido más profundo, con el fin de buscar la trascendencia y confiriéndole a la imagen un carácter simbólico que le permitiera trascender a la limitación del tiempo y de la muerte, por eso se tratará a continuación el nacimiento de las imágenes.

1.4 Nacimiento de las imágenes

Como ya pudimos explicar anteriormente la imagen correspondería a un fenómeno físico e intelectual, de igual importancia también correspondería como dice Régis Debray a “un concepto simbólico donde su nacimiento es producto de la muerte” (20, 1992). No deja de llamar la atención lo que expone Debray puesto que vincula al nacimiento de la imagen con el fenómeno de la muerte pues el nacimiento de la imagen surgiría con un fin de utilidad, dice el mismo Debray “una religión fundada en el culto de los antepasados exigía que estos sobrevivieran en imagen” (21)

Causado por la ausencia la necesidad de reemplazar la materia del difunto a modo de triunfo sobre la muerte, que indirectamente demandaba el poder producir imágenes que representaran de alguna forma al individuo cuando este era vencido por la naturaleza y desaparecía del plano físico producto de la muerte, así los vivos podrían seguir rindiéndole culto a través de la figura o representación de un doble que es como explica Debray “primero fantasma, luego figura” (21) podría primero recordar su alma y luego dar fe en algún sentido de su existencia.

La palabra imagen hace remontarnos apoyados en Debray a los antiguos griegos y a su relación con la muerte; en el rito fúnebre la figura a la cual se le rendía el culto mortuario era denominada *ídolo* del griego *eidolôn* (21), “significa fantasma de los muertos, espectro, después imagen, retrato. El *eidolôn* arcano designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible” (21).

Debray nos destaca la característica de que el *eidolôn* tendría tres acepciones que se relacionan entre sí, citando éste último a otro autor llamado Jean Piere Vernat quién establece que las acepciones a *eidolôn* corresponden a la “imagen sueño (*Onar*), la aparición suscitada por un dios (*Phasma*) y el fantasma de un difunto (*Psyché*)” (21) dentro de todo este contexto es posible que la imagen sea el fenómeno que le da el poder al hombre de trascender, de tener una capacidad de permanecer en el tiempo, como dice el mismo Debray “la imagen

atestiguaría el triunfo de la vida, pero un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella”(22).

El carácter de la imagen se tornaría instrumental, sería ella quien cumpliría la tarea de representar el testimonio de la existencia de aquel incluso después de la muerte; la idea de los egipcios de preservar en la posteridad los cuerpos a través del embalsamamiento, es un ejemplo, las momias son el cuerpo separado de las almas, todo el rito religioso de embalsamar un cuerpo estaba intentado preservar la existencia del difunto, aún después de que su vida se extinguiera.

Al intentar comprender la Imagen como un fenómeno físico contrapuesto con su esencia simbólica de trascendencia a la muerte, va construyendo en la cultura un universo de imágenes que intentan comunicar en cierta medida algún interés y a la vez dejar el testimonio competente para la posteridad, esa influencia cultural va alimentando el imaginario que da paso a los mitos y las leyendas, a la encarnación de la imágenes divinas y se plasmaría en el ejercicio del arte en las diferentes culturas del mundo antiguo. En general en su texto Debray nos está diciendo que la muerte antes que un tránsito es una imagen; nos remonta a una religión naciente en el siglo I d.C. y que en su consolidación iconográfica llevó a los muertos a lugares sagrados creyendo que algún día resucitarían como Jesucristo, y sobresaltaban “la supervivencia de los mártires” (25).

La necesidad de trascendencia sobre la muerte es para la Imagen su génesis y motivo de su nacimiento, el mismo Debray explica a modo de conclusión la influencia de la imagen-muerte en la cultura en general, asegura en su texto que “hay una gran distancia entre el sarcófago y la losa de piedra del yaciente, o del tránsito medieval al héroe arrodillado al lado de un santo y después al caballero del Renacimiento apostado con arrogancia sobre su tumba de mármol. Pero en cámara sepulcral, en pozo, en cúpula, en túmulo en lo alto o en la roca, siempre hay un monumento. Sea traducción literal el aviso de un “recuerda”; Horus, Gorgona, Dionisio o Jesucristo, cualquiera que sea la naturaleza del mito mayor, siempre produce una figura. El más allá trae la meditación de un más acá. Sin un fondo invisible, no hay forma visible. Sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo. Los inmortales no se hacen fotografías. Dios es luz, sólo el hombre es fotografía, pues solo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar. De nada se hacen tantas fotografías o películas como de aquello que se sabe que está amenazado de desaparición: flora, fauna, tierra natal, viejos

barrios, fondos submarinos. Con la ansiedad de quien tiene los días contados se agranda el furor documental.” (25)

El carácter simbólico de la imagen, en su composición por un lado de ídolo y por el otro de testimonio nos acerca al ejercicio de la memoria y del recuerdo; la imagen adquiere una facultad testimonial que queda impresa en la naturaleza pero que a su vez es la proyección del recuerdo que ocupa el individuo extinto en la memoria de los vivos. Además hay que agregar una afirmación de Debray que vuelve a emparentar a la imagen con la muerte y va más allá al vincular la imagen primitiva producida por la muerte con el arte “Desde que se separó de las paredes de la gruta, la imagen primitiva ha estado unida al hueso, al marfil, al cuerno, a la piel del animal, todos ellos materiales que se obtienen con la muerte. Más que soporte, pretexto o argucia, el cadáver fue sustancia, la materia prima del trabajo del duelo. Nuestro primer objeto de arte: la momia de Egipto, cadáver hecho obra: nuestra primera tela: el sudario pintado por el copto, nuestro primer conservador: el embalsamador. La primera pieza *art deco*, el recipiente de las cenizas, canope, urna, cratera o cofrecito.” (26) esto quiere decir que la imagen primitiva hacía su trabajo entorno al difunto y su trascendencia, el autor le atribuye a los antiguos egipcios el oficio del rito de la muerte, serían ellos los primeros artífices de la primera obra de arte.

No pareciera ser lo mismo un cadáver de cualquier animal que al morir es abandonado por sus congéneres para su posterior olvido como si fuese alguna cosa más, que el cadáver del ser humano que para nosotros deja de ser un ser vivo, pero no se convierte en una cosa sino que se le eleva su carácter a un ser que ya no puede ser, pues no tiene vida, pero que sin duda fue dotado de vida y presencia en el pasado. La ausencia del cuerpo del individuo es una carga dolorosa para quienes siguen el camino de la vida por ello fue motivada la idea de confeccionar un doble, diría Debray de la muerte “Traumatismo suficientemente angustioso para reclamar al momento una contramedida: hacer una imagen del innombrable, un doble del muerto para mantenerlo con vida y a la vez no verse así mismo como casi nada” (27) más adelante agrega una característica de la imagen afirmando que: “La imagen, toda imagen, es sin duda esa argucia indirecta, ese espejo en que la sombra atrapa a la presa” (27)

La imagen se transforma en un doble, que no es la persona, pero es un espejo que ayudaría a representar de cierta manera la presencia de aquel difunto ausente que ya partió producto del fenómeno de la muerte, es por ello que el rito

fúnebre viene acompañado de la fabricación de una imagen adquiriendo un doble carácter, por un lado la imagen complementa el carácter religioso y por otro lado también tiene un componente plástico; explicado en las palabras de Debray “El trabajo del duelo pasa así por la confección de una imagen del otro que vale por un alumbramiento. Si esa génesis se confirma, la estupefacción ante los despojos mortales, descarga fundadora de la humanidad, llevaría al mismo tiempo la pulsión religiosa y la pulsión plástica” (27)

La condición religiosa y plástica constituyen en el ejercicio del trabajo mortuario una unidad, se preocupa tanto del cuidado de la sepultura por el respeto espiritual como también de la construcción de lo que representaría al vencido por la muerte, puesto que nos negamos a someternos a la desaparición producto de la muerte, según Debray “nosotros oponemos a la descomposición de la muerte la *recomposición por la imagen*”; sería pues la imagen la que nos protege de aquel proceso físico que despierta el rechazo en la especie humana, la descomposición, la imagen protege al vivo de este espectáculo tan lúgubre, a su vez lo protege y lo tranquiliza del vagar del alma del difunto que quedará descansando en paz en un lugar concreto en el cuál se le puede rendir culto.

Se nos hace un poco más difícil negar el carácter simbólico de la imagen al vincularlo con el fenómeno de la muerte pero es de ahí donde emanaría la necesidad de producir la imagen para que quede impreso en la memoria y en la naturaleza la existencia de aquel individuo que algún día vivió y que merece ser recordado, por ello sería que gracias al culto de la muerte nacen las imágenes.

1.5 El carácter representativo de la imagen

Aquello que en la antigüedad producto de las limitaciones humanas era desconocido, constituía una necesidad de ser representado, hablamos de lo invisible, en ese universo que recae desde el mito, hasta la adivinación del futuro, los interpretes canalizaban lo sobrenatural porque le daba lugar al poder dice Regis Debray “Había, pues, un gran interés en que lo invisible se conciliara visualizándolo; en negociar con él, en representarlo. La imagen constituía no el objeto sino el activador de una permuta en el perpetuo comercio del vidente con lo no visto.” (29)

Así dotado de la capacidad de plasmar en una escultura cualquier figura que corresponda a un difunto, incluso a un dios a quien debemos adorar, representamos en lo que contemporáneamente denominaríamos obra de arte, aquella ilusión de aquel doble que sirve de protección, dependemos de la intervención de aquellas figuras para que nos favorezca la vida en el futuro desconocido. Explica el mismo Debray “yo dependo de fuerzas formidables y me voy a servir de mis herramientas de dibujar y cincelar para depender menos de ellas, incluso para obligarlas a intervenir en favor mío, pues la imagen del dios o del muerto implica su presencia real junto a mí.” (29) El fin de estas esculturas no es ser contempladas a modo de adorno u otras tareas que podrían cumplir estas imágenes, sino para ser adoradas, para que ellas puedan observar este plano y proteger el destino de aquellos quienes les rinden culto.

El origen de la imagen manufacturada por el ser humano intenta establecer un vínculo mágico entre los vivos y los muertos, es el medio con que se concreta el conocimiento de aquello que nos es invisible y que adquiere un carácter divino, en palabras de Debray “Primero esculpida, después pintada, la imagen está en el origen de los tiempos y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmología; entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan. Esta imagen no es un fin en sí mismo sino un *medio de adivinación*, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación. Integra la ciudad en el orden natural o el individuo en la jerarquía cósmica, “alma del mundo” o “armonía e universo” (30).

La imagen adquiriría un carácter útil la obra de arte es también encontraría su utilidad en el mundo donde lo desconocido se tenía que plasmar de alguna manera, la deidad a la cual se le rendía devoción era la que influía en la suerte de aquellos que vivían en el sistema religioso imperante quienes creían y rendían culto a sus divinidades a través de la imagen que adquiriría su condición mágica, otra característica que contiene este concepto y que se le acopla desde la antigüedad.

Hacemos de la imagen pues ese medio que vincula al individuo en primer lugar al rito de mortuorio, luego, cuando la producción de la imagen adquiere mayor habilidad y técnica el ser humano pudo concretar en imagen incluso aquello invisible, lo desconocido, darle forma a la divinidad en la escultura para así comunicarse con un plano que no le es propio pero con el cual interactúa, dependería de estas deidades el destino de los habitantes de las culturas, la imagen es un vínculo con lo divino y a la vez un testimonio de vida cuando se trata de efectuar el rito mortuorio. La imagen adquiere una utilidad que no es un mero fenómeno físico, ni se queda en la forma de imagen mental, se convierte en un objeto que suple la necesidad de darle sentido a la muerte y a la religión.

1.6 La cuestión de la imagen

Cabe preguntarse si el razonamiento humano plasmado en los eruditos de la filosofía occidental, me refiero a los antiguos griegos, no se habrían cuestionado la esencia que compone una imagen. Como bien explica Mauricio Vitta en su texto “el sistema de las imágenes”, Platón en los diálogos sostenidos en el *Sofista*, sostenía que el *eidolôn* consistía en la forma que se le da a un objeto a semejanza de otro objeto verdadero (31) aquella figura o forma que se arma a semejanza de otro objeto verdadero es lo que se constituía en una imagen.

El mismo Vitta nos relata que más tarde que, el filósofo sostendría en su *República* que las imágenes son sólo “apariencias”, “dice Platón: Si un pintor pintara una cama, se mantendría a tres grados de la cosa que va a pintar, de la que existe en primera instancia un modelo ideal, creado por dios, a continuación el objeto propiamente dicho, construido por el artesano a imitación del modelo real y finalmente, la imagen reproducida por el pintor, que imita la imitación del artesano. Pero mientras este último es considerado *artífice de la cama*, en cuanto constructor de un objeto concreto, el pintor sólo puede ser considerado *imitador de la cama* con respecto a la cuál: el dios y el artesano son, cada uno a su modo, sus artífices” (32).

Ya podemos encontrar entonces que la visión platónica del *eidolôn*, se constituye primero como un ser que no es y en segundo lugar como una imitación de ese ser, esto es producto de que la imagen siempre es una referencia, una visión y una perspectiva particular del objeto que está en la naturaleza, son solo apariencias de otro algo.

La línea Aristotélica en tanto recogía en cierta forma los principios platónicos en cuanto a lo que se refería a la materia y la forma, Vitta nos dice que para este filósofo el sentido más importante era el de la vista, con el podíamos constituir el mundo, “(...) para él pensar era como *ver*, representar el mundo en nuestra mente equivale a percibir las imágenes de las cosas que se encuentra fuera de nosotros y que reproducimos visualmente” (33). Continúa el autor citando una frase de J.P. Vernent que ilustra con mucha claridad el pensamiento aristotélico con respecto a la imagen “Cuando el hombre piensa una cosa, siempre

piensa necesariamente en alguna imagen porque las imágenes son como sensaciones, sólo que carentes de materia. Por consiguiente *las primeras nociones... no se producen sin imágenes*, las imágenes *mentales*, esto es, las representaciones que el pensamiento hace de las cosas y constituyen el vehículo privilegiado para acceder al conocimiento”. (33) entonces para Aristóteles la imagen representaba el transporte para poder configurar las ideas en el marco del conocimiento, puesto que para poder ejercitar el pensamiento no se podía lograr sin configurar una imagen mental.

La imagen se presenta como una materia que es captada por los sentidos, para Aristóteles la separación entre materia y forma en las imágenes no era del todo clara puesto que se puede percibir y se guarda en nuestra conciencia, allí se puede imaginar y pierde así toda la materia respecto a la imagen: “la conciencia oscila entre dos estados: ésta puede *verla* como un objeto, dibujo o copia de algo, o puede ignorar su concreción e *imaginar* el objeto allí representado” (Vitta, 32).

Volveremos, pues, a lo expuesto en capítulos anteriores en que se entiende a la imagen como un fenómeno perceptible en la naturaleza por el sentido de la vista, pero también ejerce la capacidad de la imaginación, despojando de la materia natural a la imagen, alejándola de su naturaleza de objeto convirtiéndola en un producto que nace en el ejercicio del conocimiento, por lo tanto la imagen que recae en el proceso mental era de características más complejas pero que compartía la misma naturaleza que la imagen material en cuanto a signos y colores.

