

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Sé quién eres

Autor/es:
Ferris Carrillo, Maria José

Citar como:
Ferris Carrillo, MJ. (2000). Sé quién eres. Banda aparte. (19):13-16.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42457>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





Sé quién eres

"La memoria humana es un instrumento maravilloso, pero falaz"

Primo Levi

"Sin la memoria no seríamos capaces de contar nuestra vida a los demás y ni siquiera a nosotros mismos"

Fabrizio Rondolino

I. MNEMOTÉCNIAS Y REALIDADES

En *Mi último suspiro*,¹ Luis Buñuel cuenta cómo su madre fue perdiendo poco a poco la memoria en sus años de senectud, cómo llegó a no reconocer a sus hijos y cómo llegó a no reconocerse ni a ella misma. Buñuel realiza una taxonomía sobre los diferentes tipos de pérdida de memoria: la amnesia anterógrada, la que afecta a los recuerdos recientes y a los nombres propios; le sigue la anteroretrógrada que afecta a los recuerdos de los últimos meses y años y, finalmente, la amnesia retrógrada, que puede borrar toda una vida, como le sucedió a su madre. Esta última forma conlleva la desposesión total de la personalidad y la pérdida de la identidad. Cuando Buñuel da inicio a esta monografía que constituyen sus *memorias*, es porque padece una gran inquietud ante la presumible acometida de

esa desposesión total y reflexiona de este modo: *"Hay que haber empezado a perder la memoria, aunque sea sólo a retazos, para darse cuenta de que esta memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida, como una inteligencia sin posibilidad de expresarse no sería inteligencia. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada."* El siguiente pensamiento que introduce Buñuel es la relación entre memoria e imaginación y concluye: *"La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra."* Buñuel habla incluso de introducir *"falsos recuerdos"* en su autobiografía. No debemos olvidar que Buñuel es hijo del surrealismo, una de las vanguardias artísticas que concedió una relevancia fundamental a la fantasía, al mundo del sueño, al automatismo verbal, a la posibilidad de crear fuera de toda regla mental e intelectual lógica. Y el último punto que quisiéramos rescatar de sus pensamientos es la presente idea: *"Como no soy historiador no me he ayudado de notas ni de libros y, de todos modos, el retrato que presento es el mío, con mis convicciones, mis vacilaciones mis reiteraciones y mis lagunas, con mis verdades y mis mentiras, en una palabra: mi memoria."*

Tres, pues, son los ejes donde se vertebra la idea de la memoria, según Buñuel: es la vida y coadyuva a la existencia humana, se relaciona de forma intrínseca con la imaginación y cada memoria particular se articula como relato personal.

Hay una corriente de la historiografía actual que afirma, precisamente, que la Historia no puede ser ya entendida como un edificio férreo y sin fisuras que retrata nuestro pasado. La Historia debería ser considerada como un *relato*, como una narración que interpreta unos hechos. En esta base se sedimenta la teoría de Hayden White²: el estatuto de conceptos como Realidad, Historia y Verdad se puede cuestionar abiertamente, como consecuencia de la crisis de la era postmoderna que se saldó, justamente, con el reconocimiento de la impotencia de los metarrelatos (filosofía, ideologías...) para legitimar y dar sentido al mundo. La realidad se venía considerando algo común a todos los seres humanos y su estatuto se había aceptado por consenso. Por su parte, la historia se había entendido como la expresión de esa realidad, como la plasmación objetiva de unos acontecimientos acaecidos verdaderamente. A esa

1. Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988, pp. 9-12.

2. White, Hayden, *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.



Sé quién eres

tríada común (realidad-historia-verdad) se había impuesto, en principio, el discurso narrativo de la ficción. Así, la historia sería objetiva y la ficción, subjetiva. White afirma que no existe una diferenciación tajante entre *History/story* (Historia/relato) y asevera que la historia también es una construcción subjetiva, ya que se traza a partir de un punto de vista y éste será necesariamente parcial. Todo serán relatos de ficción, construcciones imbricadas en el ámbito socio-cultural y fuertemente intrasubjetivas. Nunca será posible reflejar la realidad tal y como acaeció porque para dar cuenta de ella hay que utilizar estrategias lingüísticas y utilizar el lenguaje ya implica un principio de manipulación, de interferencia en esa supuesta relación factible. En consecuencia, los eventos se sustituyen por palabras, por signos y, de este modo, el lenguaje transforma los hechos en hechos de lenguaje. O dicho de otro modo: para que algo exista (para que tenga entidad real, fuera del presente inmediato) debe pasar por el lenguaje. Es la única manera posible de recuperar la experiencia. Así pues, no hay experiencia posible fuera de la esfera de lo lingüístico. Podemos concluir diciendo que si no hay posibilidad de objetividad, todo serán lecturas subjetivas; si no hay hechos reales, todos son interpretaciones. Ya no es posible, en la actualidad, considerar la realidad, la historia y la literatura como segmentos diferenciados: todo es narración ficcionalizada, todo es relato.³

Junto a esta reflexión que aúna historia y relato y que consideraría que toda operación mnemotécnica es necesariamente una ficción, una serie de historiadores sensibles a esta problemática han teorizado respecto a los conceptos de memoria e historia, en

relación con los términos memoria individual/memoria colectiva.

