laFuga

Espacio, cuerpo y memoria

Análisis de Memoria (2021) desde la perspectiva sonora de Lucrecia Martel

Por Alejandro González-Degetau

Director: Apichatpong Weerasethakul
Año: 2021
País: Colombia

Tags | **Cine latinoamericano | Cine multisensorial | Memoria | Sonido | Ensayo | Colombia | Tailandia**

Magíster en Filosofía en King's College London. Impartió cursos de Introducción y Filosofía del Arte en la Universidad San Sebastián. Actualmente se desempeña como mediador de lectura.

Vemos la cortina de una habitación en tinieblas durante casi un minuto. En eso irrumpe una detonación de disparo, y distinguimos la silueta de alguien que, tras el sobresalto, queda al borde de la cama, a medio levantarse. Cuando la figura decide ponerse en pie, la cámara empieza a girar lentamente, y es entonces cuando la penumbra de la pieza se funde por completo con la oscuridad de la sala de cine. Los contornos espaciales se han difuminado; ya no estamos *frente* a una película, ahora nos encontramos inmersos *dentro* de ella. De esta forma se nos introduce a Jessica Holland (Tilda Swinton), la protagonista de *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021), y experimentamos junto a ella la ambigua sensación de quien se levanta en mitad de la noche; una suerte de desorientación y reconocimiento, en donde la vista pierde su primacía diurna y se despiertan otros sentidos, principalmente el tacto y el oído. En esa atmósfera de sombras y quietud, el más mínimo ruido adquiere un protagonismo inusitado, desde el tenue movimiento de las aves en su jaula hasta las alarmas estridentes de los autos. Los sonidos ambientales –la puerta al deslizarse, el roce de la silla contra el suelo–, se magnifican y nos abren acceso a un mundo donde la respiración irregular de Jessica se confunde con la nuestra.

Con brillante sutileza, el director Apichatpong Weerasethakul nos sumerge en una vivencia *audio*-visual en la que los sonidos ocupan un papel central, que trasciende las fronteras de la imagen. El sonido ambiental figura en los créditos iniciales y finales, y constituye el corazón de la trama. De ahí que, si bien Tilda Swinton se refiere a *Memoria* como una película de misterio [1] quizá el género más preciso sería el de "thriller acústico", pues el misterio por resolver no consiste en una imagen (que suele revelarnos la identidad del asesino), sino en el origen de un ruido recurrente: el disparo inicial que despertó a Jessica y que no la dejará dormir por las noches ni concentrarse durante el día. Por eso deberá acudir a Hernán (Juan Pablo Urrego), un ingeniero de sonido, quien hace las veces de insólito detective en una investigación que nos adentra por las calles de Colombia y, como se desvela más adelante, también por las selvas del insomnio, el recuerdo y el trauma colectivo [2].

Memoria, sin embargo, no es en ningún caso una película susceptible de ser categorizada en los géneros tradicionales de Hollywood. Mientras la veía, recordé algunas ideas planteadas por Lucrecia Martel acerca de la naturaleza del sonido y la narración cinematográfica [3] las cuales me parecen singularmente adecuadas para analizar esta obra. Primero, la importancia del sonido como el único elemento fílmico que toca físicamente a la audiencia. Esto se pone de relieve en *Memoria* cuyo sonido diegético figura prominentemente a lo largo de la película permitiendo un mayor involucramiento corporal por parte de los espectadores. Vinculado al punto anterior, Martel aboga por la exploración de esquemas narrativos distintos al modelo clásico del conflicto central y la estructura de tres actos. La secuencia de acontecimientos en *Memoria* no obedece al despliegue de un arco dramático, sino a

una organización espacio-temporal que está en función del sonido y que privilegia el instante presente. Finalmente, Martel enfatiza la arbitrariedad que subyace a todo relato histórico y la consiguiente posibilidad de construir la historia de una nación desde criterios ajenos a la linealidad cronológica (por ejemplo, desde criterios emotivos), y si bien *Memoria* no pretende narrar la historia de Colombia, sí retrata la memoria de un territorio –su pasado y su presente– desde la subjetividad corporal de la actriz/protagonista y del director.