Vitta va más allá al exponer la relación de la imagen con la memoria, comparando lo que afirman tanto Platón como Aristóteles, el primero asegura que la memoria constituye una naturaleza visual compuesta de palabras e imágenes, explicado por el ya mencionado autor “Para Platón la memoria y las pasiones que la acompañan estaban inscritas *“a modo de discursos en nuestra alma”*. Un *escribiente* los escribía con indelebles trazos; pero junto a la de éste debía presuponerse la existencia de otro artífice, esto es, de *un pintor que tras el escribano pinta en el alma las imágenes de esas cosas*. La memoria por tanto estaría compuesta de palabras y de imágenes, así nuestro recuerdo es tanto de naturaleza visual como auditiva” (33). Para Aristóteles, en tanto como ya hemos explicado, la representación que efectúa memoria es constituida por la impresión captada por los sentidos a modo de imagen. Vitta asegura que una imagen puede causar dos estados perceptibles de la conciencia “Ante una imagen (tanto si se

trata de rememoración como de percepción) la conciencia oscila entre dos estados: este puede *verla* como un objeto dibujo o copia de algo, o puede ignorar su concreción e *imaginar* el objeto allí representado. Pero este movimiento -que consiste, como dice el propio Aristóteles, en un cambio del *punto de vista*- no es inherente a la imagen sino a la conciencia” (34) vendría siendo entonces el estado de la conciencia quién elegiría si imprime la imagen del objeto o pretende imaginar el objeto, no es la capacidad de la imagen esta doble naturaleza sino más bien de la conciencia que dota a la imagen de esta característica.

Podemos considerar que cuando se asume como modelo el funcionamiento de la memoria como lo plantea Aristóteles, como bien dice Vitta que el filósofo “ha establecido un estatuto de las imágenes que la conforman, por así decirlo, la reflexión sobre las modalidades mediante las cuales la conciencia se relaciona con las cosas y con el mundo. (34)

En resumen, se han expuesto tres formas de entender la imagen, la primera es la imagen que nace como un producto de la naturaleza mediante la interacción de los objetos, la segunda, más compleja que la primera dice relación con la imagen que se forma el individuo en su intelecto, que producto de la percepción de la imagen natural, va generando nuevas imágenes a partir del ejercicio de la razón que se van plasmando en ideas, hablamos de la *imagen mental*. En tercer lugar expusimos la imagen que surge como una necesidad del ser humano de representar aquello que no está presente físicamente en la naturaleza, donde la imagen se dota de un carácter simbólico-representativo.

Producto de la imagen simbólica abordamos su génesis y el motivo que se encuentra en las culturas primitivas de representar tanto lo ausente como lo que está en el plano religioso, la imagen nace de la relación de la cultura humana con la muerte, con la necesidad de representar la existencia de aquel que ya no goza de la vida y que alguna vez existió; de ahí se desata también la necesidad de representar un sistema de religión y a sus figuras dotarlas de identidad. Producto de las creencias se le otorgaba a lo que se denominaba *eidôlon*, un carácter divino que incluso tenía el poder de influir en el destino de las personas, por lo que la imagen también pudo representar el carácter mágico de las creencias, costumbres e ideas.

La naturaleza de la imagen fue materia de reflexión para los filósofos de la antigüedad en especial para Platón y Aristóteles, ya reconocía el primero que era

imposible pensar sin imágenes y el segundo vinculó a la imagen con la memoria y el recuerdo, al mismo tiempo la eleva al plano de las ideas y reconoce también que puede ser captada por los sentidos, como una especie de canalización de las ideas, la imagen sirve de utilidad para el ser humano, pero también está dotada de la complejidad que contiene como concepto que está presente en el plano físico como el de las ideas.

1.7 Acercamiento al contexto de Chris Marker

Nos resta hablar del cineasta Chris Marker y su contexto, para ello nos remontaremos al momento en que la visión acerca del cine comienza alimentarse de nuevos acontecimientos. Cuando comienza a proliferar la teoría del cine sobre todo en la Francia de la Post-Segunda Guerra, la Cinemateca Francesa habría aportado a concebir una gran cantidad de material bibliográfico sobre todo de la mano de la publicación de la revista de cine "*Cahiers du Cinema*" de la mano del crítico André Bazin, influido por la fenomenología filosófica que paralelamente en esa época también seguía una línea propia y se entremezcló con los asuntos del cine. Robert Stam en su libro "*Las Teorías del cine*" del año 2000, resalta los dichos de Merleau-Ponty sobre este tema, según él, la unión entre cine y filosofía radica en que "las Películas están especialmente capacitadas para manifestar la unión de la mente y el cuerpo, la mente y el mundo y la expresión del uno en el otro (...) el filósofo y el cineasta comparten una cierta forma de ser, una cierta visión del mundo propia de una generación" (101)

Como una especie de comienzo de una relación estrecha la filosofía y la teoría del cine rescatan "la visión particular del mundo" e intentaron complementar su reflexión teórica, tanto es así que el mismo Stam afirma que Bazin y Sartre coincidían en las líneas del "existencialismo y el humanismo" (106), esto significó que a principios de la segunda mitad del siglo XX se concentraran en un gran número de publicaciones y festivales de cine por nombrar algunos ejemplos; estos contribuirían al desarrollo de una crítica que discutía sobre el llamado "cine de autor" que se volcaba hacia un pensamiento crítico y político en la forma de ver el cine y de construirlo en aquella época. Habría preparado el camino en años antes específicamente en 1948 el crítico y cineasta francés Alexander Astruc en su libro "La cámara Stylo" donde exponía que el cine era un medio análogo a la pintura o a la literatura, el cineasta debía decir "Yo" al igual que el novelista o el poeta (Stam, 106) el director tenía en sus manos traducir esa visión propia del mundo y escribirla en imágenes, ya no era transcriptor del guión, un individuo más de la máquina del cine sino que sobresalía su figura de autor como un artista creativo por derecho propio.

En "*Cahiers du cinema*" los que allí redactaban acogieron a la figura del autor, en su crítica Truffaut por ejemplo, admiraba la marca y el estilo propio que imprimían los directores norteamericanos como Hitchcock , Welles o Ray, le llamaba la atención como autores inmersos en un Hollywood tan cuestionado en la izquierda francesa, le dieron al cine un carácter propio en las producciones que llevaban a cabo, Truffaut defendía que el nuevo cine se asemejaría a la persona que lo construyera, que le impregnara su estilo propio y que le impregnara al film la personalidad de su director (Stam, 107).

Ya se puede evidenciar entonces que en los años cincuenta *la teoría del autor* le entregaba a los realizadores cinematográficos un carácter de artista análogo al del pintor o escritor, llevó a los creadores del cine a innovar en formas estilísticas del cine que imprimieran sellos particulares dentro de los film, producto de una combinación con otras disciplinas artísticas como la poesía y la literatura, nacerían en Francia grupos de nuevos cineastas, quienes utilizaron el cine como un instrumento político, inclinándose hacia el documental y más tarde a emplear innovaciones en la forma de construir sus films.

El cine de autor expone Stam "es un producto consumado de la sociedad de aquella época y los intereses de la teoría cinematográfica, una es sin duda un acto contestatario frente a las dificultades que representaba el carácter intelectual elitista de literarios de esos años respecto al cine, el uso político del cine y el tradicional antiamericanismo de la élite literaria francesa (109). Llevó a los cineastas de la década de los 50 a adoptar lo que se traduce como "La política de los autores", una renovación del punto de vista, de la manera de hacer cine, una especie de acto político resultante de la ya rescatada y sobrevalorada teoría del cine; fue una tendencia que sirvió de instrumento para la creación de nuevos filmes y que pronto se expandiría hacia todo el mundo. Los otrora críticos de *Cahiers du Cinema* se convertirían en destacados directores formando la "Nouvelle Vague" también Alain Resnais junto a Varda y Marker formarían la "Rive Gauche" variando el sistema establecido y el modelo de producción cinematográfica sin dejar de mencionar que reformularon los procedimientos narrativos, que dieron forma a un nuevo cine que se valió de uno clásico para ser renovado dando paso a una dinámica en la manera de hacer y pensar el cine.

Capítulo II

Marco Metodológico

2.1 Justificación:

La siguiente investigación gira en torno a la pregunta de qué forma Chris Marker constituye una relación entre imagen y memoria en su film "Sans Soleil" de 1983. Fernando Luque Gutiérrez (2013) afirmaría que en Sin Sol "las imágenes mecánicas usurpan el lugar de nuestros recuerdos, reemplazándolos irremediamente, parecería posible que ellas mismas nos permitieran desajustar el mecanismo que rige nuestra memoria, y re-escribirla del mismo modo que nos permiten crear las realidades alternativas del cine. Pudiéramos pensar que es suficiente con fijar en la memoria las imágenes que creyéramos conveniente salvar del olvido, para posteriormente tratar de construir a partir de tales fragmentos un relato, propio, por el que se encause la necesidad de "ver a través del tabique" de abrir un punto de fuga a una (otra) dimensión temporal con tal de poder reencontrarnos" (19) dicho de otra forma se podría establecer la relación de memoria e imagen con el film de Chris Marker a partir de la perspectiva de la re-interpretación de los recuerdos, a través de la fijación de la imagen mecánica que por su naturaleza ocupan el lugar del recuerdo permitiendo reescribir la memoria e inclusive crear un relato distinto, permitiría esta acción pues indagar en otras perspectivas de la existencia para poder vivir de otra manera, la fijación de la imagen mecánica ayudaría para imprimir la existencia en la memoria y el pensamiento.

La relación con la muerte, principal motivo y fundamento de la representación de la imagen, también presente en Sans Soleil, es una de las aristas que vinculan a la imagen con la facultad de la memoria en el film de Marker, provocado por la historia más cercana y terrible de las guerras que sometieron al mundo en la primera mitad del siglo XX. Con una memoria traumatizada que quisiera borrar las heridas que dejaron los conflictos y las guerras en la historia; la imagen como parte de un testimonio del pasado se convierte en una huella que quedará impresa en la memoria, Luque Gutiérrez

expondría “He aquí la cuestión, el punto neurálgico al que nos lleva la reflexión sobre los traumas de la memoria planteada en lo largo de la obra de Marker: *donde nos quieren hacer creer que se ha forjado una memoria colectiva una memoria colectiva hay millones de memoria humanas que pasean su herida personal dentro de la gran herida de la Historia*. Mientras que la historia oficial, la de los eventuales vencedores, es re-escrita, a conveniencia, en un relato historiográfico, artificial y propagandístico, que intenta relacionar la crueldad y el sin sentido de la espiral del tiempo – Hiroshima, Auschwitz, Cabo Verde... sólo por ejemplo-, en cada uno de nosotros se va edificando una memoria propia, compuesta de incontables fragmentos desordenados que configuran un universo, abstracto y caótico, donde nos vemos arrastrados al continuo enfrentamiento con las heridas del pasado.” (15)

La motivación de retratar el recuerdo reflejado en la situación de dos culturas golpeadas por la guerra como lo fueron Japón y Cabo Verde hace de Sans Soleil y de los testimonios de Sandor Krasna, el recuerdo plasmado en imágenes de los traumantes procesos históricos que acontecieron en África y Asia en el siglo XX queda impreso en la memoria y su constante diálogos con las imágenes y la historia, Luque Gutiérrez lo expondrá de la siguiente manera: “Como decíamos, en el fondo de todo está la escritura y el sentido de la Historia, y más concretamente, el papel que juegan las imágenes en ello. Más allá del conocimiento obtenido gracias a la lucha, lo que parece enseñarnos la confrontación de las imágenes del pasado y del presente es la repetición de un ciclo, como el de las olas que furiosamente chocan contra las rocas del acantilado.” (12) Más allá de las heridas de la guerra son las imágenes las que sustituyen aquellos recuerdos borrados por el *shock* causado por el sufrimiento, sin embargo son aquellos testimonios lo que permitiría seguir en la línea de la vida e intentar superar las dificultades que la historia cruelmente impuso en los destinos de estos pueblos y seguir luchando por la supervivencia.

Para explicar la profundidad y el valor que adquiere la impresión imagen fotográfica y el vínculo de ésta con el proceso de la memoria en la obra de Marker, Luque Gutiérrez se apoya en las palabras del pensador y político contemporáneo Guy Gauthier: “la fotografía de los rostros es objeto de la memoria, es el testimonio de una relación humana que *desafía al tiempo y al espacio*” (13) más adelante Luque Gutiérrez agrega: “cabría preguntarse por cómo se ve afectada esa relación humana establecida a partir de la mirada del *otro* fotografiado cuando su rostro es la mismísima máscara del horror, físico y matérico, que se erige en el

más radical signo de la derrota.” (13) la fotografía se transformaría en el canal que plasmaría los recuerdos a través del tiempo, para que en su posterior revisión el impacto de someterse a una experiencia de mirar otra vez la historia, se pueda reinterpretar y rememorar, así la muerte nuevamente sería algo de lo cual como en lo hemos tratado anteriormente, surge la necesidad de representar, a través de la fotografía, toda la dureza que significa, y sobre todo cuando la misma muerte es producto de acontecimientos y enfrentamientos entre los mismos humanos.

La idea de poder reescribir la memoria viene de la mano con el apremio de querer intentar superar y reinterpretar lo ya vivido, aunque lo que haya ocurrido sea un horror o la felicidad, el tiempo sigue sin esperar, y para poder vencer la interrupción del tiempo, existe el testimonio y el recuerdo, que cuando la dimensión temporal avance y valla alejando al individuo del acontecimiento vivido éste tenga la oportunidad de reinterpretar lo ya vivido, rescribir su propia memoria, e incluso poder repetir las experiencias de otra manera, Luque Gutiérrez explica lo siguiente referente al mismo Chris Marker y su ejercicio de re-escritura e interpretación en *Sans Soleil* “Lo que subraya es la necesidad propia del ser humano de albergar, por irracional que esta sea, una mínima esperanza que lleve a creer que se puede vencer a esa dictadura de la memoria referida por Marker , re-escribirla, igual que reescribimos la Historia, para vencer al tiempo, en definitiva, a la muerte, y, aún más, si tal esperanza estaría relacionada de alguna manera con las imágenes de origen cinema-fotográfico” (16) y más adelante agrega “ Se trata por tanto del aprendizaje, del rito iniciático, de ahí la alusión explícita del comentario a los cuentos fundadores, a los relatos míticos que pueden dotar de sentido a la existencia, y muerte” (17)

La presente investigación aporta al estudio del carácter reinterpetativo de la memoria a partir de la imagen y su claro y clásico vínculo a la muerte y a la necesidad de representar lo ausente, lo que ya no vive pero sin duda aún está presente y que de cierta manera no debe ser olvidado para que sirva de ejemplo para las decisiones que aún no se han tomado en el proceso de la vida. El presente análisis busca establecer aquella relación que se construye en el film *Sans Soleil* de Chris Marker y estudiar la afinidad que se constituye entre la memoria e imagen en el ya nombrado.

Éste trabajo de investigación propone construir un acercamiento a la obra de este autor que interpone al espectador el cuestionamiento y la reflexión. También pretende seguir el camino de intentar dilucidar aquello que se entiende

como al reescritura de la memoria, y que dice relación con la reflexión a partir de los acontecimientos que de cierta manera marcaron trágicamente el camino de ciertas culturas en el siglo XX, y de las imágenes captadas por Sandor Krasna sin olvidar su correspondencia que le dicta el carácter interpretativo a sus propios recuerdos.

