

# La representación fílmica de la memoria personal: las películas de memoria

*Memoria pertsonala filmen bidez azaldu:  
memoria pertsonaleko filmak*

The Filmic Representation of Personal  
Memory: the Films of Memory

María del Rincón Yohn<sup>1</sup>  
Marta Torregrosa Puig<sup>2</sup>  
Efrén Cuevas Álvarez<sup>3</sup>

zer

Vol. 22 - Núm. 42  
ISSN: 1137-1102  
e-ISSN: 1989-631X  
DOI: 10.1387/zer.17842  
pp. 175-188  
2017

*Recibido el 31 de mayo de 2016, aceptado el 28 de marzo de 2017.*

## Resumen

El artículo busca definir y analizar lo que denomina como *películas de memoria*, filmes de ficción o documental que tienen como tema principal la memoria personal. Dichas películas ponen en primer plano la duplicidad presente/pasado –inherente tanto a la memoria como a la imagen cinematográfica–, que se despliega en un tiempo personal o subjetivo. Para representar la memoria personal, estos filmes se articulan en torno a tres características que consiguen captar la dinámica de la memoria como facultad humana: la subjetividad, la indiscernibilidad temporal y la performatividad.

**Palabras clave:** Memoria, cine, tiempo, subjetividad, performatividad.

## Laburpena

Artikulu honetan, *memoria-film* deritzenak zehaztu eta aztertu nahi dira. Horiek fikziozko filmak edo film dokumentalak izan daitezke, non gai nagusia memoria pertsonala den. Lehen planoan oraina/iragana bitasuna jartzen dute, zeina memoriari zein irudi zinematografikoari dagokion eta denbora pertsonal edo subjektibo batean hedatzen den. Memoria pertsonala irudikatzeke, memoriaren dinamika –giza ahalmena den aldetik– harrapatzea lortzen duten

<sup>1</sup> Universidad de Navarra, mariadelrincon@gmail.com

<sup>2</sup> Universidad de Navarra, mtorreg@unav.es

<sup>3</sup> Universidad de Navarra, ecuevas@unav.es

hiru ezaugarriren inguruan artikulatzen dira film hauek: subjektibotasunean, denboraren be-reizezintasunean eta performatibotasunean.

**Gako-hitzak:** Memoria, zinema, denbora, subjektibotasuna, performatibotasuna.

### **Abstract**

The article seeks to define and analyze what it calls *memory films*, fiction or documentary films that have as their main theme personal memory. These films bring to the fore the present/past duplicity –inherent both in memory and in the filmic image–, which unfolds in a personal or subjective time. To represent personal memory, these films are articulated around three characteristics that manage to capture the dynamics of memory as a human faculty: subjectivity, temporal indiscernibility and performativity.

**Keywords:** Memory, cinema, time, subjectivity, performativity.

## 0. Introducción

El cine y la memoria poseen una relación de particular interés. Es frecuente encontrar una comprensión del cine como configurador de la memoria colectiva, social o cultural. Sin embargo, son menos habituales los acercamientos al modo en el que el cine ha representado la memoria personal, considerada como facultad humana, por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado. No obstante, tanto en el ámbito de la ficción como en el del documental, encontramos películas muy significativas que han abordado esta cuestión de modo principal, con respuestas que comparten rasgos comunes: desde ficciones como *Memento* (2000), dirigida por Christopher Nolan, o *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (¡*Olvídate de mí!*, 2004), dirigida por Michel Gondry, a documentales como *L'image manquante* (*La imagen perdida*, 2013), de Rithy Pahn, o *First Cousin Once Removed* (2012), de Alan Berliner.

El presente artículo propone un estudio de este tipo de obras, que aquí denominaremos *películas de memoria*. Se trata de filmes que presentan la memoria personal como su principal eje temático, con especial énfasis en la memoria como proceso. Plantearemos nuestro análisis en tres etapas. En primer lugar, tras un breve repaso de los autores que se han ocupado de estos filmes, estableceremos una definición preliminar. A continuación, abordaremos dos asuntos nucleares para profundizar en este fenómeno fílmico: la duplicidad temporal pasado/presente que se encuentra en las imágenes cinematográficas y que las hace especialmente aptas para recoger la temporalidad del acto mnemónico; y los rasgos propios del tiempo personal, que caracterizarán la memoria y su representación fílmica. Con ese fundamento, analizaremos finalmente las cualidades esenciales de estas películas, que condensamos en tres: la subjetividad, la performatividad y una temporalidad compleja. Nuestro análisis se plantea de modo transversal, sin entrar a estudiar películas concretas, pues esto requeriría un acercamiento mucho más prolijo y extenso, que nos alejaría del esfuerzo por delinear los rasgos comunes de este tipo de películas.