A lo largo de este artículo, me apoyaré en la perspectiva sonora de Martel para analizar cómo *Memoria* articula las nociones de espacio, cuerpo y memoria. En primer lugar, abordaré el espacio generado entre la audiencia y la pantalla desde la imagen marteliana de la sala de cine como 'volumen sonoro'. A continuación, desarrollaré algunas implicancias de dicha metáfora para sugerir cómo la corporalidad de los espectadores se llega a "fundir" con la materia fílmica. Por último, argumentaré que la memoria en esta película posee un carácter social que opera por la contigüidad física de un territorio compartido. Mi intención es mostrar que los mecanismos empleados por Apichatpong Weerasethakul en este film contribuyen a edificar un espacio sensorial donde interactúan diversos cuerpos (humanos y no humanos, diegéticos y extradiegéticos), los cuales son portadores de temporalidades heterogéneas, que se reúnen por medio del sonido y participan de una memoria comunitaria.

La sala de cine como una piscina sonora

Actualmente hay muchas maneras de ver una película: en la privacidad de un departamento o en el transporte público, con auriculares o sin ellos, en el celular o en las múltiples pestañas de un computador... Cada soporte técnico, tipo de pantalla y sistema de sonido configuran una experiencia distinta de la misma obra. *Memoria* es, en este respecto, una película para oír-ver en una sala de cine, sin posibilidad de acelerar la imagen o disminuir el volumen. El film de Apichatpong Weerasethakul se presta particularmente bien para vivir la inmersión acústica señalada por Martel, quien compara la sala de cine con una piscina de aire en la que se halla sumergida la audiencia. La pantalla constituye la cara luminosa de un espacio cúbico (la superficie de la piscina) donde las ondas sonoras envuelven, golpean y quedan reverberando dentro del cuerpo de los espectadores. Dicho impacto se potencia en la sala de cine, la cual está diseñada no solamente como una caja oscura (cuyas imágenes no compiten con otras del exterior), sino, además, como una caja de resonancia que modula y amplifica los sonidos sin permitir que la audiencia atenúe sus efectos a voluntad.

En palabras de Martel, "el sonido en el cine es lo inevitable", pues "si vemos algo que nos impresiona, podemos cerrar los ojos, pero no tenemos un párpado para el oído [4] no tenemos un obturador para el oído" (CLIC Villa Crespo 2019). [5] . Nada puede preparar a la audiencia para un sonido repentino que irrumpe sin anunciar su llegada y que no procede de ninguna parte identificable. De tal naturaleza es el disparo que asalta continuamente a Jessica. Se trata de un sonido *acusmático*, es decir, uno que se oye, pero cuyo origen no se ve (Chion 1994: 32). Si los espectadores quisieran protegerse contra ese sonido, podrían ponerse tapones de oído antes de entrar a la sala de cine, pero Jessica no dispone de esa opción. Aunque la película nunca lo menciona de forma explícita, la protagonista padece de un trastorno de sueño llamado "síndrome de la cabeza explosiva" que genera alucinaciones auditivas breves, pero fuertes. Acompañar a Jessica mientras lidia con este problema, escuchar lo que ella escucha, refuerza nuestra condición permanente de *audi*encia; todo el tiempo estamos recibiendo vibraciones, como esponjas a merced de la humedad, o mejor, como antenas. Las ondas acústicas están siempre ahí en nuestro entorno cotidiano, pues con excepción de la profundidad marina y la inmensidad espacial, el silencio total no se da en la naturaleza, se trata de un invento tan artificioso como el sonido cinematográfico; un fenómeno que se produce cuando el sonidista deja vacía una banda sonora, o cuando el espectador acciona los botones de "pausar/silenciar." [6]

