

# Creación artística, memoria y archivos

ARANTXA AGUIRRE

En el corazón del quehacer de un artista está la memoria, en primer lugar la individual pero también la colectiva. Los archivos que custodian la memoria colectiva son una fuente inagotable de inspiración para ese artista que, a su vez, trabajará en ellos con una libertad perturbadora. La misma que obra el milagro de despertar y dotar de una vida nueva a los personajes y las historias que dormitaban en ellos. En este artículo, la autora reflexiona sobre las películas que se construyen a partir de lo que se denomina «metraje encontrado».

---



Madronita Andreu en una escena de «Un instante en la vida ajena», documental realizado por José Luis López-Linares a partir del «Legado Klein», descubierto por la autora del artículo.

Como en esa sugerente tradición cinematográfica del «found footage» —metraje encontrado con el que luego se construye una película—, yo también parto de un título hallado o recibido de antemano a la hora de empezar a escribir estas reflexiones. Un título que me lleva a plantear un asunto interesante porque las palabras que usamos nunca son inocentes sino que revelan nuestra manera de entender la realidad. Más aún, construimos esa realidad por medio de las palabras. De modo que vale la pena detenerse en ellas. Empiezo entonces manifestando mis dudas sobre el propio concepto de «creación artística» que forma parte de este título. En mi opinión, se trata de una idea de la que se abusa y, en todo caso, una hipérbole o un cliché que no describe una realidad. Los artistas trabajan y, en el mejor de los casos, sus obras suponen una fuente poderosa

de energía, inspiración, alegría o consuelo para otras personas. Pero todo ello no tiene nada que ver con la creación porque, justamente, lo que hacen se basa en la transformación. Podría denominarse alquimia cuando, como hace Chaplin en *La quimera del oro*, transforma unos tenedores y unos panecillos en las piernas de una fascinante bailarina. Podríamos llamarlos a algunos de ellos magos, porque lo parecen. Pero no son «creadores». De hecho, para ser precisos, habría que preguntarse si existe creación más allá del Big Bang. A partir de entonces, hace por lo visto 13.800 millones de años, lo único que hay es una incesante transformación de la materia. Por suerte para quienes me leen, no me voy a meter en semejantes berenjenales sino que retrocedo hasta lo que más o menos conozco. Un artista trabaja con unos materiales que pueden ser palabras, imágenes, sonidos... y con unas ideas que nacen de la observación o de la experiencia. En ese proceso establece nuevas formas, relaciones y significados, pero hablar de «creación» alude a una nada anterior que sencillamente no existe y que además confunde enormemente las cosas. Todo lo contrario, los artistas avanzan gracias a las aportaciones o las referencias de sus contemporáneos o de quienes les han precedido, dialogando con ellos o contradiciéndolos pero siempre formando parte de una cadena de transmisión. El abuso de los conceptos de «creación» y «creador» invita solapadamente a no tener en cuenta ese tejido que es clave para entender en qué consiste la cultura. Me divierte recordar la contestación del dramaturgo Albert Boadella cuando, invitado a un Congreso que, según los organizadores, «iba a reunir a doscientos cuaren-

ta creadores», declinó asistir alegando sentirse aterrorizado ante semejante cifra pues él sólo conocía a un Creador y este la había liado parda, así que no quería ni pensar en la que podían armar doscientos cuarenta todos juntos.

Existe una memoria colectiva, guardada cuidadosamente en los archivos y que posee asimismo un inmenso potencial para poner en marcha la imaginación de los artistas

---

Pero estas apreciaciones en torno a la idea de «creación» no sólo vienen a propósito de cómo está formulado el título del texto sino que tienen mucho que ver con el asunto central de este artículo, es decir, con la memoria y los archivos en relación con el trabajo de los artistas. Para empezar, no está de más recordar que ya los griegos, en su brillante relato mítico de los orígenes del mundo que ha configurado nuestra cultura, hicieron a la diosa de la memoria, la titánide Mnemósine, la madre de las nueve musas inspiradoras de las artes. La memoria es ese pozo sin fondo que atesora todos los saberes, toda la experiencia. Es la condensación del pasado que sostiene el presente y vela por el futuro. Los artistas (como casi todas las personas, por otra parte) sólo son capaces de trabajar gracias a la memoria, dependen de ella. No crean de la nada sino que recuerdan, en el sentido etimológico de «recordar», que significa «volver a pasar por el corazón». Un paradigma es Marcel Proust que, al llevarse una magdalena a los labios, recupera su pasado por obra de una mezcla de sabores y sensaciones experimentados en la infancia. Del mismo modo, en el relato *Los muertos* de James Joyce (magistralmente lle-

