

# Historias de vida: la memoria biográfica- -narrativa en la obra de Miguel Romero

*Life-time stories: the narrative biographic  
memory at Miguel Romero's art*

**YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS\* & EMILIA OBRADÓ SANTAOLIVA\*\***

Artigo completo submetido a 13 de janeiro de 2015 e aprovado a 24 de janeiro de 2015..

\*España, artista visual. Profesora en la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Arte. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Máster Internacional en Sistemas Interactivos por MECAD/ESDI y por la Universidad Ramón Llull, Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y Máster en Comunicación y Crítica del Arte por la Universidad de Girona (UDG).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha E-mail: yspinola@us.es

\*\*España, artista visual y diseñadora gráfica, web y multimedia. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Máster en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Doctoranda en la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha E-mail: emobrsan@gmail.com

**Resumen:** En el presente trabajo se analiza cómo el artista sevillano Miguel Romero (1971) explora el establecimiento de la verdad en los límites de la técnica fotográfica. A través de historias de vida, reales o ficticias, nos propone asumirlas y construirlas por empatía contextual, la búsqueda del recuerdo común o el sentimiento compartido que emerge dentro de cada uno de nosotros. En el texto se aborda cómo este creador materializa estos relatos biográficos para hacernos repensar nuestras memorias, jugar con los tiempos. Su serie *Show me your negatives* (2012) es el eje principal del estudio, que es considerado a su vez en relación con obras de otros autores de factura similar y teóricos como Deleuze, Goddard o Bergson.

**Palabras clave:** Fotografía / narración / memoria / espectador / realidades.

**Abstract:** *This paper discusses how the Sevillian artist Miguel Romero (1971) explores the establishment of the truth in the limits of photographic technique. Through stories of life, real or fictitious, he proposes us to assume and build them by contextual empathy, the search of the common memory or the shared feeling that emerges within each of us. The text addresses how this artist embodies these biographical stories to make us rethink our own memories, play with the times. His series Show me your negatives (2012) is the main axis of the study, which is considered in turn in relation to works by other authors of similar invoice and theoreticians like Deleuze, Goddard or Bergson.*

**Keywords:** *Photography / story / memory / audience / realities.*

## Introducción

La narrativa no es un aspecto del lenguaje, sino una forma de pensar, un modo de pensamiento, es una fuerza de la representación mental (Bruner, 1991). En cierto modo nos educamos a través de historias y vivimos en un mar de cuentos. Nos las inventamos, las transmitimos, reconstruimos e incluso distorsionamos sus trayectorias. Es a través de la narración que “damos significado y legitimidad a la realidad cultural” (Buxó, 1999: 19).

La fotografía y el cine actúan sobre la base de este entrenamiento. La apariencia y la actancialidad de ambos lenguajes nos sitúan en una significación que no se perfila en una realidad exacta, homogénea e inmutable, objetiva, sino que se establece “en la virtualidad de ver y dialogar a través de la mirada o las palabras propias y de alguien más” (Buxó, 1999: 19). Asociamos imágenes, contextos, sensaciones, nombres, ideas, con detalles de la vida privada propia. La empatía con actores ficcionales o no mediante narraciones en primera persona, testimonios, confesiones o monólogos aumenta creando lazos dialógicos que nos implican como espectadores en la recreación de significados o realidades. Y estas realidades se reactivan cada vez que volvemos a mirar la escena.

Miguel Romero, en su serie *Show me your negatives* (2012) (Figura 1 y Figura 2), se sitúa en la frontera del lenguaje de la imagen estática para enseñarnos unos hechos que no vemos en sí. Ni siquiera nos describe cómo fueron vividos

por sus protagonistas, sino que nos muestra fotografías que intencionadamente hablan de la propia fotografía. Nos ofrece unas historias de vida que nos traen un aparente pasado que se nos revela a modo de arqueología virtual a través de la pantalla del ordenador, convirtiendo negativos analógicos en positivos digitales para darnos pistas de trocitos de historias de vidas anónimas, encontradas, como los *object trouvé* de un arte anterior.

Nos enseña imágenes dentro de imágenes, montadas, editadas selectivamente sin ningún orden aparente. Como en el cine, nos delega el hecho de ir ensamblando nuestra particular estructura narrativa de esos acontecimientos a partir de nuestros propios criterios dramáticos y actitudes morales y críticas. Vamos virtualizando de este modo narraciones biográficas de manera interesada, construyendo sus mundos posibles, posicionándonos no como meros observadores sino como actores de la imagen estática, haciéndonos inmersores virtuales de la bidimensionalidad fotográfica. Romero se preocupa por “la representación de lo que se entiende como la realidad, es decir, cómo se construye lo que se quiere dar a entender y lo que los demás interpretan” (Buxó ap. Buxó y De Miguel, 1999: 1). No en vano, “las fotos explican, hacen sentir algo, y ordenan el conocimiento. (...) Suponen una forma peculiar de conocer la realidad social; pero también de crearla” (De Miguel ap. Buxó y Miguel, 1999: 27).

