

## Recuerdo de la Vida, Memoria del Texto

vaivenes y derivas del gusto en la crítica y el análisis a partir de *Distant Voices, Still Lives* (Terence Davies, 1988).

Luis Alonso García

*La pregunta que nunca llega a hacerse es precisamente la que derribaría el edificio: ¿Por qué me ha gustado esta película (a mí más que a otro, esta película más que otra)? Una teoría verdadera se definiría, entre otras cosas, por el hecho de que vería en eso un problema, mientras que muchas de las concepciones cinematográficas descansan en cambio en la temible eficacia de esta misma circunstancia, y por lo tanto en el silencio que se establece al respecto: son técnicas de desproblematización. Y en tal medida exactos contrarios de la gestión de conocimiento. Incluso cuando comportan aperturas auténticamente científicas.*

(Metz, 1974si :18. *El Significante Imaginario*).

La vieja propuesta metziana fue y sigue siendo —por desgracia— radical. El objetivo no era/es explicar aquellos elementos que nos gustan en un film particular o en el cine en general, sino precisamente explorar por qué nos gusta determinado detalle de un film, determinado rasgo del cine. Es, por tanto, hablar más del sujeto (espectador) del goce que del objeto (film) del gusto. Sólo así el espectador puede encontrar las razones no para elogiar o despreciar un film sino para saber porque siempre está ahí, frente al cine.

Ese fue y es el proyecto de la 'metapsicología' según Metz, pero también —mucho más simplemente— de cualquier (meta)teoría que asuma su propio estatuto autorreflexivo... sobre una determinada objetividad... desde un determinada subjetividad.

El análisis se convierte entonces en continua exploración, tanto de un objeto dado —de una vez y para siempre, de uno y para todos—, como de una especial y específica relación —entre el sujeto y el objeto, en cada vez, en cada lugar—. Es en esta particular perspectiva donde se inserta el trabajo que aquí se propone a partir de un doble recorrido en torno a un mismo film —*Distant Voices, Still Lives* (Terence Davies, 1988)—.

\* El autor acaba de publicar *La oscura naturaleza del cinematógrafo. Raíces de la expresión audiovisual*, en ediciones de la mirada, Valencia, 1996.

Por un lado —en forma de (meta)reflexión sobre las hablas del cine—, los vaivenes entre dos críticas cinematográficas. No para evaluar cuál es más errada o certera —lo que sería juzgarlas como ellas juzgan el film—, sino para examinar los procesos que en la crítica permiten que lo que para unos sea una 'obra maestra' para otros sea un 'producto fallido'.

Por otro lado —en forma de (meta)reflexión sobre el propio análisis—, las derivas de la relación de un espectador en torno al mismo film. Pues no se trata sólo de que el gusto cambie de un sujeto a otro, sino de que el goce varía en un mismo film, para un mismo espectador, de uno a otro visionado.

En cierto modo, la deriva del que esto firma respecto al film corre paralela al vaivén entre el contenido de las dos críticas: del gusto al disgusto, del goce al sufrimiento. ¿Por qué me fascinó el film en su estreno? ¿Por qué esa plenitud encontrada en la sala, guardada en el recuerdo, parece desaparecer repentinamente al volver a ver el film? ¿Qué puede decir el análisis de esa pérdida situada a la vez —cómo no— en el objeto y en el sujeto?

Empecemos por la capa más exterior de nuestro análisis, el habla de los otros —los críticos—, aquellos seres obligados a decir, nada más ver, algo sobre lo que han visto, para que nosotros ya sepamos qué decir sobre lo que veremos. Aunque a veces, si uno lee demasiado, luego no sepa qué decir sobre lo que ve, y a veces, ni siquiera ver lo que hay en pantalla.