Si se silencia *Memoria*, no solamente resulta imposible comprender el problema de Jessica (el proceso de identificación con el personaje se lleva a cabo desde el oído más que desde la mirada), sino que se vuelve muy difícil interpretar el sentido de los acontecimientos del film. A nivel visual, este abunda en planos secuencia con un restringido movimiento de cámara que privilegia los planos generales y las tomas de establecimiento. Sin embargo, la transición entre tales escenas no está motivada por una

secuencia causal de acciones y efectos. Más bien parece estar en función de exhibir diversos ambientes exteriores e interiores como si fueran parte de un museo que colecciona sonidos o un recorrido a través de paisajes sonoros (*soundscapes*). Los múltiples espacios (invernadero, estacionamiento, hospital, patio, calle, pasillo, restaurante, auditorio, estudio de grabación…) alojan cuerpos naturales y artificiales cuyo roce va generando pisadas, alarmas, zumbidos, lluvias, melodías, conversaciones… A su vez, dichas articulaciones sonoras van configurando lejanías y cercanías que trascienden los límites de la pantalla construyendo un espacio común a personajes y espectadores.

Existen diversas formas de ensamblar lo que Martel llama el "volumen temporal-sonoro" (es decir, la película) con la "caja de partículas" que es la sala de cine. En *Memoria* este proceso se lleva a cabo mediante una doble estrategia: por una parte, la recurrente representación de espacios arquitectónicos con cámara fija, plano general y profundidad de campo, y por otra, el uso de sonido diegético ambiental y planos secuencia. Como se señaló anteriormente, *Memoria* constituye un muestrario de lugares –vacíos y concurridos, abiertos y cerrados–, en donde se antepone el espacio a la acción. El foco está puesto en los ambientes (pisos, pasillos, escaleras, balcones, umbrales, techos…) más que en las actividades allí desarrolladas. La cámara se sitúa siempre a cierta distancia sin intervenir activamente. La gran mayoría de los planos son generales y de establecimiento, con muy pocos planos medios y prácticamente ningún primer plano. [7] Salvo contadas excepciones, la cámara no recorre los espacios ni ofrece planos subjetivos. [8] De este modo, la cámara no se identifica con los ojos de Jessica, sino con los de la audiencia que permanece sentada como asistiendo a una obra de teatro. Esta impresión se refuerza gracias a la profundidad de campo que le permite a los espectadores mayor libertad de dirigir la mirada hacia distintos puntos y también le ofrece una mayor diversidad de estímulos acústicos. Por medio de estos recursos, la cámara construye un espacio que se extiende delante de la audiencia, y cuyos bordes se conectan con los de la sala de cine gracias al sonido ambiental y a la duración de los planos.

De acuerdo a Philippa Lovatt, en el cine de Weerasethakul el sonido ambiental es a menudo tan dominante que "desmantela nuestra dependencia en lo verbal o lo lingüístico para entender lo que está ocurriendo en la narrativa, y en lugar de eso, fomenta (o más bien insiste en) un compromiso corporizado (*embodied*) y fenomenológico con la escena" (2013: 62, mi traducción). Esto se aplica de modo acentuado en el último largometraje del director tailandés, donde los diálogos son escasos, las esperas se prolongan sin resolución y la trama general de la película está perforada con ambigüedades. Fuera de la escena de los refrigeradores, no sabemos con claridad qué busca Jessica en ese lugar, cómo llegó ahí o cuáles son sus proyecciones. Dado que el foco no está puesto en el arco dramático de la protagonista, sino en la relación sensoperceptiva con su entorno, esto instala a la audiencia en un presente sin expectativas.