vado al cine por John Huston en la que sería su última película), el personaje de Greta Conroy se ve desbordado por un motín de sus emociones («a riot of emotions») cuando escucha una canción que le hace recordar un episodio olvidado de su juventud. También Hans Castorp, el protagonista de *La montaña mágica* de Thomas Mann, se enamora perdidamente de Clawdia Chauchat porque sus ojos oblicuos, su boca y su voz le recuerdan a alguien a quien amaba siendo un niño. En el curso de una de las declaraciones de amor más intensas y arrebatadoras de la literatura de todos los tiempos, Hans le dice a Clawdia que la ha reconocido: «una vez ya, cuando era colegial, te pedí tu lápiz para entablar contigo una relación social, porque te amaba sin razonar...». Todos estos ejemplos nos hablan del poder catalizador de la memoria individual. Pero existe también una memoria colectiva, guardada cuidadosamente en los archivos y que posee asimismo un inmenso potencial para poner en marcha la imaginación de los artistas. Lo que les caracteriza en este caso es el uso que hacen de ese material. Ahí está la diferencia entre el trabajo que lleva a cabo un investigador o historiador, cuyo objetivo estriba en el esclarecimiento, la interpretación y la difusión de unos hechos del pasado y el trabajo de un escritor o un cineasta que acude a los archivos en busca de información de primera mano, precisa y veraz pero a quien su trabajo le permite e incluso le exige una serie de libertades: mezclar los personajes, tomar un dato de aquí, otro de allá, desarrollar una trama, adelgazar otra y, en definitiva, usar los datos como ingredientes de una obra de ficción.

Una preciosa muestra de la dicotomía historiador/novelista la encontramos precisamente en *El Quijote*, la primera novela moderna. En ella, Cervantes se inventa a un historiador, Cide Hamete Benengeli, supuesto autor del relato que el narrador en primera persona dice haber encontrado y mandado traducir del árabe al castellano «del mismo modo que aquí se refiere». Darle a Benengeli la condición de historiador en lugar de autor literario hace que el narrador pueda atribuirle más valor a la historia ya que, en sus propias palabras, «ninguna es mala como sea verdadera». Tanto Cervantes como sus desocupados lectores sabemos que la historia de don Quijote no es real, pero su autor usa los recursos de la ficción para disfrazárnosla de «historia verdadera», en oposición a los deleznales y mentirosos libros de caballerías, y ganarse así nuestra benevolencia. Hoy día, la coletilla «basada en hechos reales» sigue usándose a modo de anzuelo para atraer a los lectores o espectadores. Ya sabemos, sin embargo, que el valor artístico de una obra nunca va a depender de qué historia se cuenta sino de cómo está contada. Esto último es lo único que las hace irrelevantes o magníficas.

#### EL FALSO DOCUMENTAL

Veamos el caso de una película excepcional estrenada recientemente en España después de una trayectoria jalonada de premios. *My Mexican Bretzel*, dirigida por Nuria Giménez Lorang en 2020, pertenece al género documental y, en concreto, a su variante del «falso documental», que crece en una fértil tierra de nadie donde se han des-

dibujado las fronteras entre el documental y la ficción. En la tradición ya aludida del «metraje encontrado», es decir, un material pre-existente a partir del cual se construirá un relato, las imágenes de la película proceden del archivo familiar de la directora: cincuenta bobinas de película rodada principalmente en 16 mm. (unas 30 horas de material) que documentan los viajes y momentos felices de sus abuelos a lo largo de varias décadas. Si bien las imágenes (por sí mismas y también gracias a un acertado tratamiento del color) tienen un indudable atractivo y poder de evocación, lo que es brillante en esta película es la idea de la directora de combinarlas con los textos de un supuesto diario perteneciente a una mujer ficticia, aunque a los espectadores se nos invita a identificarla con la señora que aparece en la pantalla, quien nos va relatando sus pensamientos más íntimos, a veces acordes y a veces contrapuestos a las imágenes. Se añade a esto la invención de un pensador indio, Paravadin Kanvar Kharjappali —alter ego irónico de la directora que nos remite también a aquel Cide Hamete Benengeli cervantino—, cuyo «libro rojo» descubre en un desván la autora del diario y a quien adopta como guía espiritual. La imponente cita de Kharjappali que abre la película, «la mentira es sólo otra forma de contar la verdad», no sólo sirve de aviso a navegantes sobre lo que van a ver a continuación sino que apunta directamente a la paradoja que está en el corazón de las obras de ficción y tal vez en el de toda obra de arte, a saber, que tratándose de artificios es su contenido de verdad lo que las hace grandes, conmovedoras y memorables.

