

# Memoria colectiva y Mediabiografía como transformación de las narrativas culturales

Virginia Villaplana Ruiz\*

*Collective Memory and Mediobiography as Transformation of the Cultural Narratives.*

Abstract

This research paper includes a theoretical and practical concept Mediobiography as a multidisciplinary and experimental methodology for storytelling and memory. The first part of the work focuses on the relationship between memory and experimentation and practice. The second part of the paper proposes a genealogía of experimentation whose link film and documentary in contemporary art practice. The third part explores the practical creation of an account created from the Mediobiography methodology. Finally, the fourth part provides a series of conclusions about the uses of memory and ideology.

Keywords

Collective Memory and Mediobiography as Transformation of the Cultural Narratives.

Resumen

Este artículo de investigación comprende una aproximación teórica y práctica al concepto de Mediobiografía como una metodología interdisciplinar para la narración y experimentación de la memoria. La parte primera del trabajo se centra en la relación entre memoria y experimentación como praxis. La parte segunda del trabajo propone una genealogía de la experimentalidad que tiene como nexos el cine y el documentalismo en la práctica artística contemporánea. La parte tercera explora la creación práctica de un relato creado a partir de la metodología de la Mediobiografía. Finalmente, la parte cuarta aporta una serie de conclusiones sobre los usos de la memoria e ideología.

Palabras Clave

Memoria, cultura, arte experimental, Mediobiografía, narrativas y tecnologías creativas.

## Memoria colectiva y Mediabiografía como transformación de los relatos culturales

### Introducción

Inicio este ensayo con algunas consideraciones sobre la memoria como praxis cultural y la experimentación artística en relación a la metodología de la Mediabiografía. La Mediabiografía es una metodología interdisciplinar que se expande en la experimentación con relatos que comportan palabra e imagen y donde intervienen distintas colectividades y redes de personas en el que mediante un sistema de laboratorio o taller nómada se propone a quienes colaboran en él formas de experimentar relatos y crear narrativas a partir de archivos personales digitales. He desarrollado la Mediabiografía como una metodología experimental en la praxis creativa.

El concepto de Mediabiografía es un neologismo que he inventado y que su etimología está formada por dos sentidos “media” y “biografía”. Ambos sentidos responden en primer término al uso de las tecnologías de uso personal que las herramientas de los media proporcionan en la cultura visual digital (ordenadores, cámaras de fotografía, vídeo, cine y transferencia de archivos en las redes sociales digitales). Por otra parte, la noción de “biografía” entendida como una forma de texto que a lo largo de la vida vamos reescribiendo.



Este trabajo de investigación se articula a partir de las experiencias colaborativas que han dado como origen la experimentación de la Mediabiografía en distintos contextos culturales. El taller de Mediabiografía, por tanto, se centra en la creación de relatos a partir de materiales biográficos para desarrollar un mural colectivo, en este caso, con dos colectivos de jóvenes ubicados en Madrid y Montevideo. El taller de Mediabiografía de Madrid se desarrolló en el Centro de Arte Reina Sofía (febrero 2010) y el taller de Mediabiografía de Montevideo se desarrolló en el Centro Cultural Español de Uruguay (julio 2009).

## 1. Método. Memoria y experimentación como praxis

La idea inicial en la que descansa el plan de la Mediabiografía, o esta misma propuesta pospoética en la que la tecnología se muestra como nexo de la vida y como parte ésta su registro, archivo y sampleado, tiene su origen en la intención de crear relatos de colaborativos que observen la transformación de la vida cotidiana. Una gran parte de mi proyecto como escritora y artista visual se sitúa en la necesidad de hacer surgir la palabra y la imagen a un mismo tiempo. El relato (palabra e imagen) mismo acaba diseminado en otros relatos. La noción de Mediabiografía es el término que acuñé en el libro de cuentos y fotografía *24 Contratiempos*, publicado en el año 2002. Años más tarde, lo desarrollé en el ensayo *Imagen, tecnología y cultura: el tiempo narrado* incluido en el libro *Trompe la Mémoire. Historia y Visualidad* editado en el año 2003, el punto de partida de la Mediabiografía es la experimentación de los relatos. Y más tarde, en una propuesta compartida. El libro *El instante de la memoria* (2010).