## 1. Hacia una definición de *películas de memoria*

Al referirnos al concepto *películas de memoria* no intentamos proponer un término nuevo cuyo significado no se siga del de las palabras que lo componen. Pero sí es necesario señalar que al referirnos a este tipo de películas lo hacemos desde un enfoque similar al empleado por autores como Astrid Erll (2011), David MacDougall (1992, 1998), María Belén Ciancio (2013) o Milena Grass Kleiner (2009). Estos autores han propuesto el empleo de la expresión *películas de memoria* para denominar a una serie de filmes que se cuestionan acerca de la naturaleza de la memoria como objeto de la representación y que indagan en la forma que ha de adoptar su enunciación. Estas películas resaltan el acto de recordar, presentándolo como el principal eje temático de la película, y no se centran tanto en lo recordado, en los eventos pasados traídos al presente del protagonista de la narración.

No toda película relacionada con el acto de recordar o con el pasado rememorado puede inscribirse bajo este término. De hecho, varios autores emplean lo emplean para referirse a toda obra cinematográfica vinculada con la memoria, sin especificar un modo determinado de hacerlo. François Niney (2011), por ejemplo, emplea la ex-

presión *películas de memoria*, pero, por lo que se deduce de su teoría, el término no presenta para él una entidad propia, puesto que lo emplea sin intención de delimitar ciertas obras en función de unas características determinadas. Astrid Erll (2011: 137) se refiere también a las películas de memoria en un sentido amplio, distinguiendo dos formas en que las obras cinematográficas se relacionan con la memoria:

The most impressive popular versions of the past can be encountered in the cinema of cultural memory –which produces and disseminates what I call ‘memory films’. These films fall into two broad categories. Movies such as *Blade Runner*, *Total Recall* and *Memento* address concepts of memory, problematize and imaginatively realize acts of individual and collective remembering. They are thus memory-reflexive films. [...] *Apocalypse now*, *Schindler’s List* or *Saving Private Ryan*, on the other hand, tell us little or nothing about the workings of memory, but they have led to the powerful global dissemination of images of the past. These are memory-productive films.

En este artículo tomamos el término *películas de memoria* solo desde la primera acepción que plantea Erll, las películas reflexivas de la memoria, aquellas películas que se interrogan acerca la memoria personal, entendida como un acto psicológico, y que lo hacen poniendo los medios estéticos al servicio de la representación, como señala la autora.

Encontramos también referencia a este tipo de películas en la investigación de Milena Grass Kleiner que, al analizar la representación de las experiencias traumáticas en las películas *Los rubios* e *Imagen latente*, las agrupa bajo el nombre de *películas de memoria*. Aquí, la autora percibe una similitud en la forma de enunciar los contenidos de ambas películas, que “tematizan el funcionamiento de la memoria, encarnada en una serie de acciones que se organizan en torno a la remembranza” (2009: s/p). La autora considera que estas películas se construyen mediante “una analogía al funcionamiento del recuerdo no elaborado, dando lugar a una estética de la memoria” (2009: s/p). Como conclusión de su tesis, Grass Kleiner propone denominar a dicha estética de la memoria *cine de la memoria*.

Otros autores emplean el término como un concepto con entidad propia. Este es el caso de David MacDougall (1992: 32), quien da por supuesta la existencia de un grupo de películas íntimamente relacionadas con la memoria tanto en lo temático como en lo formal. El autor aplica este nombre a aquellas películas que se esfuerzan en aproximarse formalmente al proceso por el que la mente genera una representación primaria mental en un intento por comprender el funcionamiento de la memoria y el problema de la representación cinematográfica del mismo. Siguiendo esta misma tendencia, también María Belén Ciancio (2013) concibe las películas de memoria como aquellas que establecen una analogía entre sus imágenes fílmicas y las imágenes producidas por la memoria.

En la línea de las propuestas apuntadas por estos autores, aquí entendemos como *películas de memoria* aquellas obras cinematográficas (ficción o documental) que tienen como tema principal la memoria –considerada como la acción humana me-

diante la cual el sujeto recuerda sucesos de su pasado— y que aprovechan las herramientas propias del medio cinematográfico para ofrecer una representación ajustada a la dinámica específica de la memoria.

## **2. La duplicidad temporal pasado/presente**

La memoria humana trabaja en una doble dimensión temporal, pues desde el presente recupera el pasado, con una dinámica en la que ambas temporalidades se influyen mutuamente en el trabajo de la memoria subjetiva. Esta dinámica presenta un singular parangón con el modo en que se despliega la imagen fotográfica y cinematográfica. Por eso abordamos brevemente ahora el análisis de esa duplicidad temporal como primer paso previo al análisis de las películas de memoria.

