

Los teatros de la memoria. Recuerdo, imagen y esfera pública

Javier Gurpegui Vidal
Feticaria-Aragón

RESUMEN

pp. 31-36

La concepción moderna de la memoria visual se basa en la preexistencia, respecto al acto de recordar, del pasado recordado y del sujeto que lo visualiza. Cuestionar este punto de partida nos lleva a sospechar del fundamento institucional y académico de la historia y de la crítica cinematográficas. Las implicaciones de todo ello sitúan a la esfera pública, y no al campo académico, como ámbito prioritario de tensiones ideológicas; y a los medios de la cultura de masas como el cauce para los discursos de la memoria visual colectiva.

PALABRAS CLAVE: Memoria; Historia; Crítica; Imagen; Cine; Esfera pública.

ABSTRACT

Theatres of Memory. Memory, Image and Public Sphere

The modern conception of visual memory is based on preexistence, in relation to the process of remembering, of the remembered past and the individual that visualizes it. The questioning of this starting point has shaken the institutional and academic foundations of History and film criticism. The implications of these ideas place the public sphere, and not the academic field, as the most important domain of ideological tensions; and the mass media as the channel for the discourses of collective visual memory.

KEYWORDS: Memory; History; Criticism; Image; Cinema; Public Sphere.

El viaje de la memoria hacia la modernidad

Nos falta una visión panorámica de cómo era la *memoria visual colectiva* antes de la cultura de masas. Si rastreáramos algunos hitos, pondríamos sobre la mesa, por ejemplo, las imágenes bíblicas de los frescos y capiteles románicos, que conmemoran un pasado congelado en el tiempo, invocado a través de la eucaristía. Aquí, más que improvisar una perspectiva coherente que nos falta, seguiremos un hilo posible, que nos lleva al momento en el que la imagen se sitúa en el origen mismo del concepto de memoria, en su paso de ser elemento integrante de la retórica a convertirse en virtud cristiana (R. de la Flor, 1996).

A lo largo de la antigüedad grecolatina, la memoria forma parte de la institución retórica, junto a las *pronuntiatio*, *dispositio*, *inventio* y *elocutio*, como podemos comprobar en los principales referentes de este género, como son el anónimo *Ad Herennium*, *De Oratore* de Cicerón o la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Hay que aclarar que la *retórica* constituye un importante dispositivo para la articulación de la vida psíquica. La memoria, como “tesorera de lo inventado” –en palabras de Cicerón–, se estructura a través de *imagines* (“imágenes”) que se insertan en *loci* (“lugares”) conformando un sistema de organización del conocimiento que no solo tiene la función mnemotécnica de facilitar el recuerdo; se trata también de plasmar didácticamente los conceptos abstractos en fi-

guras emblemáticas de aspecto concreto, así como de procurar, entremezclándose con la argumentación, no solo convencer al oyente, sino sojuzgarlo.

Sin embargo, a partir de la antigüedad tardía asistimos a la “reconversión de la memoria retórica hacia una Memoria que, junto al Entendimiento y la Voluntad, forme parte de la superior virtud de la Prudencia” (R. de la Flor, ob.cit., pp. 29-30). Las *Confesiones* de San Agustín será el primer hito en este sentido, al que seguirán durante la Edad Media los comentarios de Santo Tomás a Aristóteles o la obra de Alberto Magno. El trabajo de la memoria tiene un fuerte componente platónico; San Agustín se dirigirá a Dios diciendo: “desde que te conocí, no me he olvidado de ti”, pero la búsqueda no tiene lugar en un pasado, sino en el interior del ser humano, en el seno oscuro de la memoria. Progresivamente, se configura un método de meditación a través de imágenes y lugares, que adquiriría su máximo esplendor con la Contrarreforma y el Barroco, denominado *compositio loci* (“composición de lugar”), cuya forma más acabada viene propuesta por Ignacio de Loyola, que establece en sus *Ejercicios* la “contemplación para alcanzar amor” de la pasión de Cristo o de las penas del infierno.

A mediados del siglo XVII, estos usos se habían extendido no solo a los tratados espirituales, sino también a la práctica devocional de los fieles y a los talleres de imaginería religiosa. La teatralidad y artificiosidad de los retablos barrocos se corresponde con ese interior abstracto de la memoria individual, donde residen las imágenes de todas las cosas procedentes de los sentidos o expresadas con palabras. Estamos ante una memoria artificial, de carácter mnemotécnico, que pasa de ayudar al orador en su ejercicio retórico a ser un instrumento devocional, que se posiciona en contra de la estética iconoclasta del protestantismo, basada precisamente en el vacío de imágenes.