La Mediabiografía es una metodología interdisciplinar, se expande en la experimentación con relatos que comportan palabra e imagen y donde intervienen distintas colectividades y redes de personas en el que mediante un sistema de laboratorio o taller nómada se propone a quienes colaboran en él formas de experimentar relatos y crear narrativas a partir de archivos personales digitales. Este taller nómada que imparto desde hace unos años tiene una conexión directa con la literatura potencial del Oulipo, las formas del cine, la literatura experimental y las rupturas espacio temporal en los relatos se generan. El carácter experimental y experiencial forman parte de la relación con las tecnologías de la visualidad. A su vez, la dinámica de la Mediabiografía tendría su código fuente en la misma idea de montaje cinematográfico; el film de archivo contiene su génesis en la obra de Esfir Shub perteneciente al cine ruso de vanguardia a principios del siglo XX. La ruptura del relato en la vanguardia europea con la obra cinematográfica de Germaine Dulac y la obra literaria de Djuna Barnes. Además de ciertas estrategias narrativas del cine experimental de la vanguardia americana de los años cuarenta y cincuenta con la obra de Maya Deren y Jonas Mekas. La experimentación política del cine de ruptura a partir de la década de los sesenta y setenta en Europa de la mano de Chris Marker, J.L Godard, y el llamado Nuevo Cine Alemán como punto de inflexión, la obra de Helke Sander, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Alexander Kluge y Werner

Herzog. Este código fuente está lleno a su vez de otros códigos fuente vinculados a la experimentación no tanto del relato de ficción sino del relato documental. Entre ellos, la obra de Abigail Child, Su Friedrich, Harum Farocki, Peter Forgács o la metodología de “La cámara analítica” de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi que realiza incursiones en archivos fílmicos para refilmarlas, reconstruirlas detectando los lugares comunes de los relatos y deconstruir su significado original. Es interesante aportar que Michael Renov sitúa el periodo Post-verdad entre 1970-1995 para exponer la reflexividad del yo a través de las estrategias documentales experimentales, es decir la aparición de New subjectivities en las enunciaciones documentales. La Mediabiografía trabaja con imágenes de archivo “New subjectivities” e imágenes registradas que son producto de la subjetividad en el espacio de lo cotidiano, en definitiva, imágenes que se han convertido en un documento y que son susceptibles mediante la tecnología de una lectura.

En esa línea, la Mediabiografía es un concepto que trataría de hacer consciente en la práctica los procesos de construcción de los relatos, partiendo de hechos reales o ficticios descritos en las imágenes y su negociación. La producción de imágenes en el pasado llamadas amateurs y hoy día amplificadas por las tecnologías de uso personal propone la convergencia de las videgrabaciones, fotografías y sonidos. Su posproducción forma parte de ese proceso. Una postproducción de la memoria, un sampleado de la experiencia que definitivamente anula la idealización de los recuerdos. Hablamos entonces de una memoria posproducida, a modo de historias de vida que dan paso a ficciones o relatos de vida compartidos. Hablamos de una posmemoria de lo cotidiano, de una etnografía de lo mínimo en el sentido que Marianne Hirsch exploró en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997). La postmemoria es una poderosa y muy particular forma de memoria precisamente porque su conexión con su objeto o su fuente está mediada no a través de la recolección, sino por su instalación, su investidura y creación (Hirsch, 1997). Esto no implica decir que la memoria en sí misma esté mediatizada, sino que refuerza la idea de que ésta se conecta al pasado más directamente a través de las imágenes que ha generado la experiencia. Su ámbito no es el del pasado, tampoco el del presente sino el del futuro.



De la objetualización de la representación, la globalización mediática, los códigos visuales colonizados, el panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault (1996); la taxonomización científica, la regulación social a través del régimen visual y la construcción de la mirada como estrategia planteada durante los años

setenta y ochenta partieron las revisiones a partir del texto *Placer visual y cine narrativo*, 1975, que Laura Mulvey (1975, pp. 10-11) puntualizó en torno a la noción de escotofilia voyeurística en el cine de ficción. En este sentido, apunto que de forma inversa los códigos que rigen la imagen documento aludirían a un desplazamiento hacia la política de la verdad planteada por Hito Steyerl en su ensayo *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico* (Steyerl, 2004) y en las obras que ha realizado, *November* (2004) y *Lovely Andrea* (2007), en estos últimos años.

