

El montaje cinematográfico y la memoria*

Cinematographic Montage and Memory

Edição de filme e memória

Diego Mauricio Rodríguez Arévalo^a

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8159-5103>DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh93.emcm>Recibido: 21 agosto 2023
Aceptado: 14 noviembre 2023
Publicado: 20 diciembre 2024

Resumen:

El método desarrollado por Sergei Eisenstein, a través del cual logra encadenar y dar sentido a una serie de planos cinematográficos, pone de manifiesto la importancia del montaje, en tanto que permite revelar sensaciones y afectaciones, es decir, un *pathos* que hace referencia a intereses vitales, miedos, deseos y nostalgias de diferentes lugares y épocas, que irrumpen de manera fulgurante en forma de imagen. En términos de la memoria, existe de manera similar un montaje de imágenes, por medio de las cuales se representa el pasado. Por tanto, el presente artículo desarrolla algunas reflexiones acerca de la película *El acorazado Potemkin*, y, a su vez, plantea la posibilidad de trasladar una serie de características del montaje eisensteiniano a los procesos de la memoria. En consecuencia, se establece un paralelo entre la obra de la artista Doris Salcedo y las variadas formas mediante las cuales se puede representar la memoria. En este sentido, la obra de arte, vista como una suerte de montaje de las emociones y la historia, marca una deriva metodológica mediante la cual se pueden analizar los procesos del recuerdo y del olvido.

Palabras clave: memoria, montaje, cine.

Abstract:

The method developed by Sergei Eisenstein, through which he manages to chain together and give meaning to a series of cinematographic shots, highlights the importance of montage, insofar as it reveals sensations and affectations, that is, a pathos that refers to vital interests, fears, desires and nostalgia from different places and times, which burst forth in a dazzling manner in the form of an image. In terms of memory, there is similarly a montage of images, by means of which the past is represented. Therefore, this article develops some reflections on the film "Battleship Potemkin", and, in turn, raises the possibility of transferring a series of characteristics of the Eisensteinian montage to the processes of memory. Consequently, a parallel is established between the work of the artist Doris Salcedo and the various forms through which memory can be represented. In this sense, the work of art, seen as a sort of montage of emotions and history, marks a methodological drift through which the processes of remembering and forgetting can be analyzed.

Keywords: Memory, Montage, Cinema.

Resumo:

O método desenvolvido por Sergei Eisenstein, por meio do qual ele consegue unir e dar significado a uma série de cenas de filmes, destaca a importância da montagem, na medida em que revela sensações e afetos, ou seja, um pathos que se refere a interesses vitais, medos, desejos e nostalgia de diferentes lugares e épocas, que irrompem de forma deslumbrante na forma de uma imagem. Em termos de memória, há da mesma forma uma montagem de imagens, por meio da qual o passado é representado. Este artigo, portanto, desenvolve algumas reflexões sobre o filme *O Encouraçado Potemkin* e, por sua vez, levanta a possibilidade de transferir uma série de características da montagem eisensteiniana para os processos de memória. Consequentemente, é estabelecido um paralelo entre o trabalho da artista Doris Salcedo e as várias formas pelas quais a memória pode ser representada. Nesse sentido, a obra de arte, vista como uma espécie de montagem de emoções e história, marca um desvio metodológico por meio do qual os processos de lembrar e esquecer podem ser analisados.

Palavras-chave: memória, montagem, cinema.*El cine filma la muerte trabajar.*

Jean Cocteau

Notas de autor

^a Autor de correspondencia. Correos electrónicos: dmrodriguez1@educacionbogota.edu.co; dmrodriguez@correo.udistrital.edu.co

Introducción: la memoria como duelo

Las imágenes en permanente movimiento que el cinematógrafo iba proyectando sobre una pared o un lienzo blanco no negaban la otra invención de la que provenían. La fotografía que intenta detener el tiempo (aunque de manera irremediable siempre termine diluyéndose) reaparece en su sentido más profundo en el cine: de nuevo, la lucha es por retener un rastro, un paso específico del tiempo que transita hacia la muerte. La expresión, *cómo se veía de joven en ese tiempo*, es, en esencia, igual a la expresión *todos los actores de esta película han muerto*. Entonces, se puede decir que la única constante es que invariablemente no queda nada y que lo que hacemos es inventar artefactos para grabar por un momento el viaje hacia la muerte. En este sentido, toda forma de memoria es un duelo, es decir, lo que ya pasó, lo que está muerto, es posible revivirlo con la levedad que solo pueden ofrecer las cosas que han desaparecido. En *El acorazado Potemkin* (1925) hay un duelo. Vakulinchuk, marinero a bordo del acorazado, cansado de los insufribles tratos por parte sus superiores, llama a la revolución a sus compañeros. Mientras los marineros robaban las bayonetas y rifles de los oficiales, Vakulenchuk cae herido y muere, a pesar de los intentos de sus compañeros por auxiliarlo. En una barcaza, su cuerpo es remolcado hasta el puerto de Odessa. La gente comienza a congregarse alrededor del cuerpo del marinero y con sus gestos y ademanes demuestran su dolor. Sin embargo, en el transcurso del velorio, los puños se aprietan con fuerza, las mujeres gritan intentando despertar los espíritus abatidos de la multitud. Y lo logran. Entonces, después del duelo, o a raíz del duelo, se despierta un impulso insospechado. Es como si la muerte o el producto directo de la muerte, es decir, el duelo, hubiera revivido un fantasma.



