

**Universidad de Chile**  
Facultad Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# *El pasado: una memoria fotográfica*

Informe de Seminario de Grado para optar al Grado de Licenciada  
en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumna:

**Loreto Casanueva Reyes**

Profesor guía: David Wallace Cordero

**Diciembre 2009**



<b>Epígrafe . .</b>	<b>4</b>
<b>Encuadres teóricos, marcos de fotos . .</b>	<b>5</b>
<b>Acerca del problema de la memoria en <i>El pasado</i> . .</b>	<b>7</b>
<b>Capitales de una memoria conyugal . .</b>	<b>10</b>
<b>El archivo fotográfico como <i>studium</i> alegórico . .</b>	<b>12</b>
<b>M.A.D. como la proyección de la obsesión memorial de Sofía . .</b>	<b>16</b>
<b>Rímimi y la alegorización del olvido . .</b>	<b>18</b>
<b>Las fotografías como tarjetas postales . .</b>	<b>20</b>
<b>Fotos que intrigan y punzan . .</b>	<b>22</b>
<b>Fotografía y agonía . .</b>	<b>26</b>
<b>El diafragma se abre . .</b>	<b>29</b>
<b>Bibliografía . .</b>	<b>30</b>
Entrevistas a Alan Pauls: . .	30

## Epígrafe

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

*La fotografía propone otra física, una retrofísica en vez de una metafísica* **Ronald Kay, El tiempo que se divide**

# Encuadres teóricos, marcos de fotos

Es curioso el contraste entre la histórica represión de mi gestualidad escritural, es decir, esa que pudiera poner por escrito aquello que rebasa la escritura, y mi histórica inclinación por lo paraóptico, gestualidad otra, que acompaña y trasciende lo meramente visible. Fue esa inclinación la que, posiblemente, me llevó a fijarme en las fotos de *El pasado*, novela del escritor argentino Alan Pauls. 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, cual *fantasmas*. Son como esa foto de la madre de Roland Barthes en el invernadero, que sólo nos queda imaginar porque no figura dentro del corpus fotográfico desplegado verbal y visualmente en su texto *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. A través de las señas de Barthes, podemos ensayar la imagen materna- cuando aún era una niña-, así como el narrador de la novela lo hace con ciertos ejemplares del capital fotográfico de Sofía y Rímini, sus protagonistas: éstas y éstas son imágenes fotográficas que la mirada lectora no puede aprehender sino a través de un simulacro de impronta alegórica. Pauls- como Barthes- nos expone, a los lectores, a un juego doble de *espectros*: a la ausencia de los referentes fotografiados- Rímini ha crecido, ya no es el niño vestido con el uniforme escolar, visitando el zoológico- 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 la narración.

Ciertos miembros de la parentela etimológica de ‘espectro’, *spectrum*, encuadran con el sentido fotográfico que le concede Barthes a ese étimo- el *spectrum* es el referente de una foto, el que, estampado en el papel, “añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes 39)-, a quienes atraigo a partir de sus consideraciones: *speculationis*, ‘especulación’, *inspectionis*, ‘inspección’, y *specie*, ‘especie’. Y es que en *El pasado* las fotografías existen como tales, pero también desbordan su carácter funcional, es decir, ser documentos sociales: son doblemente *espectros*, ya lo decía, están abiertas a la *especulación*, pueden estar sometidas a una *inspección*, pues, para uno de los protagonistas, son imágenes enigmáticas, y no sólo son *especiales*, en los términos que Giorgio Agamben propone en su artículo “El ser especial” en su libro de ensayos *Profanaciones*, sino que también son *especies* de cartas: en ellas, hay algo de muerto, de latente y de epistolar. Todos estos étimos delatan su parentesco, en tanto han sido encarnados por el verbo latino *specio*, ‘mirar’: las fotografías son, primariamente, icónicas. Pero, ¿cómo ver si no hay *nada que ver*? La mirada, en especial mi mirada como lectora de esta novela, debe torcer la etimología que emparenta las fotos, esas visiones *espectrales*, con un verbo que exige *visión*.

La presente exposición tiene como objetivos recrear y *presentar* las imágenes fotográficas de *El pasado*, tentando una lectura que rebase su dimensión ornamental y, en especial, documental, para examinarlas desde mi reflexión etimológica inicial, con el fin de que quede al desnudo la desestabilización de los pares conceptuales asociados al problema de la memoria y sus recovecos, tales como vida y muerte, recuerdo y olvido, 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 que discurre el motivo de la sangre, es elocuente en tanto resuelve anfibológicamente dicha problemática.