La noción de Mediabiografía parte del concepto “tecnología del sexo” que Teresa de Lauretis plantea en su libro *La tecnología del género* (1987), entendiendo que el género –de la misma forma que la sexualidad- no es una manifestación natural y espontánea del sexo o la expresión de unas características intrínsecas y específicas de los cuerpos sexuados en masculino o femenino sino que los cuerpos son algo parecido a una superficie en la que van esculpiendo –no sin ciertas resistencias por parte de los sujetos- los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas. Entre las prácticas discursivas preponderantes que actúan de “tecnología del género”, la autora incluye discursos institucionales, el sistema educativo, prácticas de la vida cotidiana, internet, el cine, la publicidad, los mass media, etc., es decir, todas aquellos dispositivos que utilizan en cada momento la praxis y la cultura dominante para nombrar, definir, plasmar o representar la feminidad (o la masculinidad), pero que al tiempo que la nombran, definen, plasman o representan, también la crean, así que “la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorepresentación” (De Lauretis, 1987, pp. 42-43). En este sentido, la Mediabiografía como concepto experimental en la práctica se interroga sobre la “tecnología de la memoria” como depósito y ampliación de las imágenes y su narración. La Mediabiografía es un ejercicio de retorno al futuro frente a los grandes relatos conmemorativos hegemónicos del pasado histórico. Frente a la memoria edulcorada de la historia y la política que se disuelven en la esfera global mediática. La metodología de la Mediabiografía formaría parte de una micropolítica mediante la que devolver a los relatos privados una potencialidad de resistencia.

## **2. Formas compartidas. Relato e infinito**

Los orígenes del símbolo de infinito son inciertos. Dado que la forma se asemeja a la curva lemniscata (del latín lemniscus, es decir cinta), se ha sugerido que representa un lazo cerrado. En la forma de este símbolo puede verse también la banda de Moebius. El símbolo de infinito en la historia de la literatura ha sido dibujado como una metáfora con la posibilidad de trazar relatos rizomáticos que llevan a otros relatos: Calvino, Borges y Perec. En la obra literaria de Clarice Lispector el infinito aparece como nostalgia de otras voces que son convocadas en sus relatos. Frente al paradigma contemplativo, el cine, la literatura y el arte, y con ello la digitalización de la producción cultural, manifiestan que la producción del conocimiento inmaterial se puede abrir desde varias líneas de trabajo.

El proyecto anagramático de Maya Deren sería un ejemplo casi arqueológico, de código fuente desarrollado en sus ensayos “Anagram of Ideas on Art, Form and Film” y “El cinematógrafo como forma artística”, ambos publicados en 1946. Esta reflexión de Maya Deren podría ayudarnos a contestar a la pregunta en varias direcciones:

Un anagrama es una combinación de letras en una relación tal que cada una de ellas es, simultáneamente, un elemento en más de una serie lineal. Esta simultaneidad es real, e independiente del hecho de que normalmente se perciba en sucesión. Cada elemento de un anagrama está en relación con el conjunto, de tal modo que ninguno de ellos puede ser cambiado sin que afecte a sus series y, de este modo, afecte al conjunto. De modo opuesto, el conjunto guarda una relación tal con cada una de sus partes que, se lea del modo en que se lea, horizontalmente, verticalmente, en diagonal o incluso por su reverso, la lógica del conjunto no se ve afectada, sino que permanece intacta. [...] En un anagrama todos los elementos existen en una relación simultánea. Consecuentemente, en su interior, nada es primero y nada es posterior, nada es futuro y nada es pasado, nada es viejo y nada es nuevo. (Deren, 2005, pp. 35-36).

El ¿cómo se construye un relato infinito? Siempre dependerá del ¿por qué el infinito se sitúa como código fuente en el relato? Relatos que comportan procesos, no lineales y claramente rizomáticos. A esta pregunta trataba de responder la exposición de archivo *Cine infinito* (2008) que planteé para el espacio de La Gallera en Valencia y, posteriormente, el libro que contiene la reflexión sobre el proceso Cine Infinito. Un libro de ensayo sobre relatos, memorias digitales y producción de conocimiento. Un ámbito concreto de actuación de la generación de relatos y mapas no finitos y procesuales es aplicable al ámbito de la educación y del arte. Algunos colectivos de educadores y artistas como Videomachete (Chicago), Cascade (Londres), Repohistory (N.Y.), Towersongs (Dublin), Centre for Urban Pedagogy (N.Y.) y Park fiktion (Hamburgo) han trabajado en la generación de relatos descentralizados para leer el entorno social desde el futuro hacia el presente.

### **3. Resultados. La recopilación de narrativas. Mediabiografía y experiencia. Escritura y fotografía**

El relato que sigue a continuación forma parte de la serie de relatos y narraciones que durante el taller de Mediabiografía (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, febrero 2010) se desarrollaron a partir de la reflexión entre memoria, fotografías del álbum familiar y transición política en España.

