

EL PASADO: UNA MEMORIA FOTOGRÁFICA***El pasado: a Photographic Memory***

Autora: Loreto Casanueva¹

Filiación: Universidad de Chile, Santiago, Chile.

E-mail: loretocasanuev@gmail.com

RESUMEN²

El presente estudio discute el tema de la memoria en la novela *El pasado* (2003), del escritor argentino Alan Pauls, que se centra, especialmente, en el archivo fotográfico de la pareja protagonista que, pese a su divorcio, pareciera nunca separarse del todo. Las perspectivas que ambos personajes adoptan frente a ese archivo son relacionadas con los conceptos de *studium* y *punctum* propuestos por Barthes, y el *archivo* de Derrida. Bajo estas conceptualizaciones, considero a las fotografías como motores de la acción, cifras de la tensión entre recuerdo y olvido, estrategias de control sobre el otro, prolongaciones materiales y fantasmales del pasado (*spectrum* barthesiano) y soportes escriturales.

Palabras clave: Alan Pauls, memoria, fotografía, postmodernidad, narrativa argentina.

ABSTRACT

This study discusses the theme of memory in the novel *El pasado* (2003), by the argentinian writer Alan Pauls, which explores the subject of a divorced couple and their relationship, associated to their joint photographic files; despite their divorce, it seems that they will never split up. Their respective points of view on that photographic archive are related to Barthes' concepts *studium* and *punctum*, and to Derrida's *archive*. Under these conceptualizations, I consider the photographies as motors of the action, as ciphers of the tension between memory and oblivion, as strategies to maintain control over the other, as physical and ghostly (Barthes' *spectrum*) prolongations of the past, and also as writing supports.

Keywords: Alan Pauls, memory, photography, postmodernity, narrativa argentina.

Toma la foto, mira la foto, entrégate a la foto, escribe sobre la foto
Patricio Marchant, *Amor de la foto*

Acerca del problema de la memoria en *El pasado*:

En la novela *El pasado*, del escritor argentino Alan Pauls, el archivo fotográfico de una pareja a punto de separarse parece ser el motor que activa toda la acción. Las fotos, sin

embargo, no están *presentes* en la novela. Sabemos que existen, que alguien las conserva celosamente y que alguien no quiere volver a verlas, pero como lectores no tenemos acceso visual a ellas: se ven a medias. Pauls nos expone a los lectores a un juego doble de *espectros*: a la ausencia de los referentes fotografiados, y a la ausencia de las imágenes que imprimieron esos referentes dentro de la novela, pues sólo son aludidas por quien narra y recreadas por quienes leemos.

Quisiera recrear y presentar las imágenes fotográficas de *El pasado*, tentando una lectura que rebase su dimensión ornamental, hacia una documental y epistolar, para que quede al desnudo la desestabilización de los pares conceptuales asociados al problema de la memoria y sus recovecos, tales como recuerdo y olvido, vida y muerte, día y noche –en donde los primeros términos de cada cual han sido emparejados históricamente entre sí–, que aquéllas han patrocinado, “como en el revelado de una película llamada negativa, de la cual se invierten en papel los valores oscuros y claros” (Millot 111). El desenlace de la novela, por el cual discurre el motivo de la sangre, es elocuente en tanto resuelve anfibológicamente dicha problemática.

El pasado comienza con el divorcio de un matrimonio otrora feliz, conformado por Sofía, una mujer dedicada a la sanación de personas enfermas a través de ejercicios corporales, y Rímini, un hombre dedicado a la traducción. El narrador nos sitúa en el inicio de sus vidas separadas y atormentadas por las sinuosidades del recuerdo y del olvido, en el desenlace de doce años de matrimonio, colmados de intensidad, amor y dedicación. Cada cual asume diferentes posiciones frente al pasado común y su persistencia en la memoria, las que colisionan: Sofía opta por asumir el recuerdo; Rímini, el olvido –olvido, *Lethe*, hija de *Eris*, la Discordia. Él se va de la casa que antaño compartían y empieza su nueva vida de soltero, sin (casi) siquiera recordar a su ex. Por su parte, a Sofía le costaría gran trabajo acostumbrarse a la separación, tanto, que se vuelve ociosa, pues pareciera vivir sólo en función de Rímini, reclamándolo, provocándolo, tratando de reconquistarlo. Pero también se trastorna psíquicamente. La existencia de Rímini se atiborrrará de una seguidilla de nuevas y, en algunos casos, desconcertantes experiencias, en las cuales Sofía intervendrá directa o indirectamente, deliberada o involuntariamente, pero siempre sacando provecho con el objetivo de que el pasado marital siga penando en el presente de él. Sólo unos meses después del divorcio, Rímini comienza una intensa relación amorosa con una veinteañera llamada Vera –a la par que comienza a consumir cocaína–, quien muere al poco tiempo en un confuso accidente automovilístico. Tras este episodio, Rímini entabla una nueva relación con una colega de su círculo de traductores, Carmen, algunos años mayor que él, de quien pareciera haberse enamorado. Con ella se casa muy pronto y tiene un hijo, Lucio. Cuando Lucio era aún un bebé, Rímini se reunió con Sofía y decidió llevarlo, autorizado por Carmen, a pasar una sana tarde de paseo juntos. Sin embargo, Sofía, rayando en la locura, aprovechó un descuido de Rímini para llevarse consigo al bebé y retenerlo durante unas horas de la noche. Pronto, Sofía devuelve a Lucio a su casa, intacto, dejando prendida en su pecho una carta en la que afirmaba que lo que había comenzado como una jornada amistosa entre los ex esposos y el hijo de Rímini había terminado en una sesión de sexo en un motel, evento que no fue, pero que Rímini no pudo rebatirle a Carmen, pues esa noche, en su desesperada búsqueda de Lucio, llegó borracho a casa. A Lucio y a Carmen los pierde para siempre, por una orden judicial de alejamiento. Sin familia y lejos de su padre, quien le ha prestado el departamento que tiene en venta para que viva en él mientras tanto, pidiéndole a cambio que se dedique a atender a los posibles compradores de éste –

como si con esa responsabilidad pudiera rectificar su comportamiento—, Rímini se abandona al paso del tiempo. La casa termina convertida en un cuchitril y él en un hombre con apariencia mendicante. Alertado por el conserje del edificio, el personal trainer de su padre lo salva de ese estado de indolencia, transformándolo en un profesor de tenis. Una nueva relación amorosa lo espera: se convierte en el amante de una de sus alumnas, Nancy, una mujer mayor, vulgar y frívola de clase alta, de quien sólo obtiene sexo, dinero y un cuadro de Jeremy Riltse, el pintor adorado por Sofía y Rímini, que robó una noche de su casa, lo cual lo llevó a la cárcel por unos días. Nuevamente Sofía interviene, sacándolo de allí, para no separarse nunca más de él en el transcurso de la historia; de vuelta con ella, Rímini se convierte en el trofeo de un grupo de mujeres decididas a recuperar el amor de sus ex amores, Mujeres que Aman Demasiado, liderado por Sofía.

La trama de *El pasado*, repasada en estas líneas, está intercalada por pasajes referidos al pasado de Rímini y Sofía: sus viajes al extranjero, sus gustos en común, sus rituales cotidianos. Como lectores, somos arrastrados, sin previo aviso, al pasado de ambos en medio de la narración de un acontecimiento del presente. En estos movimientos, las referencias a las fotografías de la pareja son relevantes.

