

EN LAS REDES DEL TIEMPO

Domènec Font

domenec.font@upf.edu

RESUMEN

El artículo rastrea las huellas de la memoria, el viaje temporal y la representación liminar del tiempo a través de películas fundamentales del cine moderno y sus prolongaciones en el audiovisual contemporáneo. Empleando como vehículo analítico las figuraciones de la amnesia, el trauma memorístico y los estados post-mortem, el texto explora el régimen de filiación entre tales ficciones de la ruptura identitaria y sus paralelos en la tradición de la ciencia ficción, con especial atención a las fallas de sentido y los límites espacio-temporales convocados por la puesta en escena propiamente cinematográfica.

PALABRAS CLAVE

Historia, Cine, Estética, Ciencia ficción, Imagen, Tiempo, Memoria, Amnesia, Recuerdo, Post-mortem, Viaje en el tiempo, Mundo paralelo, Trauma

ARTÍCULO

“La memoria es el único paraíso del que no podemos ser expulsados; el recuerdo es el único infierno al que somos condenados aún siendo inocentes”, reza la voz fúnebre de Godard en *Nouvelle vague* (1990), una película sobre el eterno retorno, sobre la ¿historia? de un hombre que regresa del pasado como Alain Delon /Roger Lennox. De alguna forma se trata del film-pórtico en el que Godard, hasta entonces un cineasta del presente, recurre al imperativo de la memoria para un trato especial con los muertos, con los que forcejea para salvarlos del olvido. Las *Histoire(s) du cinema* responden plenamente a esta exigencia de anamnesis . Con ayuda de un stock de imágenes en reserva y a través de una cierta “teología” del montaje, Godard se remonta en el tiempo , el suyo y el de la historia del cine, para reflexionar sobre la reminiscencia suspendida y los recuerdos imprevistos y redimir el pasado mediante la resurrección de los cuerpos y de los gestos emulsionados entre la historia-palimpsesto del cine.

Para el psicoanálisis la memoria se organiza sobre un vacío imposible de suturar. La experiencia analítica indica un sujeto anclado en una carencia tramada sobre la memoria inconsciente y el olvido que la caracteriza. Por su parte, Walter Benjamin en esa cantera de vestigios de la historia que fue *Paris, capital del siglo XIX: La obra de los Pasajes*, oponía justamente el concepto de “Erlebniss” (el suceso brutal y traumático que deja un blanco en la memoria) al “Erfahrung”, experiencia que cruza los recuerdos con capacidad de dejar una estela mental, un destello momentáneo y de preservar la memorización en forma de escritura o de representación¹. En torno a estos procesos singulares de elaboración o de rechazo del pasado, en la conmoción que provocan las contenciones o rebotes de la memoria en su forcejeo con los cuerpos y las identidades de los sujetos se nuclea una parcela importante del cine contemporáneo.

La amnesia o pérdida de memoria es uno de los trastornos mentales más representados en el cine. Como tema está asociado al cine negro y el melodrama de los 40 y 50, con sus zonas oscuras y su trasfondo social relacionado con la angustia y las cicatrices de la segunda guerra mundial. La mayoría de estas películas condensan deseos y delirios en sus protagonistas relacionados con la sexualidad, de ahí que el *replay* del pasado se establezca sobre la base de una encuesta en flash-back que restaure el puzzle o una cura psicoanalítica que actúe como resolución del caso (variable hollywoodiense del procedimiento terapéutico empleado por Breuer y Freud de 1880 a 1895 y que consiste en hacer que el paciente evoque y reviva los acontecimientos traumáticos a los que se hallan ligados los afectos patógenos). Welles – *Ciudadano Kane* - Hitchcock – de *Recuerda* a *Vértigo* y *Marnie la ladrona* - pero también Lang – *Secreto tras la puerta*, - , Ophüls – *Carta de una desconocida* - y Mankiewicz – *De repente el último verano* - entre otros, han

¹ El libro de los Pasajes. Akal ed. Madrid 2005

explotado los arcanos de la memoria y la amnesia presentando a pacientes enfermos que pese a cierta resistencia inicial, acaban por rememorar el pretérito olvidado liberándose con ello de todos los fantasmas de la culpa en una especie de catarsis final que conecta con el *happy end*.

