

Cuvaradic García, Dorde

**Punctum fotografico y construccion de la memoria personal y colectiva en Escenas de cine mudo, de Julio Llamazares**

*Études romanes de Brno*. 2012, vol. 33, iss. 2, pp. [59]-71

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125839>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DORDE CUVARDIC GARCÍA

## PUNCTUM FOTOGRÁFICO Y CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA PERSONAL Y COLECTIVA EN *ESCENAS DE CINE MUDO*, DE JULIO LLAMAZARES

### 0. Introducción

La construcción de la memoria personal y colectiva en Julio Llamazares, al igual que en la mayoría de los autores de la nueva narrativa española, es uno de los más importantes temas de reflexión. Es el caso de las novelas *Luna de lobos*<sup>1</sup>, *La lluvia amarilla* y *Escenas de cine mudo*.

Este último texto se puede definir, en términos genéricos, desde la *autoficción*, modalidad de escritura autobiográfica en boga en los últimos cuarenta años, que perfila la identidad entre autor, narrador y personaje principal. Las tres instancias, en *Escenas de cine mudo*, remiten finalmente a la identidad nominal ‘Julio Llamazares’. El carácter autoficcional, y no simplemente autobiográfico, radica en que las experiencias narradas no sólo son fácticas (se pueden contrastar o verificar, mediante pruebas documentales, con acontecimientos protagonizados por el autor leonés), sino también ficticias (no se corresponden con ninguna vivencia de Llamazares)<sup>2</sup>. Además, el narrador se identifica a sí mismo como Julio, marca que remite a la identidad de la portada, Julio Llamazares<sup>3</sup>. El hecho de utilizar sólo un nombre de pila, y no un apellido, permite al narrador universalizar la experiencia

---

<sup>1</sup> Uno de los escasos análisis sobre este último texto procede de Jo Labanyi (1992). También podemos mencionar el artículo de John B. Margenot III (2001), “Imaginería demoniaca en *Luna de Lobos* y *La lluvia amarilla*”.

<sup>2</sup> En todo caso, son escasas las menciones a la biografía verificable de Llamazares en las distintas secciones de *Escena de cine mudo*. Una de ellas se refiere a su desempeño como periodista: “Yo había llegado allí para hacer un reportaje sobre la gran cantidad de accidentes mortales que se estaban produciendo en aquel otoño en las cuencas asturiana y leonesa” (Llamazares, 1994: 106). Otra marca que permite identificar al narrador con Julio Llamazares es la edad y el color del cabello del primero. El escritor leonés nació en 1955 y los primeros capítulos relatan experiencias de Julio niño transcurridas en 1962, cuando era “un niño rubio de seis o siete años” (Llamazares, 1994: 19).

<sup>3</sup> Diversas autoficciones establecen la identidad entre autor y narrador-personaje protagonista simplemente mediante el nombre, sin recurrir al apellido. Sucede, por ejemplo, en *El espíritu áspero*, de Gonzalo Hidalgo Bayal.

que relata y diluir su protagonismo en los sucesos narrados. De hecho, los ‘verdaderos’ protagonistas de los recuerdos de Julio son los habitantes de Olleros, el pueblo minero en el que transcurrió su infancia. Sólo es un testigo observador en la mayor parte de los acontecimientos que relata. Con bastante pertinencia se emplea el término *escena* para nombrar el *instante* ‘capturado’ por las fotografías que ocupan las reflexiones del narrador. En la crítica literaria la *escena* designa la descripción y apreciación estética de un acontecimiento por un observador no involucrado en el hecho descrito. Ocurre en el texto de Llamazares: el niño es un espectador-testigo de los acontecimientos privados (de su familia) y públicos (de los habitantes del pueblo) y, además, como adulto, observa fragmentos detenidos (es decir, escenas fotográficas) de una vida pretérita, de la que se encuentra temporalmente distante.

La propuesta *autoficcional* de *Escenas de cine mudo* queda reforzada en la nota introductoria, firmada con la rúbrica *El autor*. Se reproduce a continuación:

Esta novela, que no otra cosa es por más que a alguno le pueda parecer una autobiografía (toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción), se sitúa en una época y en unos escenarios que existieron realmente. Aunque los nombres no son los mismos, salvo excepciones, ni las historias que allí ocurrieron son exactamente éstas, unos y otras se les parecen bastante, al menos en mi recuerdo. Cualquier parecido con la realidad no es, por tanto, mera coincidencia (Llamazares, 1994: 7).

La intención de esta nota es declarar que los datos verificables forman una unidad indivisible con los datos ficcionales (es decir, sin base documental) en la narración que sigue a este paratexto. Los hechos, en todo caso, son generalizables a las experiencias de los niños y adolescentes de cualquier pueblo minero del norte español durante la dictadura franquista.