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

*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, lejos del recuerdo de su ex esposa: “el mundo brillaba como un objeto flamante y Rímini [...] estaba demasiado concentrado en habitarlo como para distraerse con el pasado. No pensaba en Sofía. [...] Era como si se la hubieran extirpado” (67). 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, “como si, después de la separación, [...] tuviera todo el tiempo libre *para el amor*” (79). Pero también se trastorna psíquicamente. La existencia de Rímini se atiborará 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 haber observado una escena con tintes románticos y violentos entre él y Sofía. 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, cuyos trastornos psíquicos rayaban 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, arribó 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 Sofía, Rímini se convierte en el trofeo de un grupo de mujeres decididas a recuperar el amor de sus ex amores, el colectivo Mujeres que Aman Demasiado, liderado por ella.

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.

Vuelvo a la separación. 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 escombros de ese pasado compartido, rastros materiales de las vivencias pretéritas, que sobrevivirían en la posteridad, como por ejemplo, el patrimonio compuesto por las fotos y los muebles, que operan como dispositivos deícticos que remiten, alegóricamente, a una totalidad quebrada—el pasado conyugal de Rímini y Sofía: “en el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento” (Benjamin, *Origen* 169). 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 la alegoría parasita en este motivo? 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. 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” (Pauls, *El pasado* 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. Quisiera haber escrito, en vez de este punto seguido, una coma, seguida del adverbio *respectivamente*, de tal modo que se resolviera en términos binarios el problema, emparejando al recuerdo con la vida y al olvido con la muerte. Pero eso no es posible. 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, puesto que pertenece a esta ambigüedad del olvido” (Cit. 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” (Pauls, *El factor* 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” (Cit. en Déotte 180). La laberíntica 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” (Derrida, “El arte” 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 memorial que alude a un pasado que es constantemente presentizado<sup>1</sup> por una voz heterodiegética y extradiegética focalizada especialmente en Rímini, el personaje que amenaza la persistencia del recuerdo custodiado por Sofía.

---

<sup>1</sup> 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).

## Capitales de una memoria conyugal

La noticia de su separación fue catastrófica (o milagrosa) para el círculo íntimo de la pareja, pero Rímini y Sofía lo habían planeado durante un mes y medio, en una atmósfera de concordia y escrupulosidad realmente turbadora, como para agregar a su vastísimo inventario de experiencias acumuladas durante doce años de matrimonio la pieza cumbre, sin prever los desastres personales que esa decisión provocaría. 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, y ella para quedarse en el que por muchos años compartieron: un trámite tan doméstico como la repartición de sus bienes comunes fue su detonante. ¿Cómo distribuir el patrimonio sobreviviente de un matrimonio agonizante?, ¿Cómo distribuir entre ambos los objetos que comúnmente adquirieron a lo largo de su trayectoria amorosa?, ¿Cómo distribuir los símbolos de sus victorias en medio del fracaso amoroso?, ¿Por qué distribuirlos? 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. Son idas y venidas entre la memoria y el corazón. 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. De una precisión fotográfica bastante peculiar, pues condensa búsquedas, precios, tiendas, restaurantes, usos: 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). Su capacidad mnemotécnica 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 desgana sobre la alfombra, con la ropa en desorden y las fotos adheridas a la piel de las nalgas, restos de un obscuro lecho de hojas mustias” (66). La metáfora sintetiza la actitud de Rímini frente a las fotos: las fotos como hojas caídas y secas de un árbol, fragmentos muertos de un ser viviente, que jamás serán restituidos a su seno original.

Así, las fotografías se resistieron a ser repartidas. Sofía, quien se quedó en el departamento que otrora 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, más que meros documentos que Sofía ha monumentalizado. 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.

La vocación de Sofía por la memoria es una obsesión y ello se traduce en su pánico al olvido. A este respecto, Andreas Huyssen se pregunta a qué se debe la sobreexcitación contemporánea por la memoria, especialmente, si consideramos los desastres universales y personales- como el de Sofía ante su divorcio con Rímini- no son memorables: “¿es el miedo al olvido el que dispara el deseo por recordar, o será a la inversa? ¿Acaso en esta cultura [...] el exceso de memoria crea tal sobrecarga que el mismo sistema de memoria corre un constante peligro de implosión, lo que a su vez dispara el temor al olvido?” (Huyssen). Pienso que Sofía es consciente de su sobrecarga de memoria, sobrecarga que se hace patente cada vez que se vuelca sobre su corazón y éste le devuelve recuerdos, cada vez que observa un mueble de su casa y éste le devuelve recuerdos, cada vez que mira una foto y ésta le devuelve recuerdos –Rímini, a su vez, está también consciente de que el capital de imágenes que se negaba a revisar y repartir, por parecerle “un mar de obscenidades fotográficas” (64).