Se trata también de una memoria no experiencial –en el sentido autobiográfico que hoy le daríamos– que no busca el recuerdo en el tiempo, sino en el espacio de la interioridad, semejante a un templo o a un escenario teatral –de ahí la expresión “teatro

de la memoria”; Teresa de Jesús se referiría a “las moradas” para aludir a la interioridad-. A pesar de que el siglo XVIII volvería a contemplar intentos de organización del conocimiento almacenado a través de imágenes, los embates del método científico clausuraron su vigencia. No obstante, habría que esperar al ascenso de la burguesía para percibir una mayor conciencia de historicidad, no solo basada en la existencia de un tiempo pasado, sino en la inserción biográfica del individuo en él.

Será el romanticismo el que rompa con las formas clásicas vigentes hasta la Ilustración neoclásica, y el que genere, muchas veces impulsado por ideologías nacionalistas, la idea del “color local” de lugares y épocas lejanas, en cuyo contexto nacen la novela histórica o la pintura historicista. En ese momento la sede de la memoria ya no será el espacio interior, sino *la línea del tiempo pasado*. La vertiente más optimista de todos estos cambios se vertebrará alrededor de la idea de progreso. Por ello no es de extrañar que Walter Benjamin pretenda romper con esta narratividad lineal del progreso profundizando precisamente en el teatro barroco y en un recurso característico como es la alegoría. ¿Qué son, si no, para Benjamin, tanto el Ángel de la Historia, como los pasajes parisinos, sino una especie de emblemas barrocos que pretenden generar significados desde el tiempo detenido?

La perspectiva consolidada por San Agustín de una interioridad, sede de la memoria, donde el alma (re)encuentra a Dios no desaparecerá, pues, sustancialmente con la Ilustración o el Romanticismo. La memoria visual colectiva seguirá constando de unas imágenes que pasarán ahora de habitar un espacio a insertarse en un tiempo pasado que las narrativiza, constituyéndose en imágenes vinculadas a un relato. El “sentido común” derivado del romanticismo así como el enfoque historiográfico tradicional insistirán en la autonomía del sujeto y del pasado respecto al acto de recordar; habrá una cierta resistencia a reconocer que *tanto el sujeto que recuerda como el mismo pasado recordado se construyen precisamente a través del acto de recordar* (o, en su caso, a través de la reconstrucción historiográfica).

Esta autonomía tanto del sujeto como del objeto del recuerdo se encuentra en plena consonancia con el concepto dominante de *comunicación*, derivado tanto de la teoría matemática de Shannon como del esquema establecido por Jakobson, en el cual los sujetos de la comunicación ocupan posiciones fijas y objetivables, y el mundo al que se alude es independiente del lenguaje. Este planteamiento facilita tanto la pertinencia científica exigida por el positivismo como la eficiencia económica en términos mercantilistas (Alonso, 2008, pp. 155-57). Esta escisión entre sujeto y objeto, a la manera de las ciencias naturales, facilita la colonización de la praxis social por parte de la disciplina histórica. Si hacemos del pasado un objeto formalizable y preexistente al recuerdo, los sujetos de la memoria, ciudadanos autónomos para tomar decisiones democráticas, deberán reconstruirlo recurriendo a mecanismos que remiten a la disciplina histórica; la memoria como praxis social se confunde así con el objeto de estudio de la disciplina. Lo que implica situar la memoria bajo la tutela de la historia. Pasamos a continuación a precisar cómo ha ocurrido esto en el ámbito visual del cine.

Las batallas por la memoria

“Que un político analfabeto, sea del partido que sea, que no ha leído un libro en su vida, me hable de memoria histórica porque le contó su abuelo algo, no me vale para nada. Yo quiero a alguien culto que me diga que el 36 se explica en Asturias, y se explica en la I República, y se explica en el liberalismo y en el conservadurismo del XIX... Porque el español es históricamente un hijo de puta, ¿comprendes?”. Estas palabras de Arturo Pérez-Reverte (2010) reproducen a la perfección –pero a la contra– el concepto de memoria colectiva del pasado histórico. En efecto, siendo analfabeto perfectamente se puede tener una representación intuitiva del pasado colectivo, vivido o no. Estas declaraciones también reproducen las reticencias que respecto al concepto de memoria mantienen los que llamaremos *saberes expertos*; en el caso de la imagen cinematográfica, los

saberes reguladores de la mirada son principalmente la historia y la crítica de cine, dos discursos que abordan, respectivamente, el pasado y la comprensión del medio.