FIGURA 1.

Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, 1925. Puños de la sublevación colectiva

Fuente: Didi-Huberman (2017).

Así mismo, al igual que “el fantasma del comunismo” (Marx y Engels, 2003, p. 15), este mismo espectro parece acechar a los tripulantes del acorazado. La primera imagen de la película es un índice de lo que se preparaba dentro de las conciencias de los marineros rebeldes: las olas del mar se rompen contra un dique. Sin embargo, esta agitación solo logra condensarse cuando un oficial despierta violentamente a uno de los marineros que dormía en su hamaca. Poco después, aparecen colgados sobre cubierta los pedazos de carne podrida que la tripulación de menor grado debe consumir. Y, casi al final de la primera parte, uno de los reclutas que fríega los trastos se detiene en la inscripción de los platos: *danos hoy nuestro pan de cada día*. En

realidad, la primera impresión que suscita una imagen, aquella que determina el significado obvio (como lo definiría Barthes), es decir, el componente de rebeldía y hartazgo de los marineros, la que viene a constituir la presencia de un fantasma llamado comunismo, puede derivar en una forma de sentido obtuso. Analicemos uno de los fotogramas. Los marineros durmiendo en sus hamacas. Atrás del pesado cansancio de cada uno de ellos, está la maraña de las hamacas. Desde distintos ángulos la cámara muestra la imagen de las sogas colgadas del techo, que se mantienen en permanente tensión y unas se yuxtaponen sobre las otras. No hay un orden convencional en el espacio: el espacio se reinventa sobre la premisa del no orden. Sin embargo, cada toma tiene un fondo y allí se instalan pequeños fragmentos de una luz que se cuelga por entre los huecos de la cubierta. Por otro lado, si en el plano horizontal no existe un orden unívoco, en el plano vertical todo huye de la uniformidad: algunas hamacas rozan el suelo, otras están suspendidas muy cerca al techo y otras lucen torcidas como si hubieran sido instaladas con descuido. Todas estas formas significativas de la imagen se integran al significado obvio, convirtiendo a este en un significado obtuso.



FIGURA 2.

Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, 1925. La tripulación descansando

Fuente: Martínez (2018).

Lo anterior está relacionado con el análisis que Didi-Huberman (2017) hace de la imagen a través de algunos postulados desarrollados por Roland Barthes (2021). En principio, Barthes reconoce que la imagen es ambigua y que muy poco sabemos de ella. Por lo tanto, es necesario establecer un método para leer las imágenes. Aunque en ningún caso el ejercicio reflexivo de este autor plantea un orden sistemático para leer una imagen, sí interpela la manera estereotipada en que puede comprenderse la realidad. Ahora bien, si reconocemos el tránsito que hay entre un momento que se escapa para siempre y la fotografía, entre un paisaje y una pintura, entre una película y la vida en movimiento, debemos asumir las imágenes como la realidad. Es así que el análisis de una imagen viene cargado de la superficialidad, pero, a la vez, de la profundidad que tiene la vida. Barthes diferencia dos formas de dar significado a una imagen: el sentido obvio y el sentido obtuso. En cuanto al primero, el autor encuentra elementos que construyen el aspecto decorativo, en el que se encuentra la carga ideológica más fuerte de la imagen.

Para esto, recurre al fotograma de las mujeres sollozantes de Odessa. Para Barthes resulta decorativo y sobreentendido el propósito del llanto, de los rostros abatidos y de los cuerpos vencidos por el dolor. No obstante, estas significaciones que suscita el fotograma del duelo de las mujeres en el puerto de Odessa, no por sobreconstruido, resulta innecesario, aunque es fundamental, en tanto construye el sentido ideológico de la imagen. Sin embargo, Barthes propone otros elementos que, apartados de los rasgos más emotivos, generan significados:

Tuve por primera vez la convicción del sentido obtuso ante la imagen V. Se me imponía una pregunta: ¿Qué es lo que, en esta anciana sollozante, me plantea la cuestión del significante? Me persuadí rápidamente de que no se trataba, aunque fueran

perfectas, ni de las apariencias ni de la gestualidad del dolor (los párpados cerrados, la boca estirada, el puño sobre el pecho): todo eso pertenece a la significación plena, al sentido obvio de la imagen, al realismo y al decorativismo eisensteiniano. Sentía que el rasgo penetrante, inquietante como un invitado que se obstina en quedarse sin decir nada allí donde no se lo necesita, debía situarse en la región frontal, la cofia, pañuelo-gorro, estaba allí por alguna razón. (Barthes, 1982, p. 492, citado en Didi-Huberman, 2017, p. 112)

De esta manera, el sentido obtuso no degenera las significaciones elaboradas por el sentido obvio, su tarea es dar un giro interpretativo a partir de otros elementos que se relacionan en la imagen. Ahora bien, lo que más llama la atención de este *tercer sentido* es su capacidad de superar el lenguaje. Dadas las referencias semánticas más reconocibles en una imagen, allí donde el lenguaje parece agotarse, la imagen desvela significados secretos que potencian su naturaleza, hasta el punto de convertirla en una obra de arte.