Memoria como un entrecruce de corporeidades

Por medio de la fisicalidad del sonido ambiental, el cuerpo de *Memoria* se roza con los cuerpos de la audiencia. De acuerdo a Lukasz Mankowski, el diseño sonoro establece "un diálogo entre la sustancia de la película y nuestra perspectiva (2022)." Si bien en términos narrativos, es posible distinguir entre un sonido diegético (aquel que pertenece al universo ficcional de la película) de un sonido extradiegético (aquel que no pertenece a ese universo), en términos físicos resulta más difícil discernir entre un sonido que está "dentro" de la película y un sonido que está "fuera" de ella. Ciertamente, hay sonidos confinados a la sala de cine, pues son incapaces de atravesar la pantalla (el estornudo de un espectador, por ejemplo). Sin embargo, todo lo que se escucha al interior de la película resuena en la sala de cine con la misma intensidad y frecuencia. En *Memoria*, la cámara fija y el plano general acentúan el umbral de separación entre el mundo de Jessica y el mundo de la audiencia, pero tal frontera es abolida por el sonido. Como dice R.M. Schafer (2009), "nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia adentro del mismo con nuestros ojos, pero siempre nos encontramos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia afuera con el oído." Esto se ilustra bastante bien en la escena en donde un grupo de personas está esperando al alero de un edificio mientras al fondo llueve en la explanada. La silueta oscura de los personajes se recorta delante de la audiencia a modo de una fila más en la sala de cine. En lo referente al espacio visual, los espectadores se ubican detrás de los personajes y están irremediablemente separados de ellos. En lo referente al espacio auditivo, en cambio, están compartiendo el mismo espacio en virtud

del sonido de tormenta que envuelve en 360º a todos los cuerpos por igual. El techo de la sala de cine se funde con el techo negro mostrado en la película; ambos resguardando a personajes y espectadores de la lluvia, mientras su incesante golpeteo articula una sensación común.

La inmersión lograda por el sonido refuerza un mayor anclaje en el espacio y el tiempo; la conciencia de "estar ahí" en ese instante. Martel denuncia aquellas películas cuya estructura temporal te proyecta siempre hacia adelante, desde la expectativa de "lo que va a ocurrir después" hasta su efectivo cumplimiento; un encadenamiento causal y progresivo en donde los planos se disponen estratégicamente en función de empujar el avance de la narrativa. [9] No es el caso de *Memoria*. Ahí cada plano se asienta en su cautivante –y también soporífera- [10] extensión. En esta película, la duración promedio de un plano es de 1 minuto 20 segundos, y hay planos secuencia sin movimiento de cámara que llegan a durar hasta 10 minutos. [11] En esos lapsos, se agudiza la percepción que el espectador posee de su propio cuerpo, pues se le deja más a su cuidado; está siendo menos controlado por el montaje, el movimiento de cámara, el sonido extradiegético y la acción dramática; mecanismos que tradicionalmente dirigen la mirada y los sentimientos de la audiencia en olvido de su propia corporeidad. Además, considerando que la velocidad de procesamiento del cuerpo es mucho más baja que la de la mente, los cuadros estáticos o de ritmo lento permiten un mayor involucramiento corporal-somático (Borovaya 2024: 29).

En una de las escenas iniciales de *Memoria*, la protagonista vela por espacio de dos minutos el sueño de su hermana hospitalizada, y cerca del final, en un gesto muy parecido, Jessica contempla a Hernán dormir durante casi siete minutos continuos, con muy pocos cortes y nada de acción. Ambos planos, tanto el primero filmado en interior como el segundo en exterior, son fijos y presentan una clara ausencia de movimiento interno, en ellos los personajes permanecen casi inmóviles y la sensación de duración se alcanza a través del sonido. [12] En la escena del hospital, esto se consigue mediante el susurro casi imperceptible del viento moviendo a los árboles y por el penetrante crujido de la silla cuando Jessica apoya más su cuerpo, así como por el movimiento distante que está teniendo lugar en fuera de campo en los pasillos del edificio y en la calle. En la escena de la selva, lo que nos permite percibir que el tiempo está fluyendo es el incesante murmullo del arroyo, junto a la polifonía de insectos y de aves. En ambos escenarios, gracias a la sonorización del espacio, la audiencia puede constatar que no está frente a imágenes congeladas, sino habitando un intervalo común de espera, donde no queda más remedio que acompañar a la protagonista en su vigilia o unirse al otro personaje en el sueño. Ambas posibilidades se realizan desde el propio cuerpo del espectador en un tiempo que privilegia el instante presente, pues suspende la ansiedad de la acción futura; uno simplemente espera junto a los personajes, sin necesariamente esperar que pase algo.