La imagen fotográfica (y por extensión la cinematográfica), por su producción mecánica, captura y re-presenta lo que en el momento del disparo había frente a la cámara —la realidad profílmica— convirtiéndose en un signo indexical. La fotografía posee la capacidad, por su naturaleza indexical, de presentar una escena pasada a quien la contemple en el presente, ya que, en cierto modo, “embalsama el tiempo”, como afirma André Bazin (1990: 29). También Roland Barthes (1994: 141) considera este aspecto de la fotografía como un elemento esencial, puesto que lo que nadie puede negar es que el referente se encontraba frente a la cámara en el momento de la fotografía, conformando el “ha sido” de la fotografía que propone el autor. Pero la fotografía no se limita solo a representar la realidad, sino que comparte una relación con ella. Bazin (1990: 28) afirma que en el proceso de inscripción fotográfica se produce una transfusión de realidad de la cosa. Es como si al contemplar una fotografía estuviéramos percibiendo un fragmento del pasado sustraído al correr del tiempo y trasladado a otro momento del devenir temporal. La emanación del referente vincula el momento pasado con el presente de la recepción de la imagen, como asegura Barthes (1994: 143), “la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminancias) la superficie que a su vez toca hoy mi mirada”. Pero este carácter temporal de la fotografía no es el único que entra en juego en la experiencia cinematográfica, puesto que en el cine la imagen se da en movimiento. Así, Christian Metz (2002: 13-24) explica que así como para Barthes la imagen fotográfica afirma que lo representado “ha sido”, el movimiento propio del cine permite al espectador quedar absorto en el “esto es”. De ahí que el movimiento produzca esa fuerte impresión de realidad por la que el espectador experimenta lo representado como presente y cercano.

La imagen cinematográfica conjuga en sí, por lo tanto, dos fenómenos temporales: a la certeza de haber capturado un fragmento de tiempo pasado se une la presentación en el presente de esas imágenes. Esta capacidad del cine produce en el espectador cierta fascinación al poder aprehender en el presente algo que está ya ausente. Barthes (1994: 124 y 139) explica esta sensación de duplicidad temporal, por la que el espectador percibe tanto una ausencia como una presencia de forma simultánea, basándose en la pose que propone un modo de lectura. Para el autor, el cine conjuga dos poses distintas: el “esto ha sido” de los actores, que comparte con la fotografía; y el sentido de un constante transcurrir, que favorece una lectura presente de la película.

Aun partiendo de la misma base temporal de la imagen cinematográfica, ficción y documental difieren en el modo en que las películas enfatizan su duplicidad temporal. Hemos de entender que al valor temporal de la imagen cinematográfica habrá que añadir el efecto de la narración cinematográfica, para realizar una lectura comprensiva de las películas en su conjunto. Y es ahí donde ficción y documental plantean modos diversos de acometer el objetivo de enfatizar la multiplicidad de perspectivas temporales.

Las películas documentales poseen, por su habitual recurso a la imagen y el sonido indexical, una carga temporal intrínseca, puesto que permite un desdoblamiento entre el pasado y el presente, sean estas imágenes de archivo o capturadas específicamente para la película. El documental puede enfatizar o disimular ese carácter de duplicidad temporal, que por esencia le define, según la narración en que se enmarque. Ernst Van Alphen (2009: 34) afirma, por ejemplo, que el espectador que se enfrenta a imágenes cinematográficas de archivo queda abrumado por la vida encarnada en las imágenes, aunque éstas remiten a un momento ausente, por el movimiento capturado de los sujetos que crea una tensión entre el tiempo personal y el tiempo histórico.

Así, podemos afirmar que mientras que las películas documentales tienden a centrar su atención sobre la cualidad temporal de la imagen para representar la temporalidad propia de la memoria, en las películas de ficción la temporalidad de la imagen queda relegada a un segundo plano frente al conjunto narrativo. Barthes (1994: 138) afirma, refiriéndose a la ficción, que el cine, al “hacer fluir” la imagen fotográfica en ese continuo movimiento, hace que el referente se escurra: “No reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia”. El espectador percibirá la imagen ficcional desde una perspectiva de constante desarrollo, desde una temporalidad presente. Mediante la misma suspensión voluntaria de la incredulidad a la que se refería Coleridge (2009: 270) en relación a la fe poética en la literatura, la imagen cinematográfica será leída, en circunstancias ordinarias, como perteneciente a la temporalidad presente del espectador, por lo que la imagen ficcional habrá de enfrentarse a nuevos retos a la hora de mostrar la temporalidad doble propia de la memoria.