La película de Giménez Lorang se construye a partir de un material de archivo familiar, al igual que sucede en el caso de otro documental significativo de los últimos años, «Una historia para los Modlin», dirigido por Sergio Oksman y ganador del Goya al Mejor Cortometraje documental en 2013. La película

parte del descubrimiento de un conjunto de fotografías, cartas y objetos diversos que el fotógrafo Paco Gómez rescató una noche de un contenedor de basura en la madrileña calle del Pez. Los enseres habían pertenecido a una familia americana afincada en España cuyos tres miembros ya habían fallecido. A partir de esos objetos, en especial de las fotografías, y después de varios años de investigación, Oksman construye una intrigante historia que pone el acento en la extravagancia de estas personas y que, en último término, nos habla de la condición humana con ironía y distanciamiento. El propio Paco Gómez publicaría a continuación una novela ilustrada donde deja su personal testimonio acerca de la familia Modlin.

Este caso, en mi opinión, plantea el fascinante tema de hasta qué punto es éticamente aceptable el uso de imágenes e historias ajenas para realizar una obra de arte que no las disfraza con los recursos de la ficción sino que las expone junto a nombres y apellidos reales. Una cues-

Los artistas trabajan y, en el mejor de los casos, sus obras suponen una fuente poderosa de energía, inspiración, alegría o consuelo para otras personas. No tiene nada que ver con la creación porque lo que hacen se basa en la transformación

---

tión muy delicada que por sí sola merece otro artículo así como ser debatida a fondo en los foros específicos del cine documental.

Unos años antes de *Una historia para los Modlin*, en 1996, yo misma había descubierto en los archivos de la Filmoteca de Cataluña el llamado «Legado Klein», consistente en decenas de horas de material en torno a una familia de la alta burguesía catalana, que mostraban su vida cotidiana, sus fiestas y sus viajes a lo largo de buena parte del siglo XX. Rodado al principio en 16 mm y luego en Super-8 por la matriarca de la familia, Madronita Andreu, la peculiaridad de este material consistía en el talento cinematográfico y la perseverancia demostrados por su autora, a pesar de no tratarse de una profesional. Por otra parte, el hecho de que las personas filmadas formaran parte de su familia y grupo íntimo de amigos hacía que todos se comportasen delante de la cámara con una naturalidad y un desenfado muy inusuales y proporcionaba al espectador la sensación de verdaderamente estar mirando a través del ojo de la cerradura a unas personas que se mostraban tal como eran, absolutamente ajenas a que alguien fuera de su círculo las pudiera estar observando.

En este caso, hubo que esperar varios años hasta que finalmente los herederos de Madronita Andreu dieron permiso para que las imágenes conservadas en la Filmoteca pudieran ser utilizadas en un documental en el que participé como co-guionista. Cuando el proyecto se puso en marcha, su primera fase consistió en una serie de entrevistas a miembros de la familia y allegados llevadas a

cabo por Javier Rioyo y rodadas por José Luis López-Linares. A partir de ese excelente material, inspirada especialmente por dos de las personas entrevistadas pero recopilando información y testimonios de todas ellas, me inventé un personaje ficticio, Salvador

Guardiola, montador cinematográfico y colaborador de Madronita Andreu en sus últimos años, que actuaría de narrador único de la película. La clave para que esta idea pudiera funcionar estribaba en encontrar a un actor lo suficientemente bueno como para no desentonar en una película donde el resto de los personajes no estaba actuando y, a la vez, lo suficientemente desconocido como para que los espectadores pensaran que, en efecto, ese señor había sido colaborador de Madronita y la ilusión de realidad se mantuviera hasta los títulos de crédito finales, donde aparecería el nombre del intérprete en cuestión. El objetivo se cumplió sobradamente gracias al trabajo del magnífico actor de teatro Jesús Agelet, quien, de propina, le regaló a Salvador Guardiola un bien dibujado acento catalán que no sólo le prestaba carácter y musicalidad sino que contribuía a diferenciarlo de los actores al uso, caracterizados por un acento neutro que les permite interpretar todo tipo de personajes. Con una breve aparición al principio del documental, la credibilidad estaba conseguida y el resto de los textos podían aparecer en off, sabiendo ya el espectador que esa voz tenía cara y cuerpo

La memoria es ese pozo sin fondo que atesora todos los saberes, toda la experiencia. Es la condensación del pasado que sostiene el presente y vela por el futuro

---

y, sobre todo, que formaba parte de la historia relatada. Como prácticamente toda la narración estaba extraída de las entrevistas (aunque, evidentemente, llevé a cabo un trabajo de unificación y adecuación para que la manera de hablar encajase con el personaje de Guardiola), no considero que en este caso podamos hablar de un «falso documental» sino del proceso de construcción que, en mayor o menor medida, requiere todo documental y muy especialmente aquellos con una vocación artística. Dirigida con inspiración por José Luis López-Linares, responsable también de su magnífica selección musical, la película *Un instante en la vida ajena* consiguió el Premio Goya al Mejor Documental en 2004.