A partir de lo anterior, la obra de arte, cuyo significado parece ir más allá de los límites del lenguaje, marca una ruta hacia nuevas formas de representación de la memoria, en tanto que las dinámicas de los procesos de recuerdo y de olvido se ven permeadas por estructuras inestables, en las que prolifera la multiplicidad, el cambio, la transformación y lo fantasmático. De ahí se desprende el objetivo fundamental del presente artículo: establecer, a través del análisis del concepto de *montaje cinematográfico*, una metodología, mediante la cual la memoria pueda disponer de variadas formas de representación acordes con sus propias especificidades. Para este fin, siendo la memoria el eje articulador que consolida la presente propuesta, se ha determinado la utilización de elementos de análisis asociados con la obra cinematográfica de Sergei Eisenstein y con el trabajo artístico de la artista Doris Salcedo.

A manera de metodología: el arte y la memoria como tiempo discontinuo

El carrusel da vueltas alrededor del parque. Durante mucho tiempo los caballos han girado en un mismo sentido. La pintura que los cubre, aquella que les da color a sus crines, a su pelaje y a las correas del freno, se ha opacado por la intemperie. Todo esto hace parte del tiempo. Sus cuchillos van rasgando las cosas. Sin embargo, el tiempo silencioso, aquel que es más imperceptible, que no deja huellas tan manifiestas, es un rasgo determinante en la historia, porque se convierte en su contrarrelato. Como el sentido obvio, la historia es unidireccional, no se controvierte, en ningún caso tiene como pretensión desbaratarse a sí misma para que surjan reinterpretaciones. La historia se define en sí misma acabada. Pero llega la memoria, esa forma de sentido obtuso, y le otorga la posibilidad de reinterpretarse. Entonces, el carrusel se desprende de su eje y comienza a girar enloquecido.

El arte supone esta forma de discontinuidad, es indiferente a la historia y al sentido obvio. Cuando Eisenstein filma *El acorazado Potemkin* (1925), lo hace como una forma de recreación de algunos hechos históricos sucedidos en el año de 1905. No obstante, la lectura que hace Eisenstein de este hecho no se reduce a los sucesos que la historia relata. De hecho, la lectura que hizo de este acontecimiento le valió para formular un método propio: con el fin de precisar las imágenes que debían integrar la película, Eisenstein recurrió a la poesía. En este sentido, el lirismo se convierte en el contrarrelato de la historia:

Se preguntaba, por ejemplo, cómo dar en el filme la imagen concreta (se trata, una vez más, de la escena de duelo ante el cadáver de Vakulinchuk) de una “imagen literaria” como la siguiente: “un silencio de muerte estaba suspendido en el aire”. (Didi-Huberman, 2017, p. 221)

Y es gracias a este método que la historia ocurrida en 1905 puede ser desarmada, generando un continuo movimiento de interpretación a partir del cual el sentido obtuso convierte a la imagen en obra de arte. Además, esta forma de lectura de la imagen implica a su vez una postura hacia lo insignificante, lo inasible, si se quiere, hacia el carácter fantasmal de la imagen. Esta perspectiva puede analizarse desde dos vertientes. Por un lado, la imagen vuelve continuamente cada vez más difusa y desgastada, convirtiéndose en un prisma que descompone la imagen en múltiples imágenes cada vez más vagas e imprecisas. Pero también la imagen es de naturaleza

fantasmal, porque, como ocurre en distintos casos de la narrativa ficcional, un espectro solo puede ser visto por un individuo elegido. El fotograma de las mujeres sollozantes tiene un conjunto de índices que logran significar el carácter emotivo de la imagen; sin embargo, la urdimbre semántica que se constituye a partir de la relación entre varios elementos de la imagen permite la emergencia de significaciones que solo un individuo puede establecer. Esto puede resultar determinante si asumimos la memoria como una serie de imágenes que un misterioso dispositivo mental intenta reavivar en nuestro cerebro. Se recuerda a partir de imágenes, pero, cuando se intenta recordar un episodio del pasado, esta imagen se llena de fantasmas, pasa de ser un significado obvio a ser obtuso (Barthes, 2021).

Pero, ¿cómo llegar a esta lectura?, ¿cuál podría ser el método? Sin olvidar que vamos a reconocer la imagen como la realidad misma y no como la representación de lo real, se pueden establecer algunos preceptos que se infieren del análisis que hace Didi-Huberman de los postulados de Barthes acerca de la imagen. El primer precepto que se tiene en cuenta para la delimitación de un método es la posibilidad de “hacer significar casi nada” (Barthes, 2003, p. 936, citado en Didi-Huberman, 2017, p. 128). Con esta expresión, Barthes desplaza las fuentes emotivas de la imagen para dar mayor importancia al contenido no expresivo, aquello que se oculta más allá del lenguaje estereotipado. Desde esta perspectiva es que el autor puede encontrar más significado en el abrigo de un hombre que en el grito de dolor de una madre en duelo (Didi-Huberman, 2017). En segundo lugar, Didi-Huberman reflexiona sobre una exhortación que hace Barthes a los escritores: “El escritor debe acostumbrarse a ver la superficie de la historia con ojos libres” (Barthes, 1982, p. 659, citado en Didi-Huberman, 2017, p. 129). Este precepto hace posible que el significado insigne a través del cual se reconoce de manera más convencional una imagen se *desterritorialice* y dé paso a innumerables *puntos de fuga*, en términos de Deleuze y Guattari (2002). Y, en tercer lugar, nos encontramos de nuevo con uno de los aspectos que da apertura a este documento: la muerte. Y esto es así porque la imagen plantea una relación irreal y al mismo tiempo real con lo que ya no está:

La fotografía no instala, en efecto, una ciencia del *estar-allí* de la cosa [...] sino una conciencia del *haber-estado-allí*. Se trata pues de una nueva categoría del espacio-tiempo. [...] En consecuencia, solo a nivel de ese mensaje denotado o mensaje sin código podemos comprender la *irrealidad real* de la fotografía; su irrealidad es la del *aquí* [...] y su realidad es la de *haber-estado-allí*. (Barthes, 1964, p. 583, citado en Didi-Huberman, 2017, p. 135)

Es ahora necesario analizar cada uno de estos preceptos a través de la memoria. El *casi nada* al que se refiere Barthes para establecer la importancia de los detalles inefables de una imagen, desde una perspectiva histórica, sugiere que la memoria está dentro de la historia y no fuera de ella. Suponer que la memoria está en la periferia de la historia y que se encuentra en una constante lucha por hacer parte de ella es negar la posibilidad de reconocer que la memoria está en cualquier lugar de la historia y que puede emerger en cualquier punto de un espacio-tiempo para matizarla. Sin embargo, las instituciones encargadas de promover una identificación de los individuos con su propia historia, y de los individuos mismos que no se reconocen como parte de la misma, reducen a la memoria a *casi nada*. No obstante, esta puede ser una verdadera potencia secreta de la memoria. Un pan dejado hace varios días en la alacena, ya que ningún comensal ha mostrado interés por consumirlo, comienza a ser invadido por pequeños puntos esponjosos de moho; las esporas microscópicas que están suspendidas en el vacío se reproducen sobre su superficie a tal punto que las partículas iniciales se convierten en verdaderas manchas de moho que antes eran imperceptibles. ¿Qué historia nacional no ha comenzado a ser invadida por la memoria, por lo inefable del *casi nada*? En otros términos, lo que se ve (el sentido obvio) comienza a ser potenciado por lo que no se ve (el sentido obtuso). Esta tarea de reconfigurar a través del *casi nada* la forma de entender la memoria implica que el investigador intente ver la realidad (o las imágenes de la realidad) con *ojos libres*. Pero esta libertad, de acuerdo con el análisis que hace Didi-Huberman de los postulados Bartheanos, se inscribe más en la práctica, en tanto que es una forma de enfrentarse a las imágenes que están puestas sobre una mesa de trabajo:

Momento decisivo de la mirada que elige, que construye series, que constituye su iconografía de modo idiosincrático. Imagino que luego Roland Barthes dejaba que su mirada se posara un poco más sobre las imágenes espontáneamente elegidas; entonces podía desplazar su mirada por la imagen, dejarse sorprender por algún sentido obtuso. (Didi-Huberman, 2017, p. 129)

Entonces, la capacidad de ver con ojos libres le dará la posibilidad al investigador de escapar del contenido denotativo de la memoria y de desplazar su mirada (en realidad, todos sus sentidos) hacia los elementos que surgen entre los índices más convencionales y que constituyen en sí mismos el cuerpo de la historia.

En cuanto al último aspecto, ¿acaso la memoria no es la permanente negación de la muerte? Traemos a la memoria con el propósito de regresar de nuevo a alguien que ya no está entre nosotros, y con él arrastramos los objetos, las paredes de una casa, las piedras de un camino, los colores de una fiesta, la voz apagada de un secreto, los alaridos de un desastre y el largo intervalo del silencio de un velorio. Por tanto, la memoria es una forma de duelo y todo aquello que la transita, constituye y desborda es una aparición, un fantasma.

Ahora tratemos de delimitar el concepto de *montaje*, haciendo un paralelo entre el análisis que hace Didi-Huberman de la película *El acorazado Potemkin* y algunos trabajos de la obra artística de Doris Salcedo. En el caso del cine, el montaje surge como el momento de planificación en el que se determina el orden, el sentido y la representación de las imágenes. Sin embargo, el concepto de *montaje* en la obra de Eisenstein transgrede esta definición. En este caso, la imagen debe ser capaz no solo de relacionarse con otras imágenes, sino de volverse conflictiva, en la medida en que supera el grado de representación más iconográfico o preestablecido. Ahora bien, si hasta este momento se ha analizado la imagen desde la perspectiva del cine, es decir, desde la lectura de algunos fotogramas aparecidos en *El acorazado Potemkin*, para el montaje los fotogramas (imágenes yuxtapuestas que generan movimiento) deben definirse a partir de un trabajo de composición en el que cada imagen participa de un significado colectivo. Entonces, las imágenes son, a su vez, conflicto y composición:

Es la imagen en tanto movimiento de superación de la representación o “de las representaciones” —este hombre, esas mujeres, luego esa multitud que converge hacia el puerto, etc.— que la constituyen. Es la imagen en tanto trasgrede los límites de su propia apariencia singular, en tanto impacta, afecta —incluso infecta— el todo de lo sensible y el todo de lo inteligible a la vez. Al término de ese movimiento expansivo o transgresivo, que Eisenstein pronto denominará “éxtasis” (*ekstaz*), la *obraz*, deberá entenderse como un proceso estético, sin fronteras. (Didi-Huberman, 2017, p. 246)

El concepto *obraz* significa para Eisenstein “la imagen en tanto imagen dialéctica, en tanto construcción de imágenes” (Didi-Huberman, 2017, p. 246). Esta propiedad transgresora que guardan las imágenes y que solo se puede evidenciar en el momento del montaje hace posible que la composición (articulación de imágenes en medio del conflicto) de paso al *éxtasis*. Y este movimiento expande sus raíces hasta el individuo que contempla un montaje. En realidad, todo montaje tiene como propósito producir emociones. Y, en el caso de *El acorazado Potemkin*, las emociones están más allá de las representaciones.