Aunque el modo en que la ficción y el documental muestran el tiempo difiere, las películas de memoria coinciden en proponer esta duplicidad temporal –esta “extraña temporalidad” en palabras de Mary Ann Doane (2002: 23)– que no se limita tan solo a generar esa sensación de presente o pasado, sino que va más allá. Así, la imagen cinematográfica adquiere cierto poder resucitador, como señala Metz (1987: 127): “El filme devuelve a los muertos un semblante de vida, un semblante frágil, pero fortificado inmediatamente por el deseo del espectador”. El tiempo de la imagen cinematográfica colisiona con el tiempo de la mirada, afirma Metz (1977: 62), mirada que configura la lectura temporal llevada a cabo por el espectador, y que percibe esa duplicidad de tiempos en la que se sustentarán las representaciones en las películas de memoria.

### **3. Kronos y Kairós: el tiempo personal**

Esa duplicidad temporal, presente en el trabajo de la memoria y de modo analógico en la naturaleza de la imagen cinematográfica, se inserta además en una comprensión de un tiempo personal, más que lineal, asunto en el que parece necesario detenerse

brevemente para captar mejor cómo trabaja la memoria, para estudiar luego cómo el cine abordará dicha temporalidad.

Es un lugar común definir el tiempo señalando principalmente dos formas de comprenderlo: el tiempo lineal y el tiempo personal<sup>4</sup>. La temporalidad lineal agrupa aquellas concepciones que consideran el tiempo como un fenómeno lineal basado en el principio de causalidad. El tiempo aquí es considerado como un fenómeno físico, como una continuidad de momentos ordenados; es el tiempo del mundo o tiempo cosmológico al que se refiere Ricoeur (2006), medido por los relojes, el *kronos* griego que se refiere al cambio y el movimiento ordenado y medido.

Cuando el tiempo es considerado como una progresión de momentos, la memoria crea una distinción clara entre el pasado y el presente. La memoria se convierte, por lo tanto, en una representación de la cosa percibida anteriormente, o en una representación presente de una cosa ausente (Ricoeur, 2003: 24). La memoria sustentada en esta visión del tiempo concebirá cada suceso como una unidad inmutable que remarca la especificidad del tiempo: el evento sucedió en un momento pasado, específico e inalterable, que se distingue radicalmente del presente y el futuro; el pasado fue y la memoria solo puede abordarlo revisitándolo como suceso ajeno al presente del sujeto. La memoria basada en una concepción lineal del tiempo buscará el pasado almacenado en el recuerdo y afirmará el carácter histórico de la memoria, enfatizando el carácter de pasado.

La otra categoría temporal, propia de la memoria personal, se aleja de un paradigma cronológico y se centra en el modo en que el tiempo es normalmente percibido en la memoria autobiográfica, el tiempo abordado desde una aproximación personal. El recuerdo personal no suele establecer una distinción estrictamente física del tiempo, sino que lo afronta como un flujo constante, como señala Murakami (2012: 3). El tiempo considerado desde este enfoque presenta una estructura compleja, no plegada a un sistema progresivo, en el que pasado, presente y futuro se entrelazan y mezclan de manera dinámica. El tiempo personal se fundamenta en la experiencia personal de la duración del tiempo, el tiempo con un enfoque humano, el *kairos* griego que se aleja de una temporalidad lineal y estática.

Así, el pasado rememorado desde una perspectiva humana no es presentado desde una especie de viaje temporal en el que se revisitan los eventos sucedidos, sino que es contemplado e interpretado desde el presente. Por ello la memoria no equivale al pasado, sino a la acción del sujeto que desde el presente aborda el pasado. Esa constante actualización del pasado implica que el tiempo deja de organizarse de manera lineal y se concibe en términos de un perpetuo devenir, sustentado en la teoría de la duración propuesta por Bergson (1946: 178). Para el filósofo francés el tiempo no se entiende como una serie de instantes, sino que se configura en el transcurrir, en la duración, en donde los hechos suelen superponerse y no todas las acciones desembocan en un final lógico y cargado de sentido.

En esta concepción personal del tiempo, el pasado, presente y futuro dejan de organizarse en una sucesión lineal y adquieren una estructura más compleja, una estructura laberíntica, como la propuesta por Gilles Deleuze (1987). En esa estructura temporal laberíntica la memoria consigue entrelazar pasado y presente, puesto que el

---

<sup>4</sup> Aunque estas dos formas de agrupar distintas concepciones sobre el tiempo coinciden en varios autores, tomaremos aquí la denominación propuesta por Kyoko Murakami (2012: 7-9), que aplica a la memoria.

pasado no queda estancado en un tiempo que ya no es, sino que continúa siendo afectado por el presente, al ser recreado en cierto modo cuando es invocado. El recuerdo personal no puede ser una simple copia del evento que se dio en el pasado, sino que se ve “coloreado” por nuevos conocimientos o afectos presentes que aportan una nueva dimensión a dicho evento.