2.2 Delimitación

Jaques Aumont y Michel Marie en su libro *“Análisis del film”* (1990) exponen que no existe un único camino trazado para analizar una obra cinematográfica, explicado por sus propias palabras “no existe ningún método que pueda aplicarse de igual manera a todos los fines, sean cuales sean. Todos los métodos de alcance potencialmente general, deben siempre especificarse y a veces ajustarse, en función al objeto principal a que tienden” (47). Del mismo modo determinan tres puntos básicos que pudieron encontrar en su investigación del análisis fílmico: “a partir de nuestro intento de tipología y de nuestro breve recorrido histórico podemos retener a lo menos tres principios:

- No existe un método universal para analizar films.
- El análisis del film es interminable, porque siempre quedará en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar.
- Es necesario investigar la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en buen término el tipo de lectura que se quiere aplicar. “ (46)

Al escoger el camino que nos conducirá a efectuar el análisis de *Sans Soleil*, hemos ajustado la presente investigación a la tarea de intentar dilucidar el cómo el autor constituye la relación entre memoria e imagen, para ello nos apoyaremos en la revisión de secuencias particulares presentes en el film dónde las analizaremos de acuerdo a su relación con los conceptos estudiados en nuestro marco teórico. Por otra parte, del análisis textual y sonoro podremos ahondar en el discurso que va construyendo Chris Marker al generar la atmósfera de cuestionamiento, reflexión y relación del recuerdo, la muerte y el carácter representativo de la imagen.

Abordaremos pues, a continuación, una cantidad de fragmentos del film que nos permitirá establecer con mayor claridad el funcionamiento de la relación de los conceptos y a su vez, nos permitirá comprender de mejor forma su visión en base a la imagen plasma en el papel de recuerdo debido a su impresión en la historia y en la memoria. Con la revisión de las secuencias que ilustran los motivos centrales del film podremos acercarnos a una mejor idea de lo que el autor nos quiere

comunicar a través de los testimonios relatados en las cartas de Sandor Krasna y a las imágenes que capta de los lugares recorridos en sus viajes; allí se establece un vínculo basado en la experiencia de los procesos históricos que les permitiría reconocer el papel que cumpliría el recuerdo, la memoria y la imagen en la sociedad moderna.

Capítulo III

Análisis

3.1 Presentación

La primera reflexión que aparece en *Sans Soleil* vincula de inmediato los conceptos de imagen y memoria. En la introducción al film previa al título se nos presenta la imagen de tres niños caminando por un sendero (fig. 1), la cámara los observa, en medio del silencio irrumpe una voz en off narrada por Florence Delay diciendo:

“La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en un camino, en Islandia, el año 1965. Me decía que para él era la imagen de la felicidad, y también que había intentado en numerosas ocasiones asociarla con otras imágenes, pero que nunca había funcionado. Me Escribió: Un día la pondré sola al inicio de una película, junto a un trozo en negro, si no ven la Felicidad, al menos verán la Oscuridad.”



(fig. 1)

La imagen que correspondería a un recuerdo, puesto que el narrador habla del pasado (*“me escribió”, “me habló”*) es interpretada por una tercera persona a quién correspondería aquella impresión, para él *“era la imagen de la felicidad”*. Al intentar montarla con otras imágenes habría fracasado, en el comienzo del film pone en conflicto aquello que se muestra con lo que no aparece; con ese plano y su duración total se establece la representación de la *felicidad* y asociada con el negro se contraponen la felicidad o lo que no se ve, la ausencia de una imagen, dónde no hay recuerdo: *la oscuridad*.

Se puede dejar de mencionar que mezclada las imagen de los tres niños, con los planos en negro, entremedio aparece otra imagen que no deja llamar la atención (fig.2) corresponde a un avión militar de la fuerza aérea estadounidense, el plano resalta puesto que no es directamente coherente con la imagen principal, pero que está puesto ahí para demostrar que no hay coherencia y que efectivamente la imagen de los tres niños no se junta fácilmente, pero que resaltaría, poniendo en tela de juicio el papel que tiene la guerra en acentuar el concepto de la *oscuridad*.

Así comienza Sin Sol del año 1983, película compuesta por el recientemente fallecido cineasta francés a quién conocemos con el seudónimo de Chris Marker.



(Fig. 2)

3.2 El vínculo presente entre memoria e imagen en “Sin Sol”

Como ya hemos explicado en la introducción de esta investigación, Sans Soleil recopila las imágenes captadas por el viajero, explorador y fotógrafo Sandor Krasna al rededor del mundo. Sus vivencias y reflexiones se expresan en cartas que son leídas por una voz en off interpretada por Florence Delay.

El narrador expresa en los primeros minutos del film la extraña relatividad del tiempo:

”Me escribió: Comparaba el tiempo africano con el europeo y también con el asiático. Decía que en el siglo XIX la humanidad había ajustado cuentas con el espacio y que el objetivo del siglo XX era la coexistencia de los tiempos.”

El tiempo adquiere su importancia en la conformación del mundo moderno, el Autor nos acerca al entendimiento de varios tiempos en un mismo mundo, por eso el punto de comparación entre el tiempo de los diferentes continentes, aunque en el siglo XX la historia y la guerra obligó a cruzar aquellos tiempos, los tres continentes debieron someterse al horror de la situación bélica y debieron hacer coexistir casi de manera obligada los tiempos relativos de aquellos tres continentes.

En medio de los barrios de Tokio sucede un primer acercamiento dentro del film a la relación que vincula memoria e imagen. En el transcurso de su viaje por Japón el fotógrafo cuenta en su correspondencia la existencia de un templo que era dedicado a los gatos, la figura se transformaría en un *eidolón*, en aquel templo el gato era adorado, se le rinde culto de una manera religiosa, su imagen es testimonio de su existencia, de su paso por el plano de la vida. Sin embargo la relación entre esta imagen (fig. 3) y la memoria se establece aún más con la historia que cuenta el narrador:

“Me escribió que en las afueras de Tokio hay un templo dedicado a los gatos. Me gustaría poder mostrarles la simplicidad y la falta de afectación en esa pareja que ha venido al cementerio de gatos a dejar una tablilla de madera con inscripciones. Así su gata Tora estará protegida. No, no estaba muerta, sólo se

había escapado, pero cuando muriera nadie sabría cómo rezar por ella, cómo interceder para que la muerte la llamara por su verdadero nombre. Tenían que ir los dos, bajo la lluvia, para llevar a cabo el ritual que repararía, en el lugar de la rotura, el tejido del tiempo”.

Si nos apoyamos en lo descrito por Debray, diríamos que la no presencia del gato perdido, del cual se ignora si aún continúa con vida, se podría representar en un templo, en una figura que dedicada a los gatos permite que estos sigan viviendo en el recuerdo de aquello que no pretende ser olvidado, su ausencia no es motivo de olvido, y se representa en una imagen, en un ídolo a quién se le puede rendir culto venciendo a la desaparición y al fantasma que rodea a la muerte, explicando así el vínculo que tiene una imagen con el recuerdo.



(Fig. 3)

Más adelante, Chris Marker platea una reflexión más profunda acerca de lo que significa el vínculo del ser humano con la memoria, el tiempo y el olvido, en la secuencia vemos un salto en la geografía, el continente africano muestra en sus rostros representados en primeros planos de sus habitantes, el montaje salta de unos a otros para finalmente mostrarnos una barca medio vacía con una mujer apoyada en sus barandas (fig. 4), ahí el narrador nuevamente nos relata un testimonio, que tiene relación directa en la reflexión del significado que representa el recuerdo para el viajero Sandor Krasna:

“Me escribió: “Siempre me he preguntado cuál es la función del recuerdo, que no es lo contrario del olvido, sino su reverso. No nos acordamos, reescribimos la memoria igual que reescribimos la historia. ¿Cómo acordarse de la sed?”.

En la aquella secuencia el narrador propone una interrogante ¿cuál es la función del recuerdo? Y continúa afirmando que es el reverso del olvido. Al reflexionar sobre esta frase desde la perspectiva aristotélica, nos encontramos que al igual que Aristóteles, el autor reniega el proceso del recuerdo como una recuperación de la memoria, pero si le da el carácter reinterprelativo al recuerdo, podemos así reescribir nuestra memoria, al igual que podemos reinterpretar la historia, he aquí el carácter siniestro que le permite al autor relacionar el recuerdo con la historia.



(Fig. 4)

Las imágenes en la secuencia nos muestran la dureza de un pueblo golpeado por condiciones de vida poco favorables, la historia que golpeó con dureza a los pueblos del norte de África durante los siglos XIX y XX probablemente apuesta a que sus habitantes lleven guardada una historia que probablemente no hubiesen querido experimentar. La interrelación al espectador habla sobre ese cruel recuerdo que no es deseado, nadie quiere acordarse de la sed. De Cabo Verde en el norte de África se pincela su cruda historia como una colonia portuguesa de importancia administrativa, además de los paisajes secos de Bissau el culto a lo mágico y a la muerte de aquellos pueblos aún persiste, danzan en tributo a la resurrección de sus animales. Sin embargo también queda expuesta en la frialdad de la imagen, el abandono de aquellos pueblos, algunos ellos que en el pasado ejercieron el camino de la revolución, son azotados a una suerte totalmente distanciada de los países europeos de post-guerra.

Sin embargo los pueblos del norte de África suscitan otros intereses en el viajero, como si fuera a la cacería de imágenes, capta con su cámara varios rostros en el embarcadero y el mercado de Praia, Cabo Verde, dejando un lado un

rato la narración en tercera persona, como si el autor se quitara la máscara por un segundo y quisiera exponernos lo que registra, se nos muestra de frente la mirada de una mujer (fig. 5); la voz en off exclama:

“La veo a ella. Ella me ha visto. Ella sabe que yo la estoy viendo. Y deja caer su mirada hasta un ángulo en el que aún es posible actuar como si no fuera dirigida a mí. Y al final, la mirada real... de frente que ha durado la 1/24 parte de un segundo, lo mismo que el fotograma de una película.”



(Fig. 5)

En la reflexión el autor se enfrenta a sí mismo con la mirada de aquella mujer, intenta hacer una relación de la duración del tiempo que duro esa conexión visual analogando al tiempo de exposición de un fotograma de película en una cámara de cine, producto de aquella acción de fijar tal imagen, aquella mirada queda inmortalizada en 1/24 parte de un segundo, es un tiempo detenido, y que su imagen trasciende al ser representada por la acción de la luz en la película. Se convierte también en una pequeña porción de tiempo almacenada, suspendido en la inmortalidad de aquel instante.

El recuerdo suspendido en una imagen, plasmada en una fotografía, o en una pintura, se transforma a su vez en un testimonio, la impresión del recuerdo experimentado, siguiendo el discurso Aristotélico, se transforma también en una huella, la imagen sirve a su vez como prueba de existencia, la fotografía de aquel instante lleva esa mirada hacía la longevidad, un fragmento de tiempo suspendido e inmortalizado en forma de imagen, pudiendo reemplazar incluso a los propios recuerdos, es por ello que la memoria se puede reescribir; las imágenes quedan impresas como recuerdos en la Historia tanto colectiva como individual, incluso el autor va más allá cuando expone que la imagen puede reemplazar al recuerdo:

“Recuerdo aquel mes de enero en Tokio, o más bien recuerdo las imágenes que filmé del mes de enero en Tokio. Se han sustituido a sí mismas en mi memoria. Ellas son mi memoria. Me pregunto cómo recuerda las cosas la gente que no filma, que no hace fotografías”

Al ir avanzando en revisión del film nos vamos encontrando con más reflexiones que relacionan a la imagen y la memoria, sin embargo, queda manifestado otro camino para abordar el tema. Para el autor el trauma del recuerdo es provocado por las desafortunadas acciones de la historia sobre una parte de la humanidad que desataban las luchas sociales y que fueron sucumbidas, como el caso de las fallidas revoluciones Africanas, por aquellos que dividieron a sus países a favor del poder. Por la otra vereda el viajero nos conduce nuevamente a Tokio, pocas décadas después de la segunda guerra mundial, Japón está construyendo su cultura que está empezado a relacionarse con la era tecnológica que ya daba luces de un futuro extraído de la ciencia ficción, en una de las calles de la capital de Japón el viajero Sandor Krasna se detiene en la figura de ultra derechista que se encuentra en la calle sobre un furgón emitiendo un discurso en contra de las revueltas campesinas y estudiantiles; casi como una imagen copiada de este presente que nos muestra el viajero, el autor la contrapone con otra imagen de idénticas características, otro recuerdo, diez años antes, el mismo líder llamado Akao erigiendo sus discursos anti comunistas, al comparar las dos imágenes, el autor convierte a la que representa el pasado en un recuerdo que se refresca cada vez que nuevamente el señor Akao vuelva a repetir su rutina activista de derecha, como un testimonio del discurso que se niega a morir, y que se forja en el rechazo a los fundamentos de las luchas sociales. Como consecuencia de los procesos que se desarrollaban bajo estos conflictos, los campesinos terminaron por ser expulsados de sus tierras, los estudiantes no lograron prosperar en sus demandas, todo mientras Japón conducía su metamorfosis hacia el mundo capitalista moderno. El recuerdo que vuelve a ser encarnado como el caso de las imágenes del señor Akao, diría Luque Gutiérrez (2013): “en el fondo de todo está la escritura y el sentido de la Historia, y más concretamente, el papel que juegan las imágenes en ello. Más allá del conocimiento obtenido gracias a la lucha, lo que parece enseñarnos la confrontación de las imágenes del pasado y del presente es la repetición de un ciclo, como el de las olas que furiosamente chocan contra las rocas del acantilado.” (220)

Dentro de Sans Soleil, la reflexión sobre el tiempo, la memoria y la imagen se entrelazan cuando aparece la relación con la muerte, en nuestros tiempos la imagen fotográfica se convierte en un eidolôn, *puede llegar a reemplazar a modo de huella o de impresión, de aquello que ha sucumbido al fin de la vida*. Claro que llevado a la historia colectiva, la huella queda impresa como una victoria ante la desgracia en un lugar donde se convive con la muerte. En uno de los fragmentos del film se nos presenta el mercado de Pravda ahí los rostros que quedan sometidos a seguir viviendo a pesar de las dificultades, posan sus esperanzas en que el olvido les permita superar el trauma de la muerte, el recuerdo de la muerte se nos muestra con frialdad (fig. 6.) En el podemos ver un recuerdo crudo embalsamado en una imagen cinematográfica que posiblemente los habitantes de Pravda no quieren recordar.



(fig. 6)

La imagen y la memoria vuelven a entrar en contacto cuando Sandor Krasna alude a la relación de los fracasados procesos revolucionarios en el mundo durante las décadas de los sesenta y setenta, la imagen que se emplea de testimonio o de impresión del recuerdo, se eleva en su calidad de huella del pasado, una imagen fundida con el recuerdo que lleva grabado la calamidad de la historia que pretende ser olvidada, pero que sigue latente en el presente, por ello se habla de una memoria traumatizada por el horror y la muerte. Aquello que desea ser erradicado de la memoria debe ser reescrito a partir de la imagen. Sin embargo como ya lo hemos abordado el fantasma de la muerte vuelve a salir a la superficie; en una secuencia donde se nos muestra a animales descomponiéndose en el desierto, constituye otra huella de la muerte y el recuerdo, cuándo se congela en una imagen seguirá conservando su carácter y podrá ser revisado en un futuro para poder rememorarla, permitiendo que lo que estuvo ausente por el fin de la existencia vuelva a estar presente para los que quieran rescatar aquel recuerdo.