El amor entre Sofía y Rímini, durante más de una década, se vio completa y extrañamente inalterable. Dice el narrador: “o la membrana que los protegía era demasiado resistente o . . . el tiempo, enemigo clásico de toda persistencia amorosa, parecía en su caso de una benevolencia extraordinaria” (53). Doce años tardó el tiempo en ejercer su acción mortal y revertir el amor en ruina. Para sus amigos y familiares, el anuncio de su divorcio fue “como si un temblor sacudiera la tierra” (55), en vistas del amor ejemplar profesado entre ambos. El derrumbe amoroso dejó rastros materiales de las vivencias pretéritas, que sobrevivieron en la posteridad, como por ejemplo, el patrimonio compuesto por las fotos y los muebles, que parecen operar como dispositivos deícticos que remiten, alegóricamente, al pasado conyugal de Rímini y Sofía. Walter Benjamin consigna que el motivo de la caída se coordina con la alegoría: “lo alegórico . . . se encuentra en la Caída como en su casa” (231). ¿Por qué? Benjamin nos entrega la respuesta: “uno de los móviles más poderosos de la alegoría es la intuición de la caducidad de las cosas y el cuidado por salvarlas en lo eterno” (220). Precisamente, quien patrocinará esa restitución de índole alegórica será Sofía, “la que sabe”, al convertirse en la guardiana de los capitales de la memoria marital una vez que la unión se ha quebrado. Y es ese tipo de restitución el que entrará en tensión con Rímini, quien considera al pasado como “un bloque único, indivisible, y que había que poseerlo o abandonarlo así, en bloque, como un todo” (80).

En *El pasado*, las fotografías están engarzadas con el tema medular de la novela, la memoria y su intrincada configuración. Ambas *direcciones* de la memoria, el recuerdo y el olvido, están estrechamente ligadas a las fuerzas opuestas de la sangre que son el vivir, el Eros, y el morir, el Tánatos. Estas dos direcciones de la memoria, en ciertas ocasiones, se desvían, se dislocan y convergen entre sí, haciendo que la muerte se permee de recuerdo, y la vida, de olvido. *Direcciones*, en plural, puede no ser una palabra pertinente cuando se habla del recuerdo y del olvido pues, como apunta Maurice Blanchot, “hay en la memoria una relación que no se puede llamar dialéctica” (ctdo. en Déotte 197). La memoria, subsumida en un ente mayor, el tiempo, es esencialmente confusa. El mismo Pauls dice que “el tiempo, lejos de ser una flecha irreversible, está hecho más bien de pliegues y repliegues, de anacronismos, de pequeños milagros retrospectivos” (*El factor Borges* 13).

Además, basta con conocer la familia etimológica de la Memoria para que quede en evidencia su ambigüedad y su deliberada inclinación hacia el olvido. Para Blanchot, el olvido, Lethé, es “la abuela venerable, la primera presencia que dará lugar, por una generación tardía, a Mnemosina, la madre de las Musas. . . . La esencia de la memoria es así el olvido” (ctdo. en Déotte 180). La intrincada genealogía de la memoria es descrita por Derrida: “este laberinto no sólo bordea ambas fuentes, Mnemosyne y Leteo; cobra la forma de una senda que nos lleva el uno al otro, hacia adelante y hacia atrás” (*Memorias...* 84). Pareciera que recuerdo y olvido son, al mismo tiempo, anversos y reversos de la memoria que se tensan: en *El pasado*, la memoria es anfibológica.

El pasado alegoriza la estructura laberíntica de la memoria, a través de su estilo narrativo, sustentado en la oración subordinada, que es capaz de provocar el olvido del lector respecto del sujeto de la cláusula y del contenido mismo del párrafo. Es una escritura que alude a un pasado que es constantemente presentizado ((Me parece pertinente asociar dicha presentización con la consideración acerca del recuerdo que señala Nelly Richard en *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición*: “El recuerdo es mucho más que anterioridad: es un nudo elaborativo que conjuga residuos de significación histórica con narrativas en curso” (70).)) por una voz heterodiegética y extradiegética focalizada especialmente en Rímini, el personaje que amenaza la persistencia del recuerdo custodiado por Sofía.

Capitales de una memoria conyugal

Rímini y Sofía habían planeado su separación durante un mes y medio, en una atmósfera de concordia y escrupulosidad realmente turbadora. La catástrofe íntima sólo se haría visible en el umbral de la despedida “definitiva”, cuando Rímini se prepara para mudarse a un departamento sin Sofía: un trámite tan doméstico como la repartición de sus bienes comunes fue su detonante. ¿Cómo distribuir el patrimonio sobreviviente de un matrimonio agonizante?, ¿por qué distribuirlo? Quizás para alivianar el peso material de los recuerdos, quizás para delegar en el otro la responsabilidad de su conservación o quizás para olvidarlos. O darles una utilidad inusitada. El mobiliario y el archivo fotográfico de Rímini y Sofía eran los bienes a repartir. Muebles y fotos: ¿qué tienen en común? Que ambos son recordatorios. Frente a cualquier mueble, Sofía “evocaba con una exactitud fotográfica el momento y el lugar en que lo habían comprado, el tiempo que les había llevado encontrarlo, cuánto habían pagado por él, adónde habían ido después a festejar, todas las marcas que los años y el amor habían dejado en él” (63). Su precisión ante el mobiliario es, nada más y nada menos, fotográfica: condensa tiempos y espacios. Cuando el narrador nos comunica de qué naturaleza es la fidelidad del recuerdo de Sofía está tautologizando, porque la fotografía es siempre exacta: es un “certificado de presencia” (Barthes 151). La capacidad mnemotécnica de Sofía se despliega también fotográficamente frente a las fotos de su pasado con Rímini e, incluso, frente a las del pasado de Rímini soltero. Retomo la pregunta sobre la similitud entre mobiliario y fotografía, en el contexto de un divorcio que, entre otros rituales, exige el de la distribución de bienes, para reformularla: ¿cuál es su diferencia? Los muebles son recordatorios útiles –más bien, son útiles que, tangencialmente, podrían operar recordatorios–, mientras que las fotografías son sólo recordatorios, por ahora. Muebles y fotos se relacionan de una manera especial con el tiempo: los unos exhiben el paso de los años en su materia, se desarman, se descascaran, se destiñen, se cambian de

sitio, se reemplazan; los otros, más frágiles, pueden llegar a convertirse, incluso, en pura ceniza, pero su rasgo más genuino, su *noema*, es decir “lo que ha sido” (Barthes 149), es ser la impresión de la emanación de un referente, de Rímini y Sofía posando *justo ahí*, en ese momento. En cambio, más allá de su uso, las circunstancias espaciotemporales en que los muebles de Rímini y Sofía fueron encontrados, adquiridos y ocupados, son invisibles.

Es probable que la utilidad del mobiliario, que consigna el narrador de la novela, facilitara las decisiones de la pareja respecto de sus destinos. Como él afirma, su función primaria es servir al bienestar, no a la memoria: “los muebles nunca son un problema en las separaciones. Por más embebidos que estén de significados, siempre sirven y esa utilidad de algún modo les permite seguir viviendo” (66). Y en esta separación tampoco fue un problema, pues Sofía “se había dedicado a descifrar las afinidades secretas y recíprocas que casa uno había establecido con las cosas” (62), interpretación que resolvía el reparto sin que Rímini objetara los aciertos de ella. Entonces, el conflicto: la distribución de las fotos. “Faltan las fotos. ¿Qué vamos a hacer con las fotos?” (64), preguntaba Sofía a Rímini. La pregunta por las fotos pasa, precisamente, por la diferencia esencial entre ellas y el mobiliario: su inutilidad. Dice el narrador:

las fotografías, como la mayoría de esas nimiedades simbólicas que las parejas acumulan a lo largo del tiempo, lo pierden todo cuando el contexto que les daba sentido se disuelve: no sirven literalmente para nada, no tienen ninguna posteridad. En un sentido, sólo les quedan dos destinos: la destrucción –Rímini lo había pensado, pero lo desanimó verse paseando con fruición por un campo tapizado de fotos quemadas . . . y el reparto. (66)

El narrador de la novela sólo prevé esos dos destinos para las fotos: su desaparición o su conservación a través de la repartición. Sofía insistirá en la distribución del capital de la memoria conyugal durante mucho tiempo, pero Rímini lo rechazará por diversas razones que intentaré desentrañar –y porque, además, para él la escena del reparto fotográfico podía convertirse en un flojo estímulo sexual, “que a menudo termina con una descarga amarga y desganada sobre la alfombra, con la ropa en desorden y las fotos adheridas a la piel de las nalgas, restos de un obsceno lecho de hojas mustias” (66).