Mi relato empieza con un papel. Un papel que es un dibujo de un papel. Un papel que yo encontraré cuando, dentro de unos años, ya no me pertenezca por la lejanía de este tiempo transcurrido. Un papel que, cuando lo encuentre me hará echar la vista atrás hacia las circunstancias que lo hacen posible ahora y no en otro momento posible.

En mi relato miro este papel, y el papel dentro de este papel. Un dibujo imposible, porque surge de una imposibilidad. La imposibilidad de fotografiar ese mismo papel. Mi padre localizó este papel en un archivo militar, muchos años después de que su crueldad fuese efectiva, pero cuando el eco de su tristeza aún late en un horizonte presente.

No lo recuerdo porque no estaba allí.

En mi relato mi padre me pide que visite un archivo militar donde se custodia el sumario de un juicio. Es el juicio de su padre, mi abuelo, el que está contenido

como prueba entre esos papeles rugosos e imperfectos. En ese juicio mi abuelo es condenado a tres décadas de prisión por sus decisiones, es decir, por ser quien es. En ese juicio se constata y transcribe a mi abuelo por su decisión de ser quien es durante la guerra civil española. Su guerra civil. Y son especialmente tres decisiones, las de escribir tres textos, las que hacen que unas voces escritas después en papel le acusen de haber escrito tres textos en los que manifiesta quien es sin asomo de neutralidad.



Pero recuerdo haber leído que en 1952 acabó el “racionamiento” que había comenzado en la guerra civil, y que con este final comenzó tímidamente la liberalización de la economía española.

En mi relato yo acudo al archivo, a su orden, con el desorden de ser quien soy. Acudo y enseño mi identidad en la puerta, y esta identidad es escrita en un papel. Y esa identidad es una parte de la identidad del padre de mi padre a través de mi padre, y ese nombre de tres palabras pasa de un papel a otro papel para solicitar un papel en el que veo mi nombre, sin que se refiera a mí. En esos papeles de mi relato yo sólo puedo añadir mi nombre, su nombre, dentro de un papel ya casi lleno con instrucciones en las que me dicen cual es la forma en la que escribir mi nombre y mi voluntad. Esta voluntad es la de ver esos papeles de un juicio para que puedan ser, al menos en parte, mis papeles, parte de quien yo soy.

Recuerdo que en 1953 España continuó ese proceso al por fin entrar a formar parte de las Naciones Unidas.

Pero en mi relato yo no puedo ser quien yo soy frente a esos papeles. Puedo verlos y puedo leerlos, después de haber confesado varias veces mi nombre, su nombre, pero no puedo ser quien soy ante ellos. Porque no puedo fotografiarlos. Y fotografiarlos es ser quien soy ante y para esos papeles porque fotografiar es casi lo único que sé hacer.

También recuerdo que en 1956 el Partido Comunista anunció su propuesta de “reconciliación nacional”, admitiendo así la derrota de la República en la guerra civil, ya en la memoria.

Así que en mi relato yo dibujo esos papeles. Pido por su nombre unos papeles en blanco y algo con que llenarlos, y en lugar de fotografiarlos, opuesto a fotografiarlos, los dibujo. Y nada más difícil que dibujar un papel en un papel. Nada más fácil que



confundir una forma con una línea, una superficie con un objeto y unos dibujos con unas palabras. Nada más fácil que confundir un símbolo con un símbolo, y un poder con un poder.

Sí, recuerdo haber leído que con la entrada en 1958 de España en la OECE (futura OCDE), el FMI, el Banco Mundial, a pesar de la cerrazón interior, se establece una relativa apertura internacional del país.

En mi relato hablo de lo imposible del dibujo, accidente de lo imposible de la fotografía. Hablo de lo necesario de que yo dibuje esos papeles, que para mí es imposible. Sin embargo no lo es para mi padre, porque en mi relato señalo que mi padre dibujaba y pintaba papeles. Y no sólo papeles, sino también dibujos, óleos y cuadros. Sí, para mi padre no era imposible dibujar sobre papeles cosas que parecen otras cosas, y por eso para mi padre no sería imposible dibujar los papeles que juzgan a su padre.

Y no he olvidado aquello que mi padre me comentó: el mismo año en que un presidente estadounidense visitó por primera vez la España de Franco, se formó también el primer grupo político-militar que llevaría a su colapso. Si mi memoria no me falla eso sucedió en 1959.