No es casualidad que el autor vinculara los sucesos del Norte de África con los de Japón, ambos sucumbieron ante los horrores de la guerra, ambos miraron a la muerte al rostro, también debieron superar ese recuerdo, y aunque el olvido se encargue de curar las heridas, la imagen atestigua un pasado que nadie querría volver a repetir, el testimonio se plasma en una representación de la que aunque ausente hace presencia, además del desarrollado culto a la muerte que tienen ambas culturas.

En otro de los fragmentos del film, el autor comienza a analizar el contenido de la televisión japonesa, el narrador expresa:

“Para expulsar al horror con nombre y rostro, hay que darle otro nombre y otro rostro.”

En ese momento se le otorga el carácter representativo a la imagen canalizada por la televisión, se estampa como una caja que genera nuevos recuerdos, ellos le permiten a aquella sociedad existiendo sin atormentarse de los recuerdos pasados que se van reemplazando por la imagen, en la televisión se plasma como un sustituto *“el otro nombre y el otro rostro”* con que se camufla el horror para representarse así mismo. El cine de terror japonés transita por esos parámetros, dotado de la expresión plástica y estética, el terror asiático sustituye la imagen del horror al interior de una sociedad que está acostumbrada al sufrimiento, aquella es la manera de presentar al horror (fig. 6 y fig.7) y a la muerte con *otro rostro*, dentro de su análisis de la televisión el autor se centra en esta revisión del horror representado y lo ejecuta en el *poder representativo de la imagen* del que nos habla Debray y que reemplaza al recuerdo propio del horror real, por uno de ficción que encarna la esencia y le encuentra un sentido al intentar explicar el sufrimiento presente en la sociedad japonesa.



(fig. 6)



(fig. 7)

televisión japonesa

En ese Japón de las apariencias a propósito del análisis de Marker a la televisión japonesa encuentra el diálogo con la representación y la poesía en palabras de Gonzalo de Lucas: “En su búsqueda de la poesía encuentra el

diálogo, y en su reunión con el diálogo, una composición política. Lo que está en cuestión en Marker no es la búsqueda de una “política del autor” -sobre la que decía Godard que el error había sido considerar que la palabra importante era *autor* cuando la que importaba era *política* -; ni tampoco la búsqueda de una “imagen política”. Todo lo contrario: las imágenes de Marker tan solo buscan un “política de la imagen” y, como tal una visión moral” (115).

Al ir revisando *Sans Soleil*, salta a la vista un fragmento del film, la imagen de los niños participando de una ceremonia en Ueno, allí los planos de los niños se entre mezclan con la imagen de una jirafa corriendo en la selva, también aparece un plano de una película japonesa donde un ninja dispara fuera de campo, acto seguido se muestra el impacto de un disparo dirigido a la jirafa, sin filtro ni vergüenza se pone en evidencia una nueva imagen de la muerte, queda retratado en una imagen fílmica la agonía de un ser vivo, un animal que se está muriendo, no en una puesta en escena, si no en la realidad, al igual que el plano del rostro agusanado en *Pravda*, pone en evidencia el registro de una muerte real y lo contrapone con el carácter representativo de una imagen que se transforma en testimonio. Como dice el mismo Krasna “La historia es para unos lo que la memoria es para otro”

Diría Gonzalo de Lucas (2013) “el gran empeño de Marker es la reversibilidad, la reviviscencia, la reescritura. El cine debe luchar contra el tiempo de la historia, que reduce la vida a una sucesión lineal de archivos, fechas y estadísticas, de signos homogéneos que languidecen como memoria residual” (113) la nueva interpretación del recuerdo plasmado en una imagen cinematográfica permite reescribir la memoria para dejar testimonio de existencia, desaparecer del ciclo de la vida y perderse en el olvido es la real muerte, la representación reemplaza la ausencia por una figura y el recuerdo lo imprime en el conocimiento.

En *Sans Soleil* Chris Marker establece una relación del trauma del recuerdo con su superación y la continuidad de la existencia; se relaciona con lo que expresa el autor al referirse a la película de Alfred Hitchcock *Vértigo* (1958), en este pasaje de *Sans Soleil* el autor reflexiona sobre la memoria en espiral y de la incapacidad de vivir con un recuerdo traumatizado si no es engañando a la memoria y reescribirla mediante la historia de *Scottie* personaje que pierde a su amada en trágicos acontecimientos, pero se vuelve a enamorar de una nueva mujer que tiene muchas similitudes con la primera al punto de llegar a reemplazar

su recuerdo. Apoyados en la cita que hace de Lucas de un artículo que escribe Chris Marker sobre *Vértigo* se puede explicar de mejor manera aquella relación, “El honesto Scottie transportará el vértigo a la cumbre de utopía humana: vencer el tiempo allí donde las heridas son más irreparables, hacer revivir un amor muerto. Y toda la segunda parte del film, el paso al otro espejo, no es más que su tentativa demente, maníaca y aterradora de negar el tiempo, de recomponer a través de signos irrisorios y necesarios como las figuras de una liturgia, vestidos, maquillajes, peinados, a la mujer que en fondo de sí mismo rechaza haber perdido (...) *You're my second chance!*, grita Scottie arrastrando a Judy por la escalera de la torre. Nadie siente aquí deseos de entender en estas palabras que el vértigo ha sido superado: se trata de reencontrar un momento engullido por el pasado y devolverlo a la vida, aunque se pierda de nuevo. No resucitaremos a los muertos, no volveremos a ver el rostro de Eurídice. Scottie habrá recibido la mayor felicidad que un hombre puede imaginar, una segunda vida, pero a cambio de su peor desgracia, una segunda muerte. ¿Qué nos proponen los juegos de vídeo que nos dice más sobre el inconsciente que las obras completas de Lacán? Ni dinero ni gloria: una nueva partida” (114). Así se revela una reescritura de la memoria, en su referencia a *Vértigo* en *Sans Soleil*, como sostiene el autor, las imágenes roban el lugar que tenemos reservado para el recuerdo y terminan reemplazándolo, a simple parecer es posible que las mismas imágenes nos permitieran desactivar el proceso que efectúa la memoria y las reescriben para poder partir una realidad alternativa como le sucede a Scottie al conocer a Judy.

Sería coherente pensar que resulta suficiente practicar solo el ejercicio de fijar la memoria en imágenes que encontramos pertinente alejar del tiempo y del olvido, para cuando realizamos el proceso del recuerdo podamos dirigir nuestros esfuerzos a encontrar otra dimensión temporal donde podamos reconocernos, el fragmento de la reflexión sobre *Vértigo*, pone en evidencia la intención que tiene el autor de recopilar de entre los recuerdos del siglo XX aquellos momentos que desembocaron en la tragedia, almacenados en imágenes rescatadas para conservar el recuerdo que levanta al individuo hacia la supervivencia, por ellos es importante la imagen de la mujer mirando a la cámara en el mercado de Pravda, esa mirada queda almacenada en forma de recuerdo en un fotograma que termina siendo un trofeo para el fotógrafo que la observaba.

En otro fragmento el film el autor se logra abstraer del compuesto comunicativo de la imagen y la aísla para crear un concepto nuevo, el ejemplo que toma Marker es la maquina construida por Hayao Yamaneko (fig. 8), una especie

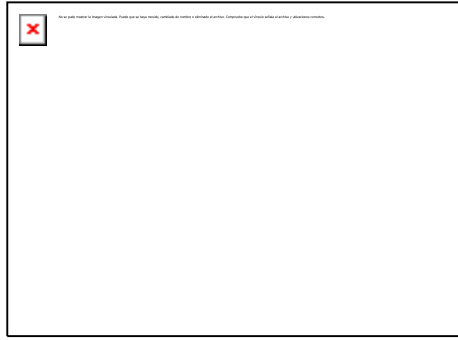
de sintetizador de imágenes, que maquilla y abstrae las formas de los planos captados previamente por el cineasta y les asigna un nuevo concepto, en conjunto con ello la voz en off relata:

“Juega con los signos de su memoria. Los pincha, los decora como insectos que los hubiera arrancado del tiempo, y que pudiese mirar desde el exterior del tiempo, la única eternidad que nos queda”. Con esto el símbolo es más que el lenguaje, la historia puede ser reescrita desde esa perspectiva, en la memoria los signos no son concretos, de hecho los límites de la realidad y la interpretación no son claramente establecidos, el tiempo va borrando las líneas de lo real y el recuerdo se convierte en una interpretación de lo que se ha vivido, pierde los límites reales, tal como la voz en off dice:

“¿Quién ha dicho que el tiempo cura todas las heridas? Sería mejor decir que el tiempo lo cura todo, salvo las heridas. Con el tiempo, la llaga de la separación pierde sus límites reales. Con el tiempo, el cuerpo deseado ya no lo será más y si el cuerpo que desea ha dejado de existir para el otro, lo que queda es una herida sin cuerpo”.

Nuevamente el tiempo tiene la capacidad de ser el motor que va a borrando las huellas físicas y sanando las heridas del alma, con esta frase también se puede deducir que la memoria sigue situando a la persona en un contexto pero que sin duda ese contexto a medida que pasa el tiempo también pierde los límites entre la realidad y la interpretación de ésta última, concretando la relatividad de la existencia y de la reinterpretación del pasado y de la historia, pero el sintetizador de Hayao Yamaneko le ha otorgado otro sentido al tratamiento de las imágenes del pasado como dice el mismo Krasna:

“Él ha encontrado una solución, si las imágenes del presente no cambian, cambia las del pasado. Me ha mostrado unas imágenes de los acontecimientos de los sesenta tratados por un sintetizador. Dice, con la convicción de fanático, que son imágenes menos mentirosas que las que las que veo en la televisión. Al menos se presentan como son imágenes, y no como la forma transportable y compacta de una realidad que ya no es accesible”



(Fig. 8)

Llegando al final del recorrido de la memoria, el autor se detiene nuevamente en los tres niños presentes al principio del film (fig. 9) ahí desde otra perspectiva aborda la facultad de la memoria, el texto en off dice:

“Y a ellos se sumaron mis tres niños de Islandia. Retomé el plano entero añadiendo este final un poco desenfocado, este cuadro tembloroso por la fuerza del viento que soplaba en el acantilado. Todo lo que había cortado para hacerlo más nítido y que explicaba mejor que el resto lo que veía en ese instante, por qué lo tenía al alcance de la mano, al alcance del zoom, hasta su último 1/24 de segundo”

Chris Marker retoma la figura de los tres niños, reintenta montar tal secuencia cuyo primer intento al principio del film habría fracasado, al volver a centrarse en ellos intenta darle una perspectiva más intelectual a la expresión de la *felicidad* que representaba el cuadro de los niños en Islandia, pero aquella expresión de felicidad estaba en el gesto del individuo que la captó, su documento realiza un acto de distanciamiento y se sitúa a lo lejos para filmar dicho fragmento, el dicho gesto queda impreso en la imagen, el movimiento de la cámara en mano delata la acción de observar e interpretar una imagen como la representación de la felicidad, el valor simbólico de esta imagen radica no en una técnica o una idea sino que en la experiencia de contemplar tal momento e inmortalizarlo.



(Fig. 9)

Por otro lado el autor logra abstraerse del horror representando su visión de la felicidad, anteriormente, en un comienzo al intentar unir sin éxito la imagen de los niños, se veía en la incapacidad de unirla a otras imágenes como el avión norteamericano que aparece en la secuencia inicial, sin embargo la imagen exclama una nueva vivencia, al igual que el concepto central en *Vértigo*, en *Sans Soleil* se expresa de cierta manera aquel sentimiento melancólico que empuja a entender el tiempo como una dimensión a la cual se someten las experiencias humanas y la vida, tal como si reescribiera su propio recuerdo, el autor resucita la imagen de Islandia a partir del registro de otro fragmento captado por el geólogo H. Tazieff en la que se muestra la localidad de Heimaey, sepultada por la materia que habría arrojado el volcán de aquel lugar en su erupción, corresponde aquel lugar golpeado por la catástrofe natural al mismo espacio donde se produjo en el pasado el registro de los tres niños, la reinserción de aquel fragmento esta vez se muestra con otra escala, ahora vemos un plano general de los tres niños en un camino, el campo de visión se abre y podemos observar el espacio donde se encuentran, esta imagen propia de la felicidad se sustenta en aquel camino donde se ve representado el porvenir, el aprendizaje de caminar por un sendero cuyo recorrido esté ligado a dejar atrás los recuerdos para seguir caminando, la imagen tratada de otra manera representa aquella reescritura de la memoria, la forma en que la imagen desplaza la figura del recuerdo, para convertirse en un nuevo recuerdo. El camino en tanto representa el futuro que pese a las dificultades se transformará en un presente donde se debe convivir con la dureza que significa existir.

Como ejemplo de un acto de representación, el autor toma prestado de la cultura japonesa aquella figura poética de cuatro versos llamada *Haikú*, aquella es capaz de entregar una enseñanza sin imponer una interpretación, el lector sacará de aquel todo lo que en su lectura pueda interpretar. el haikú posee al igual que las imágenes aquella cualidad de representar y de trascender a través del tiempo, en *Sans Soleil* el narrador nos dice:

“He pasado el día delante de la tele, caja de recuerdos. He estado en Nara en compañía de los ciervos sagrados y he hecho una foto sin saber que en el siglo XV Basho escribió *“El sauce contempla al revés la imagen de la garza”*

La imagen nuevamente nos evoca un sentido en su forma que se mantiene inmutable con el paso del tiempo. En la cultura japonesa las imágenes que permanecen también son apariencias, agrega el narrador:

“La poesía nace de la inseguridad. Judíos errantes, japoneses temblantes. Vivir sobre una alfombra que una naturaleza bromista siempre está dispuesta a quitarles, los ha acostumbrado a evolucionar en un mundo de apariencias frágiles, fugaces, revocables, de trenes que vuelan de planeta en planeta, de samuráis que luchan en un pasado inmutable. Eso se llama: la impermanencia de las cosas.”

El sentido de impermanencia le otorga la capacidad a la cultura de percibir una sensación de estar viviendo un constante presente, aleja al individuo del paso del tiempo y lo sumerge en un eterno ahora.

El Sans Soleil que nos presenta Sandor Krasna representa una crónica donde el viajero reconoce la necesidad de poder construir un nuevo comienzo, la memoria u el tiempo se inscriben en el conocimiento en forma de imágenes, pero el ser humano admite su necesidad de seguir existiendo pese a las dificultades del pasado, si bien no podemos comenzar retroceder en el tiempo y escribir un nuevo comienzo, podemos en el presente comenzar de nuevo y escribir un nuevo final, a partir de la reinterpretación del pasado, de la reescritura del recuerdo. Sans Soleil se inscribe como un testimonio que pretende resistir, como una imagen que intenta ganarle su batalla al tiempo y prevalecer, dejar una huella en la imagen mental del espectador.

Al final del film el autor vuelve a la zona de Hayao Yamaneko, ahí se somete a una superficie de imágenes retratadas, una realidad que intenta reconstruir mediante el ejercicio de su imaginación, la máquina construida por Yamaneko arroja a Krasna a una nueva perspectiva donde sus recuerdos pueden mezclarse en un nuevo universo, lejos del espiral del tiempo, la memoria y del espacio-tiempo, las imágenes dejan de ser solo representaciones y adoptan su categoría íntegra de imagen que sustituyen la impresión de la realidad por la interpretación de una imagen electrónica, la única según el mismo Yamaneko que es capaz de retratar el sentimiento, la memoria y la imaginación, el tiempo como ya ha quedado expresado *no cura las heridas*, sino que más bien las olvida.