Pierre Nora los ha definido así: "*La memoria es la vida..., la historia la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no está presente... La memoria santifica el recuerdo, la historia lo desplaza... La memoria es lo absoluto y la historia sólo conoce lo relativo... La memoria sospecha de la historia, cuya verdadera misión es destruirla y removerla. La historia es la deslegitimación del pasado vivido.*"⁴ El problema surge cuando los que han sido testigos y protagonistas de la historia no se reconocen en los discursos historiográficos. No hay que olvidar que la historia siempre la escriben los vencedores y que lo que caracteriza a los *constructos* históricos en las situaciones límite (guerras civiles, golpes de estado, regimenes totalitarios) es la operación de borrado de la memoria de los vencidos, como golpe postrero y deletéreo porque, si al ser humano se le arrebatan sus raíces, se le priva de su identidad. Primo Levi, protagonista y superviviente de uno de los episodios más negros de la Historia que plasmó en su trilogía de la memoria, reflexionó al respecto: "*La historia entera del*

3. Para cuestiones relacionadas con la construcción de la realidad y la representación de la ficción, consultar nuestro artículo "*Profundo carmesí: atrapados por su reflejo*" en *El cine de Arturo Ripstein: la solución del bárbaro*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998, págs. 19-39.

4. Citas extraídas de Rossi-Doria, Anna, *Memoria e storia: il caso de la deportazione*, Catanzano, Rubbettino, 1998. [La traducción es nuestra].

III Reich puede releerse como una guerra contra la memoria, una falsificación orwelliana de la memoria, una falsificación de la realidad, una negociación de la realidad hasta la fuga definitiva de la realidad misma."

Frente a esta operación de borrado, en el siglo XX ha habido una hipertrofia de la recuperación de la memoria. Este culto a la memoria serviría para colmar ese vacío de identidad al que la historia oficial ha sometido a los vencidos. Y, de nuevo, se han producido reacciones de algunos teóricos, como Tzevan Todorov, que afirman que existe un "abuso de la memoria", o como Charles Maier que se cuestiona si no se está dando "un exceso de memoria".

Todas estas cuestiones tan complejas (el estatus de la realidad, el papel de la historia, la necesidad de la memoria, la veracidad o ficcionalización de lo narrado) pivotan en el planteamiento del filme *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, España-Argentina, 2000).

II. HISTORIA(S) Y FICCIONES

El presente filme ha optado por la construcción de un relato plenamente ficticio (entiéndase, de ficción, no falso), sustentado en una estructura narrativa de tipo *thriller*. En este sentido, la puesta en escena de esta narración responde al modelo de representación clásico y es perfectamente comprensible para cualquier espectador/a. La baza más fuerte del filme, sin embargo, es la presentación que se hace de ciertos hechos de la reciente Historia de España. Estos hechos no son reales, tal y como se advierte en los genéricos del filme, pero podrían haber sucedido.

Como leeremos *a posteriori*, el filme se enmarca en una estructura circular y los planos que se nos pre-

sentan al inicio son los mismos que los del final: se trata de imágenes de un hombre frente a una pared enjalbegada (presumiblemente, alguien que carece de adscripción en el pasado, es un personaje "en blanco"). Se superpone una voz femenina: "Te contaré la historia tantas veces como haga falta... Necesitamos que recuerdes porque tú ya no estás solo". La voz de una mujer que da pábulo a la historia es algo revulsivo: normalmente, las mujeres son simples comparsas en este tipo de filmes de acción. En principio, pues, nuestra protagonista es Paloma Hernández, una doctora en siquiátrica que llega a un frenopático en plena decadencia. La presentación de los espacios, tiempos y personajes es convencional: un cartel que reza "Galicia 1999", la fachada y el interior del hospital mental, los encargados y los enfermos... La doctora Hernández impondrá aires de renovación a ese espacio acotado y cerrado. Representa el pensamiento científico moderno frente a las supersticiones y las creencias mágicas tan arraigadas en tierras gallegas. Sabemos que este personaje también está buscando su propia renovación interior; en otras palabras, huye de algo, hay algo o alguien que quiere dejar atrás para crecer por sí misma. De todos ello tendremos confirmación, posteriormente, cuando Paloma se dirija a la foto de un joven a la que pregunta retóricamente: "¿Y tú, qué pensarías de todo esto?" y cuando, en medio del marasmo que ha cobrado su vida, deba regresar para pedir ayuda a una persona de ese pasado que deseaba abandonar definitivamente.

