

# La memoria imaginada. El encuentro del testimonio oral y el visual\*

Lourdes Roca  
INSTITUTO MORA

Revisión de algunas relaciones entre *memoria y narración*, *memoria e imagen y memoria e identidad*, a propósito del trabajo con la historia oral y el video testimonial.

Partiendo del estudio del relato y de la historia oral como metodología de investigación, y con el fin de enriquecer la reflexión analítica en torno a ellos, considero que serán fundamentales todas las reflexiones que hagamos acerca de la

narrativa oral, donde ya dejó de verse al azar como el protagonista, permitiendo concebirla como una "estructura que se impone a los acontecimientos agrupándolos y prescindiendo de otros como irrelevantes",<sup>1</sup> es decir, una construcción conceptual donde podemos confirmar que "no existen

\* La principal fuente consultada para este trabajo, además de la bibliográfica y la hemerográfica, es la videográfica. Originalmente, este texto fue expuesto junto con la proyección de secuencias del material videográfico utilizado; sin embargo, en esta ocasión, limitada por el lenguaje exclusivamente escrito, incluyo las citas del material videográfico, traducido a mane-

ra de guión. Aun consciente de que no es lo mismo escuchar y ver el material que leerlo, opté por esta modalidad por la importancia que tienen este tipo de citas para este artículo, y sin las cuales el trabajo perdería gran parte de su sentido.

<sup>1</sup> Danto, *Historia*, 1989, pp. 83-84.



dos clases de acontecimientos, sino quizá dos clases de descripciones”.<sup>2</sup>

El análisis narrativo permite al historiador transformar secuencias episódicas en una concatenación realizada de ideas, a través de lo que Mink llama el *juicio sinóptico*; la narrativa es un instrumento cognoscitivo ejemplar para el entendimiento histórico: acentúa la inteligibilidad retrospectiva, demostrando la forma en que los eventos posteriores fueron condicionados, ocasionados o facilitados por sucesos previos. Como asienta Ricoeur, tiempo y narración son inseparables, “el tiempo se convierte en tiempo humano al grado de que se organiza de acuerdo con la forma narrativa; la narrativa a su vez es significativa al grado de que representa los aspectos de la experiencia temporal”.<sup>3</sup>

Todos tenemos la capacidad de narrar, pero los resultados dependen de la capacidad que tengamos de re-

flexionar sobre la experiencia, porque la memoria no es un almacén sino un proceso constante de lectura-relectura y construcción-reconstrucción, o como dice Grele, es “imagen y orden, determinados por la forma de la experiencia”,<sup>4</sup> ya que de la experiencia aprehendemos un saber y lo reconstruimos permanentemente a través de los nuevos sentidos y significaciones que podemos darle, resemantizándolo siempre. Aunque, al igual que la experiencia, la narración también es temporal porque siempre hay un principio, un desarrollo y un final, las formas de experimentar, de recordar, de evocar y de narrar son diferentes, ya que los factores como el pasado-presente, la individualidad-colectividad o el tiempo-espacio inciden directamente en la conformación de cada estrato.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el testimonio oral se encuentra con el visual? En el ámbito de la experiencia, una de las facultades que juega un papel fundamental es la percepción visual: a través de ella construimos gran parte del imaginario mental donde se imprimen nuestras experiencias, un imaginario que definiría con Durand como un “conjunto de imágenes y relaciones de imágenes que constituyen el capital pensado del *homo sapiens*”.<sup>5</sup> Este tipo de percepción, al igual que la memoria, es extremadamente activa y muy selectiva, pero sí podemos encontrar un elemento constante, que es la imagen del espacio.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>3</sup> Rosaldo, *Cultura*, 1989, pp. 126-129; véase Ricoeur, *Tiempo*, 1996, t. 1.

<sup>4</sup> Grele, “Forma”, 1995.

<sup>5</sup> Durand, *Estructuras*, 1981, p. 11.

*¡Pues yo le tengo miedo que se vaya a sumir esta madre, ya está repodrida!*

Nos dice el entrevistado con la respiración un tanto alterada por el esfuerzo, mientras abre la puerta de la vieja casa abandonada de don Nepomuceno y luego avanza por el primer piso, de madera ya muy deteriorada.