En otras ocasiones, somos testigos auditivos. No vemos inicialmente el origen del sonido, pero sí sus efectos. Percibimos cómo afecta a otros cuerpos; cómo les golpea, estremece y paraliza. Por ejemplo, primero se escucha un disparo en la calle, luego se muestra la reacción de los peatones, (uno de ellos se arroja inmediatamente al piso) y sólo después la cámara corta a la imagen del neumático reventado. O durante casi dos minutos escuchamos piano, violoncelo, guitarra y batería, pero con los instrumentos en fuera de campo. Lo que aparece en el cuadro son los rostros de quienes, como nosotros, están escuchando la música en ese instante compartido. Este énfasis por "ver juntos aquello que suena" se acentúa durante el diálogo entre Jessica y Hernán que tiene lugar en la sala de grabación. La sola puesta en escena ya "visibiliza" el sonido, pues exhibe un ambiente especialmente acondicionado (como la sala de cine) con dispositivos de registro y reproducción que favorecen una determinada experiencia acústica, mediante el aislamiento de los ruidos exteriores y la concentración hacia un determinado repertorio sonoro. Frente al tablero de sonido y las pistas con efectos especiales, al espectador se le invita a participar en la misma operación que están efectuando los personajes: la de exclusivamente escuchar con atención.

Desde luego, la única forma de visualizar el sonido es espacial, por ejemplo, en la forma de ondas que aparecen en el espectrógrafo. De ahí los intentos de Jessica por describir el timbre del ruido misterioso en términos físicos y corporales, como "una bola enorme de concreto que cae en fondo de metal rodeada de agua de mar" o "un retumbar proveniente de las entrañas de la tierra". Ella insiste

en que se trata de un sonido "terroso" (*earthy*), y ese matiz resulta muy significativo. *Memoria* posee un firme carácter telúrico, y esto se puede apreciar en varias acciones a lo largo de la película: en la máquina excavadora horadando el corazón de la montaña, en el trabajo forense de la arqueóloga, en el monitoreo de los temblores, en el hombre que se arroja al suelo tras escuchar la detonación y en el hombre recostado a la orilla de la quebrada. A partir de una roca, este último personaje es capaz de extraer historias de eventos ocurridos hace mucho tiempo, pues "los árboles, las piedras, el cemento… absorben todo", las vibraciones quedan alojadas en sus cuerpos y constituyen una forma de memoria. Esto nos lleva a comentar la configuración narrativa de *Memoria*, la cual no se construye a modo de un arco dramático convencional, sino a partir de una sedimentación de diversas experiencias corporales.

La experiencia de oír-ver *Memoria* se puede concebir como un entrecruce de múltiples corporeidades; un campo de resonancia en donde interactúan los cuerpos de sus realizadores, protagonistas y espectadores, [13] cada uno de los cuales es portador de recuerdos-vibraciones que entran en conexión con los demás. De ahí, si efectivamente las películas "cambian" cada vez que se exhiben frente a un público diferente, esto se cumple especialmente en *Memoria* en atención a las propiedades sonoras antes señaladas y a la inclusión corporal de sus espectadores. Lo que cambia no es meramente la interpretación que cada espectador puede proponer respecto de la película, sino la disposición corporal, acústica y mnemónica de cada contexto en donde la película se exhibe. En entrevista con Tilda Swinton, Apichatpong Weerasethakul contrasta la experiencia de haber presentado la película durante la pandemia (sin público presente) con el visionado que tuvo lugar en Cannes, y luego Swinton agrega "y con *esta* audiencia" refiriéndose a los asistentes del Lincoln Center. "*I feel the energy*", dice el director, "*it's about being together*" (Film at Lincoln Center 2021b). Dicha energía se refiere a una atmósfera común que se consigue mediante la construcción sonora del espacio y su impacto en las corporalidades presentes. En palabras de Laura Marks, "la misma circulación de una película entre diferentes espectadores es como una serie de contactos de piel que deja rastros mutuos" (2000: xii). Esto también se aplica si consideramos la imagen marteliana de los espectadores sumergidos en una masa de aire (la sala de cine), como si estuvieran al interior de una piscina, cada visionado de *Memoria* difiere dependiendo del espacio físico en el cual sus ondas se propagan y de los cuerpos contenidos en ese espacio.