*"Distant Voices es un film raro. No es fácil digerirlo en una primera visión [pero] una vez que uno se orienta en los códigos de su lógica, se revela diáfana, ya que trae al cine actual un inesperado sabor clásico, casi arcaico en el buen sentido. (...) Davies filma y musicaliza una introspección autobiográfica mediante la reconstrucción entre documental y ritual de algunos de sus rincones íntimos (...) El filme es un relato, pero hay que entender esta palabra fuera de su acepción convencional, pues la película es más representación que narración, más poema que un suceso. Y de ahí nace su signo distintivo pues siendo un documento es también un sueño" (...) "Filme sin concesiones a la galería, difícil por tanto de ver, áspero pero inundado de ternura, formalmente muy austero, 'Distant Voices' discurre sobre un itinerario circular trazado alrededor de la memoria íntima de su autor, y revela en este itinerario rasgos de puro cine". (Ángel Fernández Santos .en: Madrid /'el País', 1988/Dic/7 :38).*

*"Se trata de una clara película de festival, o si se prefiere, un arte y ensayo obvio (...) Que 'Voces Distantes' es obra de un cineasta de gran talento queda fuera de dudas. Que sea sorprendente o magistral es otra cosa distinta" (...) "'Voces Distantes' es retórica a fuerza de austera... Corre el riesgo de convertirse en un museo que los espectadores recorren con curiosidad pero sin reconocer su pasado. A diferencia de otros grandes*

autores, introspectivos o poéticos, las instantáneas de Davies apenas consiguen transcender la economía y preciosista reconstrucción arqueológica, sometidas a una férrea voluntad de estilo" (...) "Las apelaciones a canciones como sostén narrativo de la evocación son, por otra parte, abusivas. Aunque se trate de una película que más congela sensaciones que cuenta una historia, se le puede pedir a Davies menos reafirmación en los recursos expresivos porque acaban por ser protagonistas en detrimento de los sentimientos y los personajes". (Francisco Marín, en: Madrid /Diario 16 (guía cine), 1988/Dic/9:3).

¿Qué llama más la atención, la diferencia o la semejanza entre ambas críticas? No hablamos de que a partir de determinados elementos comunes (del objeto) se distancien los juicios dispares (de los sujetos). La crítica supuestamente parte de una descripción para llegar a una valoración, y por tanto, todo aquello que tiene que ver con la descripción deberá ser semejante. Desde este punto de vista, es en la valoración donde se hallarían las diferencias: donde uno ve 'austeridad' el otro ve 'retórica'. Aunque resulte evidente hasta que punto el sentido de lo descrito depende del contexto desde el que se valora.

Pero hay algo más. Ambos autores comparten una misma serie de 'prejuicios'. Aunque ambos acaben en destinos dispares (el elogio, el desprecio) el punto de partida es común: la rareza y dificultad del film, la no-narratividad como 'falta', la 'objetividad' y 'objetividad' del film como algo distinto del sujeto que habla. No se trata de analizar exhaustivamente ambas críticas pero resulta curioso comprobar los juegos paradójicos que permiten: aquel que elogia previene continuamente sobre la dificultad del film, rechazando en cierto modo al espectador posible; aquel que desprecia juzga sin embargo con una precisión inusitada, invocando un deseo de ver en el lector ya puesto sobre aviso.

La lectura habitual de la crítica cinematográfica se convierte así, de forma más o menos intuitiva en cualquier cinéfilo, en un ejercicio de análisis textual. Se vuelve necesario, para poder entender el objeto allí comentado, reconstruir las distancias desde las que el sujeto comentador mira: la del cine-arte o el cine-experimento, la del cine-espectáculo o el cine-entretenimiento. Es ese reconocimiento de las distancias entre el sujeto y el objeto el que hace que un lector decida ir a ver un film a pesar o gracias al desprecio, decida no verlo precisamente por el elogio. Siempre, claro está, que la crítica no se vuelva un espacio donde el objeto desaparece ante la megalomanía de la propia subjetividad del crítico.

Podemos acercarnos al film, llevando a él no los juicios de los críticos sino sus dos primeros y comunes pre-juicios —la rareza y dificultad del film, la no-narratividad como 'falta'—, prejuicios evidentemente conectados. El film es raro y difícil precisamente porque no se pliega a un relato, a un contar

historias a través de las imágenes y los sonidos. Lo curioso es que para poder entender el film en el que nos hayamos —y las derivas a las que nos ha sometido— debemos negar ambas afirmaciones.