*Sí, aquí era la sala de los patrones, sí. Cómo recuerdo yo... yo aquí me crié.*

Se asoma por el balcón y recuerda:

*Aquí llegaba tu abuelito, y tu abuelita María por ahí. Muestra desde la calle señalando el balcón: Y por ahí le daba las caritas.*

Junto a la entrada apunta: *Aquí arribaban un caballo que traiba diario muy bonito, y ya nosotros como éramos tan mocitos, a pasearle los caballos.*<sup>6</sup>

Respecto a este binomio memoria e imagen, me ha resultado muy sugerente el texto de Andrés de Luna sobre *Las culturas de la imagen*, donde una cita de Matisse dice: "Todo lo que vemos en la vida cotidiana sufre en mayor o menor grado la deformación que engendran nuestros hábitos adquiridos y el hecho es tal vez más perceptible en una época como la nuestra, en que el cinematógrafo, la publicidad y las revistas nos imponen a diario una ola de imágenes hechas [...] A los visitantes que venían a verme en Vence les planteé a menudo esta pregunta: ¿Vio usted los acantos, esos que están en el terraplén que bordea la ruta? Nadie los había visto. Todos ha-

<sup>6</sup> Rulfo, *Abuelo*, 1995. [En estas citas, el texto en cursivas corresponde a los testimonios de quienes aparecen en el video; el texto en redondas es la descripción de la autora.]



brian reconocido a la hoja de acanto en un capitel corintio, pero en la realidad el recuerdo del capitel impedía ver el acanto".

Es así como "Matisse, sin mayores pretensiones teóricas, encuentra una de las puntas de la madeja; el conocimiento moderno está enclavado en una tradición en la cual la imagen representada hace visible aquello que en la naturaleza se esfuma". Sin embargo, no olvidemos, retomando a Metz, que "la imagen no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que la rodea [...] Desde el momento en que la cultura se apodera de ella [...], el texto se ofrece a los efectos de la figura y el discurso".<sup>7</sup>

Como al hablar de imágenes, hablamos de representaciones de la realidad, un concepto que subyace de fondo es el de espacio; en la situación de comunicación de la entrevista, una de las construcciones mentales que permanentemente hace el entrevista-

<sup>7</sup> De Luna, "Cultural", pp. 161-162.

dor es la espacial: conforme el entrevistado narra, el entrevistador “imagina” los espacios por los que transcurre el relato oral. Como dice Halbwachs, “nunca salimos de un marco espacial [...] Es la sola imagen espacial la que, por razón de su estabilidad, nos da la ilusión de no haber cambiado a través del tiempo y la de poder recapturar el pasado en el presente [...] Sólo el espacio es suficientemente estable como para perdurar sin envejecer o perder ninguna de sus partes”.<sup>8</sup>

Desde la semiótica del texto oral y a propósito del espacio escénico, también Beduschi nos dice, retomando a Lotman: “En la proxémica de la narración oral, el espacio escénico atrae al espectador a su interior y, como en la novela o en el cine, el autor-narrador tiene la posibilidad de poner al escucha respecto al acontecimiento, en la posición espacial, psicológica en tanto deseada por él.”<sup>9</sup>

Por otro lado, la imagen, según Aristóteles, “también puede funcionar, en el recuerdo, como signo que remite a aquello de lo que es imagen; por tanto, la imagen es, sucesivamente, imagen por sí o imagen de, según el ‘modo de contemplación’ conforme al cual somos dirigidos a ella”. Y es que, como ya apuntó Cicerón acerca de lo que deben hacer quienes quieran adiestrar la facultad de la memoria, “han de seleccionar lugares y han de formar imágenes mentales de las cosas que deseen recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preserve el or-

den de las cosas, y las imágenes de las cosas denoten a las cosas mismas”.