Sofía se acopla al perfil derridiano de *archivo*, desde la etimología del mismo: *arkhé* como ‘mandato’ y *arkhé* como ‘comienzo’. Sofía, 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, según revisaré más tarde, 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 presenta 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). Estas consideraciones se complejizan y complementan con el carácter económico de todo archivo: “[el archivo] guarda, pone en reserva, ahorra, mas de un modo no natural, es decir, haciendo la ley (*nómos*) o haciendo respetar la ley [...] Tiene fuerza de ley, de una ley que es la de la casa (*oĩkos*), de la casa como lugar, domicilio, familia, linaje o institución” (Derrida, *Mal*). 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). Incluso, en cierta oportunidad, en uno de sus encuentros *casuales* con Rímini, Sofía le cuenta que, tras una inundación en su casa, los únicos objetos materiales que no se arruinaron fueron las fotos, “esa *colección* de retratos muertos con la que me condenaste a vivir desde que nos separamos [...] Fue lo primero que vi cuando bajé al depósito de muebles: la caja enorme flotando en el agua, con las fotos adentro, intactas, como náufragos en una balsa” (308). Destaco el sustantivo que escribí en cursiva en el pasaje anterior, *colección*. No me interesa discutir si Sofía es una coleccionista, pero sí consignar que, etimológicamente, su nombre se coordina con la colección, pues ella está *al lado de la lección*. Y su archivo fotográfico reside en una casa-museo, entre otros recuerdos materiales del pasado compartido. Una noche, sólo días después de su regreso con Sofía, tras salir de la cárcel- como por inercia, sin asentir, pero tampoco rechazando la propuesta-, después de siete años separados, Rímini siente que “si en ese mismo momento un corte de luz los hubiera sumergido en la más negra oscuridad, él habría podido orientarse a ciegas, por su cuenta, guiado solamente por las instrucciones del recuerdo. Fiel a sus principios, que le ordenaban apegarse a todo lo que tuviera una historia, Sofía, por otra parte, no había tirado nada. Rímini se dejó envolver por ese *déjà-vu* general, atmosférico, y no tardó en identificar el elenco de reliquias en el que descansaba [...] Y todo eso, que había sido de él, rechazado y olvidado por él, todo eso, ahora, volvía a acogerlo sin condiciones y sin rencor, incluso con cierta misericordia” (512). Ese nuevo hogar- Sofía se había mudado del departamento matrimonial de antaño- se había convertido en una réplica del original, sólo que éste estaba atiborrado de rastros del pasado, como si quisiera tachar el presente. El olor a pretérito que envolvía a Rímini en ese instante le permite deducir que “no volvía a una casa, ni al amor de una mujer, ni siquiera a un pasado- porque la casa, y el amor de una mujer y hasta el pasado nunca son del todo inmunes a la acción del tiempo. Volvía a un museo: el museo en el que había nacido, que lo había formado, del que había sido robado y que, a lo largo de los años, no sólo

se había negado a llenar su lugar con otra pieza sino que lo había preservado así, vacío contra todo” (513).

El archivo de fotos que custodia Sofía no sólo lo vinculo con las reflexiones de Derrida, sino que también con las de Barthes, con respecto a uno de los elementos que, según él, compone a la fotografía: el *studium*. Este elemento es aquél 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, elemento al que regresaré más abajo-, sino en su superficialidad documental. Es por eso que me atrevo a calificar a este archivo no sólo como económico, en términos derridianos, sino que también 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, es decir, por miles de fragmentos impresionados, materialmente, por instantes del pasado, 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, en vistas del diferimiento de él respecto de la repartición fotográfica que tanto solicitaba ella. 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. Incluso, ella no sólo le restituye a Rímini su pasado mediante tales fotos, de las que me ocuparé pronto, sino que también a través de objetos que le habían pertenecido como, por ejemplo, una lapicera, que ella misma le había obsequiado hace tiempo, de la cual él se había olvidado por completo pero, tras observarla un rato, logró reconocer, recreando una sección de su pasado a través de ella, y comprendiendo “hasta qué punto lo inolvidable de las cosas, o de ese complejo articulado de hechos, personas, cosas, lugar y tiempo que llamamos momento, es mucho una propiedad de las cosas, que el resultado de una voluntad de preservación, un deseo que ya entonces, en el mismo instante que se formula, se sabe amenazado por el fracaso” (181). 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 reciente 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 catatonía. 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, pues “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 y Rímini, antes incluso de atender, se apuraba para disimularlo [...] en el lugar más inaccesible de la biblioteca” (98). Es más: en uno de sus ataques de celos, Vera botó a la basura el retrato de Sofía, sin que Rímini se percatara. Sin embargo, cuando él lo descubrió, en el tacho, entre restos de fruta, verduras y papeles, decidió rescatarlo, para seguir usándolo como base para su consumo de cocaína y para demostrar que, tal cual lo pensaba, “ni Sofía ni la existencia de mi pasado con Sofía dependen de esta foto”, lo que delata su manera totalitaria de ver el pasado: un fragmento no es su cifra. Sin embargo, su manera de pensar se teñirá, rara vez, de alegoría: “Una foto era la diferencia absoluta, el umbral que separaba la felicidad del infierno” (97). Incluso, el mismo Rímini se sorprendía del poder significativo de ciertos objetos, totalmente impersonales- a diferencia de Riltse, la lapicera o las fotografías conyugales-, capaces de remitir por sí solos a un gran módulo del pretérito: “A veces, mientras caminaba por la calle, le pasaba que alzaba de pronto los ojos y descubría [...] un cartel con el nombre de un bar, el afiche de una marca de ropa, la boca de una estación de subte, la portada de un libro exhibido en una mesa en la vereda, una revista colgando de un kiosko, una raza de perro, una playa promovida en la vidriera de una agencia de viajes, y sentía que de la mano de uno solo de esos signos banales un bloque entero de pasado, surgiendo de la noche sin aviso, hacía crujir su alma con una violencia brutal, como si fuera a partirla en dos” (128).