La rareza y la dificultad parten de la comparación entre un 'caso' concreto —el film tal como es visto— y una 'norma' genérica —el cine tal como es entendido por el conjunto de la institución cinematográfica (creadores, espectadores y escritores)—. Metz ya avisaba que la gran división fundamental era la existente entre el 'cine narrativo' y el 'otro cine'. Aquí nos encontraríamos por tanto ante este último, un cine que es siempre visto como rareza o dificultad, que no puede ser asimilado a la norma porque siempre es contemplado como su excepción o como su falta.

Lo curioso es que esta concepción es hasta cierto punto lógica en la mirada despreciativa del segundo crítico —aunque no la enuncie frontalmente—, ya que mira al objeto directamente desde esa norma que define el cine como "medio de masas" a través de los conceptos de narración o entretenimiento, pero es profundamente ilógica en la mirada elogiosa del primer crítico, que es en realidad donde aparece enunciada textualmente. Ilógica, porque desde la mirada del cine como "obra de arte" la valoración no debería acudir a la norma en su juicio. Si aún queda alguna definición para la 'obra de arte' es la de la conversión de la norma en excepción o —aunque no signifique exactamente lo mismo— la de la transformación de la excepción en norma.

La explicación de estos comportamientos paradójicos es por desgracia bastante sencilla. No parece haber en la crítica una manera de hablar del 'otro cine' desde un 'otro discurso'. Las películas —las normales y las raras— son descritas y valoradas por todo crítico —el 'asimilado' y el 'exilado'— desde la norma básica de la institución —el cine entendido como relato a través de imágenes y sonidos—. Esto no plantea problemas a los 'asimilados' —aquellos que escriben desde el interior de la misma—, pero coloca en una posición muy difícil a los 'exilados', pues parecen estar fuera aunque en realidad están dentro, pues acaban siempre hablando de lo exterior desde su interior, en una especie de esquizofrenia discursiva que les hace perder el contacto con los films que tanto les gustan pero de los que tan poco pueden decir.

La no-narratividad, como aquello que a unos encanta y a otros desagrada, es un término definido negativamente: no se dice lo que es sino sólo lo que no es. De forma general, aquello que no es relato en cine es poesía, no porque la obra en cuestión posea una cualidad poética específica sino porque poesía es la manera elegante —la manera ordinaria es referirse a la 'densa vacuidad' o al 'puro formalismo'— de decir que estamos ante un film sin personajes, sin trama, sin suspense, sin apertura ni cierre.

De esta manera, cuando el que elogia acepta hablar del film como "no-narrativo" lo que hace es asumir que la narración es una falta. Rápidamente querrá rellenar ese hueco —con belleza, profundidad... poesía—, pero inevitablemente, ya no podrá escaparse a la sensación de que estamos ante un objeto incompleto que hay que 'leer' o 'ver' desde ese vacío dejado por la narración.

Lo más sorprendente sin embargo es porqué siempre hay que acabar discutiendo sobre la "intrínseca cualidad narrativa" de un medio hecho de imágenes y sonidos. El cine no es 'relato' ni 'poesía' ni 'documento' aunque se les pueda hacer pasar por esos géneros y otros varios. El cine es en principio mostración, un dar a ver y oír imágenes y sonidos sobre una pantalla, históricamente dominada por un concepto —la narración—, del que sin embargo es independiente. Sin exagerar un ápice, decir que el cine es un 'medio esencialmente narrativo' es como afirmar que la pintura es un 'medio esencialmente figurativo'.

¿Qué tiene *Distant Voices, Still Lives* de todo esto? ¿Es realmente tan raro, tan difícil, tan no-narrativo?. Siendo justos habría que decir que no es para tanto en ninguno de los tres apelativos.

El film es narrativo aunque no a la manera de la novela decimonónica, sino en la forma de un álbum fotográfico de "instantáneas" —el término es de la segunda crítica— enlazadas por un relato que no está en primer término, como nunca lo está en los álbumes familiares. De alguna manera el placer de las colecciones de fotografías reside ahí: en la reconstrucción de una biografía —aunque mejor sería hablar en este caso de 'sociografía'— a partir de un puzzle de imágenes y sonidos dados. Una reconstrucción que no tiene el sentido de un relleno de faltas, sino de un expurgo de los excesos. Lenta, laboriosamente, la palabra (narrativa) se ordena a partir del excedente de las imágenes y los sonidos de registro. Surge el relato, pero como un depósito final que no tiene valor alguno frente al fluir audiovisual que lo construye.