En el cine moderno, la amnesia o pérdida de memoria está ligada a un trauma personal o colectivo. Bergson en sus reflexiones sobre el instante, el tiempo intensivo y la reactivación de la memoria y Freud en sus estudios sobre la actividad sintomática que ponen en juego tanto los procesos reminiscentes como esos agujeros de memoria que llamamos olvido garantizan los pliegues y los abismos de la memorización². Alain Resnais y Chris Marker han elaborado buena parte de su obra sobre estos conflictos, sobre la evocación de las huellas, el recuerdo cíclico y el tiempo congelado, la fragmentación de las capas del pasado y la constitución de una memoria-mundo³. Buena parte del llamado "nuevo cine alemán" de los años sesenta (Kluge, Syberberg, Fassbinder, Farocki...) se asienta sobre la relación memoria-olvido en el imaginario individual y colectivo. Igualmente en muchas películas de Bergman, Fellini o Buñuel, el pasado y el presente se amoldan de forma caprichosa en un flujo reminiscente como corresponde a su condición de "cineastas oníricos", cada uno a su manera.

Pero si el trabajo anamnésico y las fronteras de la memoria forman parte de los grandes debates de la modernidad y de sus gestos de cine, no parece tan evidente que este debate sobre "el futuro del pasado" se perpetúe en la era posmoderna, cuando precisamente uno de sus idearios es clausurar el pasado e instalarse en un presente cada vez más restrictivo. Pero la hipertrofia de la memoria es también un reverso del pánico ancestral al olvido, como sugiere el profesor de la Universidad de Columbia Andreas Huyssen relacionando el excedente de la memoria con el régimen de musealización del mundo y con los múltiples postulados sobre el Fin (de la Historia, del arte, del sujeto, de los metarelatos)⁴. En cualquier caso, las razones de esta aparente aporía son diversas, pero todas apuntan a la idea de que al cine no le resulta nada fácil lidiar con el tiempo, justamente por estar infectado en sus genes de valor-tiempo, por estar inscrito en las redes del tiempo incluso fuera de sus propias voluntades. Velocidad, entropía, retrospección devienen cruciales incluso en un tiempo ya situado en los albores del post-cine.

En un remarcable texto publicado en la revista "Trafic", Eric Bullot invocaba la importancia de la figura del post-mortem en no pocos films contemporáneos afectados por una idea bucle del tiempo: "Inventando una temporalidad contradictoria que moviliza a la vez la desaparición y la

² Para un análisis de la memoria-trauma y su evolución en el cine, del clasicismo de Hollywood a la estética moderna, véase Maureen Turim "Flashback in Film: Memory and History". New York and London Routledge 1989.

³ Cf. Gilles Deleuze: "La imagen tiempo" Op. Cit. Pags.158-168

⁴ Andreas Huyssen: "Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia", Routledge, New York 1995; y "En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización" Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2002.

transformación, la amnesia y la reminiscencia, el duelo y la supervivencia, la figura del post-mortem expone un estado lábil del cine, designando una bifurcación entre estos dos escollos: de un lado, su estricta conservación, museal, cinefilica (...) de otro su abolición en provecho de un "postmodernismo" que no entretendría ninguna relación dialéctica con su propia historia"⁵. Las evocaciones narcolépticas y los agujeros negros, la existencia de mundos paralelos, lo anticipatorio y lo retrospectivo, el accidente y el coma, el basculamiento identitario... forman las redes de un sistema estético que juega con los cuerpos y las historias para terminar negociando una resurrección de la amnesia – como sujeto y como metáfora- en el cine contemporáneo atravesado por todos los reflejos del post.

Beatriz Vera ha abundado sobre la variedad de cuadros amnésicos que compartiendo una alteración en los procesos de memoria tienen características diferentes en función de la causa que los provoca ⁶. El cuadro más importante sigue siendo la amnesia retrógrada o la incapacidad para recordar el pasado, pero se amplía la potencia de amnesia anterógrada o amnesia de fijación para olvidar los acontecimientos al mismo tiempo que se suceden. Finalmente se podría hablar de una memoria programada o inducida artificialmente sobre la base de la programación experimental de los recuerdos.

Hay un *mainstream* contemporáneo con reciente predilección por este último apartado. La manipulación voluntaria de la memoria forma parte de los principales fantasmas sobre la técnica que han nutrido el cine de ciencia ficción en los últimos decenios. Desde *The Time Machine* (El tiempo en sus manos) dirigida por Georges Pal en 1960 a *Time after Time* (Los pasajeros del tiempo, 1979) de Nicholas Meyer, las conquistas del espacio habían dejado paso a los viajes en el tiempo. En "La invención de Morel" escrita por Bioy Casares en 1940 un alucinado fugitivo se confina a una isla desierta que de pronto resulta habitada por intrusos que aparecen en la órbita visual del narrador en tanto que proyecciones de una máquina que proyecta imágenes duplicando a seres reales. Las extraordinarias prognosis del escritor argentino razonando una utopía en torno a los ciclos del tiempo, el papel de los archivos de imágenes para la supervivencia de los muertos y la reproducción de la vida convierten "La invención de Morel" en una referencia inmediata para el cine moderno de los sesenta, en especial las peregrinaciones en el tiempo y el archipiélago de la memoria de Resnais - *L'annee dernière a Marienbad*, *Je t'aime, je t'aime...*- y Marker - los trayectos virtuales iniciados con *La jetee* (1962), donde un hombre obsesionado por un recuerdo de infancia era utilizado para un viaje mental en el tiempo para terminar descubriendo que el final de su viaje era su propia muerte, y continuados con *Level Five* e *Immémory*-. Pero también en una velada fuente de inspiración del cine posmoderno en su convocatoria del eterno retorno, la existencia de mundos

⁵ Erik Bullot: "le cinema est une invention post-mortem" REvista Trafic n° 43 automne 2002.