La ordenación de las diferentes escenas ‘recuperadas’ del pasado es cronológica. Los recuerdos del narrador se prolongan desde 1961 hasta 1967, desde los siete hasta los doce años. Además de sus vivencias íntimas y familiares, Julio, el narrador, realiza reflexiones críticas sobre las lamentables condiciones de vida de un prototípico pueblo minero del norte de España. Narra la cotidianeidad de la postguerra y la incidencia de los acontecimientos históricos (la historia oficial) en la vida de los habitantes. La vida monótona en el pueblo fomenta, como vía de escape, la facultad imaginativa del niño: el cine y la radio alimentan sus fantasías, dos de los escasos medios de comunicación que tiene para interpretar el mundo en esta alejada comarca minera. Así, recordemos que la rememoración del pasado en *Escenas de cine mudo* no sólo es una evaluación crítica de un sistema de vida y de una dictadura, sino que también es, al mismo tiempo, una reflexión sobre la capacidad fabuladora del ser humano (y, sobre todo, de la infancia), y sobre el carácter constructivo de la memoria.

A partir de estas condiciones enunciativas, el objetivo del presente artículo es analizar los recuerdos personales y colectivos del narrador adulto de este relato de infancia desde la teoría del *punctum* fotográfico. ¿Sobre qué tipo de recuerdos reflexiona?; ¿qué compromiso afectivo asume ante estos últimos?; ¿cómo com-

prende el mismo proceso de recordar?; ¿qué perspectiva de la Historia española se utiliza en esta autoficción?; ¿por qué se construye la Historia desde la mediación de la fotografía y la mirada del niño?

### 1. El relato de infancia como organizador de los recuerdos personales y colectivos

Narrar la Historia de España mediante los recuerdos de la cotidianidad de un pueblo minero amordazado por las fuerzas del orden de la dictadura franquista permite establecer un ajuste de cuentas con el pasado personal. Es un mecanismo redentor. El narrador no fue consciente durante su niñez de la magnitud de las problemáticas sociales imperantes en el pueblo en el que vivía. Sin embargo, como adulto, reinterpreta desde una lectura social y crítica sus vivencias pasadas. Su rescate y reevaluación de los recuerdos, en anotaciones que considera como pies de foto, permite sacar del olvido vivencias colectivas que los libros de Historia no relatan.

Antes de explicar la teoría del *punctum* fotográfico, vamos a caracterizar a *Escenas de cine mudo* como *relato de infancia*. Las diversas modalidades de la escritura autobiográfica están estrechamente relacionadas con la representación de la infancia, con los recuerdos, con la formación de la identidad del sujeto. *Escenas del cine mudo*, como relato de infancia<sup>4</sup>, utiliza tópicos clásicos de este subgénero: el primer enamoramiento; la primera visión del mar; las veladas nocturnas pasadas con la familia frente a la radio, la llegada de la televisión; el recibimiento escolar a Franco<sup>5</sup>; o la atracción ejercida por ciertas figuras adultas, como son los marginados y los locos del pueblo.

También es un tema principal del *relato de infancia* el paso de la ignorancia al conocimiento. El adolescente realiza una toma de conciencia progresiva, tanto de la dimensión ética que deberá tener su vida adulta como de la realidad sociopolítica del tiempo que le ha tocado vivir. La infancia, desde el presente adulto, es un *relato de aprendizaje*. Y esta toma de conciencia progresiva, este paso de la ignorancia al conocimiento, la certifica el narrador adulto desde el presente de la enunciación. Son numerosas las reflexiones que realiza este último sobre la ignorancia de la infancia: “cuando se tomó esta fotografía, yo ignoraba todavía lo que era la locura –y de la guerra sólo tenía una noción muy difusa–” (Llamazares, 1994: 55); “yo no alcanzaba a entender cómo podía ser que se viera a alguien que estaba tan lejos” (113), al recordar la aparición de la televisión en el pueblo; o “De Franco, en realidad, yo apenas había oído hablar hasta ese año.” (155). En

<sup>4</sup> Philippe Lejeune se ha ocupado del llamado *relato de infancia* (*récit d'enfance*) en la escritura autobiográfica. Y Pozuelos Yvancos (2006: 111), por su parte, resalta que las “teorías del relato autobiográfico no han dejado de subrayar la importancia que en este género tienen los años infantiles.”