¿Dificultad? Sí, si uno se empeña en no ver y oír lo que tiene en pantalla, si echa en falta aquello que nada ni nadie le ha prometido darle. No hay un relato que desde el principio y la superficie del texto controle el orden de las sensaciones audiovisuales, pero tampoco un mensaje cifrado que desvelar en su profundidad. Aquello que se ve y se oye en pantalla es lo que hay: una serie de recuerdos de vida trabajosamente cincelados en la materia fonocinematográfica. Trabajosamente cincelados, pero no para convertirlos en fraseados poéticos sino, muy al contrario, para que no pierdan su fuerza de recuerdos, de momentos verdaderos —aunque, pese a lo que algunos puedan pensar al ver el film, no pertenezcan a una autobiografía en sentido estricto—.

Aceptemos la rareza, ya que siempre, en algún lugar, habrá que decir que este no es un film como la mayoría. Aunque podríamos jugar a lo contrario, a pensar que lo raro es que la casi totalidad de un medio o un arte hecho de imágenes y sonidos se cree, se consuma y se hable desde un concepto ajeno a su propia materialidad y formalidad. O dejando el juego, asumir de una vez por todas que "cine" no es todo aquello que existe sobre un soporte de celuloide del mismo modo que "literatura" no es todo aquello impreso sobre papel. No se trata de asumir una perspectiva elitista y exclusivista sobre el cine, sino de colocar los términos de la discusión en su justo término. De nada sirve que la crítica se queje del "poco buen cine" en las pantallas si sigue hablando del mismo desde las ideas dominantes de la institución, si sigue pensando —y haciendo pensar a sus lectores— en el cine como algo entre el espectáculo y el relato.

Pero tras la esquizofrenia de los otros —los críticos— aún nos queda el otro lado, la propia esquizofrenia, la deriva sufrida por un espectador ante un texto de plenitud convertido —con el paso del tiempo y un nuevo encuentro— en un espacio para la pérdida y el vacío. Parafraseando a contrapelo la segunda crítica, 'que *Voces Distantes* es sorprendente y magistral queda fuera de dudas; que sea obra de un cineasta de gran talento es otra cosa distinta'.

En realidad no deberíamos entrar en ese juego pues, como espectadores, el oficio, el talento o la maestría del autor no nos inquieta lo más mínimo; es sólo el desencadenante de un espacio en el que nosotros debemos encontrar un lugar entre el proyector y la pantalla. La creación estética no es una cuestión de artistas y ejecuciones, sino una diálogo entre el espectador y la obra.

Sobre los créditos de inicio. Suena la radio con el pronóstico del tiempo en todos los condados. El exterior de una casa, en P.G.. Una señora que sale, recoge algo y entra. La escalera vacía. La madre se acerca a la escalera y llama a los hijos. La Escalera vacía. Ruidos de pasos y diálogos de saludos. La Escalera vacía. Suena una canción de principio a fin (*La lluvia me pone triste, y nada me puede alegrar...*). La cámara comienza un lento travelling por detalles del rellano hasta llegar a una ventana cerrada tras la que apenas se vislumbra algo de luz. Un fundido. Un resplandor.

Aquí esta todo: la presunta rareza/dificultad y la evidente no narratividad... la instantánea fotográfica y la imagen/sonido como recuerdo. En un juego caprichoso que es el de la memoria justo antes de ser formalizada por un relato, de la madre vemos el cuerpo y escuchamos la voz; de los hijos, sólo oímos sus pasos, sus voces, a pesar de que deberían estar —o haber estado— allí. ¿Por qué esa diferencia? No es necesaria la respuesta, sólo la certeza de que esa "incoherencia narrativa" consigue su propósito; transformar el momento ligero de un relato posible es una especie de instante denso de una alucinación real: ¿en qué subjetividad nos instala el texto para que se nos dé o nos quite una

imagen o un sonido?