⁶ "Imágenes de la locura. La psicopatología en el cine". Calamar ediciones Madrid 2006 pag.117-151

paralelos y el paso de lo real a lo virtual (hay instalaciones y videojuegos que le deben su trama a la novela de Bioy).

En el ensayo *Yo ha he estado aquí: ficciones de la repetición*, Balló y Pérez establecen una curiosa homología de *La jette* con la serie televisiva *The Twilight Zone* (Dimensión desconocida) creada por Rod Serling y producida en los mismos años por la cadena CBS. Una serie de episodios con actores, historias y directores diversos, que parten de un mismo dispositivo: crear un mundo paralelo relacionado con la actividad onírica, un mundo de viajes en el tiempo, de trasvase de límites, de visitas a otros planetas, de segundas oportunidades, de mundos agorafóbicos o claustrofóbicos, en resumen de universos donde, como dice un personaje de *The Last Flight*, episodio escrito por Richard Matheson “el tiempo puede medirse por eternidades”⁷.

Pero en la proliferación de films sobre la memoria de la era post-moderna se ha producido una sustitución del objeto de fascinación o de angustia: la máquina del tiempo ha sido arrinconada por la realidad virtual. Y sobre esta pista resuena el nombre de Philip K. Dick que ha inspirado, directa o indirectamente, en forma de trasvase o de vampirización no reconocida, las mejores propuestas del género (los misterios de la duración y de la memoria forman uno de los núcleos de *Blade Runner* anudando una inquietante y casi borgiana paradoja sobre quiénes somos). Entre estas propuestas de la aventura virtual, cercana a la visibilidad demoscópica de los videojuegos, vale la pena recordar algunos títulos: *Total Recall* (Desafío total) dirigida por Paul Verhoeven en 1990 según el relato corto de Dick “We Can Remember it for you Wholesale”(Podemos recordarlo todo por usted). El protagonista, Douglas Quaid (Arnold Schwarzenegger), un obrero de la construcción que vive una especie de “amnesia topográfica” como la señalada por Virilio para las nuevas tecnologías de la imagen y la dispersión sin estructura a que nos someten⁸, descubre en los anuncios de una empresa de vacaciones simuladas, Memory Call, la posibilidad de hacer un viaje mental al planeta Marte asumiendo la identidad de un agente secreto. Un problema inesperado en la realización del programa obliga a Quaid a huir de la empresa de realidad virtual y tras una endiablada persecución entre arquitectura *high tech* y escaleras mecánicas del metro (con remedos de *El amigo americano* de Wenders) decide utilizar los recursos de esta máquina de la ficción virtual para transportarse a un mundo que él se empeña en imaginar, regresar a Marte para encontrarse con su pasado y desvelar un antiguo misterio extraterrestre. En un principio la película figuraba en la agenda de David Cronenberg, con intereses compartidos en la problemática de la realidad virtual y la degeneración o delicuescencia de los cuerpos en su interior, pero desavenencias con Dino De Laurentiis hicieron que el realizador designado fuera Paul Verhoeven tras el éxito de *Robocop*.

⁷ Jordi Ballo/Xavier Pérez: *Jo ja he estat aquí. Ficcions de la repetició*. Empúries edic. Barcelona 2005. Pag. 208.

⁸ J.P Telotte abunda sobre las relaciones entre el complejo de simulación virtual de Virilio y el cine de Paul Verhoeven, notoriamente *Starship Troopers* y *Total REcall*, n “Film Quarterly” vol. 53 n° 2 (2000)