Mientras vemos planos generales del área de Huipulco, rumbo al viejo Tlalpan, y tomas detalle de algunos pequeños comercios que todavía se encuentran aledaños a su plaza, escuchamos el testimonio de Luis Ortiz Macedo recordando los pulsos de la ciudad en los años treinta:

*Recuerdo, por ejemplo, que todas las compras era necesario irlas a hacer al centro; no quedaba más remedio, porque en Tlalpan no había casi comercio. Había quizá una tienda de muebles, dos o tres tiendas de abarrotes, una panadería. Y eso era lo único. Así que mi madre pasaba por nosotros al colegio el viernes en la tarde y de ahí nos íbamos al centro.*

Al son de *Viajera*, de Alcaraz, secuencia de imágenes de los comercios del centro histórico y sus baratas a finales de los treinta:

*Generalmente a los chiquillos nos dejaban en los coches. Y entonces las señoras salían y los señores salían a comprar las cosas. Y entonces llegaban llenos de bultos y la cachetiza que nos ponían lógicamente cuando estábamos muy inquietos por las vueltas y vueltas que dábamos en los coches: todos los chamacos estábamos ya chillando de desesperación.*<sup>10</sup>

Así pues, más allá de la memoria, está la imaginación, que alimenta a la primera a la vez que se nutre de ella. Si la mente “tan sólo reconstruyera la experiencia o repitiera para nosotros nuestras sensaciones en abierta oposición, se trataría de la memoria. Lo

<sup>8</sup> Halbwachs, “Espacio”, 1990, p. 40.

<sup>9</sup> Beduschi, “Texto”, 1990, p. 345.

<sup>10</sup> Testimonio del arquitecto Luis Ortiz Macedo, en Aguayo, *Tradición*, 1996.



que en realidad hace es usarla como material con el cual hace lo que quiere. Ésta es la función típica de la imaginación, la cual siempre hace uso de lo conocido para producir lo desconocido.”<sup>11</sup>

Ahora bien, para adentrarnos en los mecanismos de la mirada –buscando analogías con lo que ocurre con la historia y el testimonio oral, de donde no resultan la realidad ni la verdad sino versiones e interpretaciones verosímiles–, lo primero que retomaría es lo que Dufrenne puntualiza acerca de la

pintura, que “nos enseña a ver no el ver, sino lo visto [...] dar a ver es dar a reconocer”.<sup>12</sup> Por tanto, el énfasis occidental en las imágenes tiene una lógica histórica: en Occidente las Sagradas Escrituras mantuvieron el silencio del idioma, imponiéndose las proposiciones iconográficas, mientras en Oriente, voces, música y oralidad, conformaron un elemento determinante.

Desde este marco occidental, retomando los postulados de Debray, cabe considerar que a diferencia de otras épocas donde la imagen fue

<sup>11</sup> De Luna, “Culturas”, pp. 164-166.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 169 y 173.

concebida como ídolo que fascinaba por su valor mágico (época que cataloga como *logosfera*, ubicándola antes de la imprenta), o como arte que genera placer por su valor artístico (época que cataloga como *grafosfera*, ubicándola antes de la televisión), en nuestro tiempo (el cual cataloga como *videosfera*) lo visual requiere distancia por su valor sociológico.<sup>13</sup> Adelantándome aquí un tanto y arriesgándome quizá demasiado, diría que en el trabajo conjunto de historia oral e historia gráfica, veo la posibilidad de tender un puente entre la *logosfera* y la *videosfera*; es decir, entre la oralidad perdida y lo visual que se impone, porque las diferencias que la *grafosfera* creó entre cultura popular y cultura erudita están en la actualidad cada vez más difusas. No en vano reconoce Ong en esta nueva oralidad, aunque salvando las diferencias, “asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas”.<sup>14</sup>

Quizá en su conjunto, la función latente sí equivalga a los beneficios comunes a toda interacción: el redescubrimiento del contacto directo, la resistencia al proceso de masificación. Como dice Betettini, “el advenimiento de la electrónica implica un conjunto de discursos, cuya caótica fascinación tiende a asemejarse a la realidad, favoreciendo la ilusión de una relación directa y global, espacialmente potente,

con el mundo, con quien lo habita, con las cosas”; así nace una nueva lógica: “la lógica del texto, del proyecto comunicativo, la lógica del punto de vista”.<sup>15</sup>

Escenas del promocional musical *Bracero* de los años cuarenta proyectado por una televisión de la época. Un habitante de Amealco, Querétaro, opina sobre la migración a Estados Unidos, tan común en su localidad.