#### **4. Rasgos característicos de la representación cinematográfica de la memoria: subjetividad, indiscernibilidad temporal y performatividad**

Una vez delineada la comprensión de la temporalidad en la memoria personal, en cuanto tiempo personal, y la duplicidad pasado/presente inherente tanto al trabajo de la memoria como al de la imagen cinematográfica, contamos con el bagaje necesario para abordar de un modo más específico los rasgos comunes o propios de la representación cinematográfica de la memoria personal, o sea, de lo que hemos denominado *películas de memoria*: la subjetividad, la indiscernibilidad temporal y la performatividad.

La subjetividad—inherente al carácter de acción personal del proceso mnemónico— será presentada en estas películas tanto mediante una narración marcadamente subjetiva como mediante imágenes que ofrezcan una representación visual del carácter personal de la memoria. David MacDougall (1992: 29) afirma que la representación visual de esta realidad resulta compleja, puesto que la memoria —por tratarse de un proceso mental individual—, oculta sus imágenes y su lógica secuencial a la vista. En el imaginario común, la memoria se relaciona con imágenes del pasado almacenadas en la mente, mientras que si consideramos la memoria como un acto personal que se construye en presente, la representación mediante imágenes resulta más problemática, como señala Grossman (2013: 199), “while memory may be analysed as a visual phenomenon, the experience of remembering is paradoxically impossible to depict through images alone”. La memoria concebida como un fenómeno cultural que genera una imagen de los sucesos históricos está claramente vinculada a imágenes del pasado, pero la acción de recordar requiere de una elaboración más compleja que evidencia el papel central del sujeto en este proceso. Grossman (2013: 199) explica que las imágenes fotográficas nunca pueden reflejar de manera exacta las imágenes mentales al producir el paso de la realidad inmaterial a la material, ya que la representación de la memoria no se reduce a una mera copia o reproducción. Las imágenes de las películas de memoria han de evidenciar la subjetividad del acto psicológico de la memoria, por lo que no solo muestran los eventos pasados, sino que presentan asimismo al sujeto que recuerda como elemento necesario en la elaboración de los contenidos de los recuerdos y del propio proceso de recordar. Además, la representación de la subjetividad del acto mnemónico requiere de una estructura narrativa que sitúe al personaje que recuerda en primer término.

En cuanto que el acto de rememoración es siempre personal, las películas de memoria generan relatos sustentados en una apreciación personal del tiempo. Al adoptar una forma temporal personal, el cine replica el modo en que el sujeto percibe el tiempo en su estructura y en su representación. La temporalidad propuesta por este tipo de películas abandonará un esquema lineal tradicional para acercarse a la concepción laberíntica propuesta por Deleuze, ya que afronta la revisión de los eventos pasados desde una postura personal que influye tanto en las imágenes propuestas

como en la estructura narrativa. Por eso, la narración de las películas de memoria tiende a no seguir una estructura regida por la causalidad, sino que se sustenta, más bien, en una lógica vinculada a los afectos, que solo pueden ser experimentados en presente (Claparède, 1911: 361). El tiempo en las películas de memoria responderá a esa perspectiva personal, que explica también que estas obras no busquen tanto la representación del evento pasado tal y como sucedió, sino la revisión o reactualización que de él haga el sujeto que recuerda. Al representar esta forma de memoria personal, el cine puede permitirse vacilaciones, distorsiones y olvidos surgidos de ese carácter subjetivo de la memoria.

La lógica temporal por la que se rige ese proceso del recuerdo escapa, por tanto, a una lógica narrativa clásica, por lo que las prácticas de textualización de la memoria, afirma Grass Kleiner (2009), habrán de ser analizadas desde una perspectiva distinta. Esa ruptura con los esquemas clásicos se debe a que el recuerdo humano no funciona según modelos organizados y lineales en los que el pasado queda atrás. Ya no nos referimos tan solo al carácter dinámico del acto por el que se recuerda, sino también al modo en el que el contenido de lo rememorado se presenta en la mente en el momento actual. La memoria no rescata recuerdos con la claridad expositiva de un manual de historia o de un archivo en el que se narren ordenadamente los sucesos acaecidos, sino que se rige por una estructura inconexa y que va construyéndose a sí misma.

Por eso, las películas de memoria tratan de mostrar de forma explícita el empleo que hacen de la conjunción del pasado y el presente de la memoria, en ocasiones evidenciando el carácter incierto de dichas imágenes o expresando la dificultad de representación. Como afirma MacDougall (1988: 240), estas películas no suelen tratar los recuerdos como omniscientes o transparentes, a diferencia de como lo muestran generalmente los *flashbacks* en las películas de ficción, sino que tanto el proceso de memoria como los recuerdos se ven inmersos en una temporalidad compleja que entrelaza los distintos planos temporales, que aquí señalamos como segundo rasgo de las películas de memoria.