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).

## M.A.D. como la proyección de la obsesión memorial de Sofía

El control fotográfico ejercido por Sofía, que trasluce su obsesión por el recuerdo, 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 una suerte de bar de nombre *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 traumatizadas mujeres relataban los desdenes a los que habían sido sometidas por quienes amaban y, a partir de esas experiencias, todas concluían que el recuerdo era aquello que podía reactivar el amor, porque, como dice el narrador, "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. Cito la novela: "el hombre inconstante, el desapegado, el adúltero, el fauno incontinente, el esquivo eran figuras problemáticas [...]; pero el amnésico-ése era el punto ciego, la quintaesencia de la refracción. Al hombre que ama y que olvida [...] preferían sin duda el que odia y recuerda, el que atesora cada recuerdo porque es la razón de su odio y no piensa dejar de recordar porque quiere seguir, y odiar hasta el final. El horizonte del primero es el desamor [...]; el del segundo, como mínimo, una voluntad encarnizada de estar y persistir, y como máximo, quién sabe, la posibilidad de recaer, de hundirse en las redes del amor si, en medio del furor revisionista, una reminiscencia agradable- un gesto de amparo, una chispa de calor, una escena que lo hace reír- lo toma de sorpresa y lo flecha otra vez" (540). Ante esta conclusión perentoria, el programa que MAD trazaba para conseguir su objetivo era "hacerles a los hombres una memoria [...] como los hombres se pasaron siglos haciéndoles hijos a las mujeres" (539). Cualquier otra táctica de reconquista- ya sea emocional o sexual- era inútil si no se resguardaba el *capital mnémico* de la pareja, si no se optimizaba la *administración del pasado* compartido. Las expresiones en cursiva corresponden a giros que las discípulas de Sofía usaban a diario: la marca de la maestra es manifiesta.

Rímini es rescatado de la cárcel por Sofía y llevado a su casa justamente cuando ella estaba en plena actividad en el *Adela H.* La inauguración del local, que contó con gran cobertura periodística, coincide con este regreso, después de haber estado muchos años separado de Sofía. Así, Rímini será el trofeo de esta célula de mujeres: la victoria del recuerdo sobre el olvido es posible; las estrategias mnemotécnicas surten efecto. Sofía, como líder del MAD, había relatado su propio testimonio amoroso, y todas las mujeres del club manejaban su historia con Rímini, la devoción del marido, el desdén del soltero y, finalmente, su retorno- ¿el retorno de quién? ¿del arrepentido? ¿o del indolente?-, retorno del que todas habían sido espectadoras. Sin embargo, Rímini regresaba a los brazos de Sofía involuntariamente, y no por el poder de los recuerdos, por lo que todo el despliegue de ardid para *hacerle una memoria* se cancelaba. Rímini sólo era una caricatura, "un fenómeno de feria" (540), un sujeto realmente *sujeto* y utilizado, cuya apariencia- parecer la prueba incontrovertible de la efectividad del exceso de amor y de memoria, y de la obstinación de la enamorada- no coincidía con su ser verdadero- ser la marioneta de Sofía,



quien levantan todo un espectáculo para autosatisfacerse y satisfacer a sus discípulas sedientas de amor.