Conclusiones

En nuestro recorrido por el estudio de Sans Soleil hemos dejado en evidencia que la visión de la memoria y su relación con la imagen está inmersa en nuestra naturaleza del conocimiento y ligada al camino de la existencia. Chris Marker vincula estos dos conceptos desde la perspectiva de la *reescritura de la memoria*, con ella se permite representar a la imagen el papel del recuerdo.

La imagen tiene un carácter representativo que aumentó en importancia tras la aparición de aparatos que le permitieron al ser humano fijar una porción de tiempo y espacio en un soporte, la imagen puede dar testimonio y así desplazar al recuerdo por una interpretación de lo real.

Chris Marker comienza su reescritura de la memoria a partir de varios acontecimientos ocurridos durante el siglo XX, en ellos refleja que el espacio se habría relativizado y los distintos tiempos en varios continentes fueron entrelazados debido a los procesos históricos, Pravda, Cabo Verde en África es relacionado con la concepción de la cultura japonesa plasmada en Tokio. La primera nación habría sufrido la pérdida de su intento revolucionario encabezado por Amílcar Cabral, la segunda Hiroshima y Nagasaki. Aquí Marker rescata otro punto central que es lo que vincula al recuerdo con la muerte, el fin de la imagen es representar aquello ausente que sucumbió ante el fin de la existencia, pero no obstante aquello producto del trauma de los fracasos en las luchas sociales produjeron a victoriosos y derrotados, con el precio de un enfrentamiento y el trauma del horror, la muerte no quiere ser representada, más aún desea ser olvidada. Sin embargo paradójicamente el destaca la espiral del recuerdo, como si aquellos actos ocurridos en el pasado, forjados a ser olvidados por alguna razón estuvieran destinados a repetirse.

Por otro lado Marker intenta reflexionar sobre el carácter testimonial de la imagen que le permite transformarse en un huella, si nos remontamos a lo escrito por Aristóteles respecto a la memoria, la caracteriza como una *pintura mental*, la imagen física tan real captada por la fotografía reemplaza la imagen mental de la memoria otorgándole otro poder interpretativo, la huella de la imagen permite que la historia pueda ser revivida, tal es el caso de esa interpretación que se manifiesta en el fragmento del film donde Krasna se encuentra con Hayao Yamaneko y le presenta su máquina que reformula las imágenes del pasado, y

despojándose de su facultad testimonial pueden ser contempladas por su carácter de imagen.

Entonces podemos afirmar que en primer lugar el autor quiere presentar a la imagen en el papel del recuerdo, no desconoce el principal motivo de la producción de la imagen expuesta por Debray que es el artefacto que le permite al ser humano representar aquello que está ausente, por un lado Marker rescata esta habilidad que tiene la imagen de plasmar un momento de la realidad, así la imagen que se transforma en testimonio que vence el paso del tiempo, por un lado fija el recuerdo de la existencia, y deja el testimonio de quién ha vivido, eso lo liga al fenómeno de la muerte, principal motor del nacimiento de las imágenes, así lo ejemplifica en la cultura japonesa que tiene un apego hacia la muerte y que en numerosas representaciones le rinde culto. Además el testimonio enfrasca al tiempo a vivir en un constante presente, mediante la imagen el tiempo se detiene, por eso la sensación de la permanencia y del eterno ahora. Y también se ve reflejada en el duro pasado del Norte de África destinado a sufrir el peso del sometimiento y de la guerra.

En segundo lugar el nuevo papel que cumple la imagen al desplazar al recuerdo es el de reinterpretar lo vivido, de esta manera se puede reescribir la historia, ejemplo de ello es la doble lectura de la imagen de los niños, por un lado el recuerdo constituye la imagen de la felicidad, pero esta se pone en conflicto con el nuevo punto de vista cuando la imagen nos muestra un camino por donde los niños transitan, la imagen de la felicidad se transforma en una nueva visión acerca del porvenir además es un testimonio puesto que el lugar sufriría producto del poder de la naturaleza y dejaría de ser el mismo. Así Chris Marker constituye la reescritura de la memoria, con ello se podrían olvidar las heridas del pasado, aunque éstas nunca desaparezcan, su lugar puede ser reocupado por un nuevo recuerdo.

En tercer lugar está la reinterpretación del horror, que borrado del recuerdo debe volver a aparecer en otra forma, la imagen dotada de estética del horror da paso a la construcción del cine de terror asiático, ahí se plasma todo el temor constituido en un nuevo carácter le muestran al espectador sus más escondidos miedos y de cierta manera los revive porque ya están impresos en su cultura, aunque se intenten de olvidar.

Revivir tiene que ver con volver a vivir, lo ya vivido se almacena en la facultad de la memoria, Marker ejemplifica la espiral de la historia en la película *Vértigo*, volver a comenzar de nuevo tiene que ver con la superación del mal recuerdo, la existencia le otorgó a Scott esta posibilidad de poder volver a vivir un sentimiento y una experiencia, pero también lo arrojó a una segunda separación, aquí el vínculo de la memoria se entrelaza con la imagen de un recuerdo que quiere ser reemplazado para gozar de un nuevo final, aunque lamentablemente el espiral de la historia conduce a ese recuerdo a una segunda muerte.

La imagen que deja una huella y que se niega a parecer producto de la muerte es mostrada en *Sans Soleil* con una mirada que queda embalsamada en la figura de la mujer del mercado de Pravda, allí el efecto del tiempo no produce efecto alguno, la huella de aquel rostro quedó impresa en una imagen, lejos del efecto físico de la vida, tal como ocurre con el templo de los gatos, la figura que causa la imagen sirve de reemplazo de ese aquello que ya no está, se congela su testimonio de existencia en una representación, ya que la muerte al fin y al cabo hace su efecto una vez que nosotros le restamos la atención al objeto, cuando olvidamos se produce el acto de la muerte.

La forma en que se nos presenta *Sans Soleil* corresponde a la reflexión acerca del olvido, el recuerdo, la memoria, la muerte y la imagen, cada uno de esos conceptos tienen relación entre sí, y en *Sans Soleil* la vemos reflejada a lo largo de las cartas e imágenes que Sandor Krasna va presentado. El tema central del film tiene que ver con la reconstrucción de la memoria, a través del montaje de los instantes del pasado, esos instantes del pasado deben articularse por la vía de las imágenes, porque como lo hemos visto en el discurso de Aristóteles no existiría memoria si no es a través de las imágenes, restos de recuerdos acumulados entre las experiencias pasadas y presentes, y cuyas vivencias extraídas de la experiencia preparan el camino para forjar la identidad.

Por último podemos señalar que la visión de Aristóteles sobre la memoria es muy similar a la que presenta Marker, debido a que el filósofo entiende a la memoria como una facultad al igual que Marker, solo que éste último entiende que la memoria es la que nos fuerza la cultura y mediante a su reescritura se pueden superar los traumas del pasado, también existe una relación entre lo que expresa Marker con el discurso de Debray respecto a la relación entre la muerte y la imagen, la imagen adquiere un carácter representativo no sólo del culto a la muerte, sino que se ejerce como un testimonio de existencia, además abre paso a

su culto , a las figuras mágicas y a la representación de todo lo que se aleja del plano terrenal, la imagen permite ese vínculo con la prolongación de la existencia, con la huella de la vida y además es un instrumento que defiende al ser humano del paso del tiempo, con él el individuo puede reclamar su victoria ante la muerte.

Para finalizar quisiera terminar con una cita de Chris Marker que está incorporada en su trabajo de *"In Memory"* que dice:

"Que aquí se encuentren los suficientes códigos familiares (la foto de un viaje, el álbum familiar, el animal-fetiché), como para que, imperceptiblemente, el lector sustituya mis imágenes por las suyas, mis recuerdos por los suyos y que mi inmemoria haya servido de trampolín a la suya para su propio peregrinar en el tiempo recuperado"

Nos encontramos a un Marker que lucha contra la escritura del tiempo, que al contrario pelea por instalar una reescritura del tiempo a través del recuerdo, donde busca ampliarnos la forma en como miramos la interpretación de los momentos y la historia y nos propone hacer ejercitar la memoria por sobre el paso del tiempo.

Anexo

El presente material anexo corresponde a la transcripción de las cartas enviadas por Sandor Krasna que son manifestadas en el texto narrado por la voz en off. Es revisado aquí en su totalidad debido a la utilidad que presta como instrumento de análisis y de complemento para la metodología de esta investigación, siendo de carácter práctico a la hora de la reflexión pues nos permite revisar con mayor detenimiento lo que narra la voz en off y así al relacionarlo con la imagen podemos entender mejor lo que el autor quiere comunicar.

Texto de Sans Soleil

La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en una carretera, en Islandia, en 1965. Me dijo que para él era la imagen de la felicidad, y que había intentado muchas veces asociarla con otras imágenes pero nunca lo había logrado. Me escribió: “Tendré que ponerla sola, al principio de una película, con un largo trozo de cinta negra. Si no se ve la felicidad en la imagen, al menos se verá el negro”.

Me escribió: “Regreso de Hokkaido, la isla del norte. Los japoneses ricos y con prisa cogen el avión, los otros el ferry. La espera, la inmovilidad, el sueño fraccionado, curiosamente todo eso me lleva a una guerra pasada o futura, trenes nocturnos, alarmas, refugios atómicos, pequeños fragmentos de guerra contenidos en la vida cotidiana”. Le gustaba la fragilidad de esos movimientos suspendidos, esos recuerdos que sólo sirvieron para dejar nada más que recuerdos. Escribió: “Después de viajar por el mundo, sólo me interesa la banalidad. Durante este viaje la he acorralado con la perseverancia de un caza recompensas. Al alba estaremos en Tokio”.

Me escribió desde África. Comparaba el tiempo africano con el europeo y también con el asiático. Decía que en el siglo XIX la humanidad había ajustado cuentas con el espacio y que el objetivo del siglo XX era la coexistencia de los tiempos. “Por cierto, ¿sabes que también hay emús en Francia?”

Me escribió que en las islas Bijagos son las muchachas las que escogen a su prometido.

Me escribió que en las afueras de Tokio hay un templo dedicado a los gatos. “Me gustaría poder mostraros la simplicidad y la falta de afectación en esa pareja que ha venido al cementerio de gatos a dejar una tablilla de madera con inscripciones. Así su gata Tora estará protegida. No, no estaba muerta, sólo se

había escapado, pero cuando muriera nadie sabría cómo rezar por ella, cómo interceder para que la muerte la llamara por su verdadero nombre. Tenían que ir los dos, bajo la lluvia, para llevar a cabo el ritual que repararía, en el lugar de la rotura, el tejido del tiempo”.

Me escribió: “Siempre me he preguntado cuál es la función del recuerdo, que no es lo contrario del olvido, sino su reverso. No nos acordamos, reescribimos la memoria igual que reescribimos la historia. ¿Cómo acordarse de la sed?”.

No quería insistir en el espectáculo de la miseria pero de todo lo que quería mostrar de Japón también estaban los marginados de la sociedad. “Todo un mundo de vagabundos, de lumpenes, de parias, de coreanos. Sin dinero para droga, se emborrachan de cerveza y de leche fermentada. Esta mañana, en Nimidabashi, a veinte minutos del lujo del centro, un tipo se vengaba de la sociedad dirigiendo la circulación en un cruce. El lujo para ellos sería una de las enormes botellas de sake que se derraman sobre las tumbas el día de los muertos. He pagado la ronda en el bar de Nimidabashi, ese lugar permite la igualdad de miradas. El umbral debajo del cual todo hombre vale lo mismo, y lo sabe”.

Me habló del embarcadero de Fogo, en Cabo Verde, “¿Cuánto hace que están ahí, esperando un barco? Pacientes como piedras, pero preparados para embarcar. Es un pueblo de errantes, de navegantes, de trotamundos. Se han creado del mestizaje en esas rocas donde los portugueses tenían la estación de clasificación para sus colonias. Pueblo de la nada, pueblo del vacío, pueblo vertical. Sinceramente ¿se ha inventado algo más absurdo que decir a la gente, tal y como hacen en las escuelas de cine, que no miren a la cámara?”.

Me escribió: “El Sahel no es sólo lo que se ve cuando es demasiado tarde. Es una tierra en la que la sequía se filtra como el agua en un barco que se hunde. Los animales resucitados en el carnaval de Bissau los encontraremos petrificados en cuanto un nuevo asalto transforme la sabana en desierto. Es el estado de supervivencia que los países ricos han olvidado, a excepción de uno, lo has adivinado: Japón. Mi constante ir y venir no es una búsqueda de contrastes, es un viaje a los dos polos más opuestos de la supervivencia”.

Me habló de Sei Shonagon, dama de honor de la princesa Sadako a principios del siglo XI en el período de Heian. “¿Sabemos alguna vez dónde se hace la historia? Los dirigentes dirigían y se enfrentaban con complicadas estrategias. El verdadero poder lo poseía una familia de regentes por herencia; la corte del emperador no era más que un lugar de intrigas y de acertijos. Y ese pequeño grupo de ociosos ha dejado en la sensibilidad japonesa una huella más

profunda que todas las imprecaciones de la clase política al aprender a extraer de la observación de las cosas más simples una especie de consuelo melancólico. Shonagon tenía la obsesión de hacer listas, listas de “cosas elegantes”, de “cosas molestas” o también de “cosas que no vale la pena hacer”. Un día tuvo la idea de escribir la lista de “cosas que hacen latir el corazón”. No es un mal criterio, me doy cuenta cuando filmo. Aplaudo el milagro económico, pero lo que quiero mostraros son las fiestas de los barrios”.

Me escribió: “Entro por la costa de Chiba. Pienso en la lista de Shonagon, en todas esas cosas que bastaría con nombrar para que latiera el corazón. Con sólo nombrarlas. En nuestro país, el sol no es sol si no está resplandeciente o un manantial no lo es si no está límpido. Aquí, poner adjetivos sería tan maleducado como regalar objetos con la etiqueta del precio. La poesía japonesa no califica. Hay una manera de decir barco, roca, bruma, rana, cuervo, granizo, garza y crisantemo que las contiene todas. Estos días la prensa sólo habla de un hombre de Nagoya, la mujer que amaba murió el año pasado y él se sumergió en el trabajo a la japonesa, como un loco. Al parecer, hizo un gran descubrimiento en electrónica. Y luego, en el mes de mayo, se suicidó. Hay quién dice que no pudo soportar oír la palabra ‘primavera’”.

Me describió su reencuentro con Tokio. “Como un gato que regresa a su cesta tras unas vacaciones y se pone a inspeccionar sus lugares familiares.” Corrió a ver si todo estaba en su sitio, la lechuza de Ginza, la locomotora de Shimbashi, el templo del zorro de los grandes almacenes Mitsukoshi que encontró invadido por niñas y cantantes de rock. Le dijeron que ahora eran las niñas las que creaban y destruían a las estrellas y que los productores temblaban ante ellas. Le contaron que una mujer desfigurada se quitaba su máscara ante los transeúntes y los arañaban si no la encontraban bella. Todo le interesaba. Él, que no se había inmutado ante un gol de Platini, o un acierto en una apuesta triple, preguntaba apasionado el resultado de Chiyonofuji en el último torneo de sumo. Preguntaba por las últimas noticias de la familia imperial, del príncipe heredero o del gángster más viejo de Tokio, que aparecía a menudo por la televisión para enseñar la bondad a los niños. Todas esas simples alegrías de retorno al país, al hogar, a la casa familiar, que él ignoraba, doce millones de habitantes anónimos se las podían ofrecer.