Esa complejidad temporal corresponde de hecho con la imagen-tiempo deleuziana. En contraposición al tiempo fílmico regido por la imagen-movimiento, que limita la percepción temporal a un pasado atrapado en una percepción presente de la imagen cinematográfica, Deleuze defiende que la imagen fílmica puede ser mostrada siempre en presente sin quedar desposeída de su carga de pasado y futuro. Se consigue así una configuración temporal en la que cada presente coexiste con un pasado y un futuro que le son necesarios, por lo que “al cine le toca captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente, filmar lo que está «antes» y lo que está «después»” (Deleuze, 1987: 60).

En este contexto podemos comprender que las imágenes que utilizan las películas de memoria manifiestan una superposición temporal por sí mismas, una indiscernibilidad entre el pasado, el presente y el futuro, como también percibe Barthes respecto a la fotografía, según quedó ya expuesto anteriormente. Este autor manifiesta su fascinación al observar la fotografía histórica como profeta de una catástrofe, puesto que muestra “lo que ha sido” en el pasado capturado y retenido, y al mismo tiempo “lo que será”; muestra la muerte en su futuro (Deleuze, 1994: 146-147). El tiempo en este tipo de películas es aprehendido por sí mismo, no por sus efectos. Siguiendo a Deleuze (1987: 61), con las películas sustentadas en la imagen-tiempo,

nos sumergimos en el tiempo, no al capricho de una memoria psicológica que no nos daría otra cosa que una representación indirecta, no al capricho de una imagen-recuerdo que nos remitiría una vez más a un antiguo presente, sino según una memoria más profunda, memoria del mundo que explora directamente el tiempo, que alcanza en el pasado lo que se sustrae al recuerdo.

Puesto que la temporalidad propia de la memoria dialoga constantemente entre el pasado y el presente, las películas de memoria tratarán de producir ese vínculo representando, como apunta Deleuze, no eventos del pasado, sino la actualización de los recuerdos. Esta forma de conjugar distintas temporalidades vinculada a la memoria es a la que hace referencia, por ejemplo, Ross McElwee respecto al modo en que trata las imágenes domésticas en su documental *Time indefinite* (1993):

Over the last fifteen years, I edited and reedited this footage I shot of my family, using it in various films I've made. But now I wonder if this hasn't been a way of fondling the footage, trying to massage it back to life. Maybe I've been trying to preserve things in the present, somehow keep everyone alive in some sort of time indefinite.

Este tiempo indefinido al que se refiere McElwee es similar al tiempo cristalizado del que trata Deleuze. El autor francés plantea su concepto de imágenes-cristal en relación con la teoría de las imágenes-recuerdo de Bergson. Estas buscan la memoria pura, por lo que combinan lo actual y lo virtual, lo presente y lo pasado o futuro. Deleuze considera que esas imágenes-recuerdo constituyen un primer nivel de indiscernibilidad, que consigue que lo actual y lo virtual o el pasado y el presente sean difícilmente distinguibles. Aplicando esta teoría a las películas de memoria, las imágenes-recuerdo presentan una actualización de eventos pasados, es decir, una duplicidad temporal entre el pasado del evento y el presente del acto de memoria. Esta indiscernibilidad producida en la imagen cinematográfica que conjuga en sí misma pasado y presente, puede involucrar también al espectador, poniendo en juego su memoria, conformando el segundo nivel de indiscernibilidad y generando las imágenes-cristal. Totaro (1999) explica que la imagen-cristal de Deleuze unifica en sí dos tiempos, no distinguiéndolos, sino fundiéndolos: "The crystal-image [...] is a shot that fuses the pastness of the recorded event with the presentness of its viewing". Este segundo nivel de indiscernibilidad se produce cuando el espectador es confrontado con su propio pasado cercano, con su experiencia de estar viendo la película. La memoria personal del espectador es interpelada, frecuentemente debido a una sensación de reconocimiento de los eventos narrativos. La temporalidad propia de la imagen cinematográfica se funde, entonces, con el tiempo experimentado por el espectador, configurando tanto la obra como la experiencia que de ella se tiene.

Las imágenes de las películas de memoria actualizan el pasado, recurriendo a esa indiscernibilidad temporal y poniendo en relación los distintos tiempos de la experiencia cinematográfica señalados por Mary Ann Doane (2002: 23), el tiempo

mecánico del aparato, el tiempo de la diégesis y el de la recepción. Las películas de memoria, al sustentarse en una concepción dinámica del tiempo, que no encasilla los eventos en una estructura lineal rígida, manifiestan ese “aplastamiento” temporal. Esto se expresa tanto a través de una estructura narrativa que plasme esa fragmentación de la concepción clásica del tiempo del relato cinematográfico como a través del uso de las imágenes empleadas para representar la memoria. Estas se caracterizan por buscar que el espectador se involucre en un proceso temporal dialéctico, que lo invite a reflexionar sobre la naturaleza del pasado y el recuerdo. Como afirma Holdsworth (2010: 138), estas imágenes proponen un movimiento constante entre el pasado y el presente, similar al movimiento producido por la marea.