La pantalla sale de negro y lo que se nos brinda es un pretendido devenir de momentos encadenados por una cierta historia, con su lógica —que es la del mundo—, con sus leyes —que son las del relato—. La pantalla sale de negro y ya estamos en el interior de un hogar —con toda la fuerza que esta palabra tiene en cualquier idioma—. No somos una mirada expectante y exterior, sino un ojo prendido e interior.

Y sin embargo, algo en la escena nos habla de un cierto y certero descolocamiento. La "trama" nos cuenta un instante cualesquiera —el despertar de una casa—, que a la vez nos habla de cierta insignificancia (presente) y de cierta posible significación (futura); es el principio, la presentación de un relato en el que extraña pero lógicamente se nos coloca. A fin de cuentas, la poética se subsume en la narrativa bajo la siempre tranquilizadora etiqueta de la 'descripción'.

Pero la "imagen" —y a mitad de la escena, el "sonido"— desfigura tan precisa localización. Un plano fijo de una escalera, un travelling por detalles del vestíbulo y el pasillo, un plano fijo de una ventana. Tres significantes para un mismo sentido: el paso, el trayecto (de arriba a abajo, de un lado a otro, de dentro a fuera)... y una canción que habla de la lluvia cuando el sol ciega nuestros ojos a través de la ventana. Tres significantes para un mismo sentido: lo que no está, lo que está ausente. El relato (posible) escoge empezar por un instante insignificante; el film (dado) escoge ¿empezar, seguir? por un significativo sobrecargado de lo que falta, lo que no se muestra, lo que no vemos.

En este juego entre expectativas y esperas (de la narración) y ausencias y faltas (de la mostración) se movería el texto: un no-relato de instantes cualesquiera montado a partir de las no-imágenes y no-sonidos de momentos esenciales. Pero la apuesta es arriesgada y hasta cierto punto queda perdida en el desarrollo del film. Como si en la palabra "desarrollo" fuera implícito el concepto de narración. Como si ante el dilema de centrarse en los personajes o en los escenarios, el ojo prendido cediera ante la mirada expectante. Somos 'hombres/mujeres' y nos gusta el cuerpo, el rostro y las manos, la voz y el diálogo. Sólo entendemos el escenario como decorado de las acciones de los personajes, y hablar del escenario como personaje es en realidad perderlo como espacio.

La potencia de esa primera escena es inigualable, una de esos fragmentos generativos propios del principio de los textos. Esta sola escena podría formar un texto en su integridad en el campo —menos o diferentemente restrictivo— del vídeoarte. Y esta cualidad del fragmento "cinematográfico" como texto "vídeo-artístico" quizás sirva incluso para entender que para la

institución que dicta el gusto y el juicio, la perfección o belleza no dependen sólo de una factura formal del objeto en sí, sino del propio espacio en el que se consumen los objetos. Allí donde en el espacio del cine se exige una totalidad y un cierre, en el vídeoarte parece aceptarse —e incluso exigirse— lo incompleto y lo abierto.

Pero el film continúa y, hasta cierto punto, cede al 'imperativo categórico' de lo que el cine debe ser: un relato a través de imágenes y sonidos. Los personajes ocupan la pantalla y la escala se ajusta a sus medidas. La mirada se exterioriza y el film se convierte en una narración. Y por más cuarteado y dislocado que esté, el espectador encuentra un relato en ese recorrido de instantáneas y canciones por la vida cotidiana e insignificante de una familia en los años de posguerra.

El film no es por tanto tan raro, tan difícil, tan no-narrativo. Hay un presupuesto de partida: intentar pegarse a los recuerdos, no dejar que se escapen bajo la fuerza de una narración que haría del resultado un relato tanto del tiempo pasado (la historia) como del tiempo presente (el discurso), tanto de los hechos que fueron entonces como del narrador que es ahora.

El recurso a la "instantánea" o a las "canciones" entran dentro de este presupuesto de partida. Pero de alguna manera, esta intención original se va plegando en cada nueva escena a una fuerza contraria, la de la construcción de un relato de la infancia y el pasado desde la madurez y el presente. Poco a poco lo foto/fono-gráfico que está en la base y estructura del film se ve sometido al continuo cinematográfico de una superficie que se va leyendo como una narración.