## Rímini y la alegorización del olvido

El diferimiento del recuerdo y la resistencia de los recuerdos, por parte de Rímini, son, ya lo sugería, involuntarios por una parte, pero voluntarios por la otra. Él no sólo rechaza la invitación a repartir las fotografías, sino que se autoinduce el olvido, a través del consumo de cocaína- con la que busca, además, la estimulación de sus capacidades de traducción. Pero tal inducción conduciría al fracaso, pese a que todo estaba a favor de la victoria del olvido. Su primera adquisición narcótica la inauguró, sin percatarse, sobre un portarretrato que contenía una imagen de Sofía: “la primera vez [...] armó las líneas con una rapidez profesional, y sólo se detuvo un instante cuando, al zambullirse sobre el vidrio para aspirar la primera raya, vio unas manchas de colores y luego un color de piel y luego algo que parecía una boca, un rostro que trataba desesperadamente de formarse debajo del suyo, que se reflejaba en el vidrio, y por fin se dio cuenta de que la bandeja [...] era una foto enmarcada de Sofía” (83), el único que había conservado sin que Vera, su nueva novia, no lo notara en sus cotidianas visitas al departamento de Rímini. De ahí en adelante, el retrato de Sofía se convertirá en el soporte de su consumo de droga e, inevitablemente, el soporte entrará en tensión con aquello que ha de soportar: la foto es un “rastros directo de lo real”(Sontag 164) es la materia impresionada por el recuerdo, mientras que la cocaína “limpiaba su cabeza” (Pauls, *El pasado*, 100)

Es curioso que Rímini debute en su consumo de droga sobre una fotografía y, más aún, que aquélla esté cubierta por una lámina de vidrio. El vidrio, según Jean Louis Déotte, “es un soporte que no retiene nada [...], que olvida todo” (Déotte 172): es un agente de olvido activo. Y al no retener las huellas de la cocaína, que es un catalizador de olvido, la tendencia olvidadiza de Rímini se exagera. Vidrio y cocaína conspiran a favor de esa vocación, tensionándose así con la imagen fotográfica, fermento del recuerdo. Entonces, el retrato de Sofía tampoco congeniaba con el vidrio que la preservaba. Pero los esfuerzos de ambos elementos no son suficientes. Sofía, la voz del pasado que sujeta el presente endeble de Rímini, se encargará de que el recuerdo persista. Intentar olvidar consumiendo una droga sobre una fotografía es un fracaso.

Dice Déotte que el vidrio desaturiza los objetos. Para Benjamin, el aura es “una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar” (Benjamin, *Pequeña*). El ejercicio de saturar una fotografía- al que se verá sometido Rímini en varias oportunidades-, es aproximarse a aquello que se ha impreso en ella, de modo que la desaturación favorecida por el vidrio impulsa aun más al olvido. Entonces pareciera que este retrato de Sofía esta amenazado por una doble desaturación: la suya propia y la amnesia del vidrio.

El blanqueo de memoria que Rímini persigue, al rechazar las solicitudes de Sofía y al consumir cocaína, se coordina con una metáfora que Sofía elabora mientras estaban en un restaurante con él, conversando meses después de su separación. Rímini no lo recordaba, pero Sofía sí, con una lucidez perfecta: en ese mismo local, él había recibido la noticia del fallecimiento de su abuela. Sofía condena su olvido, por considerarlo fuente de indolencia y deduce que la vocación por el olvido defendida por Rímini se conjuga magistralmente con el perfil juvenil de Vera: “Eso es avanzar, para vos. Cada borrón un paso adelante, ¿no? Y así te vas limpiando [...] Para qué tanto lastre, ¿no? Se junta polvo, se ocupa espacio, siempre

hay que estar ordenando [...] Por eso te buscaste esa chica, ¿no? Es joven... No tiene pasado [...] Atrás ya no hay nada. Ahora todo está adelante” (176). Mientras que para Sofía olvidar pareciera ser una forma de que la existencia palideciera- “nunca vi a nadie menos vivo en mi vida” (176), le dice ella a él-, para Rímimi era olvidar era una forma de sobrevivir y el primer paso para acelerar ese olvido era diferir la división del capital fotográfico. Como dice el narrador, “renunciar al reparto de fotos [...] no era una cuestión de cálculo sino de supervivencia” (29). La limpieza de la memoria, que persigue el desalojo del recuerdo, es explícitamente invocada por Rímimi, a sabiendas de la acérrima resistencia del pasado. La cocaína no era suficiente para olvidar, tampoco su noviazgo con Vera ni menos aplazar el reparto de fotos y, con ello, mantener a distancia a Sofía. Era necesario un procedimiento más drástico, capaz de atacar la fuente de recuerdo más tenaz: el cuerpo, “cuya voluntad de olvidar es cien veces más acérrima” (198) que la de la memoria, como reflexiona el narrador. Ese procedimiento sólo podría ser la extirpación de las evidencias físicas del pasado: “Rímimi pensaba que, de haber algún recurso quirúrgico que le garantizara el vaciado completo de todos y cada uno de aquellos signos, su restitución a un estado de opacidad original, él se habría sometido al procedimiento sin chistar, con los ojos cerrados” (128).