*Hoy los americanos se quejan mucho de la inmigración ilegal, pero la inmigración ilegal la fomentaron ellos desde el programa Bracero, porque no les convenían ciertas cláusulas y preferían también gente que no entraba bajo esos contratos. Los “farmers” en muchos momentos fueron los que empezaron a impulsar la entrada de ilegales para evitar lo que los propios tratados del programa prevenían.*

Un joven “trabajador internacional” que ya ha cruzado varias veces la frontera apunta, mientras vemos imágenes de promocionales estadounidenses sobre mobiliario moderno donde se vende la idea de “estatus”:

*La gente que viene y trabaja del campo vive en condiciones superprecarias: en casas prefabricadas en medio del cerro, con un trato infrumano, ¿no?*

Otro trabajador que ya no regresó al otro lado, agrega:

*No me gustó, pues como digo, había cuatro u ocho personas en un mismo departamentito, igualmente que aquí en México.*

*Una cama aquí, otra acá y otra acá, fue donde no pude, pues no me acoplé.*<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Véase Debray, *Vida*, 1994, pp. 176-183.

<sup>14</sup> Ong, *Oralidad*, 1987, p. 134.

<sup>15</sup> Véase Ferrarotti, *Historia*, 1991, pp. 26 y 30.

<sup>16</sup> Nulman, *Amealco*, 1995.

En este aspecto, de la misma manera que no podemos trabajar la palabra hablada aisladamente, las imágenes solas no son nada, sólo el montaje les otorga sentido y significación. "Mientras que el siglo XVI, antes de ver 'oye y olfatea, aspira los soplos y capta los ruidos', como ha demostrado L. Febvre en su *Rabelais*, el cine nos revela la decadencia del oído [...] al mismo tiempo que asienta su imperio a partir de los poderes concretos y analíticos del ojo."<sup>17</sup>

Legados a este punto, creo que es preciso ya introducir cómo definiría a la memoria: "mecanismo que permite al individuo relacionarse con el pasado mediante la facultad de reproducir en la conciencia ideas o impresiones pasadas [...] ejercicio constante, puesto que sin ella sería imposible la vida social"; por tanto, la memoria "es condición necesaria para la sociabilidad".<sup>18</sup>

Más allá de una memoria hábito, funcional, la de la cotidianidad y la rutina, reconocería entonces la de alcance histórico, que, entendida como forma de evocación del pasado mediada bajo la forma de discurso, ofrece puntos de contacto no sólo con la historia, sino con la historia oral y con la historia gráfica. La máxima operatividad que puede alcanzar entonces el lenguaje audiovisual es cuando propone una doble reflexión, dice Monteverde: "desde la memoria personal se alcanza una dimensión histórica que trasciende esa individualidad de partida". De esta manera, "la voluntad ensayística que acostumbra poseer

[...] hace del documental un tipo de cine que convierte a la producción de sentido, a la interpretación histórica, en la auténtica protagonista de la función".<sup>19</sup>

Sin embargo, si asumimos el reto planteado por Grele desde la historia oral o por Mraz desde la historia gráfica, debemos trabajar para ir más allá de la entrevista y crear la diferencia entre memoria e historia, que quizá parta sobre todo, como dice Grele, de que "las soluciones de otras épocas no pueden ser las de hoy",<sup>20</sup> y aquí creo que nuevos géneros de exposición pueden aportar mucho. Dice Mier en *El apego a lo efímero*: "Es imposible eludir el acto de contar, de contar a viva voz, de enfrentar la ansiedad del olvido con la reiterativa recuperación de una imagen, la rememoración de un episodio, la invención de un punto de partida sobre el que se erija lo vivido [...] Sin el deseo de memoria se borra la identidad [...] todo acto narrativo presupone la continuidad de la vida colectiva, anuncia un momento futuro, lo anticipa."<sup>21</sup>

Es por ello que detrás del fenómeno de la historia oral se descubre un proceso de individuación, de diferenciación y de identidad; dentro de un marco posdisciplinar, donde la etnología, la historia y la sociología entran en contacto con la sensibilidad colectiva, es la vida cotidiana —a la vez en su específica actualidad y en el modo en que es recuperada y restituida por la memoria que incesantemente trabaja