Así, las fotografías se resistieron a ser repartidas. Sofía, quien se quedó en el departamento que antes compartiera con Rímini una vez que se separaron, se quedó además con las fotos, transformándose en la guardiana del enorme archivo. Pero, ¿podemos atribuir al azar que Sofía se quedara con el capital fotográfico de ambos? Parece que no fuera fortuito... No se repartieron ni se destruyeron pero, a lo largo de la historia, las fotografías serán almacenadas, usadas, enviadas, diferidas, examinadas, fechadas. Por eso, las fotografías serán más que piezas de un archivo. Serán soportes de escritura, ingenuas excusas para prolongar el pasado hacia el presente, hilos de un maquiavélico juego, imágenes enigmáticas y punzantes. Todo depende de quien las guarda y de quien las contempla.

El archivo fotográfico como *studium* alegórico

“Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder” (Sontag 14). La *posesión* fotográfica de Sofía no dista de aquella relación entre la acción de fotografiar

y la obtención de un control sobre lo fotografiado. Desde su rol de arconte fotográfica buscará volver a *poseer* a Rímini. O, al menos, a seguir manejando su existencia de hombre divorciado y libre. El nombre Sofía, etimológicamente, significa “sabiduría”. ¿Quién más que *la que sabe* para ser la guardiana de un enorme archivo fotográfico marital? Me sirvo de la máxima aristotélica “saber es acordarse”: Sofía recuerda y, por eso, sabe. O sabe y, por eso, recuerda. ¿Quién más que *la que sabe* para adjudicarse esa misión archivística, frente a un hombre cuyo nombre es Rímini, nombre que sugiere aquel tipo de recuerdos más bien vagos, imprecisos y trascordados, las reminiscencias? Por eso, parece no ser forzoso que ella sea la distribuidora y guardiana del patrimonio común del matrimonio fracasado.

Según Joan Corominas, la palabra *archivo* fue documentada en 1490, proviene del latín tardío *archivum* (que, a su vez, deriva del *archeion* griego), y significa “residencia de los magistrados”. Como afirma González Echevarría, “en filosofía, *arche* es la materia primordial . . . el primer principio” (61). Por su parte, en *Mal de archivo*, Derrida elabora toda una reflexión en torno a este concepto desde dicha etimología: *arche* como “mandato” y como “comienzo”. Sofía se acopla a estas nociones en torno del archivo, situándose como su arconte, como veremos. Ella constantemente sentencia a Rímini a la privación perpetua del olvido que tanto ansía: “nadie . . . puede olvidarse doce años así, de un día para el otro. Podés tratar, si querés. . . podés hacer todos los esfuerzos del mundo, pero no tiene sentido. No vas a poder” (77). Y Sofía empleará ciertos ejemplares del archivo fotográfico conyugal que conserva para conseguir que esa sentencia se cumpla, obligando a Rímini a contemplarlos y, con ello, arrastrándolo a “esos remolinos emocionales en los que siempre [él] *temía* ahogarse” (527) –resolviendo, de pasada, la repartición fotográfica tan reclamada por ella. Regreso a la cita última y pongo atención en el verbo que transcribí en cursiva, *temer*, y, con ello, retomo la segunda noción que Derrida atribuye al *archivo*, desde su etimología. Ante la debilidad física y emocional de Rímini, Sofía se me figura como una madre, como su madre –a ello se suma que la madre de Rímini jamás es referida en la novela: ella siempre asume el control de las situaciones que los involucraban a ambos– ella es quien busca en los periódicos un departamento para Rímini cuando se separan, ella es quien lo espera tras su estadía en la cárcel y le concede una casa, aceptando “su nueva vida sin protestar, con la impasible docilidad de un huérfano” (511), y lo persigue sancionando su trasgresión de olvido. Y las amistades de Rímini y Sofía tenían bastante claro su rol de madre en esta relación: “Sofía es la Gran Acreedora. Y vos, Rímini, oíme bien: vos ni siquiera sos el deudor. Sos el rehén” (151), declara Javier, uno de sus amigos. La Gran Acreedora –y el epíteto que acompaña a ese sustantivo amplifica su rol– es quien da, presta y merece, pero es quien también solicita. Sofía, principalmente, solicita. Solicita que Rímini asuma el reparto fotográfico y que no la olvide. Y en vistas de que Rímini hacía caso omiso a sus peticiones, se verá obligada a “hacer respetar la ley” del archivo y a sujetarlo a ella, a través de diversas estrategias alegórico-fotográficas. El “comienzo” derridiano, que yo asocio con la figura materna que representa Sofía, se coordina con sus propias impresiones sobre sus infalibles capacidades mnemotécnicas. Sofía declara: “A mi alrededor todo el mundo se da el lujo de olvidar porque saben que estoy yo. Los tranquilizo: saben que si estoy yo las cosas no se pierden. Soy una especie de archivo biológico” (308). El *archivo* conserva, y Sofía, la arconte fotográfica, se encargará de resguardarlo y protegerlo de todas las amenazas que pudieran cernirse sobre él. El narrador cuenta que

Sofía había conservado [las fotos] en dos grandes cajas rectangulares a lo largo de los años, protegiéndolas de todo, de los accidentes de las mudanzas, por ejemplo, pero también de la curiosidad malsana y amenazante de algunos hombres y sobre todo de su propio rencor, que más de una vez la había tentado a descargar sobre ellas todas las represalias que no podía descargar sobre Rímini. (527) ((En el ámbito literario latinoamericano, el Archivo está compuesto, especialmente, por documentos de la Colonia o del siglo XIX, que se erigen como fundadores del Mito y la Historia del continente. Pensemos en sus paradigmas: la habitación de Melquíades en *Cien años de soledad*, en el discurso crítico (científico-antropológico) del narrador protagonista de *Los pasos perdidos* y en la mayor parte de la narrativa borgeana, según indica González Echevarría. En ese sentido, mi propuesta acerca de las fotografías de Sofía y Rímini se adhiere a las características del archivo ya consignadas, emparentándose así con estos archivos de la tradición literaria latinoamericana, pero en base a documentos visuales y familiares-personales.))

El archivo de fotos que custodia Sofía no sólo lo vinculo con las reflexiones de Derrida, sino que también con las de Barthes, tales como el *studium*. Este elemento es el que provoca un interés meramente documental con respecto a las fotografías: permite participar culturalmente de ellas, de “los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones” (Barthes 64). Sofía pareciera ver en las centenas de fotos las “prueba[s] incontrovertible[s] de que algo determinado sucedió” (Sontag 16). Sí, claro, en ellas se han estampado cientos de escenas de valor sentimental. Pero a mí me parece que ella, más que querer confirmar que entre ellos hubo amor, es querer demostrar que estuvieron juntos una cantidad de tiempo bastante considerable, más de la mitad de sus vidas –pues ellos fueron compañeros de colegio y su romance data de la adolescencia de ambos; se separaron cuando no pasaban de los cuarenta años– y que la acumulación millonaria de fotografías, celosamente conservada, así lo certifica. A Sofía no le interesan los ejemplares fotográficos en tanto imágenes punzantes –aquí me refiero tangencialmente al segundo elemento de una foto, según Barthes, el *punctum*, que pasa por la experimentación de goce o dolor por medio de la contemplación de ella, sino en su superficialidad documental. Es por eso que me atrevo a calificar a este archivo como *studium*, en el cual la fotografía opera como una vía de “acceso a un infra-saber” (Barthes 69).