Comencemos con la *historia del cine*. Algunas panorámicas actuales (Alonso García, 1999, p. 19; Díez Puertas, 2003, pp. 13-16, para el caso español) nos señalan un origen vinculado a la biografía de los pioneros del cine, que como testigos implicados dejaron constancia de su experiencia para la posteridad. Posteriormente, críticos y periodistas tomaron conciencia escrita de los cambios producidos en el medio con el paso del tiempo, pero haría falta la llegada de autores que aportaran un rigor académico de rango universitario y desarrollaran los grandes proyectos enciclopédicos con pretensiones de totalidad. Esta generación, procedente en muchos casos del mundo de la crítica y surgida entre 1940 y 1970, llevó la historia del cine a la docencia universitaria y produjo las primeras tesis doctorales. Posteriormente, una última hornada ostentará un punto de partida directamente académico, sin el paso previo por la crítica.

Así pues, la institucionalización académica de la historia del cine es el final de un proceso que arranca en el ámbito indiferenciado de la esfera pública, con géneros “a ras de tierra” como la crónica, la autobiografía o la crítica. Quizá por ello son frecuentes las reticencias a ese caos originario, llegándose a decir que “que existan alérgicos a la teoría en las filas de los estudios cinematográficos es algo a lo que estamos acostumbrados, sobre todo si consideramos que este campo ha estado en manos de cinéfilos, periodistas y críticos de actualidad durante muchos años” (Sánchez-Biosca, 1998, p. 115). Esta desconfianza respecto a los discursos no formalizados de la esfera pública se hace doblemente significativa si en lugar de hablar de memoria *a secas*, nos referimos a la *memoria visual colectiva*, ya que es ámbito en el cual circulan las imágenes y los discursos que las incorporan.

Situados en esa jerarquía, en la que la institución académica pretende dominar a los discursos informales, se penaliza cualquier rastro explícito de deseo incorporado al conocimiento; por ello será cuestionado

otro elemento presente en la esfera pública, la *cinefilia*, ese conocimiento intuitivo y asistemático “cuyo fruto es la construcción de un discurso repetitivo y autoalimentado que impide «otras formas de pensar el cine»” (Alonso García, 1999, p. 17). Sin embargo, también es verdad que ni siquiera los expertos escapan a la peste de la cinefilia, ya que muchos siguen “la tradición de los anticuarios y los arqueólogos enamorados de los «hermosos objetos del pasado»”. La excesiva cercanía, la filia cegadora del estudioso por su objeto de estudio le lleva a obviar la reflexión teórica sobre los objetos y conceptos en cada momento y cultura. Vemos así cómo la misma praxis académica, que se pretende desinteresada, también se encuentra salpicada por los mismos vicios que ella cuestiona.

Pero tomemos el pulso a la genealogía de la *crítica de cine*, como género híbrido, al que se otorga la autoridad del saber experto, pero que se difunde en la esfera pública, con los rasgos temático-formales que ello conlleva. Alguna de las panorámicas disponibles (Maldonado, 2006, pp. 133-38) sitúa su nacimiento en el fin de siglo, momento en el que se difunden anuncios publicitarios, crónicas, noticias sobre el nuevo medio (estrenos, contratos, adelantos técnicos, etc...), así como las llamadas *protocríticas*, que describen las imágenes exhibidas, resaltando su espectacularidad o fidelidad fotográfica. La *crítica primitiva* surge con la consolidación del cine como lenguaje y narración, y en ella se articulan juicios de valor sobre cuestiones como la actuación, el argumento y la fotografía. La crítica propiamente dicha surge con la profesionalización del trabajo de crítico y la individualización en autores públicamente reconocidos, a los que se otorga credibilidad. Su germen está en las revistas especializadas, y desde allí se difunde al resto de la crítica generalista.