Ahora bien, como ya lo he enunciado en este documento, uno de los episodios que más análisis suscita en Barthes —y que a la vez despierta diversas reflexiones en Didi-Huberman— es la imagen de las mujeres sollozantes de Odessa. Este momento de la película sirve para, primero, en el plano de los fotogramas, presentar una idea clara acerca de los conceptos de sentido obvio y sentido obtuso; en segundo lugar, ahora desde la perspectiva del montaje, el episodio de las mujeres sollozantes permite describir la naturaleza de dos términos venidos de la lengua rusa: *obraz* y *ekstaz* (éxtasis); y, en tercer lugar, como producto del movimiento entre el fotograma y su posterior composición por medio del montaje, las mujeres de rostro lánguido que lloran al marinero rebelde constituyen otra forma de duelo.



FIGURA 3.

Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, 1925. Mujeres sollozantes en el puerto de Odesa

Fuente: Didi-Huberman (2017).

Sí, un duelo. No es sorprendente encontrar que cada capítulo del libro de Didi-Huberman comienza con la imagen hecha palabras de un hombre muerto. Me resulta inevitable recordar *El otoño del patriarca* (1996) de García Márquez, en donde cada capítulo comienza con la misma imagen: un hombre muerto encontrado entre el estropicio de una casa abandonada. Es como si el autor nos quisiera decir reiteradamente que hay un hombre muerto, pero que detrás del hombre muerto hay otras formas de muerte. Es como si la muerte fuera el tema central, pero ni siquiera la muerte, sino lo que esta conlleva, el duelo, las lágrimas. De cierta manera, en *El acorazado Potemkin* el duelo funda otro movimiento más allá de las lágrimas, es decir, el duelo se representa de otra manera: la rebeldía. Y esta forma de representar más allá de la representación que establece el sentido obtuso no tiene límites y, por lo tanto, se puede convertir en obra de arte. Desde esta perspectiva, la artista colombiana Doris Salcedo es uno de los ejemplos más representativos en cuanto al planteamiento de diversas formas mediante las que se puede representar el duelo. El conflicto violento que ha vivido nuestro país se reitera en las imágenes y en su lectura. La gran cantidad de la población supone que no hay otra forma de entendernos más allá de la barbarie de las imágenes (de nuevo, en este documento se asume las imágenes como la misma realidad). Pero, por otro lado, el arte asume un sentido obtuso que le permite asumir una crítica de la historia.

El epígrafe de este documento es un verso de Jean Cocteau, “El cine filma a la muerte trabajar”, y si se piensa bien, y como derivación de esta frase, podíamos concluir que la memoria es una capacidad humana que representa a la muerte trabajar, ya que muestra el tránsito de lo que ya no está y de lo que un individuo hizo mientras la muerte trabajaba en pos del instante postrero: la muerte física. Entonces, si la memoria representa el devenir de la muerte, ¿cómo representar a la memoria?

El contramonumento como un montaje de la memoria

El contramonumento podría definirse como un monumento de niebla. En contraposición a la piedra, un material que garantiza la permanencia, la definición imperecedera de una determinada forma, la niebla prolifera en diversas formas porque su impronta es la transformación. Mientras que la piedra permanece, se queda inmóvil en el lugar en que fue erigida, la niebla es como un fantasma que desaparece, para luego, en

cualquier instante, reaparecer. Estas dos especificidades, la volubilidad de las formas y el carácter fantasmático de la niebla, son elementos constitutivos de la memoria. La primera se relaciona con los procesos de recuerdo y olvido, habida cuenta de la multiplicidad de significantes que pueden emerger del pasado, y le da distintos matices, giros y rupturas a la narración mediante la cual se representa el pasado. La inestabilidad a la que se ve sometida la historia presupone una crítica hacia las formas más tradicionales que existen para representar el pasado, debido a que, por ejemplo, en el caso de la escritura, la posibilidad de representar esta inestabilidad queda en tela de juicio, en tanto que la escritura supone la permanencia de una única versión, aquella que fue registrada en el documento histórico. La segunda involucra la capacidad que tiene la memoria de permanecer dormida por largos periodos de tiempo, para luego, casi que en un instante fulgurante, aparecer y desestabilizar el tiempo presente, convirtiéndolo en un tiempo de la memoria en el que se amalgaman todos los tiempos. En este caso, no es necesario erigir monumentos para provocar la memoria. Estando la memoria desperdigada en la vida misma de los individuos, sin que haya intentado ser controlada o, mejor, domesticada a través de elementos revestidos de solemnidad a los cuales se debe conmemorar, los procesos de recuerdo y olvido surgen de manera indistinta, sin hacer caso de una jerarquía a través de la cual se deba recordar. En este aspecto, el contramonumento resulta más pertinente, ya que tiene las distintas características que definen a la memoria.