Me escribió: “Tokio es una ciudad recorrida por trenes, cosida por cables eléctricos, que muestra sus venas. Dicen que la televisión vuelve analfabeto a sus habitantes. Yo nunca he visto a tanta gente leer en la calle. Quizá sólo lean en la calle o finjan leer, estos amarillos... Visito Kinokuniya, la librería de Shinjuku. El genio gráfico que permitió a los japoneses inventar el cinemascope diez siglos

antes que el cine compensa la triste suerte de las heroínas de los cómics, víctimas de guionistas sin corazón y de una censura castradora. A veces se escapan y las encontramos en las paredes. Toda la ciudad es un cómic. Es el planeta Mongo. ¿Cómo no se puede reconocer todas estas estatuas que van del barroco plastificado a la lascivia estalinista? Y el peso de las miradas de esos rostros gigantes, porque los voyeurs de las imágenes son, al mismo tiempo, vistos por imágenes más grandes que ellos. Cuando se acerca la noche, la megalópolis se divide en pueblos. Con sus cementerios rurales a la sombra de los bancos y sus estaciones y sus templos, cada barrio de Tokio se convierte en una pequeña aldea ingenua y limpia que se esconde entre las patas de los rascacielos”.

El pequeño bar de Shinjuku le recordaba esa flauta india cuyo sonido sólo percibe el que la toca. Habría podido exclamar, como en Godard o en Shakespeare, “¿Pero de dónde viene esa música?”. Más tarde me contó que había cenado en el restaurante de Nishi-Nippori donde el señor Yamada practica el difícil arte del action cooking. Me dijo que, observando atentamente los gestos del señor Yamada y su forma de mezclar los ingredientes, se podía meditar sobre los conceptos fundamentales comunes a la pintura, la filosofía y las artes marciales. Aseguraba que el señor Yamada poseía, a su humilde manera, la esencia del estilo y que, por consiguiente, dependía de él añadir al primer día en Tokio, con su pincel invisible, la palabra “fin”.

“He pasado el día delante de la tele, caja de recuerdos. He estado en Nara en compañía de los ciervos sagrados y he hecho una foto sin saber que en el siglo XV Basho escribió “El sauce contempla al revés la imagen de la garza”. El anuncio publicitario tiene también cierto aire de haikai. Para un ojo habituado, en ese aspecto, a las infamias occidentales. No comprender nada lo hace más divertido. Por un momento, tuve la impresión un poco alucinatoria de entender el japonés, como el señor Fenouillard, pero era un programa cultural de la NHK sobre Gérard de Nerval. El recuerdo de Jean-Jacques Rousseau, el simple y emotivo monumento de piedra, protegido por grandes árboles.

8:40, Camboya. De Rousseau a los jemeres rojos, ¿coincidencia o sentido de la historia? En “Apocalypse Now” Brando pronuncia algunas frases contundentes e incomprensibles: “El horror tiene un nombre y un rostro. Hay que hacer del horror un aliado”. Para exorcizar el horror con un nombre y un rostro hay que darle otro nombre y otro rostro. Las películas de terror japonesas tienen la belleza furtiva de algunos cadáveres. A veces uno se queda aturdido por tanta crueldad y busca su origen en la larga familiaridad de los pueblos de Asia con el sufrimiento que exige adornar hasta el dolor. Y luego llega la recompensa. Sobre la derrota de los monstruos se alza Natsume Masako. La belleza absoluta también

tiene un nombre y un rostro. Pero cuanto más vemos la televisión japonesa, más tenemos la sensación de ser observados por ella.

Que la función mágica del ojo es el centro de todas las cosas también lo demuestran los telediarios. Estamos en época de elecciones, los candidatos vencedores pintan de negro el ojo vacío de Daruma, el espíritu de la buena suerte. Los candidatos perdedores se llevan, dignos y frustrados, su Daruma tuerto. Las imágenes más indescifrables son las de Europa. Veo las imágenes de una película cuya banda sonora llegará después. Para lo de Polonia, necesité seis meses. En cambio, no hay ningún problema con los terremotos locales, pero he de decir que el de anoche me ha ayudado a delimitar el problema. La poesía nace de la inseguridad. Judíos errantes, japoneses temblantes. Vivir sobre una alfombra que una naturaleza bromista siempre está dispuesta a quitarles, los ha acostumbrado a evolucionar en un mundo de apariencias frágiles, fugaces, revocables, de trenes que vuelan de planeta en planeta, de samuráis que luchan en un pasado inmutable. Eso se llama: la impermanencia de las cosas.

He visto la televisión hasta llegar a los programas para adultos. La misma hipocresía de los cómics, pero es una hipocresía codificada. La censura no es la mutilación del espectáculo, sino el espectáculo. El código es el mensaje. Designa lo absoluto escondiéndolo, es lo que siempre han hecho las religiones. Ese año, un nuevo rostro apareció entre los grandes rostros que adornan las calles de Tokio, el del Papa. Tesoros que nunca habían abandonado el Vaticano fueron expuestos en el séptimo piso de los grandes almacenes Sogo. Me escribió: "La curiosidad, sin duda, y como un destello de espionaje industrial en el ojo. Los imagino sacando dentro de dos años una versión menos costosa y más eficiente del catolicismo. Pero también la fascinación por lo sagrado, incluso si lo es para otros. Entonces, ¿para cuándo la exposición de los objetos sagrados japoneses en el tercer piso de El Corte Inglés, tal y como se pueden ver en Jozanskei en la isla de Hokkaido? Uno sonrío en ese lugar que es a la vez un museo, un sex shop. De Japón admiramos que las paredes entre reinos sean tan delgadas que en el mismo movimiento se pueda contemplar una escultura, comprar una muñeca inflable, y ofrecer a la diosa de la fecundidad el pequeño donativo que siempre acompaña a sus representaciones. Representaciones cuya franqueza haría incomprensibles las estratagemas de la televisión si no dijera a la vez que un sexo sólo es visible si está separado de un cuerpo. Queremos creer en un mundo ante el pecado, inaccesible a las complicaciones de un puritanismo cuyo simulacro le fue impuesto por la ocupación americana, en el cual la gente se reúne riendo alrededor de la fuente votiva y la mujer que la roza con un gesto amistoso participan de la misma inocencia cósmica. La segunda parte del museo con sus

parejas de animales disecados sería el paraíso terrenal que siempre hemos soñado. Aunque quizá no sea así. La inocencia animal puede ser un ardid para esquivar la censura, puede ser también el espejo de una reconciliación imposible e, incluso, sin pecado original, ese paraíso terrenal puede ser un paraíso perdido. Bajo el esplendor de los graciosos animales de Jozankei leo la fisura esencial de la sociedad japonesa, la que separa a los hombres de las mujeres. En la vida, parece que sólo se manifiesta de dos formas el crimen sanguinario, o una discreta melancolía, parecida a la de Shonagon, que los japoneses designan con una sola palabra, que es intraducible. Así que ese descenso del hombre hasta el nivel de la bestia contra el que despotrican los padres de la iglesia se convierte en el desafío animal a la “impresión dolorosa de las cosas”, a una melancolía cuyo color puedo mostraros copiando estas líneas de Samura Koichi, “¿Quién ha dicho que el tiempo cura todas las heridas? Sería mejor decir que el tiempo lo cura todo, salvo las heridas. Con el tiempo, la llaga de la separación pierde sus límites reales. Con el tiempo, el cuerpo deseado ya no lo será más y si el cuerpo que desea ha dejado de existir para el otro, lo que queda es una llaga sin cuerpo”.

Me escribió que el secreto japonés, esa “impresión dolorosa de las cosas” tal y como lo denominó Lévi-Strauss, suponía la facultad de comulgar con las cosas, de entrar entre ellas, de ser ellas por un instante. Era normal que a su vez fueran como nosotros percederas e inmortales. Me escribió: “El animismo es un concepto familiar en África, rara vez se aplica en Japón. ¿Cómo llamar entonces a esa difusa creencia según la cual cualquier fragmento de la creación tiene su equivalente invisible? Cuando se construye una fábrica o un rascacielos se apacigua al dios propietario del terreno con una ceremonia. Hay una ceremonia para los pinceles, para los ábacos y también para las agujas oxidadas. Hay una el 25 de septiembre para el descanso del alma de las muñecas rotas. Las muñecas se acumulan en el templo de Kiyomizu, dedicado a Kannon, la diosa de la compasión, y se queman en público. He observado a los participantes. Pienso que los que vieron irse a los kamikaze tenían el mismo rostro”.

Me escribió que sobre las imágenes de Guinea-Bissau habría que poner una música de Cabo Verde. Esa sería nuestra contribución a la unidad soñada por Amílcar Cabral. “¿Por qué un país tan pequeño y tan pobre iba a interesar al resto del mundo? Han hecho lo que han podido. Se liberaron, expulsaron a los portugueses, traumatizaron a su ejército hasta el punto de provocar el movimiento que derribó la dictadura e hizo creer, por un momento, en una nueva revolución en Europa. ¿Quién se acuerda de todo eso? La historia lanza sus botellas vacías por las ventanas. Esta mañana me encontraba en el muelle de Pidjiguiti, donde

empezó todo en 1959 con los primeros muertos de la lucha. Puede ser tan difícil reconocer África en medio de esta niebla gris como reconocer la lucha en la monótona actividad de los estibadores tropicales. Se rumorea que el día siguiente a la independencia, todos los líderes del tercer mundo acuñaron la misma frase. "Ahora empiezan los verdaderos problemas". Cabral no tuvo ocasión de decirla, le asesinaron antes, pero los problemas empezaron, continuaron y continúan. Problemas poco emocionantes para el romanticismo revolucionario, trabajar, producir, distribuir, superar el agotamiento después de la guerra, las tentaciones del poder y del privilegio... Y qué. La historia sólo es amarga para los que la esperan azucarada.

Mi problema personal era más concreto, ¿cómo filmar a las mujeres de Bissau? Aparentemente la función mágica del ojo jugaba contra mí. En el mercado de Bissau y Cabo Verde encontré la igualdad en la mirada y esa serie de gestos próximos al ritual de seducción: yo la veo, ella me ha visto, ella sabe que la estoy viendo, me mira, pero en el ángulo justo para disimular que me está mirando. Y finalmente, la mirada definitiva, de frente, que ha durado 1/24 de segundo, el tiempo de un fotograma.

Todas las mujeres tienen una pequeña raíz de indestructibilidad, y el trabajo de los hombres siempre ha sido intentar que ellas se dieran cuenta lo más tarde posible. Los hombres africanos están igual de dotados para ello que los demás, pero observando a las africanas yo no apostaría necesariamente por ello."

Me contó la historia de un perro llamado Hachiko. "Todos los días un perro esperaba a su amo en la estación. El amo murió, el perro no lo sabía y continuó esperándolo toda su vida. La gente, conmovida, le daba de comer. Tras su muerte, le construyeron una estatua donde la gente deposita sushi y galletas de arroz para que la fiel alma de Hachiko no tenga nunca hambre.

Tokio está lleno de estas pequeñas leyendas y de animales mediadores. El león de Mitsukoshi monta guarda en las fronteras del imperio del señor Okada, gran amante de la pintura francesa, el hombre que alquiló el castillo de Versalles para celebrar el centenario de sus grandes almacenes. En el departamento de ordenadores los jóvenes japoneses ejercitan los músculos de su cerebro al igual que hacían los jóvenes atenienses en la palestra. Tienen una guerra que ganar. Los libros de historia del futuro quizá sitúen la batalla de los circuitos integrados al mismo nivel que las de Salamina o Trafalgar. A riesgo de honrar al desafortunado adversario cediéndole otros terrenos. La moda masculina de esta temporada llega bajo la firma de John Kennedy". No preguntes qué puede hacer el país por ustedes, sino lo que ustedes pueden hacer por su país.

Igual que una tortuga votiva acomodada en un roncón de un campo, todos los días veía al señor Asao, el presidente del Partido Patriótico Japonés, tronar desde su balcón con rueda contra el complot comunista internacional. Me escribió: “Los coches de la extrema derecha con sus banderas y megáfonos forman parte del paisaje de Tokio, y el señor Asao es el centro. Creo que le construirán una estatua, igual que al perro Hachiko, en ese cruce que sólo deja para ir a profetizar a los campos de batalla. Estuvo en Narita en los años 60. Los campesinos luchaban contra la instalación del aeropuerto en sus tierras y el señor Akao denunció la mano de Moscú detrás de todo lo que se movía. Yurakucho es el espacio político de Tokio, donde en otro tiempo vi a un bonzo rezar por la paz en Vietnam. Hoy en día los jóvenes activistas de derechas protestan contra la anexión a Rusia de las islas del norte. A veces les responden que las relaciones comerciales de Japón con el abominable ocupante del norte son mucho mejores que con el aliado americano que clama sin cesar a favor de la agresión económica. Nada es simple.

En la otra acera, la izquierda tiene la palabra. El líder de la oposición católica coreana, Kim Dae Jung, secuestrado en Tokio en el 73 por la GESTAPO surcoreana, está amenazado de pena de muerte. Un grupo ha empezado una huelga de hambre y jóvenes militantes recogen firmas para apoyarla. Regresé a Narita por el cumpleaños de una víctima de la lucha. Una manifestación irreal, la sensación de actuar en “Brigadoon”, de despertarme diez años después entre los mismos actores, con las mismas langostas azules de la policía, los mismos adolescentes con casco, los mismos eslóganes, las mismas banderolas, el mismo objetivo: luchar contra el aeropuerto. Sólo se ha añadido una cosa: el aeropuerto, precisamente. Pero con su única pista y las alambradas que lo rodean, parece más asediado que victorioso. Mi compañero Hayao Yamaneko ha encontrado una solución: si las imágenes presentes no cambian, hay que cambiar las pasadas. Me mostró las luchas de los ´60 retocadas por su sintetizador. Imágenes menos mentirosas, me dice con la convicción de un fanático, que las que ves por televisión. Al menos muestran los que son, imágenes, y no la forma transportable y compacta de una realidad inaccesible. Hayao llama al mundo de su máquina “la Zona”, en homenaje a Tarkovski. Narita me envió un fragmento intacto, como un holograma destrozado, era la imagen de la generación de los 60'. Si querer sin ilusión todavía es querer, puedo decir que la quise. A menudo me irritaba, no comparto su utopía de unir en la misma lucha a los que protestan contra la miseria y a los que protestan contra la riqueza. Pero dio voz a esa reacción visceral que las voces más equilibradas ya no sabían o no se atrevían a pronunciar. Allí encontré a campesinos que se conocieron en la lucha. AI

concretarse, fracasó. Al mismo tiempo, todo lo que ganaron abriéndose al mundo, conociéndose ellos mismos, sólo la lucha se lo habría podido aportar. De los estudiantes, unos se mataron entre ellos en las montañas en nombre de la pureza revolucionaria y otros estudiaron el capitalismo para poder combatirlo y que son, hoy en día, sus mejores ejecutivos. El movimiento tuvo, como todo, sus truhanes y sus oportunistas, incluidos, porque también los hay, los oportunistas del martirio. Pero también arrastró a los que decían como el Che Guevara que “tiemblan de indignación cada vez que se comete una injusticia en el mundo”. Querían dar un sentido político a su generosidad, y su generosidad tuvo una vida más larga que su política. Por eso nunca dejaré que se diga que los veinte no son los mejores años de la vida.