El *studium* de Sofía pareciera ser de carácter alegórico, no sólo por estar compuesto por miles de fotografías, sino que también porque las estrategias recordatorias que maneja su arconte consisten en la restitución fragmentaria de su pasado conyugal con Rímini a través de envíos de algunas de esas fotos. Así, la restitución del pasado se me figura como doblemente alegórica: imágenes fotográficas remitidas a una totalidad ya pasada, y ciertos ejemplares significativos del total del capital fotográfico. Rímini sabía que el uso –y abuso– de las fotografías, por parte de Sofía, estaba investido por una impronta alegórica. Como el narrador cuenta, Sofía se hacía presente en el presente de Rímini a través de ellas, de manera “sutil, como en puntas de pie” (121). Así, el envío fotográfico será un vehículo alegórico “por medio del cual Sofía buscada entrar en la nueva vida de Rímini, entrar y establecerse en ella sin tener que moverse, como si la foto fuera su agente a distancia o su fantasma” (122). La constante resistencia de Rímini respecto del reparto fotográfico está motivada por esa condición doblemente alegórica de la solución impuesta por Sofía.

Rímini sabe que no podrá olvidar, pero se resiste años a aceptar esa verdad que tan obstinadamente Sofía reclamaba. El narrador hace eco de ese conocimiento: “nada era inolvidable. No hay inmunidad contra el olvido” (181). Sin embargo, Rímini será tensionado y, finalmente, dominado por los hilos fotográficos que Sofía le tiende. El único retrato que Rímini guardaba de Sofía, sobre el cual, casualmente, inició su consumo de cocaína, se transforma en una causal de celos para Vera, la novia con la que estrena su divorcio. Tras descubrirla sobre su escritorio, Vera desplegó un interrogatorio frente a Rímini acerca de quién era aquella mujer, ante cuya respuesta ella estuvo al filo de la catatonia. Rímini tuvo que prometerle que se desharía de la fotografía, para hacer “pasar a Sofía a la clandestinidad” (95), promesa cuyo cumplimiento fue aplazado del todo, en la medida que

el retrato siguió ahí, pero ya no tuvo un vida sino dos: una vida diurna y útil en el escritorio, entre libros y diccionarios . . .; una vida nocturna, estéril, sofocante, que empezaba puntualmente a las siete de la tarde, cuando Vera tocaba el portero eléctrico (98).

La intención de Rímini de diferir el recuerdo de su pasado con Sofía se coordina con su amnesia ontológica, con su voluntad olvidadiza y con su debilidad emocional. Rechazar el reparto fotográfico no es sólo una estrategia para sobrevivir o una manera de defender al pasado como una totalidad indivisible, es también reconocerse incapaz de participar de él. Para Rímini, las fotos constituían “una cantidad sentimental que no estaba en condiciones físicas de soportar” (95). El narrador me introduce en una nueva consideración: la cantidad de fotos. Rímini le temía a los miles de recuerdos impresionados en las fotos. El narrador, focalizándose en él, ante la solicitud de Sofía, amplifica el temor de Rímini de enfrentarse a las imágenes, a través del empleo de un vocabulario técnico-fotográfico, que intensifica la magnitud del capital fotográfico a repartir, y de la conjunción y:

Rímini creyó ver una caja de cartón inmensa, como en falsa escuadra, deformada por un gran angular –era tan grande que sólo podía verla en versión maqueta–, donde millones de caras y lugares y épocas y animales domésticos y balnearios y autos y remeras y cortes de pelo y familiares y caminos alzaban sus pobres bracitos huérfanos para atraer su atención, suplicándole –en la media lengua que habla el pasado– que no los olvidara. ‘Otro día. Tengo que hacer’, dijo Rímini, terco como un chico, sin otra convicción que la que le deba la perspectiva terrorífica de perder pie. (64)

Rímini se vio sometido a una suerte de *alzheimer lingüístico* que atacaba sin piedad a las cuatro lenguas que manejaba a la perfección y que formaban parte de sus más eficaces y cotidianas herramientas de trabajo, por ser traductor. Este trastorno lo mantuvo lejos del circuito de traductores, al menos de las actividades en público. Trabajando en su casa, Rímini podía manejarlo con mayor discreción. No ahondaré en la afasia lingüística de Rímini pero sí, a propósito de ella, referirme a la superioridad discursiva de Sofía. Ella controla los capitales de la memoria conyugal, por ser ella la más idónea: ¿cómo facultar a un hombre como Rímini, acosado por el olvido, para custodiarlos? Por otra parte, el silenciamiento de las lenguas extranjeras que Rímini manejaba y su paulatino mutismo con respecto a los quehaceres y decisiones del día a día –mientras más cerca del desenlace, su voz se oye menos–, sin que Rímini siquiera protestara, contribuyen a la reflexión del archivo fotográfico como “studium”, como discurso hegemónico.

Las fotografías como tarjetas postales

Si Rímini se negaba a una empalagosa escena de reparto de fotos, Sofía tenía que recurrir a otra estrategia, para conseguir asediarlo, de todos modos, con los recuerdos. La estrategia consistió en envíos de ciertas fotos del gran archivo de la pareja. Una de ellas llegó a manos de Rímini por medio de su padre, quien había sido visitado por Sofía en el día de su cumpleaños; otras dos, a través del correo. Curiosamente, todas eran fotos de la infancia de Rímini y, curiosamente, era Sofía quien las guardaba, como si no le bastara con hacerse cargo de las fotografías del pasado conyugal. En unas posaba Rímini, solitario, y en otra junto a su padre: en ninguna de ellas con Sofía.

Si bien es cierto que las últimas fotografías enviadas carecían de texto en el reverso, por el hecho de que fueran recibidas por él mediante emisarios (su papá, un cartero), no sería ilógico pensar que eran, sobre todo, tarjetas postales. Pero menos ilógico sería postular que, efectivamente, estas fotos operan como tarjetas postales en la medida que se convierten en soportes escriturales, en especies de cartas ((Para Patricio Marchant, incluso, la escritura epistolar es una especie de fotografía: “al escribir, mando, envío, doy una foto” (97). La escritura es el suplemento de la imagen fotográfica, pero también es su complemento, su gemelo. En *La tarjeta postal*, Derrida insiste en la dimensión instantánea de la postal, en su doble acepción: como imagen fotográfica y como algo producido de manera súbita.)). La primera foto que Rímini recibió estaba escrita del otro lado, por Sofía. El anverso de esa foto se complementaba con su reverso, superponiéndose así dos ejes espaciotemporales: “No quiero hablar con el culpable que confunde vivir con huir . . . Quiero hablar . . . con el inocente que a los siete años . . . iluminaba las tardes con su curiosidad y se cubría de polvo los zapatos” (120). Sofía no quería restituirle a Rímini las fotos que le pertenecían sólo a él: la escritura sobre el revés de la foto muestra que la finalidad de Sofía es hacer sentir culpa a Rímini –por su olvido en avance– a través de la imagen de su inocencia. De este modo, la carta es suplementaria de la fotografía: es un agregado, pues completa el sentido del envío de la foto, pero sobra en tanto la transforma en un objeto útil. Sin embargo, las fotografías no garantizan, en absoluto, el retorno de lo fotografiado: “la Foto . . . se convierte muy pronto en un contrarrecurso . . . en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (Barthes 159). El único retorno posible es el del *spectrum*, y parece ser ése el retorno que Sofía espera: el referente de esa fotografía, el Rímini de siete años visitando el zoológico con su uniforme escolar, que inevitablemente ha sido y se ha ido, pero que fantasma en el presente, ahora como el culpable de un crimen. Y mientras Sofía busca retrotraer el pasado y atraer hacia sí, otra vez, a Rímini, a través de las fotos como estrategias alegóricas de dominación y manipulación, él se enfrentará a ellas cada vez con más incertidumbre y recelo. Las imágenes fotográficas serán, entonces, enigmas.