Frente a los "implantes de memoria" que plantea *Total Recall*, en *Eternal sunshine of the spotless mind* (Olvídate de mí, 2003) de Michel Gondry con guión de Charlie Kauffman, se ofrece la posibilidad de suprimir de la memoria los recuerdos sentimentales dolorosos. Joel (Jim Carrey) se somete a una terapia para olvidar la dolorosa relación con Clementine (Kate Winslett), una especie de lavado de cerebro que consiste en crear un mapa de los recuerdos en el cerebro y un programa informático se encargará de eliminar esta cartografía sentimental y le permitirá vivir una nueva vida sin la angustia del recuerdo (proceso de manipulación que remite a la película ya citada de Resnais *Je t'aime, Je t'aime* donde el protagonista es sometido a una regresión en el tiempo para cuestionar su relación amorosa con una mujer que le llevó a cometer un suicidio frustrado). Finalmente, en *Dark City* dirigida por Alex Proyas en 1998 la humanidad es el vasto campo de unos extraterrestres en vías de extinción que roban los recuerdos, los mezclan y los reimplantan a otros, confiriendo así a cada uno un falso pasado. John Murdoch (Rufus Sewel) se despierta tumbado en la bañera de un hotel aquejado de una grave amnesia que le impide recordar su pasado (exceptuando pequeños retazos de una idílica y luminosa playa donde pasó su infancia) y descubre que es buscado por la policía acusado de ser un maniaco asesino en serie y que la ciudad es un experimento de un misterioso grupo llamado Los Ocultos, una raza de alienígenas que utilizan los cuerpos humanos muertos como recipientes para poder moverse por la ciudad. La ciudad es un fascinante collage de influencias pero también el film es una vampirización de obras ajenas (*Metropolis*, *Blade Runner*, *Hellraiser* y hasta algunos episodios de la serie televisiva *The Twilight Zone*).

Los títulos mencionados participan de las videncias paranoicas de Philip K. Dick, destacando entre el grueso de su producción la novela alucinógena *Ubik*, escrita en 1969, que plantea una sociedad futura en la que los muertos criogenizados son capaces de comunicarse con los vivos, dar consejos publicitarios y morir de nuevo. El díptico *Matrix* de los hermanos Wachowski, bebe de los temas de *Ubik* y sus vertiginosas peripecias; y no es descartable que Alejandro Amenábar se inspirara en esta obra para su película *Abre los ojos* (1997) con el sueño implantado y la criogenización de su protagonista Eduardo Noriega y los desórdenes temporales y la recreación paranoica entre apariencia y verdad.

En esa compleja maquinaria temporal del cine posmoderno en la que el futuro y el pasado parecen enredarse, aparecen pocos títulos relacionados con la amnesia anterógrada y con la incapacidad para aprender y memorizar cosas nuevas. Uno de los ejemplos más recientes sobre este tema corresponde a *Memento* realizada por Christopher Nolan en el año 2000. La película recorre el laberinto mental de Leonard Selby (Guy Pearce) que sufre una extraña deficiencia de la memoria que le hace olvidar aquello que pasa recientemente a la vez que recuerda perfectamente una vida anterior en que su mujer fue violada y asesinada. Incapaz de almacenar nuevos recuerdos, saca una polaroid de cada momento que quiere recordar, toma notas de los recuerdos inconexos o

decide tatuarse la información en su propio cuerpo. Los hermanos Nolan, realizador y guionista, intentan sacar el máximo partido de esta situación amnésica desarrollando el film al revés, según una temporalidad invertida y vertiginosa: cada nuevo episodio precede al que viene a desarrollarse, con una especie de memoria decreciente. Amnesia y reversión temporal conectan, una vez más, con el régimen del post-mortem, tan habitual en el cine americano reciente.

Pero sin duda son los films contemporáneos sobre la memoria no pertenecientes al género de la ciencia ficción los que mejor explotan este medio específico que es el cine, arte del tiempo, para hacer tocar al espectador lo real puesto en causa en el funcionamiento de la memoria. Entre una amplia caterva de propuestas, basta pensar en títulos como *Un hombre sin pasado* de Aki Kaurismaki, *Spider* de David Cronenberg o *Mullholland Drive* de David Lynch. Se trata de tres películas distintas unidas por el denominador común de la memoria y el vacío de identidad entre protagonistas *revenants* que estructuran sus comportamientos a través de una determinada obsesión narrativa. De hecho son personajes desviados de su trayectoria, que necesitan una identidad como expediente de supervivencia y que no podrán volver a su órbita cuando la historia se cierre en forma de bucle; cuerpos transparentes que nacen con la película y gracias a la cual tendrán la posibilidad de vivir una segunda vida.

DOMÈNEC FONT

atedrático de Teoría e Historia del cine y autor de libros como *Paisajes de la modernidad: cine europeo 1960-1980*, *La última mirada: testamentos filmicos*, *Michelangelo Antonioni*, *La noche del cazador* o *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra y director de la Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo de Barcelona (MICEC). Dirige el grupo de investigación CINEMA (Centro de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales) y, como investigador, su interés se centra en la estética del relato audiovisual, y las relaciones entre cine y pensamiento contemporáneo. Ha escrito y colaborado en numerosas publicaciones de ámbito general y académico.