Rímimi reclamaba un blanqueo voluntario, pero también se vio sometido a uno inconsciente, 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: “lo perdía todo. Iba perdiéndolo por partes, sin orden y sin lógica. Una tarde podía perder toda una conjugación del francés, y a los dos o tres días el sistema de acentos, y una semana más tarde el significado de la palabra *blotti*, y a la hora el matiz fonético que distinguía una promesa de alimento-*poisson*- de una de muerte-*poison*-. Era como un cáncer: empezaba por cualquier parte, no respetaba jerarquías, le daban exactamente lo mismo lo simple y lo complejo, lo esencial y lo accesorio, lo arcaico y lo nuevo. Los daños, al menos hasta ese momento, eran irreversibles: las zonas perdidas estaban perdidas para siempre” (234). Este trastorno lo mantuvo lejos del circuito de traductores, al menos de las actividades en público. Trabajando en su casa, Rímimi podía manejar con mayor discreción sus olvidos. No me interesa ahondar en la afasia lingüística de Rímimi pero sí, a propósito de ella, referirme a la superioridad discursiva de Sofía. Ella controlará, ya lo he revisado y seguiré haciéndolo más abajo, los capitales de la memoria conyugal, por ser ella la más idónea: ¿cómo facultar a un hombre como Rímimi, acosado y provocado por el olvido, para custodiarlos? Por otra parte, el silenciamiento de las lenguas extranjeras que Rímimi 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-, sumado a la caricaturización que Sofía y su MAD hacen de él, sin que Rímimi 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 que formaban parte 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.

Las fotos que Sofía le envió a Rímini eran más que fotos. Si bien es cierto que las últimas fotografías enviadas carecían de texto en el reverso, el hecho de que lo hicieran “viajar” en el tiempo y el espacio, retándolo a recordar lugares y sucesos, y 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*<sup>2</sup> de cartas<sup>3</sup>. La primera foto que Rímini recibió estaba escrita del otro lado, por Sofía-. como también lo estaban algunas otras a las que ya me referiré. 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 culpaa 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*.

El reverso de esa misma fotografía exhibe un destino mágico. Refiriéndose al Rímini inocente de la foto, Sofía escribe: “Si todavía vive, si está en algún lado (y yo creo que sí, que está), que golpee tres veces esta foto y yo le voy a abrir la puerta” (120). Sin embargo, las fotografías no garantizan, en absoluto, el retorno de lo fotografiado: “la Foto [...] se convierte muy pronto en un contrarrecuerdo [...] 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. Esos treinta años que Rímini debe recorrer hacia atrás para recordar el instante en que fue fotografiado son también ese punctum que desestabiliza el archivo-studium de Sofía: mientras ella busca retrotraer y atraer hacia sí, otra vez, a Rímini, a través de las fotos como estrategias

<sup>2</sup> Bien podría considerarse a la fotografía como una *imagen* en tanto ser visible y, por ello, su vínculo con lo *especial* es inquebrantable: “la especie de cada cosa es su visibilidad, es decir su pura inteligibilidad” (Agamben 73) Recordemos que la raíz latina *spec-* proviene del verbo *specio*, ‘mirar’, y éste del latín arcaico *specere*.

<sup>3</sup> Para Patricio Marchant, incluso, la escritura epistolar es una *especie* de fotografía: “al escribir, mando, envío, doy una foto”. “Amor de la foto”, en: *Escritura y temblor*, Eds. Pablo Oyarzún y Willy Thayer, Santiago: Cuarto Propio, 2000, p. 97. La escritura es el suplemento de la imagen fotográfica, pero también es su complemento, su gemelo.

alegóricas de dominación y manipulación, él se enfrentará a ellas cada vez con más incertidumbre y recelo. Las imágenes fotográficas serán, entonces, enigmas.