Esta diferencia no es puramente física (dimensión, profundidad, densidad), sino también psicológica. "Lo que cada uno oye a partir de una misma masa sonora está relacionado con su personalidad y su estado de ánimo" (Christofoletti 2020: 39), y en el caso de *Memoria*, se vincula especialmente a la experiencia y a los recuerdos de cada individuo. En este sentido, la escena del neumático reventado –aparentemente superflua para el avance de la trama– resulta crucial. Cuando se escucha la detonación en la calle, un hombre se arroja instintivamente al suelo, permanece ahí por unos instantes, luego se levanta y echa a correr ante la mirada atónita y conmovida de los demás transeúntes. En esta sencilla secuencia de eventos queda al descubierto un gesto político. Se insinúa que ese personaje confundió el reventar del neumático con un disparo de arma, activando sensaciones de amenaza y alerta. El sonido, como cualquier percepción, se decodifica desde experiencias previas. Una misma detonación, señala Weerasethakul, puede ser interpretada como procedente de un tiroteo o de unos fuegos artificiales (Film at Lincoln Center, 2021a). De hecho, la escena del neumático forma parte de una experiencia vivida por él en Tailandia, y la detonación que escucha Jessica está inspirada en las propias alucinaciones auditivas del director. La escena de Jessica y Hernán en la sala de sonido refleja a su vez la conversación que tuvo Weerasethakul con su diseñador de sonido, Akritchalerm Kalayanamitr, quien reconoce que la detonación principal de la película fue el sonido más difícil de lograr, pues "es como componer precisamente desde la cabeza de otra persona, y no hay referencias de sonido para las cabezas de otras personas" (Mankowski 2022).

Nuevamente, las reflexiones de Martel se muestran particularmente apropiadas para analizar el largometraje de Weerasethakul. De acuerdo con la realizadora argentina, el cine es una forma de trascender la soledad del cuerpo, pues nos permite ponernos en el lugar del otro, siendo el sonido la mejor manera de compartir la percepción de alguien (Christofoletti 2020: 59-60). La construcción sonora de *Memoria* está al servicio de conectar, en la medida de lo posible, percepciones y experiencias de suyo inconmensurables y, hasta cierto punto, incomunicables. No tenemos el mismo cuerpo, ni resonamos en la misma frecuencia, pero esta película te permite "ser consciente de tu

propia vibración interna, del dolor o felicidad interior" (Film at Lincoln Center, 2021a), y lo consigue mediante un proceso de identificación o empatía sensorial hacia la protagonista. Habitualmente, en el cine hollywoodense, este proceso se lleva a cabo mediante el uso de planos subjetivos que nos introducen al punto de vista de los personajes. Sin embargo, como se señaló anteriormente, la cámara en *Memoria* no ofrece la perspectiva visual de Jessica, sino lo que Chion llama el "punto de escucha" (desde dónde se oye). Cada vez que oímos el disparo, lo hacemos desde la cabeza de la protagonista y simultáneamente ese sonido queda reverberando dentro de la nuestra. Además, si trazamos una genealogía sonora, ese estímulo se remonta a los recuerdos personales del director y a su propio síndrome de la cabeza explosiva, lo cual nos lleva, finalmente, a comentar el título de la película y su relación con la narración biográfica e histórica.