Sí, en mi relato señalo que mi padre dibujaba y pintaba, cosa que para mí es imposible porque sólo sé fotografiar, cosa que ahora no puedo hacer. Pero son cosas emparentadas, así que tal vez él y yo tengamos esa parentela, mutada ya por una generación. Sí, él sabía dibujar y pintar con color, y tal vez por eso intentó estudiar para aprender a dibujar edificios posibles, que podrían construirse a partir de su dibujo previo. Sí, él intentó estudiar para construir, pero no pudo terminar porque había que trabajar.

La memoria de los pueblos mineros recuerda que desde principios de los años 60 las huelgas en los pozos de Asturias, a pesar de ser reprimidas, lograban no sólo dificultar la normalidad del régimen en las localidades a que afectaban sino inspirar la genealogía de una resistencia en todo el país.

En mi relato, al ver ese dibujo de un papel, se me ocurre que yo no he tenido que renunciar como él tal vez tuvo que renunciar. Porque él vivía el tiempo de una España en la que su padre merecía haber ido a la cárcel puesto que eso era lo justo teniendo en cuenta la persona que era su padre. Porque cuando él tenía la edad que yo ya he tenido su padre ya había dejado de estar presente, y él y sus hermanos ya habían tenido que empezar a hablar menos y a trabajar más.

Recuerdo que mi padre me contó cómo él y muchos otros salieron a la calle en el verano de 1968 cuando, con el ánimo y solidaridad expresados por los estudiantes de toda Europa, se veía alguna posibilidad de cambiar las cosas tras casi tres décadas de dictadura.

Sí, en mi relato señalo el silencio de mi padre. Un silencio familiar del silencio de su padre en la cárcel. Y aunque él, mi padre, fue concebido fuera de una cárcel, tal vez la cárcel estaba allí donde él nació, porque en ella había pasado diez años su padre. Sí, su padre estuvo en la cárcel menos tiempo del que parecía posible cuando los papeles del juicio fueron escritos, y eso desde luego era motivo de

agradecimiento, pues era justo entonces que él estuviese en la cárcel todo el tiempo que era justo. Era motivo de agradecimiento, regocijo y comentario.

Mi padre me ha hablado alguna vez de la desilusión que siguió a aquellos momentos, sólo para invertirse en 1970 cuando, a raíz de las protestas contra una serie de condenas a muerte, y de un intento de asesinato en el estadio Santiago Bernabeu que no se pudo acallar, empezó a quedar claro que Franco y su régimen eran ya una máquina oxidada imposible de engrasar.

Pero en mi relato, mientras miro el dibujo de un papel, digo que en realidad mi padre hizo a lo largo de los años pocos comentarios al respecto de esos años. Sólo comento en silencio la presencia de ciertas de esas cosas. O tal vez los hizo, esos comentarios pero yo, su hijo, nunca los escuché porque no parecían mi presente o no se parecían a mi presente. Mi padre hizo pocos comentarios de su padre que ya no estaba presente e hizo pocos comentarios en general. Y los años que ya no eran de cárcel pasaron poco comentados.

Recuerdo que para 1972 los atentados de grupos independentistas vascos y anarquistas, y la presión popular constante del estamento obrero asfixiaba un régimen anclado en el pasado. Finalmente, Franco y algunos acólitos cercanos tienen que dejar el país para refugiarse bajo el paraguas de la dictadura brasileña. Es en Brasil donde él, enfermo y solo, muere al año siguiente.

En mi relato ese silencio dura eternidades cada vez que está presente, eternidades que son momentos imposibles. Cada vez que mi padre quería ser algo que el presente no le permitía ser, allí hay un silencio. Cada vez que alguien quería que el presente no fuese presente, entonces, allí, sigue habiendo un silencio.

Mi padre me ha hablado mucho de la ilusión y también del desorden de la transición posterior. El esfuerzo de despejar las telarañas de décadas de dictadura sólo podía ser abordado desde la voluntad de cambio que la habían borrado, y hacía falta mucha fuerza de voluntad, basada en una justicia de la memoria "a la Benjamin", para mantener viva esa misma voluntad.

Pero en mi relato mi padre es mi padre, y eso es como decir que hay algo que se dice, que se hace, que se es. Mi padre cambia con su familia de lugar y de tiempo, hacia delante, siempre. Sí, mi padre es y así pasan cosas, como que conozca a mi madre. Sí mi padre y mi madre son el uno al otro en un presente en que hay cosas que se comentan y otras que no. Pero ahora hay más cosas que parece que se comentan, y que se convierten en cosas que se dicen.