Con el nacimiento del arte contemporáneo en la década de 1970, el carácter de los monumentos se transformó, en tanto que desde entonces ya no se busca conmemorar eventos notables de manera tradicional, sino que se busca hacer memoria de la cotidianidad de las personas para representar lo antiheroico, lo vulgar o lo común. En el presente, los monumentos pretenden poner de manifiesto múltiples pasados, que surgen a través de los testimonios y los recuerdos de la propia población y que verdaderamente fueron los que sirvieron para dar paso al estado del momento actual. De esta manera surgió el concepto de contramonumento, es decir, una obra que se forma a partir de antifigurativo, lo negativo y lo vacío para que, a partir de índices metafóricos y ambiguos, se active la imaginación y la memoria del visitante para construir un significado propio e inspire respuestas empáticas y emocionales afectivas. En estos objetos, el espectador se convierte en un sujeto activo, pues este asume la responsabilidad de activar la memoria y reclamar para sí la historia de la cotidianidad. (Hernández, 2021, p. 34)

Por consiguiente, de acuerdo con la definición aportada por Hernández (2021), las especificidades del contramonumento gravitan a través de algunos de los componentes más sustantivos que construyen la memoria. Pero, además de las distintas dimensiones que le son propias a la memoria, el contramonumento surge también como una voz que protesta, que interpela, que cuestiona la forma tradicional como se ha configurado la historia, condenando al olvido los grupos sociales que se han desarrollado en los umbrales de la periferia:

Precisamente, a manera de rechazo a los sistemas memoriales establecidos, como una forma de trasgredir su límite, se alzaré el contramonumento: no se tratará de otro modo de representar lo sucedido sino, más allá, de confrontar cualquier pretensión de representación y, sobre todo, de cuestionar la sociedad que se erigió sobre la representación misma. El contramonumento no pretende el retorno de los muertos entre los vivos, sino la evocación de los fantasmas que con su presencia por el mundo pueden denunciar cómo una sociedad agonizante, cuando no fenecida, no tiene manera de garantizar ninguna verdad, tampoco la justicia, mucho menos la reparación. El contramonumento no pretende la superación de la contradicción, el conflicto o la violencia, sino evocar las circunstancias, las condiciones o los hechos que las mantienen incluso cuando todos creen estar en el tiempo de reconciliación de la memoria. El contramonumento, en este sentido, es la oposición que queda contra la pretensión última del victimario, que no es otra que hacerse dueño de una versión, de una narración, de una parte del relato que sobrevivirá hacia el futuro, con lo cual aspirará a ser salvado por la historia o por quienes decidan escribirla. (Serna, 2018, p. 8)

Por otro lado, como lo menciona Serna (2018), el contramonumento se ha encontrado asociado con la posibilidad de que, en medio de una situación violenta o de conflicto, la memoria esté mediada por episodios crueles o de confrontación violenta, en tanto que no pretende erigirse, en ningún caso, como una conmemoración de la violencia, ni en la recuperación de la honra, ni en la superación de los hechos conflictivos por parte de las víctimas. En este caso, el contramonumento ni siquiera pretende ser reconocido como un espacio de solemnidad que se erige sobre la tierra para ser contemplado por la sociedad, todo lo

contrario, sucede que su presencia restituye la posibilidad que tiene la sociedad de rechazarse a sí misma a través del recuerdo de sus propias atrocidades. Aquí un escenario de monumentalidad o de patrimonio histórico no representa la continuidad en el tiempo de una serie de valores agenciados por la historia, sino la negación de la misma historia, la posibilidad del olvido y la posibilidad de que una sociedad se manifieste a favor de la memoria, pero sin que esta tenga que establecerse por medio de los regímenes históricos más consuetudinarios.

La obra de Doris Salcedo es un ejemplo de lo anterior. El sumario de violencia y despojo acumulado durante más de medio siglo de conflicto en Colombia parcialmente encontró una salida negociada mediante el acuerdo de paz suscrito entre la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el Estado colombiano, representado en ese momento por el Gobierno del presidente Juan Manuel Santos. Con motivo del desarme de este ejército insurgente, las armas fueron recolectadas por una misión oficial de las Naciones Unidas (ONU), para luego ser utilizadas como insumo para la elaboración de un artefacto histórico que hiciera memoria acerca del conflicto violento que ha desangrado durante décadas a la sociedad colombiana. Esta tarea fue encargada a la artista Doris Salcedo, quien, después de haber dirigido las labores de fundición del armamento entregado por las FARC-EP, en conjunto con un grupo de mujeres víctimas de la violencia, dio forma a unas láminas de metal fundido, por medio de martillazos que representaran la crudeza y brutalidad de la guerra. Cada una de las láminas forjadas a martillazos, conforma el piso sobre el cual se ha construido un espacio en donde se desarrollan diversas actividades culturales.

El contramonumento surge como una negación de la historia, en tanto que distintos fragmentos de la sociedad no se encuentran representados en la misma, lo que le sustrae valor y dignidad a las comunidades que han cargado con el lastre de la guerra y el olvido en nuestro país. Es también una protesta en contra de los agentes que han detentado la historia tradicional y que le han dado un lugar central a las insignes obras de los héroes, desplazando casi que por completo el papel de los pueblos anónimos dentro de la construcción histórica de la nación. En particular, la obra de *Fragmentos* al ser una obra artística, sitúa el arte como una herramienta que da la posibilidad de representar las especificidades más complejas y contradictorias de la memoria.