La restitución alegórica del pasado compartido, emprendida por Sofía a través de estos envíos, rebasa las imágenes propiamente suyas. Una mañana, tras una larga 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, ni tampoco que la haya dejado esperando, afuera del museo, con tal de no ir a la muestra itinerante de ciertos cuadros del pintor en Argentina. Vuelvo a la foto... Sin siquiera haber dado vuelta la fotografía, Rímini ya presentía que iba a encontrarse con la escritura de Sofía. Al reverso de la foto, 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: "*Las cosas pasan; pasan por vocación, sin que nadie las envalentone. Podés hacer con esto lo que quieras*" (17). Además, el mismo soporte escritural utilizado por Sofía, es decir, el reverso de la fotografía, 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) - es decir, el uso de las fotos como estrategias de dominación, el movimiento de mano en mano de tales imágenes, desde ella hacia el padre de su ex marido, desde ella hacia el cartero y, desde aquellos emisarios, 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” (Sontag 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, no han sido impresos adecuadamente en su memoria, debido a la ontológica e (in)voluntariamente olvidadiza capacidad mnemotécnica de Rímini. 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-museo 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 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” (Pauls, *El pasado* 510-511). Los verbos especular, ‘observar con atención’, e inspeccionar, ‘examinar’- cuyos étimos están estrechamente vinculados con *spectator*, ‘espectador’ y, en general, con la reflexión etimológica de la raíz latina *spec-* que dio inicio a este trabajo- 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- carácter que revisaré pronto. 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). La asociación entre lo alegórico, lo enigmático y el olvido- que se conjuga, a su vez, con lo grotesco- es evidente en la siguiente reflexión de Karl Borinski: “pues ya entonces el efecto enigmático y misterioso de lo grotesco parece haberse asociado con el carácter subterráneo y oculto de su origen en ruinas y catacumbas enterradas. La palabra [“grotesco”] no se deriva de “grotta” en sentido literal, sino de “lo escondido”, “lo críptico”, sentidos implícitos en las palabras “caverna” y “gruta” [...] Así pues un elemento enigmático tuvo que ver con lo grotesco desde un principio” (Cit. en Benjamin, *El origen* 164). La memoria del Rímini post-separación se me presenta como una cueva en la que, en algunos de sus rincones, se esconden sus recuerdos infantiles y conyugales. Sólo esperan ser sorprendidos, para desperezarse.

Como decía, 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, tal vez estimulado por el hálito museal del lugar. Un día cualquiera, Rímini 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 Rímini por las fotografías contraíndicaba el constante aplazamiento del reparto y el blanqueo memorial al que quiso en esos años que estuvo alejado de Sofía: Rímini 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-, Rímini 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. Rímini 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 Rímini se tensionan con los recuerdos de Sofía. El narrador transcribe las reflexiones de Sofía: “era ella, sí, Sofía, y el banco era de madera verde claro y tenía un respaldo ligeramente combado, sí, y la plaza era Barrancas, sí, y el chico que la abrazaba [...] tenía en efecto un gamulán- pero habría jurado que no era Rímini, con quien Sofía, por otra parte, no recordaba haber ido jamás a Barrancas” (536). Es probable, es casi seguro que fuera ella quien tenía la razón. Las capacidades mnemotécnicas de Rímini se estaban rehabilitando, por lo que era probable que hubiera errado. Sin embargo, Sofía “celebró el equívoco como una victoria: el pormenorizado epígrafe que Rímini había estampado al pie de la foto era para ella un síntoma inobjetable de salud. Rímini 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 Rímini- precisamente Rímini-, realizara gran parte sus exhumaciones fotográficas durante la noche, mientras era acosado por el insomnio. Una noche, “Rímini supo que no dormiría y lo asombró, una vez más, la atracción que el insomnio ejercía sobre él [...] Se apartó de Sofía, se incorporó en la cama y permaneció un rato quieto [...], aturdido por la infinidad de posibilidades que parecían pelearse por ocupar esas inesperadas horas de ocio [...] Se puso una bata y se sentó en la alfombra del living a trabajar en la clasificación de las fotos” (549). 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*<sup>4</sup>.

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- ¿son Rímini y Sofía? ¿el chiquillo es acaso algún otro novio de ella?-, 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 cursiva, destaco 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” (Barthes 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

<sup>4</sup> 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 y de qué manera aún lo seguía amando, 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, desperezándose y 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)



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 Rímini “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” (549-550). 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 notifica “el desgarrador énfasis del noema («esto-ha-sido»)” (Barthes 165) y 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- “al fin y al cabo, ¿no era algo propio de todas las fotografías? ¿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 dos días después del accidente de había quemado las que tenía con Vera, por qué había prohibido los fotógrafos la tarde del civil con Carmen [...] No, miraba una foto y no decía: Esto que miro sucedió; decía: Esto que miro sucedió y 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, anfibológica, 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 mortuorio: “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” (cit en Le Goff 172). Pese a que en *El pasado* no se habla de un álbum fotográfico familiar<sup>5</sup>, 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 (*Alan*), delatan el carácter espectral de la memoria que en la novela se problematiza: en las fotos se ha estampado la muerte; aquéllas están guardadas

---

<sup>5</sup> El álbum sólo existe cuando Rímini comienza a elaborar uno, a partir de los epígrafes que escribía en las fotos.

en cajas que parecen ataúdes; su arconte, Sofía, de tanto beber de los recuerdos, se ha convertido en una mujer-zombie<sup>6</sup>, 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<sup>7</sup>.