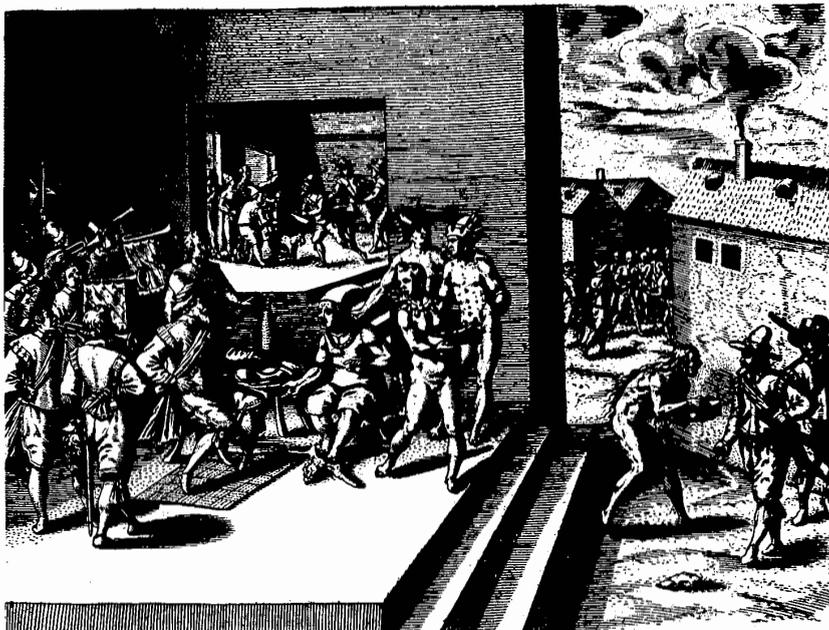
<sup>17</sup> Morin, *Cine*, 1975, p. 245.

<sup>18</sup> Monteverde, *Cine*, 1986, p. 133.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 134-137 y 166-167.

<sup>20</sup> Grele, "Forma", 1995.

<sup>21</sup> Mier, "Apego", 1994, p. 67.



sobre ella-, la que se convierte en el objeto de estudio.<sup>22</sup>

Vivimos construyendo mentalmente guiones derivados de la experiencia; lo importante es distinguir entre “qué” y “cómo” recordamos, porque la memoria, como la percepción visual, también es selectiva: “La función del recuerdo es conservar el pasado del individuo en la forma que es más apropiado para él. El material indiferente es descartado, el desagradable alterado, el poco claro o confuso se simpli-

fica por una nítida definición, el trivial es elevado a la jerarquía de lo insólito; y al final se forma un marco total, nuevo, sin el menor deseo consciente de falsificarlo.”

Narra a cámara uno de los migrantes de Amealco:

*Cuando pasamos nosotros era diciembre. Era diciembre y yo me acuerdo que fue como un 16 de diciembre. Por ahí nos fuimos.*

*Llegamos a Tijuana, como tres días o cuatro de camino, sería 20 o 21, y ya andábamos casi pasando para el día 24. O sea que yo dije: vamos a pasar el 24 en Estados Unidos y ya va-*

<sup>22</sup> Véase Ferrarotti, *Historia*, 1991, pp. 24-25.

*mos a estar tranquilos en una camita por ahí guardados.*

*No pues andábamos corriendo. Pasamos 22, 23, 24 y 25 y 26 y 27... Nos tardamos quince días para pasar.*

Secuencia de la película *Espaldas mojadas*, donde se observa el puente internacional y el río Bravo por donde atraviesan al otro lado los "espaldas mojadas".

Recuerda otro:

*Conseguimos una cámara, cámaras de esas que usan los carros. De esas cámaras, la inflamamos y yo no sabía nadar. De becho no sé nadar. Me dice: te vas a meter en esta cámara y vas a manotear. De esa manera vas a cruzar el río.*

Prosigue el anterior:

*Pues sí, nos metimos, brincamos el alambre y entonces ya empezamos a enfilar para adentro. Como a los quince minutos dijimos: no pues ya estamos bien adentro, pues ya quince minutos caminando, ¿verdad?... Pues vamos a comernos las manzanas. Y ahí íbamos bien contentos comiéndonos las manzanas y hasta abrochándonos los zapatos, y no sé qué. Y luego le pregunto a mi camarada, pues ahí íbamos camine y camine, y le digo: "Oye, ¿y cómo son las patrullas de la migración?" "No", dice, "pues son verdes con blanco". "¿Ab sí?", y entonces volteo así para atrás y... "¿Como aquella que viene acá?" Y allá venía brincando la camioneta... y a correr luego luego, ¿no?*