Sin embargo, el imaginario dominante en la crítica prioriza un discurso argumentativo (y no de simple afirmación del gusto personal) y *se fundamenta en preceptivas de carácter teórico*. Por ello tiene lugar una queja recurrente entre los expertos sobre la baja calidad de la crítica, “si se la comprende como un metadiscurso privilegiado del

lenguaje cinematográfico en general” (Maldonado, 2006, p. 8), ya que predomina la proyección del gusto personal de cada crítico, carente de fundamentación racional. A pesar de este reproche, sin carecer de razón, pareciera que se sitúa en una jerarquía superior la teoría del cine, de la cual la crítica sería una mera derivación. Lo que vendría a establecer una falsa equivalencia, entre *crítica de cine* y *análisis fílmico*. Mientras éste constituye la aplicación, en el ámbito académico, de categorías teóricas e históricas a un determinado texto cinematográfico, la crítica vendría a ser “una actividad palpitante, pegada al orden del día, que se solventa en caliente (a la estela, valga la expresión, de la puesta de largo comercial de la película de marras) y a bote pronto (plasmado en textos de media o corta extensión, a veces telegráficos) *sin grandes apoyaturas metodológicas ni aparato teórico*” (Zumalde, 2008, p. 84; la cursiva es nuestra).

La crítica propone un juicio de valor razonado sobre la calidad ética y estética de la película, dirigido a aportar una hoja de ruta al espectador, un criterio selectivo con el que orientarse en la oferta audiovisual, pero sin por ello obturar el gusto subjetivo o la intuición del crítico, al que se le otorga una autoridad muchas veces reconocida. Por ello su profesionalización viene acompañada de un conocimiento público de su individualidad, pues los lectores habituales “se fían” —o no— de él. El gusto personal no es suficiente, claro está, pero también es necesaria la intuición estética del crítico así como su capacidad para “crear opinión” a través de textos que provoquen la reflexión, el debate polémico, la mirada crítica y, a la larga, prácticas alternativas de comunicación. En el terreno en el que estamos, de configuración mediática de la memoria colectiva, todas estas virtudes son necesarias.

En la praxis de la *memoria visual colectiva* pueden llegar a tener un importante papel tanto la historia como la crítica (más o menos teóricamente fundamentada). Aunque la memoria entendida como práctica social es otra cosa. En el artículo que se incluye en esta misma publicación, en la sección “Lecturas y textos”, llamamos la atención sobre las distintas vertientes de las que puede

constar esta práctica memorística así como de la bibliografía que las aborda. Sin embargo, ahora queremos llamar la atención sobre su naturaleza, y su relación, siempre dialéctica, con la esfera pública y los medios de comunicación.

Contra una memoria ingenua

Cuando hablamos de *memoria colectiva* (o de memoria *visual colectiva*) se corre el peligro de elaborar una imagen idealizada del ejercicio del recuerdo, remitiendo la memoria a la "intrahistoria", que es -según Unamuno en *En torno al casticismo* (1895)- ese ámbito donde "millones de hombres sin historia" desarrollan "la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre las que se alzan islotes de la historia". Discurso éste que, como se puede ver, resulta difícilmente objetivable. Sea como narración o mediante otras formas genéricas, la memoria colectiva está condenada a articularse como discurso comunicativo que se produce y difunde en sociedad. Si idealizamos el ejercicio de la memoria, asimilándolo a la manifestación inefable, asocial y ahistórica del *espíritu de un pueblo* o de un colectivo oprimido, no solo estamos falseando su funcionamiento social: también nos estamos situando en la misma lógica jerarquizadora que antes cuestionamos, despojando los discursos de la memoria de su tangibilidad y de su textura inequívocamente ideológica. Como ocurre con otros asuntos, idealizar la memoria es una buena manera de frivolarla y de restarle potencial.

En lo que estamos llamando *memoria visual colectiva* tiene un protagonismo innegable la *esfera pública*, entendida por Habermas, en su raíz burguesa, como "la esfera en la que las personas privadas se reúnen en calidad de público" (1981, p. 65). En ella circulan los discursos y las imágenes que contribuyen a construir el pasado, que configuran el entramado de la memoria, cuya entidad textual resulta enormemente heterogénea, ya que entremezcla lo icónico y lo verbal, lo intuitivo y lo racional, con una coherencia variable según los medios, y las

fuerzas sociales en conflicto. Y no podría ser de otra manera, ya que la esfera pública no ostenta la armonía interclasista que los ilustrados soñaron para ella, sino que más bien se configura como el escenario de distintos conflictos, que enfrentan a fuerzas que en rara ocasión resultan ser simétricas.