Es entonces, en base a M. J. Buxó y J. M. De Miguel (1999), cuando la imaginación se convierte en una práctica social en la que la gente ve su propia vida a través de las vidas posibles transmitidas a través de la fotografía. La memoria colectiva empieza a fabricarse en imágenes dadas en espacios cognitivos simulados formando identidades genéricas. Se conforma una especie de comunidad virtual en una ubicuidad de tiempos y espacios, descentrando los núcleos identitarios, activando la experiencia de participar en inteligencias compartidas. La imagen implica así un cambio en la relación entre el tiempo real y la inmersión en la realidad simulada, que vive entre lo tangible de la impresión digital y el pensamiento inteligible:

*Ahora la complejidad actual de las tecnologías de representación visual extiende los problemas y plantea nuevas exigencias de alfabetización visual que implican romper marcos y renovar perspectivas, esto es, seguir cruzando dinteles abriendo las estrategias de conocimiento hacia territorios donde explorar...* (Buxó ap. Buxó y De Miguel, 1999: 22).

Miguel Romero Pérez (Sevilla, 1971), es un artista y profesor de *Fotografía* en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla cuya práctica estética se sitúa en la interrogación y los límites de los parámetros tradicionales en

los que se encuentra la fotografía contemporánea actual. La suma de técnica y concepto le sirve para concretar diferentes posibilidades creativas en torno a la imagen fija, la ficción y la memoria, creando proyectos en los que el público se involucra y participa a modo de inmersión en historias o pasatiempos visuales que le hacen reflexionar sobre el mundo de la fotografía.

### 1. Del recuerdo puro al recuerdo-imagen

La *memoria* es un fenómeno recurrente en la obra de Romero. En ella vemos cómo lo digital recupera lo analógico en el contexto de la instantánea fotográfica. En este punto es donde podemos referenciar en él las teorías de Bergson sobre que la memoria puede materializarse a través de hábitos y acciones pasadas para actuar con ellas en el presente. La materia –considerándola como ese universo de imágenes-movimiento en tanto que están en acciones y reacciones unas con otras (Deleuze, 1984)–, unida a la memoria, evoca el recuerdo de acciones y hechos pasados a través de estas imágenes. Pero para Bergson, por más que intentemos repetir una situación pasada, nunca podría tener las mismas condiciones y nunca actuaríamos de la misma forma. La importancia de la unicidad del recuerdo radica precisamente en eso, en que no puede volver a su estado original, sino que es un “momento irreductible de mi historia” (Bergson, 1959: 275). Según él, la diferencia de naturaleza entre el recuerdo puro y el recuerdo-imagen es que éste último es el recuerdo actualizado en imagen (Bergson, 1959: 333) que está determinado por mi presente, por mi cuerpo, y por mis recuerdos.

Comparativamente, la obra de Miguel Romero podría relacionarse en este sentido con la biográfica y autobiográfica de directores como Fellini o Truffaut, en concreto, con los filmes respectivos *Amarcord* (1973) (Fig. 3) y *Los cuatrocientos golpes* (1959). Ambos incentivan el uso de trucos narrativos visuales en los que algunas de las escenas pueden llegar a cobrar la categoría de fotografías similares o documentales de recuerdos de un fragmento de nuestras vidas. De hecho, ‘Amacord’ deviene de la expresión ‘mis recuerdos’, que son utilizados por el autor desde el lado caricaturesco y surrealista de su infancia.

### 2. De la verdad de la imagen del pensamiento al pensamiento sin imagen

Gilles Deleuze consideraba que el pensamiento nunca discurre por sí mismo, sino que “sólo produce a partir de un campo de posibilidades” (Deleuze ap. Álvarez, 2007), algo que él mismo denominaba como la “imagen del pensamiento” (Deleuze, 2002: 205). Para él, ésta era una orientación que, en base a nuestro contexto o nuestra época, hace visible y enunciable aquello que nos va a afectar en un momento determinado. De esta forma, una misma imagen del



**Figura 1** · Negativos9, de la serie Show me your negatives, 2012, Miguel Romero. Fuente: M.R.

**Figura 2** · Negativos9, de la serie Show me your negatives, 2012, Miguel Romero. Fuente: M.R.

pensamiento viene dominando tanto a éste como al discurso, pasando a convertirse en una "imagen dogmática del pensamiento" (Deleuze, 2002: 205).