La juventud que se reúne los fines de semana en Shinjuku sabe que no es una catapulta hacia la vida real, sino que es una vida que hay que consumir enseguida, como las grosellas. Es un secreto muy simple, los viejos intentan esconderlo y no todos los jóvenes lo saben. La niña de diez años que tiró a su compañera del piso 13 después de haberle atado las manos, por hablar mal de su clase, no lo había descubierto. Los padres que piden ampliación de líneas telefónicas especiales para prevenir los suicidios de los niños se dan cuenta, un poco tarde, de que lo habían escondido muy bien. El rock es un lenguaje internacional para propagar el secreto. En Tokio tienen su lenguaje particular. Para los takenoko, 20 años es la edad de la jubilación. Son bebés marcianos que veo bailar los domingos en el parque Yoyogi. Buscan llamar la atención y no parecen darse cuenta de que nos fijamos en ellos. Viven en un tiempo paralelo, una pared de acuario invisible los separa de la multitud que atraen y puedo pasarme toda una tarde observando a la pequeña Takenoko aprendiendo, por primera vez, las costumbres de su planeta. Aparte de eso, llevan placas de identificación, funcionan a golpes de silbato, la mafia los extorsiona, y a excepción de un único grupo compuesto por chicas, siempre es un chico quien manda”.

Un día me escribió: “Descripción de un sueño. Cada vez más a menudo mis sueños tienen como escenario los grandes almacenes de Tokio y las galerías subterráneas que los prolongan y redoblan su bullicio. Un rostro aparece y desaparece, encuentro un rastro, lo pierdo, todo está tan bien ubicado que al día siguiente me doy cuenta de que sigo buscando en el laberinto del subsuelo la presencia arrebatada de la noche anterior. Empiezo a preguntarme si esos sueños son míos o si forman parte de un conjunto, de un enorme sueño colectivo cuya proyección es la ciudad entera. Quizá bastaría con descolgar unos de los teléfonos omnipresentes para oír una voz familiar o, como en “Los visitantes de la noche”, el latir de un corazón, el de Sei Shonagon, por ejemplo. Todas las galerías

desembocan en las estaciones, las mismas empresas poseen las tiendas y los ferrocarriles que llevan su nombre, Keio, Odakyu, son nombres de puertos. El tren poblado de dormilones reúne todos los fragmentos del sueño y forman una única película, la definitiva. Los billetes de la máquina automática se vuelven billetes de entrada”.

Me habló de la luz de enero en las escaleras de las estaciones. Me dijo que esta ciudad tenía que leerse como una partitura. Uno puede perderse entre las grandes masas orquestales y las acumulaciones de detalles, y eso daba la imagen vulgar de Tokio, superpoblada, megalómana e inhumana. En ella creía ver ciclos más tenues, ritmos, pequeños grupos de rostros atrapados al pasar, tan diferenciados y precisos como un conjunto de instrumentos. A veces la comparación musical coincidía con la realidad más simple, la escalera Sony en Ginza era un instrumento de música, cada peldaño era una nota. Todo eso se mezclaba como las voces de una fuga un poco complicada, pero bastaba con coger una y no dejarla escapar, como, por ejemplo, la de los televisores. Dibujaban un itinerario que a veces se volvía a cerrar en bucles inesperados. Era temporada de sumo, y los que seguían los combates en las salas más chic de Ginza eran justamente los más pobres de Tokio, tan pobres que no tenían televisor. Allí se concentraban los pobres de Namidabashi, con los que había bebido sake en un amanecer soleado, ¿hacía ya cuántas temporadas?

Me escribió: “Incluso en los zocos de componentes electrónicos en donde los extravagantes se hacen joyas hay una partitura de Tokio cuya rareza en Europa me condena a un exilio sonoro. Es la música de los videojuegos. Están incrustados en las mesas, podemos beber y comer sin dejar de jugar. Se oyen en la calle: escuchándolos podemos jugar de memoria. He visto nacer todos esos juegos en Japón. Y luego los he encontrado por todo el mundo o una variante parecida. Al principio es un juego conocido, una especie de batería anti ecologista en la que se trata de pegar, desde que asoman la cabeza, a las criaturas que aún no sé si son coipos o crías de foca. Ahora la variante japonesa en lugar de animales hay cabezas humanas identificadas por una etiqueta. Arriba de todo, el presidente director general. Delante de él, el vicepresidente y los directores. En la primera fila, los jefes de sección y el jefe de personal. El hombre que filmé y que destrozaba la jerarquía con una energía envidiable me confesó que para él, el juego no era alegórico en absoluto, que él pensaba precisamente en sus superiores. Por eso, sin duda, el muñeco del jefe de personal es aporreado con tanta fuerza que a menudo está fuera de servicio y ha sido reemplazado por una cría de foca.

Hayao Yamaneko inventa videojuegos con su máquina. Para complacerme, incorpora a los animales que me son cercanos, el gato y la lechuza. Sostiene que la materia electrónica es la única que puede tratar el sentimiento, la memoria y la imaginación. Por ejemplo, el Arsène Lupin de Mizoguchi o los no menos imaginarios burakumin. ¿Cómo pretende representar a una clase de japoneses que no existe? Están allí, en Osaka los contrataban por días y dormían en el suelo. Desde la edad media están condenados a tareas sucias e ingratas, pero desde la era Meiji, ya nada los distingue oficialmente y su auténtico nombre, los etas, es tabú, impronunciable. Son no-personas. ¿Cómo mostrarlas si no es en forma de no-imágenes? Los videojuegos son la primera fase del plan de asistencia de las máquinas a la especie humana, el único plan que ofrece un futuro a la inteligencia. Por ahora, la infranqueable filosofía de nuestro tiempo está contenida en el Pac-Man. Cuando sacrificaba todas mis monedas de 100 yenes no sabía que conquistaría el mundo. Quizá porque es la metáfora gráfica más perfecta de la condición humana. Representa, en su justa dosis, las relaciones de fuerza entre el individuo y el entorno y nos anuncia que, a pesar del honor de realizar muchos asaltos victoriosos, al final todo acaba mal”.

Le gustó que los mismos crisantemos se utilizaran para los entierros de los hombres y los animales. Me describió la ceremonia en memoria de los animales muertos durante el año en el zoo de Ueno. “Dos años seguidos dedicando ese día de luto a la muerte de un panda, más irreparable, según los periódicos contemporáneos, que la del primer ministro. El año pasado, la gente lloraba de verdad. Ahora ya han aceptado que la muerte se llevará un panda todos los años, tal y como hacen los dragones de los cuentos con las jovencitas. Oí esta frase: “El tabique que separa la vida de la muerte no nos parece tan grueso como a un occidental”. Lo que he leído más a menudo en los ojos de los que iban a morir era la sorpresa. Lo que ahora leo en los ojos de los niños japoneses es la curiosidad. Como si intentaran, para comprender la muerte de un animal, ver a través del tabique”.

“Vengo de un país donde la muerte no es un tabique que hay que atravesar sino un camino a seguir. El gran ancestro del archipiélago de las Bijagos nos ha descrito el itinerario de los muertos y cómo se desplazan de isla en isla siguiendo un riguroso protocolo hasta la última playa, donde esperarán el barco hacia el otro mundo. Si alguien se los encuentra, sobre todo no hay que identificarlos.

Las Bijagos forman parte de Guinea-Bissau. En un antiguo documento, Amílcar Cabral se despedía de los suyos. Tenía razón, no los volvería a ver. Luiz Cabral hizo el mismo gesto quince años después en la piragua en la que iba. En esa época, Guinea se convirtió en nación. Luiz era el presidente. Todos los que se

acuerdan de la guerra se acuerdan de él. Era el hermano de Amílcar, nacido igual que él de una mezcla de sangre guineana y caboverdiana y miembro fundador de un partido fuera de lo común, el PAIGC que, uniendo dos países colonizados en un solo movimiento de lucha quería prefigurar la federación de los dos estados. He oído historias de viejos guerrilleros que lucharon en condiciones tan inhumanas que compadecían a los soldados portugueses por haber tenido que sufrir lo mismo que sufrían ellos. Eso sí lo oí junto a muchas otras cosas, y da vergüenza haber utilizado tan a la ligera, aunque fuera una sola vez o inconscientemente, la palabra “guerrilla” para designar cierto modo de hacer películas. Una palabra que estaba relacionada con muchos debates teóricos y con terribles derrotas sobre el terreno. Amílcar Cabral es el único que condujo una guerrilla a la victoria, y no sólo en términos militares. Conocía a su pueblo, lo estudió durante mucho tiempo. Quería que una región liberada fuera la precursora de una sociedad diferente. Los países socialistas envían armas a los combatientes. Las socialdemocracias llenan las tiendas del pueblo. Y que la extrema izquierda perdone a la historia pero si la guerrilla es como un pez en el agua en parte es gracias a Suecia. Amílcar no tiene miedo de lo ambiguo y conoce las trampas. Escribió: “Se dirá que estamos delante de un gran río de olas y de tormentas, con gente que intenta cruzarlo y se ahoga, pero no tienen otra salida, tienen que cruzarlo...”.

Ahora la escena se transporta a Casaca, el 17 de febrero de 1980, pero para entenderla bien hay que avanzar en el tiempo. Dentro de un año Luiz Cabral, el presidente, estará en prisión, y el hombre a quien acaba de condecorar y que está llorando, el comandante Nino, habrá tomado el poder. El partido habrá explotado, guineanos y caboverdianos lucharán por la herencia de Amílcar. Aprenderemos que tras esa fiesta de entrega de grados que, para los visitantes, perpetúa la fraternidad de la lucha, se escondía todo el resentimiento del día después de la victoria, y que las lágrimas de Nino no representaban la emoción del viejo guerrillero, sino el orgullo herido del héroe al que no se considera más distinguido que al resto. Y tras cada rostro, una memoria. Y donde nos quieren hacer creer que se ha forjado una memoria colectiva, hay millones de memorias humanas que pasean su fisura personal dentro de la gran fisura de la historia.

A su vez, en el Portugal sublevado por la división de Bissau, Miguel Torga, que luchó toda su vida contra la dictadura, escribió “Cada protagonista sólo se representa a él mismo. En vez de una modificación del panorama social, sólo busca, en el acto revolucionario, la sublimación de su propia imagen”.

Es así como, generalmente, caen los revolucionarios, y de un modo tan previsible que hay que creer en una especie de amnesia del futuro que la historia distribuye, por misericordia o intencionadamente, a aquellos a los que recluta. Amílcar,

asesinado por los miembros de su propio partido, las legiones liberadas, bajo dominio de pequeños tiranos sanguinarios, que su vez serán liquidados por un poder central cuya estabilidad todo el mundo celebrará hasta el golpe de estado. Es así como avanza la historia, tapando la memoria como se tapan las orejas. Luiz, exiliado en Cuba, y Nino descubriendo a su vez complots contra él, podrán citarse recíprocamente a comparecer ante ella. La historia no entiende nada. Sólo tiene un aliado, aquel del que habla Brando en "Apocalypse now", el horror, que tiene un nombre y un rostro.

Te escribo todo esto desde otro mundo, un mundo de apariencias. En cierto modo, los dos mundos se comunican. La memoria es para uno lo que la historia es para el otro. Una imposibilidad. Las leyendas nacen de la necesidad de descifrar lo indescifrable. Las memorias tienen que conformarse con su delirio, con su deriva. Un instante parado se quemaría igual que una película delante del proyector. La locura protege, igual que la fiebre. Envidio a Hayao y su Zona. Juega con los símbolos de su memoria, los atrapa y los decora como insectos que echan a volar en el tiempo y a los que puede contemplar desde el exterior del tiempo, la única eternidad que nos queda. Observo sus máquinas, pienso en un mundo donde cada memoria cree su propia leyenda".

Me escribió que sólo una película habla de la memoria imposible, de la memoria loca, una película de Hitchcock: "Vértigo". En la espiral de los títulos de crédito vio al tiempo cubrir un campo que se hacía más amplio a medida que se alejaba, un ciclón cuyo momento presente contiene, inmóvil, el ojo. En San Francisco hizo el peregrinaje a todos los sitios del rodaje. La floristería Podestá Baldocchi, desde donde James Stewart espiaba a Kim Novak. Él era el cazador, ella la presa, ¿o era al revés? Las baldosas no habían cambiado. Recorrió en coche todas las colinas de San Francisco por las que James Stewart, Scottie, siguió a Kim Novak, Madeleine. Parece ser una cuestión de vigilancia, de enigma, de asesinato, pero en verdad es una cuestión de poder y de libertad, de melancolía y de vértigo, tan cuidadosamente codificados en el interior de la espiral que nos podemos equivocar y no descubrir que ese vértigo del espacio es en realidad el vértigo del tiempo. Siguió todas las pistas hasta el cementerio de la Misión Dolores donde Madeleine rezaba ante la tumba de una mujer muerta desde hacía tiempo y que seguramente no conocía. Siguió a Madeleine, igual que hizo Scottie, hasta el museo de la Legión de Honor frente al retrato de una mujer muerta que seguramente no conocía. Y en el retrato, como en la cabellera de Madeleine, la espiral del Tiempo. El pequeño hotel victoriano en donde Madeleine desapareció también había desaparecido. El hormigón lo había reemplazado, en la esquina de Hedí y Gough. En cambio, el corte de la secuoya aún estaba en el

parque. Allí Madeleine señaló la corta distancia entre dos de las líneas concéntricas que miden la edad del árbol y dijo "Aquí nací y aquí morí". Se acordó de otra película donde se citaba este mismo pasaje. La secuoya era la del Jardín des Plantes, en París, y la mano apuntaba a un punto fuera del árbol, en el exterior del Tiempo. El ojo del caballo pintado de San Juan Bautista se parecía al de Madeleine. Hitchcock no había inventado nada, todo estaba allí. Corrió bajo los arcos del pasillo de la Misión igual que Madeleine corrió hacia su muerte, ¿pero era ésta la suya? Desde esa torre falsa, que es la única cosa que Hitchcock añadió, imaginaba a Scottie "volviéndose loco de amor" por la posibilidad de vivir con la memoria si no era falseándola, inventando una doble de Madeleine en otra dimensión del Tiempo, una Zona sólo para él, desde donde podría descifrar la indescifrable historia que había comenzado en el Golden Gate al sacar a Madeleine de la bahía de San Francisco cuando la salvó de la muerte antes de volver a empujarla a ella ¿o era al revés? "En San Francisco hice el peregrinaje de una película que había visto 19 veces. En Islandia puse la primera piedra de una película imaginaria.