<sup>5</sup> Se trata del paso de su comitiva por el cruce de Sabero, que no se detiene y que nos recuerda el episodio central de la película *Bienvenido, Mister Marshall*, de Luis García Berlanga.

el momento del asesinato de Kennedy, declara Julio adulto que “no comprendía qué tenía que ver el presidente de los Estados Unidos con ellos [con sus padres] ni por qué les preocupaba” (69). Al mencionar las condiciones de vida de los mineros, también compara la ignorancia del niño con el conocimiento y el compromiso social que tendrá posteriormente en su vida adulta:

Si, durante los doce años que viví en Olleros, de los que sólo recuerdo la mitad, y cada vez más borrosamente, yo no llegué a comprender del todo lo que ocurría a mi alrededor y no compartí, por tanto, la vida de aquella gente más que de modo circunstancial, no fue por desinterés, ni por insensibilidad, sino por desconocimiento. Aunque durante doce años viví encima de la mina y respiré el mismo polvo y el mismo miedo que los mineros, me fui de allí sin saber lo que era aquélla. Hasta muchos años después no vi una mina por dentro (Llamazares, 1994: 105).

Declarar la ignorancia de la infancia es una confesión de la falta de compromiso y de empatía que se tuvo en esta etapa de la vida hacia el sufrimiento de los demás seres humanos. Otro ejemplo se presenta en el capítulo dedicado al personaje de Judas, un borrachín que vive en un pueblo cercano: “me enteré más tarde [...] que lo único que ocultaba era una gran soledad y una vida construida en torno al vino y al recuerdo de una mujer que se había muerto muy joven y de un hijo, el que tuvieron, que se había matado en la mina con tan sólo quince años” (Llamazares, 1994: 166).

Pero más que la toma de conciencia de la realidad socio-política en la que vive, el paso de la ignorancia al conocimiento más drástico supone, en el adolescente, la conciencia de la propia mortalidad, su paso de la atemporalidad de la infancia a la temporalidad de la vida adulta. El niño se convierte en adulto cuando se enamora por primera vez y, por lo tanto, cuando accede al dolor punzante de la separación, de la pérdida:

Aquella noche, ya digo, fue la primera en mi vida en que sentí el paso del tiempo y la impotencia y la angustia de no poderlo parar. Desde entonces, lo he sentido muchas veces [...], pero nunca como aquella noche de verano en la que descubrí que el tiempo corría y que se aceleraba más justamente cuando uno lo quería detener (Llamazares, 1994: 49).

Los espacios ocupan un lugar importante en la representación de la infancia<sup>6</sup>. En *Escenas de cine mudo*, en particular, llegan a adquirir no sólo la función de orientación del Julio adulto en el laberinto del pasado, sino también la condición de sinécdoques de la identidad social del pueblo: la mina, las escombreras, el cine del pueblo; el puente de La Salera...

<sup>6</sup> Pozuelos Yvancos (2006: 112), en su análisis de *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti, considera que uno de los rasgos que caracterizan al relato de infancia “es la importancia de los espacios como vehículos configuradores de la memoria autobiográfica infantil”.

## 2. Teoría del *punctum* fotográfico

Tal vez fundamentadas por la condición de *índex* de este medio de representación<sup>7</sup>, las descripciones o *écfrasis* de las imágenes fotográficas tienen, por lo general, un carácter más emotivo que racional. La fotografía analógica, frente a la digital, indica que el acontecimiento representado tuvo lugar en cierto momento y lugar. Su condición de *índex* promueve una transferencia temporal. El *allí* y el *entonces* del acontecimiento representado se convierte, para el espectador, en un *aquí* y *ahora*. Son diversos los autores que han trabajado desde este encuadre teórico, perteneciente a la antropología de la imagen. André Bazin reflexiona sobre la capacidad virtual que tiene la fotografía de promover, en la conciencia del espectador, la eliminación de la distinción entre signo y referente, entre la representación y lo representado:

Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. (Bazin, 1966: 18)

Es decir, en un primer momento de la recepción, la imagen se llega a identificar con el hecho, aunque liberado de su temporalidad. Bazin prosigue con estas reflexiones sobre la transferencia temporal del referente durante la recepción fotográfica:

en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias temporales. La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Estas sombras grises o de color sepia, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino [...] porque la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción (Bazin, 1966: 18).

Nos sirve directamente el ejemplo de la fotografía del álbum familiar ofrecido por Bazin, ya que es el tipo de imagen sobre el que observa y reflexiona el narrador de *Escenas de cine mudo*.

Argumentos parecidos a los del crítico francés fueron planteados décadas después por Roland Barthes desde el concepto del *punctum*. Se refiere a aquel componente de la fotografía que desencadena una reacción emotiva en el observador, frente al *studium*, la decodificación de los códigos denotativos y connotativos de la imagen. En *La cámara lúcida* (1989) reflexiona sobre el poder que tiene este medio de conferir vida a lo desaparecido, de hacer presente lo ausente, de demostrar que algo ha existido, de convertir en un *aquí* y *ahora* un hecho sucedido en

<sup>7</sup> Un excelente análisis y estado de la cuestión sobre la condición de *índex* en la fotografía se encuentra en Philippe Dubois (1986).

un *allí* y *entonces*. El observador, de manera ilusionista, se remonta en el tiempo, hacia el pasado, hacia el momento en el que tuvo lugar el acto fotográfico; otra reacción que puede provocar la foto es crear la ilusión de que la persona fotografiada se remonta en el tiempo y se proyecta hacia el presente, hacia el momento en el que el observador mira la fotografía. Barthes (1989: 182) conceptualiza una categoría específica de *punctum*, el *noema*, aquello que autentifica la existencia de un ser (cuerpo, rostro, ser amado) y que provoca en el espectador el deseo de volver a encontrarlo en el presente.