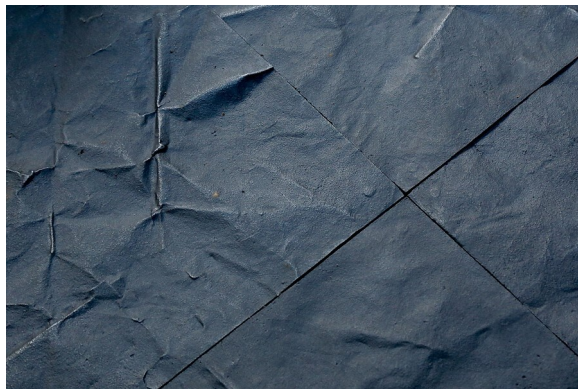


FIGURA 4.
Fragmentos. Doris Salcedo
Fuente: Colprensa (2018).

Esta posibilidad gira en torno a distintos esquemas de representación que no necesariamente se pueden relacionar con las dinámicas propuestas por los conceptos tradicionales de *monumento* y *patrimonio*. Ahora bien, al reconocer que parte de la memoria de una comunidad se encuentra vitalmente articulado a través, por ejemplo, de la oralidad, esto nos conduce a una reflexión acerca de los elementos mediante los cuales la oralidad se nutre para dar paso a procesos memorísticos individuales y colectivos. Hay que tener en cuenta que, en la mayoría de los casos, la memoria descansa sobre evidencias físicas ruinosas, a punto de desaparecer o ya completamente extintas. Los individuos pueden recordar parte de su pasado familiar, recurriendo a la serie

de casas ruinosas y abandonadas que sucumben perdidas entre la vegetación. Así mismo, pueden recordar algunas tradiciones relacionadas con la preparación de alimentos, al observar objetos en desuso, como un chorote o un zurrón. Pero, como sucede con la mayoría de los elementos venidos del pasado, su conservación física es apenas palpable entre las ruinas o ya no existe ninguna evidencia, aparte de la fuente oral. Allí se evidencia un papel fundamental de las imágenes (en el caso del cine, fotogramas) que intentan reconstruir el pasado sobre una serie de ruinas o desapariciones parciales o absolutas. Como lo manifiesta Cartarescu (2018), los lugares se convierten, no en espacios físicos, sino psíquicos:

En cierto modo, era capaz de sentir la realidad local de nuestra casa, con la zona infinita de la ciudad en la que se encontraban el parque y la alameda del circo, la calle Stefan cel Mare, el despacho del pan y la tienda de ultramarinos de enfrente, la biblioteca B. P. Hasdeu y el quiosco de prensa redondo de Tunari. En este perímetro rodeado por el vacío y el pánico, cada edificio era un templo o un mausoleo. El bloque de pisos, el autoservicio, la comisaría, la biblioteca, la escuela no estaban contruidos con ladrillos y mortero sino con materia psíquica, con las dulces y pulidas piedras de las emociones. (p. 405)

Toda esta materia psíquica retorna del pasado, no ya de manera corporal, física, sino por medio de imágenes mentales que regresan a la mente del individuo que recuerda. Pero sucede también que, al convertirse la vida en un hecho del pasado, parece que esta, al retornar, más o menos fragmentada, ya no perteneciera al individuo que recuerda. Se convierte en una tarea ardua la reelaboración de los hechos, dadas las condiciones de olvido. Esta sensación es similar al despojo. Cuando, en medio del conflicto colombiano, miles de familias han tenido que desprenderse de su tierra, sus bienes materiales y su herencia cultural, resulta impredecible no pensar en el momento en que las familias deben dejar todo abandonado y partir hacia ningún lugar. *¿Por qué debo irme de mi tierra, donde está mi vida y mis recuerdos, aquello que me pertenece?* El abandono es inexplicable. Desunirse de lo que por distintas razones hace parte de los individuos y las comunidades es una acción que, como la mayoría de las circunstancias derivadas de la guerra, resulta indescifrable. Bajo estas condiciones, miles de familias han sido despojadas de sus pertenencias materiales, pero, a su vez, de aquello que poblaba sus vidas, por derivación de la ausencia, se ha convertido, como lo apunta Cartarescu (2018), en material psíquico. Por medio de las imágenes que provienen de otra época, vuelve el pasado, pero esta vez desdibujado, despojado de los detalles vividos que le pertenecían al individuo, porque hicieron parte de su vida.

El olvido es una forma de despojo. Todo lo que proviene del pasado, el individuo intenta retenerlo en su memoria, ya que es su propia historia, lo que le pertenece. Sin embargo, nada detiene esta expoliación. Entonces, la persona que recuerda puede preguntarse por qué el material vivo que ha configurado su vida le ha sido usurpado por el olvido, pues de aquello ya solo conserva algún material que no deja de ser saqueado. El olvido no solo jerarquiza nuestra memoria, sino que moldea los recuerdos que aún subsisten, de forma similar a como un escultor esculpe la piedra. De tal forma que el pasado, aunque ha sido vivido por los individuos, es usurpado por el olvido, que se encarga de darle una nueva apariencia y devolver solo un poco de este al individuo que recuerda.