Tal restitución del pasado compartido, emprendida por Sofía a través de estos envíos, rebasa las imágenes propiamente suyas. Una mañana, tras una noche con su nueva pareja, Vera, Rímini recibió una carta desde Londres. Dentro del sobre había una foto de una placa en memoria de Jeremy Riltse, el miserable pintor idolatrado por Rímini y Sofía, que los llevó a viajar a Europa sólo para poder contemplar en vivo sus cuadros. Como pudo comprobarlo tras observarla minuciosamente, la fotografía había sido tomada por Sofía, la misma remitente de la carta. Sofía intentaba hacerle recordar constantemente a Rímini su pasado en común, alegóricamente, como si Riltse fuera la cifra de ese pasado. Pero Riltse, como su propia unión, estaban ya muertos. Mas, esa aparición fotográficamente fantasmal de Riltse lo hace reflexionar sobre la muerte y analoga al pintor muerto con Sofía, cuya cabellera logra distinguirse, reflejada en la vitrina que custodiaba el memorial: “Pensó en

cosas vagamente sobrenaturales: apariciones, el santo sudario, casos de catalépticos, una mujer en una isla caminando descalza, en plena noche, bajo la luna, guiada por el eco de unos tambores. ¿Se podía volver muerto de la muerte?” (199). No es casual su estupor frente a la foto de la placa de Riltse, por considerarlo símbolo de su pasado con Sofía. Vuelvo a la foto... Sin siquiera haber dado vuelta la fotografía, Rímini ya presentía que iba a encontrarse con la escritura de Sofía. En su reverso, Sofía le contaba un sueño que había tenido con él hace unos días, la misma noche que su ídolo se suicidaba. Y también pareciera estar resignada a ser abandonada por el olvido de Rímini. Además, el mismo soporte escritural utilizado por Sofía alegorizaba la vocación de Rímini por el olvido: “Este papel parece hecho para vos: todo lo que escribís encima puede borrarse con el dedo, sin que deje marca. Puede que incluso cuando las recibas, estas líneas ya hayan desaparecido” (17).

Fotos que intrigan y punzan

La manipulación que hace Sofía del capital fotográfico –como dice el narrador, “las fotos, tenían un carácter material . . . podían dividirse y cambiar de manos” (98)– introduce a Rímini en un juego icónico de adivinanzas. Susan Sontag afirma que “las fotografías . . . son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía” (33). Sofía, la emisaria fotográfica, es la voz que sujeta las evocaciones de Rímini, quien se ve enfrentado a una serie de fotos de diferentes momentos de su infancia y, en la medida que avanza en su revisión, el juego se va complejizando, pues sus recuerdos acerca de esos momentos fotografiados han sido erosionados por el olvido. Las fotos infantiles lo sumen cada vez más en la incertidumbre. Tanto así que las imágenes fotográficas van transformándose en enigmas y, hacia el desenlace, de regreso en la casa de Sofía, Rímini intentará “ponerles una fecha, situarlas, relacionarlas, en definitiva, convertirlas en un relato” (Augé 28), inspeccionándolas, especulando sobre ellas, para luego desentrañar algo de ellas. Cada vez que Rímini contemplaba una foto, “entraba en un estado de máxima concentración y la contemplación cobraba un carácter inquisitivo y expectante: la miraba esperando algo, como quien monta guardia” (510-11). Los verbos especular, “observar con atención” e inspeccionar, “examinar”– cuyos étimos están estrechamente vinculados con “spectator”, “espectador”– se coordinan con el verbo exhumar, presente en el siguiente fragmento, a propósito de la resistencia de Rímini respecto de la repartición fotográfica y de su constante diferimiento del recuerdo: “verse sentados en el piso con las piernas cruzadas . . . exhumando imágenes que ella recordaba con la misma precisión con que él las había olvidado, de modo que lo que para ella eran caras conocidas para él eran misterios apremiantes” (65). Pongo atención tal verbo, que significa desenterrar restos que, antaño, conformaron un todo. Esta exhumación es una de las evidencias del carácter agónico del archivo fotográfico. Exhumar las fotografías exige la tarea alegórica y arqueológica de reconocer sus rasgos deícticos, ya por Rímini olvidados –o, momentáneamente, contraídos en algún rincón de su memoria. De hecho, el olvido se coordina con lo cifrado, en la medida que el anexo griego *-leth-*, que “designa algo escondido, oculto, *latente* . . . [y que] aparece también en el nombre de *Lethe*, el mítico río del olvido” (Weinrich 21) ((Una de las características del archivo, según González Echevarría, es que ha de ser descifrado, pues almacena enigmas: “A través de *arche* [raíz de “archivo”], archivo se relaciona con arcano . . . secreto, misterio . . . de modo que Archivo no sólo indica que algo se guarda, sino que

algo es secreto, está codificado, encerrado” (61). Para Derrida, es el arconte quien tiene la capacidad intrínseca de interpretar este material. En este caso, será Sofía.)).

Es en la casa-museo de Sofía en donde los recuerdos asociados con las fotografías comenzarán a desenrollarse, donde la especulación sobre la supuesta especulación fotográfica a la que se vería expuesto si hubiese aceptado la distribución se lleva a cabo pues, aunque ya se había enfrentado inquisitivamente a algunas fotos de su pasado infantil –las tarjetas postales–, es allí donde puede acceder a la totalidad del capital fotográfico, interesándose por inspeccionarlo y comentarlo a través de epígrafes. Un día cualquiera, Rímimi había estado mirando las fotografías:

tratando de darles un orden cronológico, y aunque no había avanzado mucho . . . , al cabo de unas horas, casi sin darse cuenta, había empezado a numerar las fotos y a escribir en un cuaderno, debajo del número que correspondía a cada foto, las impresiones que iba irradiando su memoria a medida que la contemplaba. (528)

Esta inusitada y meticulosa atención de Rímimi por las fotografías contraindicaba el constante aplazamiento del reparto y el blanqueo memorial al que quiso en esos años que estuvo alejado de Sofía: Rímimi comenzaba a recordar. Sin embargo, sus recuerdos no eran del todo precisos. Frente a una fotografía específica –una pareja de adolescentes sentados en una plaza–, Rímimi despliega una seguidilla de recuerdos: era él, junto a Sofía, en Barrancas de Belgrano, después de haber visto una película sobre Adela Hugo, mujer que amó demasiado. La cita había sido un tanto accidentada, pues en la boletería fueron humillados, al pedirles sus documentos para poder ingresar, y a la salida atacados por unas gitanas. Rímimi no sólo recuerda el contexto que rodeaba la toma de la fotografía sino que, incluso, ciertos pasajes de la película. Todo ello estaba consignado en el epígrafe de la foto, pero “Sofía no terminaba de reconocerse en la evocación” (535). Así, las reminiscencias de Rímimi se tensionan con los recuerdos de Sofía. Es probable, es casi seguro que fuera ella quien tenía la razón. Las capacidades mnemotécnicas de Rímimi se estaban rehabilitando, por lo que era probable que hubiera errado. Sin embargo, Sofía

celebró el equívoco como una victoria: el pormenorizado epígrafe que Rímimi había estampado al pie de la foto era para ella un síntoma inobjetable de salud. Rímimi no sólo había vuelto: también había vuelto a recordar, y esa resurrección de la memoria, en alguien como él, convencido, durante tantos años, de que todas sus posibilidades de sobrevivir dependían de su capacidad de olvidar, y de que no habría para él destino sentimental alguno si no se desembarazaba antes del lastre del pasado, era para ella un logro inapreciable, en el fondo el único logro verdadero Volver a recordar era la clave del volver verdadero, la base primera, todo –como desentenderse de la memoria, perder o aplazar recuerdos, dejar escurrir y olvidar eran la clave, el principio, el modelo de toda pérdida y desaparición. (537)