Ahora bien, como segundo momento de la lectura emotiva de las imágenes fotográficas, surge en la conciencia del observador la certidumbre de la separación. La fotografía sólo revitaliza ilusoriamente, en un primer momento, el sentimiento de la presencia. Se impone en un segundo momento a todo espectador la conciencia de la ausencia. La dialéctica entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, típica del signo icónico, se encuentra en muchos textos, literarios o no, que tienen como tema de reflexión la observación de una pintura o de una fotografía<sup>8</sup>.

### 3. Análisis de *Escenas de cine mudo: fotografía, punctum y reflexión sobre la memoria, los recuerdos personales y la historia colectiva*

*Escenas de cine mudo* está estructurada como una serie de reflexiones del narrador Julio sobre la posibilidad o imposibilidad de recuperar y fijar sus recuerdos infantiles. En otras palabras, reflexiona sobre el proceso de la *memoria*. Esta última es el proceso que permite visualizar mentalmente los acontecimientos del pasado, tanto personales como colectivos, mientras que los *recuerdos* son las visualizaciones resultantes.

¿Por qué utilizar la fotografía para reflexionar sobre la Historia española, más concretamente sobre la cotidianeidad de sus habitantes? Creo que las reflexiones de Julio adulto, ante las fotografías de su álbum, se encuentran movilizadas por el llamado *imperativo ético*. Según Pozuelos Yvancos (2006), este imperativo es una de las más importantes motivaciones de la escritura autobiográfica. Julio tiene el imperativo de conservar, frente a la destrucción del paso del tiempo, los recuerdos de Olleros. La fotografía siempre ha quedado asociada a la pérdida, la melancolía, la lejanía y la distancia del referente fotografiado. Desde este supuesto, el narrador utiliza la palabra para recuperar y revitalizar un pasado que quedó embalsamado y olvidado en las fotografías de un álbum. De ahí que reflexione ‘a partir de’ las fotografías de su infancia, con el objetivo de reinterpretar críticamente las vivencias ingenuas de esta etapa de su vida.

<sup>8</sup> Mencionemos los siguientes casos: *El adalid*, de Pushkin, sobre la contemplación de los cuadros de la Galería Militar del Palacio de Invierno por el yo-lírico; el cuento *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, o la crítica de arte de *Una visita a la Galería Plumbe*, de Walt Whitman.

### 3.1. La fotografía y la impresión de realidad: la posibilidad de cerrar la brecha temporal entre presente y pasado

El título, *Escenas de cine mudo*, se centra en el medio comunicativo que desencadena las reflexiones del enunciador adulto, Julio, quien habla desde el presente de la enunciación. Nos referimos a la *fotografía*, entendida como un conjunto de *fotogramas* que carecen de banda sonora. De hecho, la fotografía se puede considerar como un cine mudo. Además, si consideramos la vida recordada como una película, las fotografías del álbum familiar son los fotogramas (o la cartelera) de la biografía del sujeto que aparece representado en ellas.

El título de la autoficción de Llamazares nos recuerda el enunciado de Simónides de Ceos, “la pintura es poesía muda; la poesía es pintura que habla”, si sustituimos en este caso ‘pintura’ por ‘fotografía’. *Escenas de cine mudo* se puede considerar un caso de *écfrasis* fotográfica: otorga una voz a un conjunto de imágenes conservadas del pasado. El narrador considera sus reflexiones como “pies de foto personales para este álbum perdido de mis años en Olleros” (Llamazares, 1994: 39)<sup>9</sup>. Si las imágenes son mudas y están muertas, el narrador se ocupará de vivificarlas y de conferirles una voz mediante sus reflexiones, sus pies de foto personales. Si la fotografía es el instante muerto, embalsamado, de un momento de nuestra vida, la voz narrativa que la describe, su *écfrasis*, conferirá vida a un pasado personal y colectivo ya desaparecido.