Escenas de la migra patrullando por la frontera.<sup>23</sup>

Recordar no es sólo evocar o revivir, sino repensar, reconstruir, reinterpretar, resignificar, con imágenes e ideas de hoy, las experiencias del pasado. "La memoria no es sueño, es traba-

jo." Algunas nociones generales como las relaciones de espacio, las relaciones de tiempo y las relaciones causa-efecto siempre están presentes, pero permeadas por los grupos de pertenencia y de referencia peculiares al individuo.<sup>24</sup>

La memoria no es por tanto únicamente individual, es también social, de ahí la importancia de la permanente reflexión acerca de ella desde la historia; y como "el instrumento decisivamente socializador de la memoria es el lenguaje" porque "reduce, unifica y aproxima en el mismo espacio histórico y cultural la imagen del sueño, la imagen recordada y las imágenes de la vigilia actual"<sup>25</sup> de ahí este primer intento por repensar, desde la historia oral y la historia gráfica, acerca de la narración y la imagen y, por tanto, del lenguaje.

Finalmente, con todo lo expuesto, considero que, aunque utilizan diferentes recursos y métodos, más que diferencias encuentro numerosas similitudes entre el proceso de configuración de la memoria, el proceso de construcción de la historia y el proceso de realización del video documental. De ahí que vea en el encuentro del testimonio oral y el visual una vía alternativa como nuevo género de exposición con el cual "imaginar" memorias.

## BIBLIOGRAFÍA

-Aguayo, Fernando, Graciela de Garay y Lourdes Roca, *Tradición o modernidad:*

<sup>24</sup> Véase Bosi, "Memoria", 1990, pp. 54-66.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 55.

reto de una generación, Instituto Mora, México, 1996, 40 minutos.

-Beduschi, Lidia, "El texto, la escena. Apuntes de semiótica del texto oral", *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*, Universidad de Colima, vol. III, núms. 8-9, 1990, México, pp. 339-347.

-Bosi, Ecléa, "Memoria sueño y memoria trabajo", *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*, Universidad de Colima, vol. III, núms. 8-9, 1990, México, pp. 41-68.

-Danto, Arthur C., *Historia y narración*, Paidós, Barcelona, 1989.

-Debray, Régis, *Vida y muerte de la mirada en Occidente*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994.

-De Luna, Andrés, "Las culturas de la imagen" en Mabel Piccini *et al.*, *La imagen del tejedor*, Felafacs GG, México, s. a., pp. 161-185.

-Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1981.

-Ferrarotti, Franco, *La historia y lo cotidiano*, Ediciones Península, Barcelona, 1991 (Homo Sociologicus, 48).

-Grele, Ronald, "Forma y configuración de la memoria", ponencia presentada en el I Seminario Internacional de Historia Oral, México, 1995.

-Halbwachs, Maurice, "Espacio y memoria colectiva", *Estudios Sobre las Cul-*

*turas Contemporáneas*, Universidad de Colima, vol. III, núms. 8-9, 1990, México, pp. 11-40.

-Mier, Raymundo, "El apego a lo efímero. Estética de la creación oral" en Jermán Argueta y Ernesto Liconca (comps.), *Oralidad y cultura*, CNCA/DGCP, México, 1994.

-Monteverde, José E., *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona, 1986.

-Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1975.

-Mraz, John, "Video e historia obrera en México: historia oral, video-historia y fotografía", *Voces y Culturas*, núm. 5, 1993, Barcelona, pp. 24-44.

-Nulman, Alberto *et al.*, *Amealco-USA, Con el corazón en la mano*, México, 1995, 50 minutos.

-Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, FCE, México, 1987.

-Pérez Taylor, Rafael, *Entre la tradición y la modernidad. Antropología de la memoria colectiva*, IIA-UNAM, México, 1996.

-Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México, 1996, 3 tomos.

-Rosaldo, Renato, *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, CNCA/Grijalbo, México, 1989.

-Rulfo, Juan Carlos, *El abuelo Cbeno y otras historias*, IMCINE, México, 1995, 30 minutos.