Es curioso que Rímimi realizara gran parte sus exhumaciones fotográficas durante la noche, mientras era acosado por el insomnio. Resulta paradójico que sea la noche el escenario que permita la emergencia de los recuerdos pues ésta, históricamente, ha sido vinculada con el día y la vigilia. Es más, la abuela de *Lethe*, el Olvido, es la Noche, *Nix* ((La conjunción entre noche y recuerdo no era nueva para Rímimi. La carta que Sofía le escribió a Rímimi contándole cómo fue que raptó a su hijo Lucio estaba signada por el olvido, pero destinada al recuerdo, pues evidencia el actuar negligente de Rímimi que lo condenó al olvido perpetuo

e involuntario de su familia –pues nunca más podría acercarse a ellos– y, al mismo tiempo, es el único recuerdo concreto que Rímini tendrá de los últimos momentos en que Lucio aún era su hijo y, además, será un estimulante mnemotécnico. Gracias a ella, su memoria se sobreexcitaría, devolviéndole las facultades lingüísticas que daba por perdidas. Esa sobreexcitación memorial, provocada por la carta, se daba, sobre todo, durante las noches: “una noche la recitó en sueños, completa . . . después de reproducir en voz alta el texto original, la *veía* traducida al inglés, al francés, al italiano . . . esos trances nocturnos lo devolvían a lo que alguna vez había sido Rímini, como un fogonero ávido, alimentaba el sueño para perpetuarlo, se aferraba a sus elementos y conjuraba cualquier irrupción, cualquier detalle nuevo que pudieran perturbarlo, confiado en que, si lo hacía durar lo suficiente, el sueño terminaría restituyéndole *todas* las facultades que el día le había confiscado”. (326.)).

La escritura epistolar en el reverso de las fotografías que Sofía le envía a Rímini, así como también los epígrafes y comentarios que despliega Rímini al contemplar las fotos que Sofía conservaba se erigen como suplementos de la imagen. Pero no son los únicos suplementos de las fotografías del archivo que me ocupa, aunque sí los únicos ligados a la escritura. Sin embargo, igualmente se engarzan con un suplemento ontológico de la foto, el segundo elemento que la conforma, según Barthes, que cohabita con el *studium*, pero que también lo perturba, el *punctum*, y que permite que la observación que se haga de una fotografía rebase su carácter funcional-documental. El *punctum* es “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes 65). Así, el *punctum* convierte a la foto en una imagen punzante que permite experimentar goce o dolor por medio de su contemplación. El *punctum* está formado por varios puntos, por lo que hay más de un tipo de pinchazos emocionales: los hay de forma y de intensidad.

Un *punctum* puede ser un detalle que intriga –en ese sentido, la imagen fotográfica como enigma se coordina con estas consideraciones. Regreso a la foto de los adolescentes, y al *punctum* de Rímini en relación con esa foto, al estremecimiento que experimenta al verla, que hace que ésa sobresalga del resto de fotografías entre las que se encontraba –“tal foto me adviene, tal otra no” (Barthes 54). En el siguiente pasaje de la novela, destaco con cursiva las palabras que parecen coordinarse con la cadena de significantes con la que define Barthes al *punctum*: “[Rímini] se puso a husmear entre las fotos. Había visto una al pasar, no le había dado importancia, pero la imagen, en lugar de desvanecerse, le había dejado un *residuo*, esa especie de *veneno anémico* que más tarde, cuando algún estímulo inesperado lo excita, *ilumina de golpe* la imagen que creíamos intrascendente y la preña de un *extraño presentimiento*. La encontró: era una mala foto de plaza. Una pareja de adolescentes se abrazaba en un banco de piedra . . . Barrancas de Belgrano, invierno, empezó a decir Rímini mientras le alcanzaba la foto, *Adela H.* –una de las primeras películas que habían visto juntos” (528). Retomo también la tensión entre los recuerdos de Rímini acerca de ese momento y los de Sofía, a partir de la siguiente cita de Barthes: “lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno” (100). ¿Será ésa acaso la razón por la cual el archivo de Sofía puede pensarse en términos del “*studium*”, en tanto cada foto ha de estar claramente codificada y asociada con un determinado instante, tal como sucedía con el mobiliario? Sofía, incluso, había procurado contar las fotografías que conformaban su *studium* –“las conté: son mil quinientas sesenta y cuatro” (308) afirma ella–, ejerciendo un total control sobre aquellas,

domesticándolas. En cambio, para Rímini las fotos eran imágenes “punzantes”, no del todo legibles y, por lo tanto, pequeñas trampas visuales, imposibles de aprehender y nominar por completo. En una ocasión, a él

lo perturbó mirar diez, veinte fotos, y darse cuenta de que, salvo a ellos dos, a Sofía, a él mismo, desfigurados por la época y la distancia, pero irreductibles, ya no reconocía a nadie. Hasta los lugares donde posaban . . . le resultaban desconocidos. Ellos dos estaban en foco, siempre, pero todo el resto, los decorados, las personas con las que compartían el cuadro, los objetos . . . todo parecía nublarse y replegarse y enmudecer detrás de un velo opaco. Rímini buscó a sus padres, a los padres de Sofía, a algún Víctor joven y saludable que agitara una mano desde ese pasado inocente. Vio caras, edades, gestos, ropas, y se detuvo en ellos con avidez esperanzada. Después, como nada lo flechó, y sólo el flechazo podía saciarlo, se resignó a mirarlas con indolencia. (549-50)

El *punctum* es ese flechazo que no acude a la contemplación fotográfica de Rímini pero, sin embargo, la perturbación que le provoca esa anagnórisis fallida también le punza. Otro *punctum*, quizás más poderoso en la historia de Rímini y Sofía, es aquél que le da un aspecto agónico a la fotografía y, por extensión, al recuerdo conyugal. La reflexión en torno a ese “punctum” me permitirá empezar a fijar en qué medida las fotos intervienen en el problema de la memoria de un pasado.

Fotografía y agonía

El *punctum* puede ser también el paso inclemente del tiempo que deja una marca física en la foto, o bien –más bien– la intensidad con que advierte que eso que fue no será más. La foto es un objeto material, vulnerable a los avatares del tiempo, y ese rasgo es evidente en el archivo fotográfico de Sofía. En una de sus meticulosas excursiones sobre las fotografías del pasado, Rímini descubrió que “casi todas las fotos que separó tenían los colores completamente alterados Ahora, encima, todo estaba virado al amarillo o al rojo sucio, agrisado, de la luz que se usa en los cuartos oscuros de los fotógrafos” (549). Pero, más inquietante que esos trastornos cromáticos –“¿Y no era ésa la razón última que explicaba la supervivencia de algo tan primitivo como la fotografía: el deseo de ver cómo ese trozo de papel, llamado en teoría a inmortalizar un rostro, un cuerpo, un lugar, un instante de amor, *también* se deterioraba, envejecía, era mortal?” (549)– es la sentencia de muerte que arrastra toda fotografía, sentencia que se abalanza sobre los instantes fotografiados, petrificándolos en una *instantánea*, fugazmente elaborada y transitoria. Rímini reconoce ese *punctum* ya no formal, sino intensivo, y reconoce en ese *punctum* la razón por la cual “se había negado a repartir las fotos con Sofía, por qué . . . después del accidente había quemado las que tenía con Vera, por qué había prohibido los fotógrafos la tarde del civil con Carmen... Miraba una foto y . . . decía: Esto que miro . . . ha muerto y yo he sobrevivido” (252).