El narrador reflexiona en numerosas ocasiones sobre la posibilidad de superar la brecha entre pasado y presente y de asignar vida al pasado. Prolonga las imágenes detenidas de las fotografías que observa en el álbum familiar con imágenes mentales en movimiento –los *recuerdos*– de su infancia. De forma más sintética: sus recuerdos son imágenes mentales en movimiento que utilizan las fotografías del álbum como mecanismo generativo<sup>10</sup>. Para hablar de las imágenes en movimiento –recuerdos– que su memoria construye a partir de la imagen fotográfica, el narrador emplea la metáfora del *proyector cinematográfico* que ‘resucita’ los acontecimientos. Gracias al efecto de realidad impulsado por la fotografía (su *punctum*), el sujeto crea imágenes en movimiento de su pasado. En una oportunidad, el narrador dice sobre las fotografías que

a medida que las contemplo –y, sobre todo, a medida que busco detrás de ellas–, los ojos se me iluminan y las fotografías se mueven y cobran vida como aquellas carteleras que veía en la vitrina del *Minero*. Sólo que éstas son las de mi vida y, por eso, yo soy el único que les puede dar sonido y movimiento. [...] Los recuerdos simplemente se suceden. Aparecen de pronto detrás de una fotografía y, luego, van pasando poco a poco por delante de nosotros y desapareciendo (a veces, muchas veces, para siempre). Es por eso, para no volver a perderlos, por lo que hoy me he puesto a escribir, después de tantos años sin verlas, los pies de estas fotografías que mi madre

<sup>9</sup> A veces, en todo caso, en la voz enunciativa predominan las analogías cinematográficas, en lugar de las fotográficas. Así, por ejemplo la introducción se titula “Mientras pasan los títulos de crédito”.

<sup>10</sup> La capacidad que tiene el discurso escrito y visual para construir imágenes mentales ocupa la reflexión filosófica desde Platón.



guardó y conservó hasta su muerte y que, como carteleras viejas, resumen en sus imágenes la película de un tiempo que, sin que me diera cuenta, se fue quedando olvidado en lo más hondo de mi memoria como los rollos inservibles o quemados en el desván de la cabina del *Minero* (Llamazares, 1994: 39–40, en cursiva en el original).

Se establece un argumento por analogía, repetidamente usado en diversas secciones de *Escenas de cine mudo*. Las fotografías del álbum familiar son a los recuerdos lo que las carteleras –los fotogramas promocionales a la salida de un cine– son a las películas. Las fotografías y las carteleras son imágenes detenidas, mientras que los recuerdos y las películas son imágenes en movimiento. Las películas se han convertido en metáfora de los recuerdos desde la misma invención del cine<sup>11</sup>. Y de la misma forma que a partir de los fotogramas (utilizados en la cartelera a la salida del cine) se puede reconstruir una película, a partir de las fotos de un álbum familiar se pueden activar recuerdos en movimiento que posteriormente serán vertidos a la escritura:

Así, a simple vista, es todo lo que recuerdo, todo lo que podría escribir sobre esta imagen que el fotógrafo nos hizo sin que nos diéramos cuenta [...]. Pero, a medida que la contemplo, las figuras se mueven y cobran vida y el paisaje va adquiriendo poco a poco dimensiones y relieve. Es la máquina del tiempo, que se enciende, el foco de la memoria que ilumina la película de aquella tarde de invierno y que la proyecta luego en la pantalla borrosa de los recuerdos y de los sueños (Llamazares, 1994: 40).

Recordemos que la experiencia de ver una película ha sido relacionada con la experiencia de la presencia, del aquí y del ahora. Durante su acto de escritura (Julio llama *pie de fotos* a sus comentarios), reflexiona sobre la capacidad generativa que tiene la fotografía para activar recuerdos en movimiento, para producir la ilusión de *superación del abismo temporal* entre el presente y el pasado. Las fotografías (fotogramas) son los mecanismos que permiten recuperar los momentos más amplios de la película de la vida (los recuerdos)<sup>12</sup>.

En otras ocasiones, Julio llega a la misma conclusión. Al ver la fotografía de una radio, comenta: “Todavía, si la miro fijamente, como mis padres a mí, puedo volver a escucharla” (Llamazares, 1994: 71). En otra oportunidad, el narrador

<sup>11</sup> Cabe destacar que el cronista modernista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, cuando deambula por la ciudad belga de Iprès, convertida en escombros en la I Guerra Mundial, al recordar su anterior visita a la ciudad, antes de su destrucción, ya utiliza el cine, que apenas tenía veinte años de existencia, como metáfora de los recuerdos, procedimiento retórico ya consolidado en la actualidad bajo el enunciado de ‘veo pasar la película de mi vida’. En el caso del cronista guatemalteco, declara que “como en un cinematógrafo, pasan por mi memoria las fachadas ilustres de la rue de Lille...” (Gómez Carrillo, 1922: 126).