#### LA RELACIÓN CON EL ARCHIVO

Los tres casos mencionados constituyen ejemplos de lo que podríamos llamar una apropiación (más o menos amable) del material de archivo para elaborar una obra personal donde la resignificación y el juego ocupan un lugar destacado, como es habitual en el trabajo artístico.

Otra manera distinta y enormemente relevante de relacionarse con el material de archivo es la que representa uno de los grandes referentes del cine documental, el cineasta norteamericano Ken Burns, cuya carrera se ha centrado en contar distintos episodios de la historia de su país. Después de haber dirigido sus primeros documentales, dos de ellos nominados al Óscar, en 1990 Burns deslumbró a millones de espectadores americanos con *The Civil War*, una serie documental en nueve episodios emitida en la cadena de televisión pública de

los Estados Unidos, la prestigiosa PBS, que versaba sobre la Guerra Civil Americana acaecida entre 1861 y 1865. Una vez más, lo extraordinario de este trabajo no está en el asunto sino en su magistral manera de tratarlo. Burns cuenta la historia de su país a base de miles de fotos de la época y de fragmentos de car-

tas o diarios auténticos pertenecientes tanto a personas conocidas como a otras anónimas, leídos por decenas de actores, algunos tan destacados como Morgan Freeman, Jeremy Irons o Derek Jacobi. Su forma de usar las fotografías, ocupando toda la pantalla y moviendo la cámara lentamente o cambiando el foco, para sostener y conducir la atención del espectador, resulta sumamente eficaz y ha tenido una influencia decisiva en todos los que después hemos trabajado con material de archivo. Tan es así que los sistemas profesionales de edición de películas de Apple como iMovie o Final Cut Pro han bautizado como «efecto Ken Burns» la herramienta que reproduce un tipo de movimiento sobre las fotografías característico de este autor. Este movimiento constante, aunque sutil, sobre un material originalmente estático como son las fotografías consigue que las mismas adquieran vida y también una cualidad puramente cinematográfica (no hay que olvidar que la palabra «cine» proviene del griego kînēma, —atos, que significa «movi-

Los artistas sólo son capaces de trabajar gracias a la memoria, dependen de ella. No crean de la nada sino que recuerdan, en el sentido etimológico de «recordar», que significa «volver a pasar por el corazón»

---

miento», que a su vez es uno de los atributos distintivos de la vida). Asimismo, otro gran acierto de esta serie fue su empleo del sonido, tanto en la recreación de los ambientes naturales donde habían sucedido las batallas u otros acontecimientos relatados como la parte propiamente musical basada en una extraordinaria pieza original de Jay Ungar que funciona como leitmotiv y en la recuperación de las canciones de la época, con arreglos realizados con sensibilidad e inteligencia por la pianista Jacqueline Schwab. Posteriormente, Ken Burns ha continuado dirigiendo importantes documentales históricos como *Baseball* (1994), *Jazz* (2001), *Mark Twain* (2001), *The Roosevelts*» (2014), *The Vietnam War* (2017), etc. —además de tener pendiente una lista de proyectos que le ocuparían hasta el año 2030—, convirtiéndose por derecho propio en uno de los grandes narradores de la historia norteamericana.

En una entrevista realizada por Joan Walsh en 2011, Burns se refiere a la muerte de su madre cuando él tenía sólo once años y a cómo este hecho marcó su carrera, que podía definirse como un constante intento de revivir a personas desaparecidas hace mucho tiempo. En efecto, el arte es uno de los medios que tenemos los seres humanos para contrarrestar los zarpazos que asesta la vida. Ken Burns logra con su trabajo que decenas de personas anónimas que quedaron retratadas en fotografías amarillentas vuelvan a la vida y nos conmuevan e interpelen con sus historias. Al principio de este artículo rebatía el uso de la palabra «creación» para referirnos a la labor artística. Sin embargo, ahora estoy afirmando que un cineasta «revive»

a esas personas, lo cual sería más propio de un Dios creador que de un ser humano. Evidentemente, un artista no es ni mucho menos un Dios pero sí es alguien que, a menudo, juega a ser Dios. Como un niño, acostumbra a estar tan embebido en su juego que, sin apenas darse cuenta, se le pasa así la tarde y se le pasa la vida entera. En el fondo sabe que, cuando ya no esté, otros continuarán el juego allí donde él lo dejó. ■

Arantxa Aguirre es guionista y directora de cine.