Y es en ese continuo donde —desde el punto de vista del espectador que habla— el entonces de la plenitud y el goce se va transformando en este ahora del vacío y el desapego. Aunque en realidad el doble análisis del 'entonces' y el 'ahora' debe comenzar con una interrogación. ¿Y si el vacío no fuera una condición formal del objeto sino una cualidad de la relación entre el film y su espectador? ¿Y si el vacío no caracterizará tanto a la imagen/sonido —allí donde parte el gusto y el juicio del crítico—, como al ser que la contempla una vez ya contemplada —allí donde el análisis intenta hablar de otro modo sobre otro objeto—?

El 'fallo' del film —o para ser más exactos de la relación con el espectador que este film invoca— sería que no puede volver a ser vista porque la 'revisión' hace perder lo encontrado en el 'visionado', que las imágenes y los sonidos del film son 'flashes congelados' inscritos como fogonazos en nuestra retina y tímpano, cuya repetición —una vez ya vistos y oídos— sólo hace que los leamos desde ese final 'ya conocido' —'dejá vu dejá entendu dejá lu'—.El

problema no se encuentra entonces en el relato al que el texto parece plegarse sino en cierta paradoja provocada por el contenido del film y la situación del espectador: por un lado el recuerdo de la vida, por otro, la memoria del texto. Curiosamente el film y nuestro análisis hablan de lo mismo: de la relación con el pasado (la infancia, el goce) desde una determinada situación (la vida, el texto) en el presente (la madurez, el desapego).

La boda del hijo, en una serie de planos fijos al modo de reportaje fotográfico. Suena una canción, cantada por la madre (*'Por todo lo que significas para mí te doy las gracias...'*). Mientras, el hijo llora en la puerta de la casa, la escalera vacía al fondo. En off, alguien hace un amago de comenzar otra canción, alguien dice que se ponga un disco. El hijo, en la puerta, se seca las lágrimas, mira hacia el frente, hacia la cámara. En off y flash-back, se escuchan las voces de los hijos despidiéndose de su madre por la noche. El plano del hijo en la puerta funde con un plano de la puerta del pub, por donde salen los invitados. Comienza una canción con acompañamiento de piano (*'El río es profundo y no lo puedo cruzar...'*). Algunos se van en coche, otros les despiden. Nuevo fundido. Salen otros invitados —entre ellos la madre— y se van, de espaldas en plano medio. Se pierden a retazos en la oscuridad de la pantalla. Vuelven a aparecer y vuelven a perderse en la oscuridad de la pantalla. FIN.

El principio de la última secuencia es un buen ejemplo del funcionamiento global de texto. La operación del autor se hace incluso absolutamente consciente. Huyendo del modelo de la 'novela decimonónica' —aquel que hace que todo relato se convierta al mismo tiempo en una historia del pasado de los hechos y en un discurso del presente del narrador—, el texto se vuelve hacia el 'álbum fotográfico' y la 'colección fonográfica' para ponerlos en escena con la presunta objetividad que estos modelos le conceden.

La belleza y precisión de las imágenes queda fuera de toda duda. Y sin embargo algo ha ocurrido en el espectador que vuelve a estas imágenes. Aquella autenticidad del 'primer visionado' se ha transformado en falsedad de la 'revisión'. No por una cualidad intrínseca del film sino por el simple hecho de que el espectador vuelve a encontrarse con dichas imágenes. No se trata de que las imágenes sean falsas por el "exceso preciosista y arqueológico en la reconstrucción escenográfica". Muy al contrario, las imágenes suenan falsas porque vuelven a parecer auténticas.

Aquí está todo. El problema es el volver a ver. Volver a ver algo que parecía auténtico acaba por demostrar su falsedad, pues autenticidad e irrepetibilidad son dos términos inextricablemente unidos. No se puede "volver a ver" porque aquello que define el pasado, es precisamente la imposibilidad del retorno, aquello que define la memoria es precisamente el convertir un nuevo retorno en un nuevo y distinto viaje, donde el recuerdo ya no es exactamente el

mismo que una vez fue recordado, donde el recordar es al mismo tiempo ir al pasado en busca de algo y traer algo al presente.