Lo analizado hasta el momento ha ido apuntando de un modo u otro hacia la tercera y última característica de las películas de memoria, la performatividad. Este rasgo se deduce de la necesidad de representar la memoria como un proceso, como una acción, y no solo mediante una presentación de los eventos recordados. Annette Kuhn (2010: 298) afirma que, partiendo de la premisa básica de que la memoria es “un proceso, una actividad y una construcción”, los textos de memoria (*memory texts*) se vinculan con la performatividad, ya que encarnan en cierta manera la estructura y proceso del acto mnemónico. Kuhn (2010: 299-300) distingue dos actos performativos de la memoria en relación con el medio fotográfico y cinematográfico: los textos de memoria que representan el proceso mnemónico a través de la fotografía o el cine; y los trabajos de memoria, ejercicios de memoria que se sirven del cine o las fotograffas para producirse. La autora toma los trabajos de memoria como “una práctica activa de recuerdo que toma una actitud inquisitiva hacia el pasado y la actividad de su (re)construcción a través de la memoria” (Kuhn, 2000: 186). Las películas de memoria combinan en cierto modo esas representaciones de los textos de memoria con las cualidades propias de los trabajos de memoria, pues implican al espectador al representar el proceso de recordar y al no presentar los recuerdos como algo omnisciente. Las películas de memoria pueden ser consideradas de hecho como trabajos de memoria en torno a textos de memoria, ya que considerar la memoria como un acto performativo sitúa a las películas de memoria en un contexto de reflexión continua sobre este fenómeno.

Las películas de memoria generan, por tanto, representaciones de los eventos recordados o del acto de recordar que enfatizan la construcción propia de la memoria, pues como afirma Sturken (2002: 184), “[it] is not about retrieval as much as it is about retelling and reconstruction”. Este enfoque performativo es logrado en estas películas mediante el empleo de técnicas autorreflexivas y la involucración del espectador en dicha indagación. Para ello, Charles Green (2008: 681) propone acudir a técnicas que generen desconfianza en la imagen narrada, que inviten al espectador a generar un diálogo con la obra cinematográfica. Se enfatiza así el carácter subjetivo y de construcción de la memoria, que conduce, como afirma Bill Nichols (1994: 105) en relación más específica al documental performativo, hacia “an epistemology of the moment, of memory and place, more than of history and epoch”.

Las películas de memoria consiguen también imitar esa construcción propia de la memoria generando una respuesta en el espectador, implicando su memoria personal. Como afirma MacDougall (1992: 35), algunas películas que representan la memoria solo la tematizan, pero no consiguen vincular la propia creación cinematográfica con

el objeto representado ya que, en sus palabras, “memory is *used*, but the fundamental link between constructing the past through reminiscence and constructing the audience’s present experience through film is never made”. No hablamos aquí de una experiencia del espectador sustentada en la memoria cultural ni en la configuración de su memoria colectiva, sino que nos referimos a la participación activa del espectador en el proceso mnemónico que representan y proponen las películas de memoria a través de su cualidad performativa. Se consigue así ese segundo nivel de indiscernibilidad temporal antes mencionado, característico de las imágenes-cristal deleuzianas, que caracterizaba la temporalidad compleja de las películas de memoria.

## 5. Conclusiones

Concluimos así nuestro estudio de las *películas de memoria* como fenómeno fílmico con características propias. Como ya se indicó al inicio, no hemos entrado al análisis de obras concretas para poder centrarnos, dentro de los límites propios de un artículo de investigación, en delinear con más claridad los rasgos comunes a este tipo de filmes. No obstante, un visionado de películas como *Memento* u *Olvídate de mí*, por citar dos títulos populares, mostrará estas pautas materializadas en obras concretas con una maestría indudable<sup>5</sup>.

Más allá de las relaciones genéricas entre cine y memoria, con frecuencia asociadas a la memoria social o colectiva, las *películas de memoria* plantean de modo más específico una representación cinematográfica de la memoria personal, buscando reflejar con las herramientas del medio fílmico el modo en que nuestra memoria funciona. Para ello se construyen a partir de una comprensión del tiempo personal que trasciende el tiempo cronológico, para acercarse al *kairos* griego, en el que desde el presente se va reconstruyendo el pasado. Esa representación fílmica de la memoria personal se articula a partir de la combinación de tres rasgos principales: la subjetividad, la indiscernibilidad temporal y la performatividad. La subjetividad viene dada por el carácter de acción personal del proceso mnemónico y se concreta en una narración marcadamente subjetiva, apoyada en imágenes que muestran al sujeto que recuerda y el propio proceso de recordar. Ese proceso mnemónico se construye temporalmente sobre la indiscernibilidad entre pasado y presente, que el cine consigue plasmar a través de imágenes cristal, en terminología deleuziana, que son mostradas en presente sin quedar desposeídas de su carga de pasado. Y para captar el carácter procesual de la memoria personal, se recurre a la dimensión performativa, que implica estrategias autorreflexivas y la involucración del espectador en el proceso desplegado en la película.