Recuerdo haber visto en algún programa de televisión el retorno a España de algunos de los dirigentes más míticos del Partido Comunista cuando este se legalizó por fin en 1973. Esa legalización ya se enmarcaba en los preparativos de las elecciones que finalmente tendrían lugar el año siguiente. El gobierno provisional que las convocaba combinaba los sectores más moderados del régimen, el grupo liberal que, aun desde la connivencia con el franquismo, había estado esperando la apertura económica, y los dirigentes socialistas que se habían ido destacando en la lucha activa desde la base. Aun con las resistencias de esos sectores de derecha, la dirección que las negociaciones tomaban reflejaba claramente la voz de los representantes socialistas y comunistas, pues

estos eran a su vez reflejos de la postura que iba tomando la sociedad. A nadie sorprendió entonces que el PSOE y el PC formasen en coalición el primer gobierno democrático del país en treinta y ocho años.

Y en mi relato, algunas cosas que se dicen comienzan a ser. Como mis padres, que empiezan a ser. Y, por ejemplo, siguen siendo los hijos de sus padres cuando de repente se convierten en los padres que mis padres son, primero de mi hermano, y de repente de mí. Y ha habido otro movimiento en el momento y en el lugar y de repente somos, como algunas cosas que antes no podían ni siquiera comentarse empiezan a ser.

No hay que olvidar que deshacer y volver a hacer un país no es tarea fácil. Sin embargo, mi padre siempre me ha recordado que, aun imperfectamente, la voluntad real fue la de hacerlo, barriendo para ello toda estructura gangrenada que tuviese su origen y motor en el franquismo para rehacerla, partiendo para ello de la base simple de que así lo deseaba la inmensa mayoría de los españoles. Sin duda se llegó a soluciones de compromiso, basadas en las condiciones europeas e internacionales, como el reconocimiento de la propiedad privada o la no expropiación forzada de las fortunas del franquismo; pero apenas se dedicó tiempo a decidir acerca de si se debía una nueva y profunda desamortización política de la iglesia, de si el conde de Barcelona debía ser enajenado de cualquier derecho a reinar o de si la estructura fundamental del estado debía ser la de uno socialista, igualitario y redistributivo. Simplemente llevó un tiempo tramitar y firmar los papeles para hacer todo esto efectivo.

En mi relato comento que en realidad, como mi padre no comenta muchas cosas, apenas me ha comentado nada sobre esos momentos de silencio, estructurales o domésticos. Y de la ignorancia, como en el principio de explosión de la lógica, cualquier cosa puede inferirse o decirse. Y él no dice mucho y yo tal vez no escucho nada. Pero mientras miro el dibujo en el relato pienso en esa época y esa historia que no sé y que no soy.

Sí, recuerdo oír a mi padre insistirme tantas veces en lo que siguió, apelando desde lo delicado de hablarlo en casa, ante la familia de mi madre, a que al menos yo conservase su memoria. Supongo que estaba claro que las nacionalidades dentro de España serían reconocidas, así como sus lenguas. Sin embargo, parece que el problema radicó en que la tradición internacionalista del Partido Comunista le impedía aprobar un modelo de corte federativo, y apostó así por un modelo de estado centralista en equilibrio con las municipalidades. No recuerdo muy bien cómo empezó la escalada de agitación pero parece en buena parte una repetición de lo sucedido en los '60 contra el franquismo; los mismos grupos político-militares con una base de apoyo popular resurgieron para expresar su descontento con esta y algunas otras reformas, seguro que discutibles, especialmente a principios de la segunda legislatura de la Coalición Obrera. Para entonces se veía cual era la dirección y la inercia, y un clímax dramático debía de parecer sólo una cuestión de tiempo.

Pienso en el relato y en cómo soy yo el que tiene que hacer un esfuerzo en la imposibilidad, y soy yo el que siendo intento dominar un relato más grande que yo para así poder ser quien soy. Y es así como intento, y fracaso, al concebir un relato sobre la historia de España.