Nuestra protagonista necesita un antagonista a su altura. Mario es un hombre atractivo, solícito y colma de elogios a la doctora que no puede creer (falta de "ojo clínico" en alguien a quien el amor está cegando) que sea un paciente hasta que se lo confirman de forma ineluctable. Paloma trata a Mario y



Sé quién eres

diagnostica su enfermedad: padece una amnesia parcial, una amnesia retrógrada, que afecta a los últimos veintidós años de su vida (hasta el año 1977 recuerda todo y luego hay un corte radical y un olvido absoluto). Se trata de un "síndrome de Kórsakov", que consiste en una incapacidad para grabar recuerdos en la corteza cerebral, una pérdida de la memoria inmediata, una atrofia que, posiblemente, viene determinada por una experiencia extrema y se acentúa con un alcoholismo agudo⁵.

La llamada "transferencia" fue teorizada por el propio Sigmund Freud, padre del psicoanálisis y muchos de los/as pacientes que están en psicoterapia experimentan esa suerte de vinculación afectiva con su analista, una vinculación ambivalente porque puede ser positiva o negativa pero que, en todo caso, es necesaria para procurar la curación.⁶ *Vox populi*, la transferencia se entiende como una especie de enamoramiento entre paciente y analista.⁷ Y por esta solución más fácil se decanta el filme: Paloma y Mario se enamoran a la par que sus vidas ingresan en una espiral de violencia que son incapaces de comprender, una porque está *fuera de la historia* (ignora los hechos del pasado y no posee, por eso, las claves para interpretar el presente), y el otro porque estuvo *dentro de la historia* (fue protagonista y testigo) y ha pagado por ello.

El resto del relato es una sucesión rápida, vertiginosa de acciones en que la vida de los protagonistas pelagra constantemente, se saldrá con varios traumas para Paloma (la herida abierta que jamás cicatrizará de la muerte de su amiga Coro; el descubrimiento de los entresijos criminales de un régimen que estaba afianzando su transición hacia un estado democrático constitucional⁸; el saber que el propio Mario fue el responsable de un atentado donde murieron varias personas; conocer, de forma ineluctable, que a pesar de todo lo que se ha descubierto, la Historia seguirá siendo escrita por unos pocos y que el resto somos marionetas en sus manos, si optamos por la ignorancia en lugar del conocimiento directo).

Podemos pensar que la intrahistoria de Mario y su síndrome de Kórsakov son adscribibles a la amnesia colectiva de los/as ciudadanos/as de la macrohistoria de España y que el filme busca una implicación política de denuncia de estos hechos, al desvelar, desde una poética de representación los mismos. Por todo ello, la operación de rescate mnemotécnico de unos hechos no verídicos (pero verosímiles en su contexto) nos parece adecuada y necesaria. Sin embargo, la forma que se le otorga a esto (*thriller* clásico) es demasiado acomodaticia y, aunque presumiblemente busque una implicación intelectual en el espectador/a, lo que consigue, con seguridad, es que el filme se consuma de forma rápida y que la recepción sea más lúdica que lúcida. Como apuntábamos unas líneas más arriba, presentar la Historia es complejo y para re-presentarla sería necesaria una coherencia ética (además de estética) de los/as realizadores/as. Ya lo dijo Jean-Luc Godard en los años sesenta: "*Un travelling es una cuestión de moral.*"

MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO

5. Una descripción detallada de este síndrome se encuentra en la monografía de Oliver Sacks, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Muchnik, 1987.

6. Es lo que le ocurrió (de forma inconsciente) al afamado escritor de *best-seller* Pierre Rey cuando se psicoanalizó con Jacques Lacan. Esta experiencia está reflejada en su obra *Una temporada con Lacan*.

7. El ejemplo fílmico más claro es *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, EE.UU., 1945) y, en el ámbito literario, acaba de aparecer una novela sobre el amor entre un neurofisiólogo y una paciente aquejada del síndrome de Kórsakov titulada *Un lugar tan hermoso* (Barcelona, Siruela, 2000).

8. Este artículo no puede detenerse en la descripción del período histórico que trata el filme. Remitimos a monografías como: VV.AA., *Atlas de la transición*, Barcelona, Península, 1977; Juliá, Santos y otros, *Memoria de la transición*, Madrid, Taurus, 1996. En literatura, es muy interesante la incorporación de esta fase histórica en la ficción de la novela de Jordi Coca, *Días maravillosos*, Barcelona, Destino, 1998.