Allí, aquel verano, encontré a tres niños en una carretera y un volcán que salía del mar. Otro golpe del Gran Arquitecto. Antes de ir a la luna, los astronautas americanos se entrenaron en este rincón de la tierra que se le parece. Allí, en seguida vi un decorado de ciencia-ficción, el paisaje de otro planeta, o quizá no, quizá lo sea del nuestro para alguien de un planeta muy lejano. Lo imagino avanzando por esta tierra volcánica que se pega a la suela de los zapatos con la pesadez de un buzo. De golpe, tropieza, y el siguiente paso lo da un año después por un pequeño sendero cerca de la frontera holandesa, a lo largo de una reserva de aves acuáticas. He aquí un punto de partida. ¿Por qué este salto en el tiempo, esta conexión de recuerdos? Justamente él no lo puede entender. No viene de otro planeta, viene de nuestro futuro. 4001, la era en que el cerebro humano alcanza su grado máximo de empleo. Todo funciona a la perfección, todo lo que dejamos dormir, incluida la memoria. Consecuencia lógica, una memoria total es una memoria anestesiada. Después de muchas historias de hombres que perdieron la memoria, aquí hay una de un hombre que ha perdido el olvido y que, por una rareza de su naturaleza, en lugar de estar orgulloso y despreciar la humanidad del pasado y sus tinieblas, es atrapado por ella por curiosidad y luego por compasión. En el mundo del que viene, evocar un recuerdo, emocionarse ante un retrato, temblar al escuchar música, no pueden ser más que signos de una prehistoria larga y dolorosa. Él quiere entender. Siente que estas imperfecciones del Tiempo son una injusticia, y frente a esta injusticia reacciona como el Che, como los jóvenes de los '60, con indignación. Es un tercermundista del tiempo; la

idea de que la desgracia haya existido en el pasado de su planeta es para él tan insoportable como lo es para ellos la existencia de la miseria en su presente. Naturalmente fracasará, la desgracia que descubre le es tan inaccesible como imaginable es la miseria de un país pobre para los niños de un país rico. Ha escogido renunciar a sus privilegios, pero no puede hacer nada contra el privilegio de haber escogido. Su único viático es lo que le ha lanzado a esta absurda búsqueda, un ciclo de melodías de Mussorgski. Aún se cantan en el siglo 40. Han perdido el sentido, pero es allí donde por primera vez ha percibido la presencia de eso que no comprende, que tiene que ver con la desgracia y la memoria, que tiene que intentar comprender a cualquier precio y hacia la cual, con la pesadez de un buzo, se ha puesto en marcha. Seguramente nunca haré esta película. Sin embargo reúno los decorados, invento los diálogos, preparo mis criaturas favoritas, incluso le pongo un título, justamente el de las melodías de Mussorgski: "Sin Sol".

El 15 de mayo de 1845, a las siete de la mañana el regimiento de infantería americana asalta una colina de Okinawa rebautizada como Dick Hill. Supongo que creyeron estar conquistando tierras japonesas y que no sabían nada sobre la civilización Ryukyu. Yo tampoco sabía nada de ella, sólo que los rostros de las mujeres del mercado de Itoman me hablaban más de Gauguin que de Utamaro. Durante siglos de etérea sumisión, el tiempo no había pasado en el archipiélago y luego llegó la ruptura. ¿Es una propiedad de las islas depositar en las mujeres su memoria? Aprendí que igual que en Bijagos el saber mágico se transmite a través de las mujeres; cada comunidad tiene una sacerdotisa, la noro, que preside todos los rituales, excepto los entierros. Los japoneses defendieron la posición paso a paso, al final del día las dos semi secciones reformadas de la compañía L, sólo habían avanzado hasta media colina. Una colina parecida a ésta, por la que yo seguía a un grupo de aldeanos que iba a la ceremonia de purificación. La noro se comunica con los dioses del mar, de la lluvia, de la tierra, del fuego, les habla como a familiares a los que no les ha ido nada mal. Todos se inclinan ante la diosa-hermana reflejo, en el absoluto, de una relación privilegiada entre el hermano y la hermana. Incluso después de la muerte, la hermana predomina espiritualmente. Al alba los americanos se retiraron. Aún se necesitó más de un mes de lucha para que la isla se rindiera y cayera en el mundo moderno. 27 años de ocupación americana, el restablecimiento de una discutida soberanía japonesa a dos kilómetros de las boleras y las estaciones de servicio, la noro continúa dialogando con los dioses. Después de ella, el diálogo terminará. Los hermanos ya no sabrán que su hermana muerta cuida de ellos.

Al final de esta ceremonia, sabía que estaba asistiendo al final de algo. Las culturas mágicas que desaparecen dejan huellas en las que les suceden. Esta no dejará ninguna. La ruptura de la historia fue demasiado violenta. Me encontré esta ruptura en la cima de la colina, como también la encontré en el fondo de la fosa donde en 1945 200 chicas se habían suicidado con granadas para no caer vivas en manos de los norteamericanos. La gente se hace fotos delante de la fosa. Enfrente se venden mecheros de recuerdo, con forma de granada.

En la máquina de Hayao la guerra se parece a letras que se queman y que se destruyen en un ribete de fuego. El nombre del código de Pearl Harbour era "Tora, tora, tora", el nombre de la gata por la que rezaba la pareja de Go To Ku Ji. Así, todo empezó con el nombre de una gata pronunciado tres veces. A lo largo de Okinawa, los kamikazes se lanzaban contra la flota americana. Se convertirían en leyenda. Se prestaban más a ello que las secciones especiales que exponían a sus prisioneros al hielo de Manchiría y luego al agua caliente para medir a qué velocidad se desprendía la carne del hueso. Hizo falta leer sus últimas cartas para saber que no todos voluntarios o samuráis fanáticos. Antes de beberse su última copa de sake, Ryoji Uebara escribió: "Siempre he pensado que Japón tenía que ser libre para ser eterno. Puede parecer estúpido decir esto hoy en día, bajo un régimen totalitario. Nosotros, los pilotos kamikaze, somos las máquinas, no tenemos nada que decir, sólo pedir a los compatriotas que hagan de Japón el país de nuestros sueños. En el avión soy una máquina, un pedazo de hierro imantado que aterrizará en el portaaviones. Pero en tierra soy un ser humano, con sentimientos y pasiones. Perdonadme estos pensamientos desordenados. Te dejo una imagen bastante melancólica, pero en el fondo soy feliz. Lo digo sinceramente. Discúlpame".

Cada vez que volvía de África, hacía escala en la isla de Sal, una roca de sal en medio del Atlántico. Atravesando el pueblo de Santa María y su cementerio de tumbas pintadas, basta con andar un poco para encontrar el desierto.

Me escribió: "He entendido las visiones. De repente, te encuentras en el desierto y en la noche. Todo lo que no sea él no existe. No queremos creernos las imágenes que se nos ofrecen. ¿Te he contado que había emús en Francia? Este nombre, Francia, suena raro en la isla de Sal. Mi memoria superpone dos torres, la del castillo en ruinas de Montepilloy, que sirvió de refugio a Juana de Arco, y la del faro en el extremo sur de la isla de Sal, uno de los últimos faros que funciona con petróleo. La presencia de un faro en el Sahel crea el efecto de un collage hasta que ves el mar junto a la orilla de arena y sal. Las tripulaciones de los aviones de larga distancia hacen su rotación en Sal, lo que aporta a esta frontera del vacío un toque de balneario que hace al resto aún más irreal y alimentan a los perros

vagabundos que viven en la playa. Esta noche he encontrado muy alterados a mis perros. Jugaban con el mar como nunca antes lo habían hecho. Más tarde, al escuchar radio Hong Kong lo entendí todo. Era el primer día del nuevo año lunar, y por primera vez después de sesenta años, el signo del Perro se cruzaba con el del Agua.

Allí, a 18.000 km, una sombra permanece inmóvil entre largas sombras movedizas que la luz de enero pasea por el suelo de Tokio, es la sombra del bonzo de Asakusa.

El año del Perro también empieza en Japón. Los templos están llenos de visitantes que vienen a tirar su moneda y a rezar a la japonesa: una plegaria que se desliza por la vida sin interrumpirla. Perdido en el fin del mundo, en mi isla de Sal, en compañía de mis jactanciosos perros, me acuerdo de ese mes de enero en Tokio, o más bien de las imágenes que filmé en enero en Tokio. Ahora, sustituyen a mi memoria, son mi memoria. Me pregunto cómo recuerda las cosas la gente que no filma, que no hace fotos, que no graba en video. ¿Cómo hizo la humanidad para recordar? Ya lo sé, escribió la Biblia. La nueva Biblia será la eterna cinta magnética de un Tiempo que tendrá que leerse continuamente, sólo para saber que ha existido. Mientras esperamos el año 4001 y su memoria total, los oráculos que sacamos de sus cajas hexagonales en Año Nuevo nos podrían prometer: un poco más de poder sobre esta memoria, que va de refugio en refugio, como Juana de Arco, que un anuncio en onda corta de la radio de Hong Kong se reciba en una isla de Cabo Verde y se proyecte hacia Tokio, y que el recuerdo de un color concreto en la calle rebote en otro país, en otra distancia, en otra música y no se acabe nunca.

Al final del camino de la memoria, los ideogramas de Francia son tan enigmáticos como los kanji de Tokio, bajo la milagrosa luz del Año Nuevo. Es el invierno indio. Como si el aire fuera el primer elemento que sale purificado de las innumerables ceremonias en las que los japoneses se lavan de un año para entrar en otro. Sólo tienen un mes para cumplir con todas las obligaciones que conlleva la cortesía hacia el Tiempo. La más interesante es, sin lugar a dudas, la adquisición del pájaro Uso en el templo de Tenjin, que según la tradición se come todas tus mentiras del año venidero y, según otra tradición, las transforma en verdades. Pero lo que colorea la calle de enero y de golpe la hace diferente es la aparición de los kimonos. En la calle, en las tiendas, en los despachos, incluso en la bolsa el día de su apertura, las chicas salen con sus kimonos de invierno con cuello de piel. En ese momento del año los otros japoneses pueden inventar televisores extraplanos, suicidarse con tronzadores o conquistar dos tercios del mercado mundial de semiconductores, bien por ellos; sólo las vemos a ellas. El 15

de enero es el día de los 20 años, una celebración obligada en la vida de toda joven japonesa. Los ayuntamientos distribuyen pequeñas bolsas llenas de regalos, agendas y recomendaciones sobre cómo ser una buena ciudadana, una buena madre, una buena esposa. Ese día, todas las chicas de 20 años pueden llamar gratis a su familia a cualquier lugar de Japón. Trabajo, familia, patria: la antecámara de la edad adulta. El mundo de los takenoko y los cantantes de rock se aleja como un cohete. Los oradores explican lo que la sociedad espera de ellas. ¿Cuánto tiempo tardarán en olvidar el secreto? Luego, cuando han terminado todas las celebraciones, sólo queda recoger los adornos y accesorios de la fiesta y quemarlos celebrando otra fiesta. Es el *dondo-yaki*, una bendición sintoísta sobre sus restos que da derecho a la inmortalidad, como las muñecas Ueno. Es el último estado, antes de la desaparición de la impresión dolorosa de las cosas. Daruma, el espíritu tuerto, preside en lo alto de la hoguera. El abandono y el sufrimiento tienen que ser una fiesta y el adiós a todo lo que hemos perdido, roto y usado, se tiene que ennoblecer con una ceremonia. En Japón podría cumplirse el deseo de M. de Montherlant de que el divorcio sea un sacramento. El único momento desconcertante en este ritual habrá sido el círculo de niños que golpeaban el suelo con sus pértigas. Sólo tengo una explicación para ello, aunque para mí podría ser un oficio íntimo cazar topos.

Y a ellos se sumaron mis tres niños de Islandia. Retomé el plano entero añadiendo este final un poco desenfocado, este cuadro tembloroso por la fuerza del viento que soplaba en el acantilado. Todo lo que había cortado para hacerlo más nítido y que explicaba mejor que el resto lo que veía en ese instante, por qué lo tenía al alcance de la mano, al alcance del zoom, hasta su último 1/24 de segundo. La ciudad de Heimaey se extendía a nuestros pies y cinco años después, cuando Haroun Tazieff me envió lo que había filmado en el mismo lugar, sólo me faltó el nombre para saber que la naturaleza hace sus propias *dondo-yakis*. El volcán de la isla se había despertado. Miré esas imágenes y fue como si el año 65 se recubriera de cenizas. Sólo había que esperar y el planeta, por sí sólo, pondría en escena el trabajo del Tiempo. Volví a ver lo que fue mi ventana, vi emerger tejados y balcones conocidos, las huellas de los paseos que daba todos los días por la ciudad hasta llegar al acantilado, donde me encontré a los niños. El gato con calcetines blancos que Haroun filmó para mí había encontrado su lugar, y pensé que de todas las plegarias al Tiempo que habían marcado el viaje la más justa era la de la señora de Go To Ku Ji, que simplemente decía a su gata Tora “Querida gata, estés donde estés, que tu alma pueda encontrar la paz”. Además, a su vez, el viaje entró en la Zona. Hayao me mostró mis imágenes, ya afectadas por el líquen del Tiempo, liberadas de la mentira que había prolongado la

existencia de esos instantes engullidos por la Espiral. Cuando llegó la primavera, cuando los cuervos subieron medio tono su graznido para anunciarla, cogí el tren verde de la Yamanote Line y bajé en la estación de Tokio, al lado de la oficina central de correos. Aunque la calle estuviera vacía, me detuve ante el semáforo en rojo, a la japonesa, para dejar paso a los espíritus de los coches destrozados. Aunque no esperaba ninguna carta, me detuve frente al portillo de correos, ya que hay que honrar a los espíritus de las cartas rotas, y en la ventanilla del correo aéreo para saludar a los espíritus de las cartas que no se enviaron. Medí la insoportable vanidad de Occidente que no deja de privilegiar al ser por encima del no ser, lo dicho por encima de lo no dicho. Anduve por los pequeños tenderetes de los vendedores de ropa y, a lo lejos, por los altavoces oí la voz del señor Akao, que había subido medio tono. Finalmente bajé al sótano donde mi compañero el maniático se apresuraba ante sus grafitis electrónicos. En el fondo su lenguaje me llega pues se dirige a esa parte de nosotros que se empeña en dibujar perfiles en las paredes de las prisiones. Una tiza para repasar los contornos de lo que no es, o ya no es, o aún no es. Una escritura con la cual cada uno compondrá su propia lista de cosas que hacen latir el corazón, para regalarlas o para borrarlas. En ese momento, la poesía será hecha por todos, y habrá emús en la Zona".

Me escribe desde Japón, me escribe desde África. Me escribe que puede fijar la mirada de la mujer del mercado de Pravda, que solo duraba el tiempo de un fotograma. ¿Habrá algún día una última carta?

Bibliografía.

Aumont, Jaques y Michel Marie, *Diccionario teórico y crítico del cine*, La Marca, Buenos Aires, 2006.

-- *Análisis del Film*, Paidos, Barcelona, 2000

Aristóteles, *Tratado del Sentido y lo Sensible – de la Memoria y el Recuerdo*, traducción De Samarach, Francisco, Ediciones Aguilar, Buenos Aires, 1980

Jacobsen, Udo y Sebastián Lorenzo, *Palabras Cruzadas*, Fuera de Campo, Valparaíso 2009.

Greene, Ricardo y Morales, Jorge, *La Zona Marker*, Ediciones FIDOCS, Santiago, 2013.

Stam, Robert. *Las Teorías del Cine*, Paidós, Barcelona, 2001.

Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós, Barcelona 1989.

Hume, David, *Tratado sobre la naturaleza humana*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999.

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona. 1992.

Warnock, Mary, *La imaginación*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1981

Deleuze, Gilles, *La Imagen-Movimiento (Estudios sobre el cine 1)*, Ediciones Paidos, Barcelona, 1996.

---*La Imagen-Tiempo (Estudios sobre el cine 2)*, Ediciones Paidos, Barcelona, 1996.

Cherniavsky, Axel y Sapia, Pablo, *Filosofía Griega- Guía básica para principiantes*, Era Naciente, Buenos Aires 2008.

Vitta, Maurizio *El sistema de las imágenes*. Paidós, Barcelona 2003

Publicaciones

Lucas, Gonzalo, *Composición política de la imagen en Sans Soleil*, publicado en: *La Zona Marker*, Ediciones FIDOCES, Santiago, 2013.

Luque Gutiérrez, Fernando.: *Tiempo, memoria, imagen: Sans soleil de Chris Marker*, Fotocinema Revista Científica de Cine y Tecnología, 2013.