El olvido, o la lucha contra el mismo, parece haber sido siempre la razón de mi padre para tener tan presente la historia de la que él forma parte, y parece que también la razón para hablarme tan a menudo de ello, hasta mi aburrimiento. No deja de ser destacable que yo naciese apenas nueve meses después del intento de magnicidio del 23-F. Cuando los medios de comunicación hacen memoria al respecto siempre señalan lo cerca que estuvo Santiago Carrillo de no sobrevivir, para a continuación especular con la España posible que hubiese resultado de tal tragedia. El intento ya cambió de todos modos ciertas cosas de por sí, supongo. ¿Por qué si no iba a darse de repente ese giro tan centrista en un gobierno que menos de una década antes parecía una utopía hecha realidad? Puedo imaginar que la decadencia soviética, y con ella la de su influencia, hacían que cada vez pareciese mejor matrimonio uno con el bloque europeo capitalista y moderado. Parece que el desencanto se aceptó como una solución de compromiso. Al fin y al cabo, mi padre no tenía que remontarse a los días de su padre para tener presentes tiempos peores en el país. Tiempos en los que apenas le quedaba suficiente de una pareja de zapatos como para juntar uno sólo con el que ir al colegio. No sé cuantas veces sufrí su insistencia en la importancia de estudiar, ya que él no había podido terminar su carrera de arquitectura. Para él lo importante era que siempre mantuviésemos esa cultura del esfuerzo activa, una cultura que según él se justificaba a sí misma. No sé, si lo pienso detenidamente creo que en parte él sentía cierto remordimiento por su cambio de postura política a lo largo de los años. Él también aceptó esa desilusión como un mal necesario. Tal vez los conflictos que eso le generó con la familia de mi madre, o la suma de todo esto, son lo que ha hecho que ni mi hermano ni yo le prestemos mucha atención a esas disputas, que me suenan a menudo a palabras vacías que yo no puedo llenar ni cambiar. Pero realmente creo que él siente una deuda con su padre, que fue capaz de ir a la cárcel tras la guerra civil por aquello en que él creía que creía.

Sí. En mi relato yo no soy yo.

Recuerdo haberle visto un día de pié frente a la mesa del salón de casa mirando fijamente los papeles del juicio de mi abuelo. Ya me había hablado de ese sumario en el que se recogían unos textos ideológicos que escribió mi abuelo hace mucho, aunque no me despertó el suficiente interés como para leerlos. Aquel día, en el salón, me pareció ver cierta tensión en él. Una impotencia. Miraba los papeles fijamente, como si no debieran estar allí, o como si él no debiera estar mirándolos como lo hacía. Como si debiese ser algo más frente a ellos. Y justo en ese momento me miró, entre el silencio y el grito de auxilio, como si quisiese trasladarme parte de esa responsabilidad; como si cada vez que me había hablado de su padre y de sí mismo estuviese destinada a que yo entendiese ese momento al que los tres pertenecíamos. Le dejé allí con los papeles, y después de ese día no los he vuelto a ver, aunque deben de estar por algún armario de su casa.

Algún día he recordado ese día y se me ha ocurrido pensar que tal vez él, si realmente quería hacer algo con esos papeles, podría haberlos fotografiado, o mejor, dibujado. El tenía buena mano para dibujar. Otra cosa que olvidé aprender de él.

#### 4. Conclusiones. En busca del futuro perdido

La inquietud de la propuesta teórica que Andreas Huyssen examina en su ensayo *En busca del futuro perdido* (2002) es sin duda relevante, pues nos encontramos en un momento histórico sin precedentes. Si a principios del siglo XX se atendieron febrilmente las transformaciones humanistas y tecnológicas para nutrir la visión futurista, en este principio de milenio el anhelo de imaginar cede el paso a la revisión del pasado, mostrando un interés titubeante al ideal de estructurar, mediante las ideologías, las virtudes del futuro. Andreas Huyssen analiza los sucesos que determinan el rumbo de la cultura de la memoria; es decir, las fracturas y empeños en el imaginario colectivo en los contextos nacionales o regionales. El autor (Huyssen, 2002) explica cómo a partir del Holocausto, la caída del muro de Berlín o el fin de las dictaduras militares en América Latina, la memoria responde a un comportamiento social matizado por la globalización, el surgimiento de nuevos nacionalismos y confrontaciones bélicas, tocada por los avatares de la economía, y el vértigo de los acontecimientos que dan nuevos rumbos a las comunidades.