Esta sentencia fotográfica, a mi parecer, condensa el valor del recuerdo en *El pasado*: es eminentemente espectral y, por eso, a primera vista, anfibiológico, pues oscila entre lo que se ve y lo que no se ve, lo presente y lo ausente, lo vivo y lo muerto. El narrador de la novela, en el siguiente pasaje, análoga los recuerdos con espectros, focalizándose en Rímini: “todos los espectros del pasado que lo habían visitado durante la noche [estaban formados por] un material plano, sin dimensiones, pero incesante, sobre todo indestructible:

el material de que están hechos los muertos” (501). Los instantes tatuados fotográficamente penarán en el presente de Rímini: son fantasmas. Y eso ya lo adelantaba Barthes al nombrar como *spectrum* al referente de una fotografía y afirmar su íntimo enlace con la muerte. Pierre Bourdieu, en el siguiente pasaje, en que hace referencia a los álbumes de familia, los inviste de un hálito mortuario: “el pasado común o, si se prefiere, el mínimo común denominador del pasado tiene la lucidez casi coqueta de un monumento funerario visitado con asuidad” (ctdo. en Le Goff 172). Pese a que en *El pasado* no se habla de un álbum fotográfico familiar ((El álbum sólo existe cuando Rímini comienza a elaborar uno, a partir de los epígrafes que escribía en las fotos.)), sino más bien de “dos grandes cajas rectangulares” (527), en cuyo interior se conservan las fotos conyugales, sí es posible considerar a estas fotografías, bajo la óptica de Bourdieu, como monumentos –y yo agregaría “documentos”– funerarios. La forma rectangular de las cajas que las contienen me hace pensar en ataúdes, y ello no está lejos de la reflexión que he desplegado en estas líneas. Todo pareciera indicar que, en *El pasado*, “el objeto que mejor representa los recuerdos, . . . las fotografías” según el mismo Pauls declara en una entrevista, delatan el carácter espectral de la memoria que en la novela se problematiza: en las fotos se ha estampado la muerte; aquéllas están guardadas en cajas que parecen ataúdes; su arconte, Sofía, de tanto beber de los recuerdos, se ha convertido en una mujer-zombie ((La mujer zombie fue uno de los títulos que barajaba Alan Pauls para titular la novela que, más tarde, llamó *El pasado*.)), en un cuerpo carcomido por infecciones, con cicatrices en la cara, con ojeras y el pelo desgredado, *acostumbrado a estar muerto*, tal como lo anuncia el epígrafe de *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, en la novela; ella vive y conserva el archivo fotográfico en una casa que, como revisé más arriba, se erige como un museo-mausoleo ((Para hablar del museo me hacen falta otras tantas páginas. Sólo transcribo la opinión de Valéry, que se cuelga en la escritura de Adorno, acerca del carácter espectral de los museos: “[en el museo] una fría confusión reina . . . tumulto de congeladas criaturas cada una de las cuales postula la inexistencia de las demás . . . En él se guardan . . . visiones de muerte” (89).)). Sin embargo, los recuerdos y las fotos pesan en el presente de los protagonistas, adquiriendo una *sobrevida*. Cuando caracterizo la memoria de *El pasado* como espectral, lo hago a luz de las líneas que iniciaron esta lectura sobre la novela: como lectora, veo las *fotografías a medias*; a sus protagonistas, en especial a Rímini, las fotos se les aparecen como fantasmas. El fantasma es, de suyo, anfibológico: medio muerto, medio vivo –como Sofía. Por lo tanto, aunque quisiera resolver el problema de la memoria a favor de un recuerdo agónico, no es posible, pues algo de vital hay en él.

En este sentido, el desenlace de la novela, en el que destaca el motivo de la sangre, se engarza con esta condición anfibológica del recuerdo –y agregó que tal motivo también se comporta de modo paradójico aquí. Conviene atraer un pasaje anterior a ese desenlace. Tiempo después del divorcio, Sofía creía que, al separarse los amantes, uno de ellos moría, dejaba morir en él el amor, y el otro sobrevivía, sobreviviendo con él el sentimiento:

el amor podrá ser recíproco, pero el fin del amor no, nunca. Los siameses se separan Los tiene que separar otro . . . y la mayoría de las veces . . . mata, mata a uno, por lo menos, y condena al otro, al sobreviviente, a una especie de duelo eterno, porque la parte del cuerpo que estaba unido al otro queda sensibilizada y duele, duele siempre, y *se encarga de recordarle siempre que no está ni va a estar nunca completo*, que eso que le sacaron nunca podrá volver a tenerlo. (298)

Sofía es aquella sobreviviente, pero que sobrevive como zombie, adscribiéndose al flanco del Tánatos, de la pulsión de la muerte. Como ya lo he dicho, pasan unos cuantos años y Rímini, pusilánimemente, regresa a casa de Sofía. La totalidad matrimonial que antes se había fisurado pretenderá restituirse pero, como lo revela el episodio final de la novela, será de manera paradójica. Luego de la exitosa inauguración del bar *Adela H.*, refugio del colectivo MAD ((El control fotográfico ejercido por Sofía se proyecta más allá de su fuero interno. Siete años después de la separación, organiza y lidera un colectivo de mujeres abandonadas por los hombres que aman, y que pretenden volver a poseerlos, llamado Mujeres que Aman Demasiado (cuya sigla, MAD, atrae el sustantivo inglés “locura”). El lugar de las reuniones es el bar *Adela H.*, en homenaje a la hija de Víctor Hugo, una mujer que amó demasiado y terminó sus días en un manicomio. Durante sus encuentros, estas traumadas mujeres relataban los desdenes a los que habían sido sometidas por quienes amaban y, a partir de esas experiencias, todas concluían que “el recuerdo de amor era la unidad mínima del amor” (539). Es por eso que el peor enemigo de la mujer enamorada era el hombre que olvidaba que había estado enamorado de ella –como Rímini, su prototipo.)), Rímini y Sofía se dirigieron a casa de ella, algo borrachos. Hicieron el amor casi por inercia. Tras ese evento, que marcaba relación el regreso de él al lecho “conyugal”, Rímini se internó en una de sus expediciones fotográficas, mientras Sofía dormía. Comenzó a hojear el álbum fotográfico que había estado armando y, después de unos instantes, le parecía que no podía asociar ninguno de los epígrafes de las fotos, que él mismo había inscrito, con sus recuerdos: “Miró las fotos, devoró literalmente los epígrafes. Sí, ya las había visto antes. Sí, la reconocía. Era su propia letra, pero— . . . ¿de qué clase de trance habían nacido esas líneas? . . . Se le ocurrió que tal vez Sofía podría poner las cosas en su lugar” (550). Como puede deducirse, Rímini pretendía acudir a la incomparable capacidad de Sofía para recordar. Sin embargo, ella dormía profundamente y Rímini no pudo despertarla. Algo llamó la atención de él cuando se acercó a la cama: “una línea de sombra . . . salía de su sexo y serpenteaba en la sábana blanca . . . Era sangre.” (551). Pero la sangre no sólo emanaba del cuerpo de Sofía: “Rímini entreabrió su bata y vio que también su sexo goteaba sangre” (551). Después de este descubrimiento, Rímini se acostó, se durmió y tuvo un extraño sueño, en el que destacaban los nombres de una gran cantidad de tiendas de anteojos. La novela finaliza con esta oración: “seguían desangrándose” (551). La emergencia de este hilo de sangre se erige de manera anfíbológica. El hilo de sangre aparece luego de una relación sexual de la pareja. Sin embargo, tal hilo une la fallida inspección fotográfica de Rímini con el motivo de la sangre derramada, aproximándose más a la muerte que a la potencia vital. Sí, los recuerdos parecieron imponerse de la mano de Sofía y el triunfo de su plan: Rímini ha vuelto a casa. Mas, Rímini sólo se había sobreexcitado memorialmente, para luego dar paso al olvido que había perseguido por años. Y, a partir de esta filiación, el olvido pareciera compatibilizar magistralmente con la muerte o, por lo menos, con la agonía. Las fotos, en cuya presencia se insistió hasta las últimas líneas de las quinientas cincuenta y una páginas de *El pasado*, acicates del recuerdo, terminan por no ser identificadas. ¿Podría concluirse entonces que, en esta novela, las fotografías conforman un capital de la memoria signado por el olvido y, hacia el desenlace, por la muerte? Respondo que no, porque ello sería desconocer todos los estatutos que las fotos fueron tomando en esta historia, y que he estado reconociendo en estas páginas. Más bien me atrevo a decir que estas imágenes son reversibles y plegables, que estimulan y despistan, alternativamente, a la memoria, y a sus dos caras –que a veces, se confunden entre sí.