Sin embargo, los recuerdos y las fotos pesanen 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, veolas 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 agrego 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.*, 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. Y enseguida, inclinándose un poco más, acercó la cara y pudo verla brotar de la hendidura de su sexo- primero un brillo súbito [...], y al final un hilo, un hilo rojo, brillante que [...] fue a morir en la gran mancha que Rímini acababa de descubrir en la sábana” (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,

<sup>6</sup> *La mujer zombie* fue uno de los títulos que barajaba Alan Pauls para titular la novela que, más tarde, llamó *El pasado*.

<sup>7</sup> 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)

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 anfibológica. 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 intenté reconocer a lo largo de este informe. 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.

---

# El diafragma se abre

Es momento de finalizar estas reflexiones, pero no sin antes apuntar las posibles aperturas de las mismas. Aquéllas se enmarcan en un Seminario de Grado titulado “El cuerpo de la memoria”. La novela de la cual me ocupé no sólo es terreno fértil para lecturas sobre los avatares de la memoria- como espero haberlo hecho-, sino también para hacerlas respecto de los del cuerpo. Jeremy Riltse, el pintor idolatrado por Rímini y Sofía, es un fiel representante del movimiento plástico *Sick Art*, que supone el traslado de trozos de piel y órganos del artista, así como también de sus fluidos corporales, a los soportes trabajados. Tal es la seducción generada por las obras producidas bajo estas condiciones que, tal como el narrador de la novela comenta, los espectadores sienten la necesidad de interactuar físicamente con ellas, como si fueran atraídas por los fragmentos de cuerpo allí estampados. El *Sick Art*, al cual se le dedican gran cantidad de páginas de la novela, no es un mero aditamento en ella: funciona como un correlato de la pareja que lo sigue.

Por último, a partir de una de las expediciones que hice durante estos meses en internet, encontré una interesante lectura, en una entrevista hecha al autor de la novela (*Estrategias*): Riltse es un anagrama de Elstir, el artista creado por Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido*, como arquetipo del pintor. Este vínculo entre Pauls y Proust parece no ser casual. Ya me lo habían sugerido anteriormente, con respecto al tratamiento del tema de la memoria- y al influjo de las fotografías en él. Sin embargo, me parece aun más atractiva la relación intertextual que se establece entre ambos novelistas en la medida que memoria, cuerpo, arte y amor confluyen, formando una constelación temática que siempre me ha provocado. Es de esperar que en el futuro pueda desarrollar esta lectura comparada. El diafragma- lente, ojo, perspectivas- se abre(n).

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W.: "Museo Valéry- Proust". *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Agamben, Giorgio: "El ser especial". *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.
- Augé, Marc: *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Benjamin, Walter: "Alegoría y trauerspiel". *Origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- \_\_\_\_\_ : "Pequeña historia de la fotografía". *Plataformauchile.cl* Última actualización 01 de septiembre de 2004. [http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/\\_2001/e\\_estetica/modulo2/default.htm](http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/_2001/e_estetica/modulo2/default.htm)
- Déotte, Jean Louis: *Catástrofe y olvido*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Derrida, Jacques: "El arte de hacer memorias". *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1989.
- \_\_\_\_\_ : *Mal de archivo*. *Scribd.com* Agregado el 21 de junio de 2009. <http://www.scribd.com/doc/16645319/Derrida-J-Mal-de-archivo-1995>.
- Huysen, Andreas: "En busca del tiempo futuro". *Medios, política y memoria Cholonautas.edu.pe* Visitado el 19 de julio de 2009. <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Huysen.pdf>
- Kay, Ronald: "El tiempo que se divide". *Del espacio de acá. Señales para una mirada latinoamericana*. Santiago: Editores Asociados, 1980.
- Le Goff, Jacques: *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Marchant, Patricio: "Amor de la foto". *Escritura y temblor*, Eds. Pablo Oyarzún y Willy Thayer, Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Millot, Catherine: *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Pauls, Alan: *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_ : *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Richard, Nelly: "Tormentos y obscenidades". *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.
- Weinrich, Harald: *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela, 1999.

## Entrevistas a Alan Pauls:

---

“Estrategias del amor que no cesa”, *Lanación.com.ar* Publicada el 30 de noviembre de 2003. [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=549916](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=549916)

“Alan Pauls narra el desamor con gotas de terror en 'El pasado' “*El país.com* Publicada el 16 de diciembre de 2003. [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Alan/Pauls/narra/desamor/gotas/terror/pasado/elpepicul/20031216elpepicul\\_5/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Alan/Pauls/narra/desamor/gotas/terror/pasado/elpepicul/20031216elpepicul_5/Tes/)