

Presentación

De memorias individuales y transversales en el cine y el audiovisual contemporáneos

Agustín Gómez

Universidad de Málaga

Rubén Higuera

Universidad Complutense de Madrid

Miguel de Aguilera

Universidad de Málaga

En *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) los replicantes tenían una memoria artificial limitada implantada por los ingenieros que los crearon, pero ellos acumulan fotografías para construirse un pasado, o lo que es lo mismo, una memoria construida para tener una existencia antes del presente. La memoria, en cualquier caso, es una concepción forjada por recuerdos, vivencias y emociones que va pasando por distintas fases a lo largo de la vida de cada uno, incluso se transmite de generación en generación. Esto ha dado lugar a diferentes tipos de memoria que —sin entrar en cuestiones de la neurociencia y la psicología cognitiva, e incluso diferenciando lo que es historia y lo que es memoria— se pueden reducir al relato que cada uno hace de su propia existencia.

El cine y, en su versión actual, el audiovisual son espacios creativos para que las memorias tengan existencias y sobre todo para tratar el problema de la identidad. *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), *Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Olvidate de mí* (*Eternal sunshine of the spotless mind*, Michel Gondry, 2004) o *Caché* (Michael Haneke, 2005), son sólo una pequeña muestra de películas que desde diferentes atalayas han tratado el mundo de la memoria. No faltan las obras centradas en aconteci-

mientos trágicos o dramáticos con el objetivo de no olvidar. Aquí podríamos asociar a todas aquellas que desde el «basado en hechos reales» tratan sobre relatos que proponen un conocer y recordar al mismo tiempo.

Los estudios sobre la memoria, los *Memory Studies* y, en general, la tendencia memorística de la que Pierre Nora (2008) ha venido tratando como una forma de revisión crítica de las historias oficiales, están acompañados de determinados fenómenos históricos que tuvieron profundos debates y a menudo ligados a la sensibilidad museística y archivística como forma de exhibición y conservación.

El proyecto moral de Theodor W. Adorno (1973, 1966) —«después de Auschwitz no se puede escribir poemas»— o la lúcida reflexión de Primo Levi (1947), precisamente después de pasar por Auschwitz —«Si esto es un hombre» (*Se questo è un uomo*)—, por citar a dos autores que aportaron una inteligente e imprescindible visión del horror, dieron lugar a un esfuerzo terminológico y teórico que todavía continúa en diferentes campos discursivos.

El holocausto es posiblemente uno de los siniestros acontecimientos que más se ha tratado, entre otras cosas porque hubo supervivientes que pudieron contarlo. Esta es una memoria directa que, en lo que al arte audiovisual se refiere, a través de diferentes directores —Alain Resnais, George Stevens, Alfred Hitchcock, Alan J. Pakula, Gillo Pontecorvo, Frank Pierson, Henri Verneuil, Sean Mathias, Roberto Benigni, Steven Spielberg, Roman Polanski...— han narrado esas vivencias. La distancia que separa al relato de los que vivieron en carne propia esa experiencia (memoria) y la de aquellos que lo han hecho por transmisión indirecta es la brecha que separa a las generaciones subsiguientes (postmemoria) y la conversión colectiva de dicha memoria (postmemoria afiliativa).

La relación entre memoria, historia e imagen es conflictiva en tanto que su eficacia viene determinada no por planteamientos negacionistas, sino por un sentido mercantilista que lleva a lo que Didi-Huberman (2010) ha llamado la «memoria saturada»:

Il est aisé de comprendre qu'une mémoire saturée soit une mémoire menacée dans son effectivité même. Il est plus difficile de savoir ce qu'il faut faire pour dé-saturer la mémoire par autre chose que de l'oubli.¹

En nuestro país es posiblemente Vicente Sánchez-Biosca quien más ha trabajado estos aspectos desde lo visual y se ha referido a cómo la estrategia de privilegiar la masiva naturaleza de los crímenes elimina eficacia a la tragedia personal:

[...] temiendo acaso que realzar lo individual equivaldría a incurrir en lo anecdótico, mientras que poner el acento en el número agrava la culpa de los verdugos y provoca mayor encogimiento del ánimo. En realidad, son las representadas víctimas extrañas, pues, aunque su condición no depende de su cantidad, ésta acrecienta la presunción del sufrimiento de cada una de ellas... al tiempo que la disuelve en un absoluto (Sánchez-Biosca, 2014: 121).