Bibliografía:

Casanueva, Loreto. “EL PASADO: UNA MEMORIA FOTOGRÁFICA”. Revista Laboratorio N°3.
Web.

- Adorno, Theodor W. *Prismas..* Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones.* Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005. Impreso.
- Augé, Marc. *Las formas del olvido.* Trad. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida.* Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Origen del drama barroco alemán.* Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990. Impreso.
- Déotte, Jean Louis. *Catástrofe y olvido.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- Derrida, Jacques. *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá.* Trad. Haydée Silva. Edición electrónica de Philosophia. Universidad ARCIS. Web. 29 sept. 2009.
- . *Mal de archivo.* Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.
- . *Memorias para Paul de Man.* Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1989. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana.* México D.F.: FCE, 1998. Impreso.
- Kay, Ronald. *Del espacio de acá. Señales para una mirada latinoamericana.* Santiago: Editores Asociados, 1980. Impreso.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario.* Trad. Hugo F. Bauzá. Barcelona, Paidós, 1991. Impreso.
- Marchant, Patricio. *Escritura y temblor.* Eds. Pablo Oyarzún y Willy Thayer. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Millot, Catherine. *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión.* Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 1998. Impreso.
- Pauls, Alan. *El pasado.* Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- . "Alan Pauls narra el desamor con gotas de terror en 'El pasado'". *El País.* Web. 16 dic. 2003. 14 nov. 2009.
- . "Estrategias del amor que no cesa". *La Nación.* Web. 30 nov. 2003. 14 nov. 2009.
- . *El factor Borges.* Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía.* Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Edhasa, 1996. Impreso.
- Weinrich, Harald. *Leteo. Arte y crítica del olvido.* Trad. Carlos Fortea. Madrid: Siruela, 1999. Impreso.

Fecha de recepción: 14/7/10
Fecha de aceptación: 14/9/10

1 Loreto Casanueva es Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, mención literatura, de la Universidad de Chile. Desde agosto de 2010 es ayudante del Área de Literatura General del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

2 Este estudio fue elaborado en el marco del Seminario de Grado "El Cuerpo de la Memoria", dictado por el profesor David Wallace el año 2009, para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad de Chile. Ha sido levemente modificado para su publicación.

3 Me parece pertinente asociar dicha presentización con la consideración acerca del recuerdo que señala Nelly Richard en *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición*: "El recuerdo es mucho más que anterioridad: es un nudo elaborativo que conjuga residuos de significación histórica con narrativas en curso" (70).

4 En el ámbito literario latinoamericano, el Archivo está compuesto, especialmente, por documentos de la Colonia o del siglo XIX, que se erigen como fundadores del Mito y la Historia del continente. Pensemos en sus paradigmas: la habitación de Melquíades en *Cien años de soledad*, en

el discurso crítico (científico-antropológico) del narrador protagonista de *Los pasos perdidos* y en la mayor parte de la narrativa borgeana, según indica González Echevarría. En ese sentido, mi propuesta acerca de las fotografías de Sofía y Rímini se adhiere a las características del archivo ya consignadas, emparentándose así con estos archivos de la tradición literaria latinoamericana, pero en base a documentos visuales y familiares-personales.

5 Para Patricio Marchant, incluso, la escritura epistolar es una especie de fotografía: "al escribir, mando, envío, doy una foto" (97). La escritura es el suplemento de la imagen fotográfica, pero también es su complemento, su gemelo. En *La tarjeta postal*, Derrida insiste en la dimensión instantánea de la postal, en su doble acepción: como imagen fotográfica y como algo producido de manera súbita.

6 Una de las características del archivo, según González Echevarría, es que ha de ser descifrado, pues almacena enigmas: "A través de arche [raíz de "archivo"], archivo se relaciona con arcano . . . secreto, misterio . . . de modo que Archivo no sólo indica que algo se guarda, sino que algo es secreto, está codificado, encerrado" (61). Para Derrida, es el arconte quien tiene la capacidad intrínseca de interpretar este material. En este caso, será Sofía.

7 La conjunción entre noche y recuerdo no era nueva para Rímini. La carta que Sofía le escribió a Rímini contándole cómo fue que raptó a su hijo Lucio estaba signada por el olvido, pero destinada al recuerdo, pues evidencia el actuar negligente de Rímini que lo condenó al olvido perpetuo e involuntario de su familia –pues nunca más podría acercarse a ellos– y, al mismo tiempo, es el único recuerdo concreto que Rímini tendrá de los últimos momentos en que Lucio aún era su hijo y, además, será un estimulante mnemotécnico. Gracias a ella, su memoria se sobreexcitaría, devolviéndole las facultades lingüísticas que daba por perdidas. Esa sobreexcitación memorial, provocada por la carta, se daba, sobre todo, durante las noches: "una noche la recitó en sueños, completa . . . después de reproducir en voz alta el texto original, la veía traducida al inglés, al francés, al italiano . . . esos trances nocturnos lo devolvían a lo que alguna vez había sido Rímini, como un fogonero ávido, alimentaba el sueño para perpetuarlo, se aferraba a sus elementos y conjuraba cualquier irrupción, cualquier detalle nuevo que pudieran perturbarlo, confiado en que, si lo hacía durar lo suficiente, el sueño terminaría restituyéndole todas las facultades que el día le había confiscado". (326).

8 El álbum sólo existe cuando Rímini comienza a elaborar uno, a partir de los epígrafes que escribía en las fotos.

9 La mujer zombie fue uno de los títulos que barajaba Alan Pauls para titular la novela que, más tarde, llamó *El pasado*.

10 Para hablar del museo me hacen falta otras tantas páginas. Sólo transcribo la opinión de Valéry, que se cuela en la escritura de Adorno, acerca del carácter espectral de los museos: "[en el museo] una fría confusión reina . . . tumulto de congeladas criaturas cada una de las cuales postula la inexistencia de las demás . . . En él se guardan . . . visiones de muerte" (89).

11 El control fotográfico ejercido por Sofía se proyecta más allá de su fuero interno. Siete años después de la separación, organiza y lidera un colectivo de mujeres abandonadas por los hombres que aman, y que pretenden volver a poseerlos, llamado *Mujeres que Aman Demasiado* (cuya sigla, MAD, atrae el sustantivo inglés "locura"). El lugar de las reuniones es el bar Adela H., en homenaje a la hija de Víctor Hugo, una mujer que amó demasiado y terminó sus días en un manicomio. Durante sus encuentros, estas traumas mujeres relataban los desdenes a los que habían sido sometidas por quienes amaban y, a partir de esas experiencias, todas concluían que "el recuerdo de amor era la unidad mínima del amor" (539). Es por eso que el peor enemigo de la mujer enamorada era el hombre que olvidaba que había estado enamorado de ella –como Rímini, su prototipo.