---

<sup>5</sup> Para una profundización en ambas películas, véase, entre otros, Sutton (2009) y Cuevas (2005) para *Memento*; y Sperb (2005) y Nungesser (2009) para *Olvídate de mí*.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bergson, H. (1946). *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. NY: Citadel Press.
- Ciancio, M. B. (2013). Labyrinths and Lines of Memory in Documentary Film. *Memoria del saqueo and Los rubios* from a Philosophical Perspective. *Latin American Perspectives*, 40(1), 101-113. doi: 10.1177/0094582X12460491
- Claparède, E. (1911). La question de la mémoire affective. *Archives de psychologie*, (10), 361-367.
- Coleridge, S. T. (2009). *Biographia Literaria*. Auckland: The Floating Press.
- Cuevas Álvarez, E. (2005). Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de *Memento*. *ZER*, 10(18), 183-198.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós.
- Doane, M. A. (2002). *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press.
- Erlil, A. (2011). *Memory in Culture*. Chippenham y Eastbound: Palgrave Macmillan.
- Grass Kleiner, M. (2009). “*Imagen latente y Los rubios: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano*” [Tesis doctoral], Universidad de Chile. Recuperado de [http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2009/grass\\_m/html/index-frames.html](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2009/grass_m/html/index-frames.html)
- Green, Ch. (2008). The Memory Effect: Anachronism, Time and Motion. *Third Text*, 22(6), 681-697. doi: 10.1080/09528820802652391
- Grossman, A. (2013). Filming *In the Light of Memory*. En Surh, Ch., y Willerslev, R. *Transcultural Montage* (pp. 198-212). NY: Berghahn Books.
- Holdsworth, A. (2010). Televisual memory. *Screen*, 51(2), 129-142. doi: 10.1093/screen/hjq007
- Kuhn, A. (2000). A journey through memory. En Radstone, S., *Memory and methodology* (pp. 179-196). Oxford: Berg.
- Kuhn, A. (2010). Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media. *Memory Studies*, 3(4), 298-313. doi: 10.1177/1750698010370034
- MacDougall, D. (1992). Films of Memory. *Visual Anthropology Review*, 8(1), 29-37. doi: 10.1525/var.1992.8.1.29
- MacDougall, D. (1998). Films of Memory. En Macdougall, D. (ed.), *Transcultural cinema* (pp. 231-244). Princeton: Princeton University Press.
- Metz, Ch. (2002). À propos de l'impression de réalité au cinéma. En Metz, Ch., *Essais sur la signification au cinéma* (pp. 13-24). París: Klincksieck.
- Metz, Ch. (1987). Fotografía y fetiche. *Signo y Pensamiento*, 6(11), 123-133.
- Metz, Ch. (1977). *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinema*. París: Union Générale D'Éditions.
- Murakami, K. (2012). Time for Memory: Beyond Spatial Metaphors? *Culture and Psychology*, 18(1), 3-13. doi: 10.1177/1354067X11427468
- Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nungesser, V. S. (2009). I Forgot to Remember (to Forget): Personal Memories in *Memento* (2000) and *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004). En Erlil, A. y

- Rigney, A. (eds.). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 31-47). Gruyter: Berlín.
- Niney, F. (2011). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Ricoeur, P. (2006). *Tiempo y narración*. México: Siglo Veintiuno, México.
- Sperb, J. (2005). Internal Sunshine: Illuminating Being-Memory in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. *Kritikos*, 2, 1-12. Recuperado de <http://intertheory.org/sunshine.htm>
- Sturken, M. (2002). The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions. En Feng P. X., *Screening Asian Americans* (pp. 173-184). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Sutton, J. (2009). The Feel of the World: exograms, habits, and the confusion of types of memory. En Kania, A. (ed.) *Philosophers on "Memento"* (pp. 65-86). London: Routledge.
- Totaro, D. (1999). Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project. *Offscreen*, 3(3). Recuperado en <http://offscreen.com/view/bergson2>
- Van Alphen, E. (2009). Hacia una nueva historiografía: Péter Forgács y la estética de la temporalidad. *Estudios Visuales*, 6, 30-47. Recuperado de [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/alphen\\_EV6.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/alphen_EV6.pdf)