El cine ha ofrecido una perspectiva cualificada sobre el pasado y su construcción desde la memoria. Las más de las veces el horror de la violencia es banalizado a través de su espectacularización y estetización y no suele plantear disputa alguna, pero cuando se tocan aspectos que remiten a la historia, suele producirse un debate ético sobre su representación.

El siglo XXI ha dado un vuelco a algunas de las representaciones de la memoria al focalizarse sobre uno mismo. La reivindicación del yo, la facilidad de poder contar lo cotidiano y hacerlo viral ha dado lugar a que no siempre lo factual tenga interés, aunque a tenor de los seguidores sí relevancia. No es extraño que jóvenes escriban sus memorias o que se hagan películas y series televisivas sobre deportistas en activo, por poner dos ejemplos de los cambios de tendencia. Esta atomización

¹ «Es fácil comprender que una memoria saturada es una memoria amenazada en su misma eficacia. Es más difícil saber qué hacer para desaturar la memoria por otra cosa que no sea el olvido» (Didi-Huberman, 2010:12).

ha dado lugar incluso a que del *biopic* se haya pasado a un *autobiopic* o que se teorice sobre modos de autoficción. Como en todo lo que concierne al audiovisual, diferenciar el polvo de la paja es fácil, pero quizás sea más complicado valorarlo. En cualquier caso, nos interesan las diferentes maneras en las que los creadores se han sumergido en la memoria, sea desde la veracidad, el engaño, el imaginario colectivo, lo afectivo o nos lleve por derroteros de la inteligencia artificial.

Los textos que componen este libro son un ejemplo de esta actualización de la memoria. Los tres primeros abordan la autorrepresentación desde tres posiciones diferentes.

Ricardo Jimeno Aranda, profesor de la Universidad Complutense, toma como referencia a tres directores de la generación *millennial* —Jonás Trueba, Carla Simón y Pilar Palomero— para, a través de sus óperas primas, ver el comportamiento de la autoidentificación. Como nos dice Jimeno, «estos cineastas, nacidos a partir de 1980, no constituyen un grupo consciente, pero su mirada parece estar atravesada por un mismo proceso de revisión del pasado desde la introspección identitaria propia». Su texto nos habla, además, de cómo estos jóvenes directores plantean una búsqueda de sí mismos y el retorno a un tiempo pretérito que está marcado por una coincidencia en la forma de moverse entre la ficción y la no ficción, tan propia de la posmodernidad.

Por su parte, Jesús Urbano Reyes propone repensar la autoficción en términos de implicaciones históricas antes que conceptuales. Para ello plantea un estudio histórico cinematográfico que pretende rastrear las causas de la transición del cine de la alteridad al cine moderno y el estatus que éste concede al autor. Es en esta encrucijada histórica cuando algunos cineastas europeos como Rainer Werner Fassbinder, Philippe Garrel o Nanni Moretti empiezan a ponerse en escena, a cuestionar su identidad, a filmar a familiares y amigos, a priorizar el espacio privado sobre el público, tensando así las fricciones entre ficción y vida.

Silvana Flores, profesora en la Universidad de Buenos Aires, nos propone un recorrido por la historia de la familia mexica-

na Calderón-García Besné que abarcaron la distribución, exhibición y producción cinematográfica, pero que contribuyeron en la construcción del gusto popular en su confrontación con la llamada alta cultura, lo que permite distinguir un recorrido alternativo a la historia del cine mexicano aunando lo colectivo y lo afectivo.

Miguel Muñoz-Garnica analiza la manera en que Nobuhiro Suwa entiende el espacio fílmico como un espacio fantasmal, como un lugar afectivo que permite que los vivos y los muertos se encuentren e interactúen. A ello contribuye también el carácter metacinematográfico de su película *Le lion est mort ce soir* (2017), la continuidad directa con las inquietudes autorales expresadas en las anteriores películas de su director y los ecos que invoca la presencia de su actor protagonista, el icónico Jean-Pierre Léaud.

El texto de Ernesto Pérez Morán plantea la memoria desde una nostalgia cinematográfica, resultado del análisis de las comedias francesas (1995-2012) y españolas (1996-2011). Su trabajo parte del papel que representan las mujeres en estas comedias —obstáculo, servicial y objeto de deseo—, para comprobar que estos tres roles son los preponderantes, casi únicos, y con el paradójico resultado de que las comedias francesas adelanten a los filmes españoles de periodos posteriores, es decir que las películas que miran hacia atrás en Francia, preludeían lo que viene en España.