<sup>12</sup> Algunas veces el narrador habla de recuerdos detenidos –congelados– y no en movimiento: “No importa que la película esté ya rota ni que los cortes en negro la arrastren hacia el olvido. Basta una fotografía, un fotograma perdido, para que la memoria se ponga en marcha y me llene el corazón –esa pantalla vacía– de imágenes congeladas y de recuerdos que son como perros perdidos” (Llamazares, 1994: 63). Otro caso es el siguiente: “Recuerdo todavía aquella tarde. Es un recuerdo tan fuerte, tan presente en mi memoria, que a veces me vuelve en sueños, como las carteleras de cine, troceado en mil imágenes” (Llamazares, 1994: 166).

afirma que la fotografía “me devuelve la memoria de una época y de un puente” (Llamazares, 1994: 54). Un símbolo de la recuperación del pasado es el del *reloj que corre al revés* en el café lisboeta British Bar, que recuerda el de la estación de ferrocarril, utilizado como metáfora de la recuperación del pasado, de la película *Benjamin Button* (2008), de David Fincher.

También se utiliza la metáfora de la *mina* para hablar de la recuperación exitosa de los recuerdos:

la memoria es una mina oculta en nuestro cerebro. Una mina profunda, insondable y oscura, llena de sombras y galerías, que se va abriendo ante nuestros ojos a medida que avanzamos dentro de ella; una mina tan profunda como los hundimientos de nuestros sueños. Así, a medida que yo avanzaba en aquélla, en mi memoria se iba encendiendo una luz (una luz roja, difusa, como las de las linternas y los focos de mis dos acompañantes) que alumbraba cada vez con más intensidad la propia mina de mis recuerdos. Aparecían de pronto –y desaparecían de igual manera: fundiéndose otra vez en negro– como las sombras que las linternas proyectaban cada poco en torno nuestro (Llamazares, 1994: 107).

El pasado que se va alejando se comprende desde el túnel de la mina que se va adentrando en la montaña y pierde paulatinamente la luz del sol, mientras que los recuerdos recuperados se comparan con la luz de las linternas de la mina, que iluminan progresivamente este último espacio. Si la memoria es una mina, caminar cada vez más lejos de la entrada supone introducirse cada vez más en las capas más olvidadas de la memoria.

### **3.2. La fotografía y la experiencia de la muerte: la imposibilidad de superar el abismo entre presente y pasado**

*Escenas de cine mudo* también tematiza una de las más importantes reflexiones sobre los escritos teóricos postestructuralistas sobre la fotografía: su relación ontológica con la muerte, con la ausencia<sup>13</sup>.

Este medio de representación ha sido vinculado por los teóricos con la momificación de la vida (Bazin, Barthes), mientras que el cine lo ha sido con su reproducción plena (Kracauer). En el caso de la autoficción de Julio Llamazares, también las reflexiones del narrador sobre la fotografía giran menos sobre la recuperación del pasado, analizada en el apartado previo, y más sobre la experiencia de la separación, de la ausencia, de la muerte. Hans Belting, en *Antropología de la imagen*, resume este acercamiento fenomenológico hacia la fotografía, sobre el que ya se tuvo conciencia desde el mismo momento de su invención y rápida difusión. Para los espectadores de las primeras fotografías:

la persona fotografiada, con sus movimientos congelados por la toma, parecía un muerto vivo [...] la imagen extrae del cuerpo precisamente la vida que dibuja. [...]

<sup>13</sup> En este orden de cosas, han aparecido, por ejemplo, análisis sobre la problemática ética de representar lo irrepresentable, en relación con el Holocausto. Al respecto, se puede consultar Restucia (2005).

Desde el instante en que un cuerpo es fotografiado, el papel fotográfico comienza a amarillear. Por ello, ante este medio, se plantea con un nuevo énfasis la cuestión del ser que pierde el cuerpo con el transcurso del tiempo. [...] si estamos vivos, morimos en el instante en que somos captados (Belting, 2007: 228–9).

La fotografía es asumida en *Escenas de cine mudo* como metáfora del recuerdo, es decir, de las imágenes mentales que el sujeto identifica con su pasado. Este uso metafórico de la *fotografía* se encuentra favorecido por la tendencia que tiene el ser humano de utilizar las imágenes físicas –las existentes en un soporte material– para comprender las mentales –que actúan en nuestra actividad cognitiva–:

Hay recuerdos, como fotografías, que, cuando los revelamos en la cubeta de la memoria, –esa cubeta mágica y secreta que todos ocultamos en el cuarto de atrás de nuestras vidas–, aparecen movidos o velados parcialmente. Son los recuerdos que preceden al olvido. Vemos su imagen, queremos reproducir el tiempo al que pertenecen, o su lugar concreto, o lo que para nosotros supusieron en su día, pero, por alguna razón, por más que lo intentamos, no podemos conseguirlo. Por eso nos producen una gran melancolía. (Llamazares, 1994: 59).