Conclusiones

El arte puede ofrecer una línea de trabajo. Como lo he mencionado anteriormente, Eisenstein encuentra en la poesía un método para establecer la construcción de las imágenes que constituyen a *El acorazado Potemkin*. Para este director, no bastaba con los hechos históricos que tuvieron lugar en 1905, por eso, a la par de las lecturas sobre los hechos sucedidos en este año, sus mayores preocupaciones pasaban por cómo representar en una imagen cinematográfica, una imagen poética. Este conflicto solo puede darse en el plano del arte. Si, por ejemplo, un periodista debe dar cuenta de un duelo derivado de una acción violenta, su trabajo de representación, ya sea escrito, fotográfico, sonoro o visual, debe estar sujeto a un nivel de significación casi transparente, en tanto no debe pretender decir nada que vaya más allá de los límites del lenguaje que utiliza.¹ En el caso de Doris Salcedo, su trabajo artístico es, si se quiere, el envés representacional que establece

Eisenstein en sus filmes. Mientras que el montaje de *El acorazado Potemkin* parte de imágenes arquetípicas que buscan un nivel de significado obtuso, los montajes de Doris Salcedo parten de una forma de representación obtusa que deviene de un ejercicio de reflexión acerca de los episodios de violencia más recurrentes en nuestro país:

Desde un punto de vista representacional, *Unland* dista mucho del testimonio de los huérfanos, pero conceptualmente se acerca mucho a su trauma y sufrimiento. Es una instalación que lleva el peso de la ausencia y la pérdida. Las mesas híbridas portan la huella de sus mitades cortadas y su naturaleza distorsionada las hace inadecuadas como mesas funcionales; son útiles que han dejado de desempeñarse como mobiliario mundano y que, más bien, se han convertido en objetos muy sugestivos dentro de un espacio público que reconfigura su significado. (Beltrán, 2015, p. 189)

Pero este movimiento entre la imagen y su representación solo puede ser posible por medio del arte. El problema real al que se veía abocado Eisenstein no era la puesta en escena de un duelo en su sentido más estereotipado, sino la búsqueda de índices visuales que despertaran diferentes grados de sensibilidad y de reflexión en los individuos que verían sus películas. Así mismo, Doris Salcedo, partiendo de un trabajo de campo riguroso en el que tomó testimonios de personas que hubieran padecido el conflicto armado colombiano —es decir que dio comienzo a su labor artística desde el plano más denotativo de la violencia—, derivó en una búsqueda en la que la superficialidad que ofrecen los hechos reales queda sepultada bajo la representación estética.

Referencias

- Barthes, R. (2021). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Beltrán, G. (2015). *Doris Salcedo: creadora de memoria*. Universidad Central.
- Cartarescu, M. (2018). *Solenioide*. Editorial Impedimenta.
- Cocteau, J. (2014). *Opio. Diario de una desintoxicación*. Cavernas
- Colprensa. (2018, agosto 1). “Fragmentos”, la obra de Doris Salcedo que sella 50 años de guerra en Colombia. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/cultura/fragmentos-la-obra-de-doris-salcedo-que-sella-50-anos-de-guerra-en-colombia>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Shangrila.
- Dirección de Patrimonio Cultural. (2023). *El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado*. Universidad Nacional de Colombia. <https://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/el-testigo/>
- Eisenstein, G. (Dir.). (1925). *El acorazado Potemkin*. Mosfilm.
- García Márquez, G. (1997). *El otoño del patriarca*. Norma.
- Hernández, J. (2021). *Contramonumento a la historia de una identidad: Centro polivalente “Alfonso Cañón”* [Tesis de pregrado]. Universidad de los Andes, Colombia.
- Martínez, A. L. (2018). *El acorazado Potemkin: la perfección de una película imperfecta*. El Secreto de Berlanga. <http://elsecretodeberlanga.rf.gd/2018/11/17/el-acorazado-potemkin-la-perfeccion-de-una-pelicula-imperfecta/>
- Marx, K. y Engels, F. (2003). *Manifiesto comunista*. Universidad Nacional de Colombia.
- Serna, A. (2018). Monumento y contramonumento. *Revista Esfera*, 8(8), 3-8. https://www.academia.edu/46906069/Revista_Esfera_Vol_8_2018_Dossier_Monumento_y_Contramonumento

Origen de esta investigación

El presente artículo está enmarcado dentro del trabajo de grado titulado “Cartografías e imágenes de la memoria, un análisis de los procesos de recuerdo y olvido de los habitantes de la zona rural de Ciudad Bolívar”, el cual está inscrito en la línea de investigación de Memoria, experiencia y creencia y fue dirigido por el doctor Carlos Arturo Reina.

Notas

- * Artículo de reflexión.
- 1 Sin embargo, hay propuestas que, afortunadamente, son la excepción. Tal es el caso del fotógrafo colombiano Jesús Abad Colorado, quien, en medio de su labor periodística, ha podido superar el umbral preestablecido de la información para enriquecer su trabajo con matices que tienen que ver más con lo poético que con el mero discurso informativo (véase la exposición *El Testigo*, que tuvo lugar en la Universidad Nacional de Colombia [Dirección de Patrimonio Cultural, 2023]).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Rodríguez Arévalo, D. M. (2024). El montaje cinematográfico y la memoria. *Universitas Humanística*, 93. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh93.emcm>