El capítulo de José A. Jiménez de las Heras y Almudena Muñoz Gallego, sobre el cine de Souleymane Cissé, toma en consideración sus primeras cuatro películas, que conformarían un discurso coherente y cerrado sobre la tradición, y la memoria inherente a ella, y sobre la lucha generacional como una confrontación entre lo que Eisenstein denominaba «lo viejo y lo nuevo». Su cine se constituye bajo el paraguas de la componente política, del realismo social y el compromiso ideológico, o, dicho de otra manera, el cine de Cissé es realista y político, representando una tendencia que perdura en el cine africano.

El texto de Francisco-Julián Martínez-Cano toma la memoria visual en inteligencia artificial (IA) para aplicarla al análisis

fílmico. El autor parte de la premisa de que la inteligencia artificial traspasa los límites de la ficción y se encuentra cada vez más presente en nuestro día a día a través de su aplicación a múltiples ámbitos de lo cotidiano. La memoria humana es replicada a partir de las redes neuronales capaces de aprender de manera autónoma y de almacenar recuerdos artificiales para realizar sus procesos predictivos. En el contexto de la investigación en Ciencias Sociales y Humanas, y en concreto en el área de Comunicación Audiovisual y de Estudios Cinematográficos, ya se aplica mediante diferentes metodologías de investigación, que abordan lo cualitativo a partir de lo cuantitativo, resultando en estudios científicos capaces de ser replicados y continuar su desarrollo exponencialmente a medio y largo plazo.

Marta Díaz-Martínez en «La evocación de los recuerdos a través de la alta cocina y su representación en el cine» parte de un principio básico: si la cocina tiene la capacidad de despertar nuestros recuerdos más profundos, la alta cocina, que trabaja los cinco sentidos con sus propuestas, es capaz de generar emociones y evocar momentos pasados que perduran en nuestra memoria. Este es un aspecto que el cine se ha encargado de reflejar en numerosas ocasiones a lo largo de la historia, sin embargo, desde este estudio se busca conocer la representación que los *food films* realizan de esta cuestión en la gran pantalla. Para su estudio ha considerado cuatro *food films* centrados en la alta cocina, de diferentes orígenes de producción y en cuyo relato se hace alusión directa a la vinculación cocina-recuerdos: *Ratatouille* (Brad Bird, 2007), *Dieta Mediterránea* (Joaquín Oristrell, 2009), *Un viaje de diez metros* (*The Hundred-Foot Journey*, Lasse Hallström, 2014), *El cocinero de los últimos deseos* (*The last recipe*, Yōjirō Takita, 2017).

Por último, Cristina Pérez Ordoñez y Aimiris Sosa Valcárcel dan una vuelta de tuerca para centrar su estudio en la influencia del audiovisual en la construcción del imaginario colectivo de los festivales de pop-rock. Los festivales de música son eventos que han suscitado el interés de los medios de comunicación, atraídos tanto por el propio espectáculo audiovisual en

el que se conforman, como por el número de asistentes que reúnen. La memoria de estos encuentros ha quedado registrada en diferentes formatos: desde el cine documental de los años 70 hasta los *aftermovies* contemporáneos. En su investigación analizan la influencia de las creaciones audiovisuales derivadas de los festivales de pop-rock *Primavera Sound*, *Mad Cool* y *Bilbao BBK Live*, así como de los *films festivals* *Woodstock: 3 Days of Peace & Music* (Michael Wadleigh, 1970), *Glastonbury Fayre* (Peter Neal; Nicolas Roeg, 1972) y *Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, 1968), en la generación y mantenimiento del carácter mítico y contracultural, históricamente asociado a estos eventos. Mediante un análisis narrativo y visual de ambos tipos de producciones, se constata su incidencia en la construcción de la identidad de los festivales como espacios de libertad, sentimientos positivos y alejados de la vida diaria.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1966). *Negative Dialektik*, Frankfurt (Edición española: *Dialéctica Negativa*, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005).
- Adorno, Theodor W. (1973). «La educación después de Auschwitz», en *Consignas*, Buenos Aires: Amorrortu editores (Trad. Ramón Bilbao).
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire II*. París: Gallimard.
- Levi, Primo (1947). *Se questo è un uomo*. (Edición española: *Si esto es un hombre*, Ed. El Aleph, 6ª ed. 2003).
- Nora, Pierre (2008). *Los lugares de la memoria*, Montevideo: Ed. Trilce. (Edición uruguaya compilada por José Rilla de los textos de P. Nora, *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1984, 1986 y 1992).
- Sánchez-Biosca, Vicente (2014). «El mudable semblante de las víctimas. Imágenes de la aflicción en Camboya (1975-2013)». *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, nº 44, pp. 120-135.