Los recuerdos como fotografías veladas, de hecho, es una metáfora de uso común. Asimismo, es un tópico hablar del recuerdo que se olvida progresivamente como de una fotografía que se va amarilleando, como reflexiona Julio en otra ocasión: “los recuerdos, como las fotografías, van perdiendo poco a poco los colores con el tiempo (la memoria es una cámara que difumina el color)” (Llamazares, 1994: 122).

Barthes vincula la fotografía con la *experiencia de la muerte* en su análisis de la fotografía de un condenado a muerte: cuando ve su fotografía, hace décadas ha muerto, pero no puede dejar de ‘punzarle’ emotivamente el hecho de observar a una persona que, cuando fue fotografiada, aún estaba viva. Similares reflexiones se suscitan en Julio, en *Escenas de cine mudo*, al ver la fotografía de unos mineros: “Basta mirarlos para saber que ya están condenados. [...] Están vivos y respiran (si los miro fijamente, aún puedo oír sus pulmones), pero miran a la cámara como si estuvieran ya en un tiempo diferente al de la imagen” (Llamazares, 1994: 99–100). Este tipo de actitud ante la fotografía hunde sus raíces culturales en el pensamiento filosófico de Platón, que ya no participó de la comprensión animista de las imágenes, sino de su condición de simulacros engañosos<sup>14</sup>.

La muerte y la brecha identitaria no sólo involucra a los demás habitantes del pueblo, sino que también tiene al propio narrador como objeto de reflexión: “Desde cada fotografía, nos miran siempre los ojos de un fantasma. A veces, ese fantasma tiene nuestros mismos ojos, nuestro mismo rostro, incluso nuestros mismos nombres y apellidos. Pero, a pesar de ello, los dos somos para el otro dos absolutos desconocidos” (Llamazares, 1994: 25). En estas circunstancias, deben vincularse las reflexiones del narrador sobre la fotografía como ‘máquina de recuerdos’ con la imposibilidad de la autobiografía ‘real’. En particular, el desdoblamiento identitario nos habla de la imposibilidad de construir una autobio-

<sup>14</sup> Véase al respecto el apartado “La crítica de Platón a las imágenes”, en Belting (2007).

grafía en términos positivistas: “El que yo veo ahora se abre entre ellos y yo y es tan profundo que ni siquiera la mirada del fotógrafo que, sin saberlo, comenzó a abrirlo aquel día me sirve ya para poder cruzarlo sin que el vértigo del tiempo me llene de nostalgia y de melancolía” (Llamazares, 1994: 56).

En otra oportunidad, el narrador toma conciencia de la incapacidad de la fotografía para resucitar a los muertos, en vida en el momento de ser fotografiados, al reflexionar sobre un amigo de infancia: “La voz lejana y distante que me llama por mi nombre suena ahora en mis oídos como si la estuviera viendo. Pero es la voz de un muerto. Un muerto que vuelve a hablar, como los actores muertos, cada vez que la película en la que quedó grabada empieza a rodar de nuevo” (Llamazares, 1994: 40).

En principio, en este último caso, la fotografía parece convertirse en el mecanismo generativo que revitaliza los recuerdos, al convertirlos en imágenes en movimiento. El pie de foto incluso certifica esta capacidad de la imagen: “La respuesta está quizá en la propia foto, al dorso de la cual yo escribí un día: *Invierno de 1961. Resbalando en la nieve con Balboa, Ibarra, Miguel y José Antonio, el hijo del arenero*” (Llamazares, 1994: 41–42, en cursiva en el original). Sin embargo, la continuación del pie de foto se encarga de exhibir la separación temporal: “Y, entre paréntesis, debajo, con otro tipo de letra: *Que se mató con el camión del padre un día en que también la carretera estaba helada en el Tercero de Olleros*” (Llamazares, 1994: 42, en cursiva en el original). Si bien en un principio se impone el efecto de realidad, seguidamente lo hace la separación temporal. Precisamente el discurso escrito, que por lo general aparece en el dorso de la fotografías, es una certificación más de la muerte, de la conversión de la vivencia en experiencia recordada.