El dogma es la idea de lo verdadero como fundamento. Aquí sería la imagen que remite siempre a la verdad, una idea abstracta hacia la que nos dirigimos. "El pensamiento postula un afuera, una realidad independiente de sí en la que supuestamente reside lo verdadero, pero al mismo tiempo se concibe a sí mismo con la capacidad natural para alcanzarlo" (Álvarez, 2007). El observador se encontraría en una relación de afinidad con lo que busca. ¿Pero qué es entonces la verdad? Según Deleuze, es una construcción del pensamiento, una mera ilusión que nace de las fuerzas que nos constriñen a pensar de un determinado modo. En la imagen dogmática del pensamiento lo pensado se remite siempre a lo previo: es una reproducción, una representación de algo que ya funciona como fundamento primero. Lo importante será la capacidad que tengamos para construir sentido, para crear los valores que expresarán nuestras verdades. "La verdad no es, acontece como resultado de un cruzamiento de fuerzas, y es ante todo producción de sentido y de valor" (Álvarez, 2007). Así, lo verdadero no es el elemento del pensamiento sino que éste es el sentido y el valor. Las categorías del pensamiento no son lo verdadero y lo falso. Lo que influye es "la naturaleza de las fuerzas que se apodera del propio pensamiento" (Deleuze, 1986: 148).

### 3. Pensar en imágenes, el tiempo raptado

Bergson nos describe así qué ocurre cuando pensamos en imágenes:

*Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro. Todas esas imágenes obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que llamo las leyes de la naturaleza (...) Los nervios aferentes son imágenes, el cerebro es una imagen, las conmociones transmitidas por los nervios sensitivos y propagadas en el cerebro son también imágenes (...) Hacer del cerebro la condición de la imagen total, es verdaderamente contradecirse uno mismo, puesto que el cerebro, en hipótesis, es una parte de esta imagen. Ni los nervios ni los centros nerviosos pueden pues condicionar la imagen del universo» (Bergson, 1959: 33-35).*

Siguiendo esta concepción bergsoniana, el propio Deleuze nos dice que:

El cerebro no es, ciertamente, un centro de imágenes del que se podría partir, sino que él mismo constituye una imagen especial entre las demás; en el universo acentrado de las imágenes, el cerebro constituye un centro de indeterminación (Deleuze, 1984: 96).



**Figura 3** · Amarcord, 1973, Federico Fellini.  
Fuente: Film.it.

De ahí, deduce que no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento. Lo que hay son imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración. Y también hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo (Deleuze, 1984: 26).

El tiempo raptado es ese intervalo temporal, interpretado por Romero en su obra como el tiempo de espera que suponía la obtención de una foto impresa que había de ser revelada. Ahora, a la inversa, vuelve a reinterpretarse en ese tiempo-sorpresa.

### Conclusiones

La práctica fotográfica de Miguel Romero subraya, en la línea de David Green (2007), que la fotografía actual ya no tiene ninguna estabilidad ontológica. Ya no podemos suponer que la imagen impresa fotográficamente es la forma arquetípica de la fotografía, sino una de sus muchas realizaciones posibles.

La memoria biográfica-narrativa en su serie *Show me your negatives* (2012) se mueve en los intersticios del deseo de trabajar con el azar aparente de la captura y la recopilación, la organización y la construcción del recuerdo-imagen sin partir de un recuerdo-puro previo. A este efecto, las imágenes visuales empleadas no son evidencias de una verdad objetiva sino ventanas al mundo subjetivo, que ni describe ni transcribe nada excepto las construcciones que representan para que produzcamos significados culturales que ampliamos con la mirada del otro.

Las imágenes seleccionadas sirven para potenciar y aislar elementos que den un sentido a la acción, la manipulación del tiempo y el espacio en nuestras memorias o incluso que se adecúen o modifiquen según el contacto sociocultural del espectador. Crean la ambigüedad suficiente para que se lean, inquieten y persuadan de muchas formas en el ojo reflexivo de éste.

## Referencias

- Álvarez, Asión, E. (2007) "La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze: Tensiones entre cine y filosofía", *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 5. [Consult. 2014-12-29] Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/laimagendelpensamiento.html>
- Bergson, H. (1959) "Materia y memoria". En *Obras completas*. Traducción de José Antonio Miguez. México: Aguilar.
- Bruner, J. (1991) *Actos de significado: Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Buxó, M. J. y De Miguel, J. M. (eds.) (1999) *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto A.
- Deleuze, G. (1986) *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2002) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Fellini, F. (1973) *Amarcord* [Mis recuerdos]. Película, 127 min. Italia: F.C. Produzioni / P.E.C.F.
- Goddard, J. L. (1960) *Le Petit Soldat* [El soldadito]. Guión. *Cahiers du Cinéma*, no 119, mayo 1961.
- Green, D. (editor) (2007) ¿Qué ha sido de la fotografía? Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Truffaut, F. (1959) *Les Quatre cents coups* [Los cuatrocientos golpes]. Película, 94 min.. Francia: Les Films du Carrosse.