Si decíamos que la loable intención de Davies era traer a la pantalla los recuerdos en toda su pureza, sin la contaminación de una perspectiva narrativa que los ordenara, ahora resulta que tenemos que afirmar que la contaminación se ha producido. La mínima estructura narrativa del film es suficiente para que en una segunda contemplación de las imágenes, estas acaben sometiéndose al relato que en un primer visionado casi resulta inexistente.

De esta manera, pareciera que el problema del film de Davies es 'volverlo a ver', que lo que en un primer visionado aparece como plenitud, en una segunda revisión acaba siendo un vacío. La imagen y el sonido —aunque en realidad, dicho efecto afecte más a la primera que al segundo— se ahuecan para dejar paso a la palabra narrativa que los ordena.

Una evidencia niega esta posibilidad, la de que un álbum fotográfico nunca se agota, la de que su hojear es siempre un nuevo descubrimiento. ¿Dónde está por tanto la diferencia? Algo hay en el film de Davies que le niega el valor del álbum, algo que viene determinado por el propio estatuto cultural y social de ambos objetos: el álbum como una colección arbitraria, colectiva, global, acumulativa de pequeños retazos; el film como una selección necesaria, individual, específica, restrictiva de esos mismos retazos. El film no puede evitar ser un "pseudo-álbum".

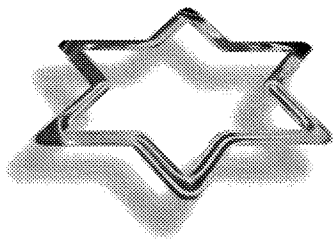
Pues por un lado, el rastro del autor es perceptible allí donde el álbum lo niega. Hasta cuando el autor escoge mostrar un hecho insignificante, el hecho cobra un sentido —el de la insignificancia— para el espectador que lo contempla. Y frente a esa determinación, la azarosidad de las fotografías en la colección. Un álbum está incompleto por definición (una foto que salió mal, otra que se llevó alguien, en aquel momento no teníamos la cámara, en aquel no teníamos tiempo para cogerla), mientras el film nace de una operación de selección llevada paso a paso milimétricamente durante su producción.

Pero aún peor que esta determinación autoral del film está su determinación objetual. ¿Qué distingue el álbum del film sino el exceso del primero? A la arbitrariedad en la selección de las imágenes se suma la azarosidad de las finalmente incorporadas. El álbum permite infinitas lecturas porque sus imágenes exceden los límites en el que se las constriñe. Se salen por los bordes, reclaman su poder de fragmentos... o de totalidades de otros conjuntos diferentes —otros álbumes, otros espacios posibles donde exhibirse o esconderse—.

Decimos todo esto a sabiendas de que es posible construir ese 'texto de la memoria' —Tarkovski lo consigue una vez tras otra, Egoyan lo persigue en sus primeros films—. El error de Davies es acogerse a un modelo que no sabe o no quiere seguir hasta sus últimas consecuencias. Más que un álbum realiza una lectura del álbum familiar. Y es ahí, en ese acto, donde el film se destruye al tiempo que se crea. En cada imagen la plenitud y el vacío van de la mano, como si el segundo paso del fotograma en el proyector borrara lo que el primero ha dejado impreso. Y Davies lo sabe, porque ese es el sentido exacto de la última toma del film: el negro de la pantalla en el que desaparecen los personajes, las tramas, los recuerdos, el autor, haciendo imposible un nuevo encuentro porque las figuras y las formas no son sino una aparición realizada sobre la materia de los films, de los recuerdos, de los sueños.

**A**  
cincuentaiocho

VISITA NUESTRA PÁGINA WEB (<http://www.interbook.net/cineciudad>) y ganarás regalos de película



**UCC**  
UNION CINE CIUDAD

ALAMEDA MULTICINES  
ALCAMPO MULTICINES  
ARCOS MULTICINES  
AVENIDA 5 CINES  
CERVANTES  
CORONA CENTER

**U.C.C. (Unión Cine Ciudad)**  
presenta el mejor cine y el  
más premiado

**AURA**



Revista de investigación sobre la imagen y el sonido