Esta realidad conflictiva ha llevado a algunos autores a buscar culpables, a señalar que la *esfera pública* se ha visto prostituida por su caricatura, la *cultura de masas*, que se apropió de los discursos de la experiencia social para dispersar a los sujetos a los que iba dirigida, homogeneizando las articulaciones colectivas que éstos producían (Eagleton, 1999, pp. 136-37). Desde este punto de vista, la memoria colectiva debería rescatarse de la nefasta influencia de la cultura de masas, para ser devuelta a la ciudadanía en un contexto público no alienante. En cualquier caso, este planteamiento presenta varios problemas; uno es que se ha decidido, *a priori*, connotar negativamente el concepto de *cultura de masas*, y positivamente el de *esfera pública*, cuando ambos resultan problemáticos. Otro, más medular, es que parecería que la memoria colectiva equivale a un discurso ancestral preexistente a su difusión por los medios de comunicación, cuando en realidad son éstos los que hoy la constituyen. En el caso de las imágenes, su naturaleza no exclusivamente verbal (aunque sí mixta: las palabras suelen circular entremezcladas con las imágenes) incrementa todas estas contradicciones.

Según señala un autor referente en la reflexión crítica sobre la memoria, como es Andreas Huyssen, "[n]o existe un espacio puro, exterior a la cultura de la mercancía, por mucho que deseemos que exista. Por lo tanto, es mucho lo que depende de las estrategias específicas de representación y mercantilización y del contexto en que ambas son puestas en escena" (citado en Feld, 2009, p. 106). La articulación de un discurso crítico con la cultura de masas debe trascender la queja recurrente por el mero hecho de que ésta existe. Por el contrario, se debe asumir su existencia y su papel en el seno de la esfera pública. Si bien la memoria visual colectiva se despliega a través de discursos mediáticos en una esfera pública alienante,

ése es su medio real, y en ese campo de lucha hay que realizar críticas y propuestas.

En la articulación de ese discurso, la institución de la crítica no deja de tener un importante papel. Según señala Eagleton, en el siglo XIX, la preocupación de la crítica literaria era la moralidad pública, mientras que en el momento actual es tan sólo cuestión de "literatura". Salvando las distancias, podríamos decir que el papel que queremos para la crítica, en la línea antes señalada, no se reduce a la difusión de las investigaciones académicas ni al reclutamiento de una élite de iniciados. Antes bien se podrían recuperar algunos planteamientos ilustrados, convenientemente corregidos por la crítica, "volviendo a conectar lo simbólico con lo político, comprometiéndose a través del discurso y de la práctica con el proceso mediante el cual las necesidades, intereses y deseos reprimidos puedan asumir las formas culturales que podrían unificarlos en una nueva política colectiva" (Eagleton, ob.cit., p. 139).

Lo dicho hasta aquí sobre la consistencia mediática de la memoria tiene una contrapartida: la historia académica también forma parte de la esfera pública, haciéndose presente en la conciencia de la ciudadanía fuera del campo académico. Un ejemplo bien reciente de ello lo tenemos en las batallas por la memoria desarrolladas en nuestro entorno hispano, en las que hemos contemplado a los historiadores tomar partido público por un bando u otro. El fenómeno pudiera parecer una novedad a simple vista, pero siempre ha existido una forma de presencia pública: si contemplamos, por ejemplo, el pasado del franquismo, esta toma de partido se encontraba tan institucionalizada que la esfera pública se limitaba a escenificar una aparentemente perfecta correlación entre los estudios históricos y la visión del pasado ofrecida por los medios. Con inde-

pendencia de la utilidad pública de las investigaciones históricas, es precisamente la presencia pública de la historia la que la convierte de hecho en un agente de memoria colectiva, pero no como ámbito de saber contrastado y objetivable, vigilante de los devaneos poco rigurosos de los periodistas, sino como participante -¡quién se lo iba a decir a ella!- de la esfera pública, un ámbito del que la academia sistemáticamente desconfía.

REFERENCIAS

- ALONSO GARCÍA, L. (1999). *El extraño caso de la historia universal del cine*. Valencia: Ediciones Episteme.
- ALONSO GARCÍA, L. (2008). *Historia y praxis de los media: elementos para una historia general de la comunicación*. Madrid: Ed. Laberinto.
- EAGLETON, T. (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- FELD, C. (2009). "Aquellos ojos que contemplaron el límite": la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición. En Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante el pasado reciente*. Buenos Aires, Paidós, pp. 77-109.
- MALDONADO, L. (2006). *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iRojo Ediciones.
- R. DE LA FLOR, F. (1996). *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnía española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1998). En torno a algunos problemas de historiografía del cine. *Archivos de la Filmoteca*, 29, 89-115.
- ZUMALDE, I. (2008). El extraño caso del análisis-Jekyll y la crítica-Hyde. *Cahiers du Cinéma-España*, 24, 84-85.