*En busca del futuro perdido*, parte de la discusión sobre los museos como vigías de las expresiones más relevantes de la cultura de la memoria, al tiempo que critica bajo un enfoque sociocultural qué aportó la posmodernidad. Sin embargo, es importante que maticemos que el excedente de memoria al que apunta Andreas Huyssen desde hace unas décadas viene marcado por el régimen de musealización y estructuración mediática de la memoria protagonizado por las industrias culturales, cuya producción remite al marketing masivo de la nostalgia, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión. Las preguntas que nos haríamos entonces serían ¿qué forma de memoria han construido las industrias culturales? ¿En qué medida la cultura de la memoria construye relatos, lugares comunes y narrativas ideológicas cerradas? Los espacios de diálogo para construir políticas de la memoria e incluso un planteamiento experimental colaborativo como la Mediabiografía, en estos tiempos, podemos pensarlos teniendo en cuenta esos lugares comunes para los relatos y esas narrativas ideológicas cerradas para superar ese momento de impase. Se trata, entonces, de un giro hacia la reflexión acerca de las estrategias de representación de la memoria, las narrativas del archivo, las formas de organización textual, visual y audio-visual de los corpus de las imágenes documento y testimoniales, las cuales parece desempeñar hoy día un papel aún más fundamental que antes. Personalmente me siento más atraída por los materiales de descarte, los documentos que no han sido catalogados y que generan otros index. La estrategia de des-documentar frente a los procesos de documentación es algo que necesariamente podemos plantearnos. Al menos como ejercicio de de-colonización de los imaginarios culturales.

La escritura, el archivo y el álbum fueron en su momento soportes para estructurar los relatos de la esfera privada. Solo una posición ética en el uso de las tecnologías puede hacer frente al uso de la memoria como efecto tecnológico. La cultura de la memoria es una construcción occidental. Esta construcción narrativa a lo largo de la historia ha necesitado de unas tecnologías de la memoria y soportes para ser transmitida. En otras culturas comunitarias como la de los Cocama, Huitoto, Bora o Tikuna en la frontera de la selva amazónica entre Perú, Colombia y Brasil carecen de ese sentido de la memoria y el tiempo dividido entre pasado, presente y futuro, la transmisión de sus historias sigue siendo oral y comportan estructuras rizomáticas para contar lo que en cada momento es preciso contar.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara** (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge: Edinburgh University Press.
- Baudrillard, Jean** (2000). *Cool Memories IV. 1995-2000*. París: Galilée.
- Cocteau, Jean** (1990). *Retratos para un recuerdo*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Darley, Andrew** (2002). *Cultura visual digital*. Barcelona: Paidós comunicación.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix** (1997). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-textos.
- Deren, Maya** (2005). *Essential Deren. Collected Writings on Film by Maya Deren*. Nueva York: MacPherson & Company.
- De Lauretis, Teresa** (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Ellsworth, Elizabeth** (2005). *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Madrid: Akal.
- Felshin, Nina** (1995). *But Is It Art?: The Spirit of Art As Activism*. Seattle: Bay Press.
- Fernández, Agustín** (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michael** (1996). *Tecnologías del yo y textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Haug, Frigga** (1987). *Female Sexualization. A Collective Work of Memory*. London: Verso.
- (2010)**. *Memorywork and Everydaylife*. Durham, NC: Duke Press.
- Hirsch, Marianne** (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Huyssen, Andreas** (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kristeva, Julia** (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Levinas, Emmanuel** (1994). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-textos.
- Manovich, Lev** (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós comunicación.
- Mulvey, Laura** (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6–18.
- Renov, Michael** (1999). New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Vérité Age. In D. Waldman & J. Walker (Eds.), *Feminism and Documentary*

(pp. 84-94). Minneapolis: University of Minnesota Press.

**Steyerl, Hito** (2004). La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico. En *Ficcions documentals* (pp. 22-23). Barcelona: CaixaForum. Versión en inglés: <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>

### **Libros (selección) de Virginia Villaplana sobre Mediabiografía:**

(2010). *El instante de la memoria, OffLimits*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.

(2008). *Zonas de Intensidades*. Madrid: Acconagua.

(2008). *Cine Infinito*. Valencia: Generalitat Valenciana.

(2003). Imagen, tecnología y cultura: el tiempo narrado. En *Trompe la Mémoire. Historia y Visualidad* (pp.156-179). La Coruña: Fundación Seoane, Servicio de publicaciones.

(2002). *24 Contratiempos, libro de cuentos y fotografía*. Valencia: Editorial De la mirada.

(2000). Memorias reversibles. En Chris Marker, *Retorno a la inmemoria del cineasta* (pp.88-110). Valencia: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

(Artículo recibido: 20-08-2010; aceptado: 06-11-2010)



↑ *Untitled*, Francesca Woodman.