Asociada a la metáfora de la fotografía se utiliza la metáfora de la *cartelera*. A diferencia del uso analizado en el apartado anterior, el caso que veremos a continuación, seleccionado entre los numerosos que aparecen en *Escenas de cine mudo*, se refiere a la cartelera como intento frustrado para activar, de manera sostenida, las imágenes en movimiento de los recuerdos (la película de la vida). Las carteleras/recuerdos fijos son intentos abortados de recuperación de la distancia temporal: “A veces –la mayoría–, [los recuerdos] no son más que carteleras, escenas de una película que se quedó reducida a cuatro o cinco momentos y a la que sólo puede dar vida el foco distorsionado de la máquina del tiempo” (Llamazares, 1994: 39). En este caso, la visualización de los recuerdos fragmentarios no echa a andar la película de la vida. Este argumento analógico se aprovecha en otros momentos: “Aunque los recuerdos fluyan con precisión, aunque las fotografías se sucedan y encadenen, como los fotogramas de una película, sin dejar entre sí cortes en negro, en el fondo no son más que carteleras; carteleras aisladas e independientes” (Llamazares, 1994: 179). Julio no cree que se pueda recuperar *la película de la vida*, sino sólo su *recuerdo* fragmentario, es decir, la fotografía de la cartelera. Y en otro caso, al recordar a la mayor parte de los habitantes del pueblo, menciona la misma idea: “los veo como a actores de una película de la que sólo quedó, como recuerdo, esta cartelera; una cartelera ajada y ya casi sin

color [...] que ni siquiera me sirve para recordar aquella” (Llamazares, 1994: 204). De nuevo aparece la metáfora del recuerdo como fotografía amarillenta –en este caso, procedente de una cartelera.

#### 4. Conclusión

La presente comunicación pretende dar respuesta a la pregunta que este coloquio ha planteado: ¿Cómo se representa la Historia de España en *Escenas de cine mudo*? A través de dos mediaciones. Primero, a partir del medio fotográfico como modalidad de reflexión sobre el pasado personal y colectivo. De esta manera, este último, en lugar de comprenderse en términos narrativos (típico de los libros de historia), se representa en términos visuales, a partir de una serie de metáforas. Otras relevantes construcciones literarias problematizan la temporalidad desde la fotografía, como es el caso de *Todas las almas*, de Javier Marías. La segunda mediación está representada por la interpretación que el narrador adulto establece sobre la visión de mundo que tuvo en su infancia. Así, las dos mediaciones de acceso a la historia son de carácter medial (la fotografía) y etario (la niñez).

El documento fotográfico cobra una importancia vital en la discusión sobre la dialéctica entre el olvido y la memoria. Las fotografías que observa el narrador cuentan con un anclaje referencial, ya que indican, en el reverso, el lugar y la fecha en la que fueron tomadas, es decir, proporcionan seguridad ontológica. Y permiten en ocasiones actualizar el pasado. Sin embargo, dominan en *Escenas de cine mudo* las reflexiones sobre la pérdida. Se incentiva una puesta en duda sobre el uso que el documento fotográfico tiene como evidencia visual de los acontecimientos. El narrador inicia una serie de reflexiones sobre la condición de sombra u olvido de las imágenes. Muchas reflexiones filosóficas y estéticas sobre la fotografía, medio melancólico por excelencia, han argumentado sobre su carácter de *sombra* del referente. Recordemos la historia de la ausencia del sujeto amado que estructura el relato mítico del surgimiento de la pintura en la *Historia natural*, de Plinio el Viejo. En el caso de *Escenas de cine mudo*, la metáfora de la sombra del pasado queda sustituida por unas nuevas: la fotografía, la película y la cámara. Esta es la contribución que hace Llamazares a la comprensión de la Historia colectiva y del pasado personal.

#### Bibliografía

- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2007.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós, 1989.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.
- JAI, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Editorial Akal, 2007.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *El quinto libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino, 1922.

LABANYI, Jo. Espacio y horror en *Luna de lobos* de Julio Llamazares. In *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain. Actes du Colloque international de Talence. Novembre, 1992 (Textes réunis par Geneviève Champeau)*. Bordeaux: Maison des Pays Ibériques, 1992, pp. 147–155.

LLAMAZARES, Julio. *Escenas de cine mudo*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

MARGENOT III, John B. Imaginería demoniaca en *Luna de Lobos* y *La lluvia amarilla*. *Hispanic Journal*, 2001, 22, 2, pp. 495–509.

POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Madrid: Editorial Crítica, 2006.

RESTUCIA, Frances L. Awakening to Holocaust Trauma in Austerlitz. *European Journal of English Studies*, 2005, 9, 3, pp. 301–322.

SILVERMAN, Kaja. *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal, 2009.

### Abstract and key words

In *Escenas de cine mudo* by Julio Llamazares, a critical analysis of a photo album unfolds the past of a mine town, where the protagonist spent his childhood during Franco's dictatorship. "Punctum", a concept derived from Barthes' *Camera Lucida*, offers a reading strategy to evidence what is absent, it makes possible to grasp a "here and now" from a fact that took place at a "there and then". This article analyzes Llamazares' fiction through the narrator's interrogations on the photographic device as a reminiscence machine. It focuses on how this device allows making the past present and how this condition redeems History's anonymous or forgotten victims.

Punctum; History; memory; photography, Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo*; dictatorship