El carácter social de la memoria

La memoria es un tema recurrente en las obras de Weerasethakul, y en este caso, constituye el foco central. Para empezar, la película despliega distintas metáforas de la memoria como sistema de "almacenaje", como medio de atesorar lo fugaz. Esta idea se materializa en los contenedores de refrigeración para orquídeas, en los cuales "el tiempo se detiene." También está presente en las alusiones a elementos que expiran (como la tarjeta del bus o la cuenta del banco), en los sueños que se cuentan y se olvidan (como la pesadilla de la hermana de Jessica), en la decadencia de la que habla el poema recitado por Jessica, y sobre todo, en el singular poder ejercido por el "segundo Hernán" (Elkin Diaz). Este personaje, al modo del Funes borgeano, es incapaz de olvido, pues todo acontecimiento queda registrado en él, como si su cuerpo fuera un disco duro. No hay una discriminación acerca de cuáles eventos vale la pena recordar y cuáles olvidar, así como las esponjas tampoco eligen las gotas que van a absorber. Por eso, Hernán se muestra reacio a salir de su pueblo y experimentar vivencias nuevas. Trata de limitar lo que ve, pues según nos dice: "ya hay muchas historias." En esta actitud se percibe una suerte de ecología de la memoria que, en primer lugar, está al servicio de su propia salud. "Las experiencias son dañinas," denuncia Hernán, "hacen que la tormenta de mi memoria se vuelva más dañina". Esto se relaciona con lo señalado por Mary Caruthers: "el gran vicio de la memoria no es el olvido, sino el desorden" (2008: 82).

La memoria es, ciertamente, una forma de orden. Hay, sin embargo, múltiples formas de ordenar hechos pasados. En la tradición occidental, probablemente, la metáfora espacial más recurrida sea la de la flecha del tiempo, es decir, la secuencia lineal y progresiva de pasado-presente-futuro, en la cual, el pasado se encuentra "detrás" y el futuro se abre "hacia delante". Considerar dicho esquema como el único posible para representar el devenir histórico es, para Martel, un error ideológico. Ella recuerda que existen otras formas de ordenar la temporalidad. Por ejemplo, en las comunidades aymaras, la flecha del tiempo se invierte: uno camina de espaldas hacia el futuro (la incerteza de lo que no se ve), mientras el pasado va quedando por delante (la experiencia de lo vivido). Martel propone otra metáfora espacial como alternativa: concebir los diversos hechos históricos no en una línea recta, sino como partículas de purpurina dispersas y suspendidas en un medio líquido. En ese modelo, cualquier tipo de unión entre puntos, es decir, cualquier cronología, se refleja como arbitraria. De acuerdo con la realizadora argentina, cuando reconstruimos eventos pasados, organizamos el montaje de nuestra memoria de forma no lineal (con una gran cantidad de elipsis) y desde criterios subjetivos (le asignamos gran importancia a ciertos momentos, a la vez que omitimos otros). Este es el tipo de reconstrucción que se da al interior de *Memoria* por parte de su protagonista Jessica y de su director Apichatpong Weerasethakul.

La película es lineal en su montaje, al menos en lo que respecta a su estructura general. Weerasethakul señala que tiene una secuencia lineal ABC y Swinton incluso la describe como una flecha (Film at Lincoln Center 2021b). Comienza *in media res*, pero carece de *flashbacks* y *flashforwards*, y presenta dos secciones consecutivas claramente diferenciadas: primero una parte urbana en Bogotá y después una parte rural a las riberas de un arroyo. Cada sección está marcada por la presencia de un personaje llamado Hernán: el ingeniero de sonido y el pescador, respectivamente. En su estudio de grabación, el primer Hernán ayuda a Jessica a reproducir el ruido que solo ella escucha. Con el segundo Hernán, en cambio, Jessica tiene una conversación que la lleva a recordar sucesos que ella nunca vivió. Esto parece sugerir una transición desde las preocupaciones iniciales de la protagonista, las cuales son estrictamente individuales, hacia la apertura de un horizonte colectivo: los sonidos,

cuerpos y vidas de otros. Dicha progresión se refleja en el contraste espacial entre la primera y última escena de la película. Esta comienza al interior de la pieza oscura de Jessica (metonimia de lo íntimo, doméstico, privado) y culmina con tomas panorámicas de montañas y nubes (imagen de lo exterior, abierto, público), donde se dan cita el zumbido de los insectos, el retumbar de los truenos y las voces de un programa radial. Se trata de un arco que conecta la experiencia personal de Jessica con la experiencia comunitaria de los vivientes –humanos o no– que han habitado el mismo suelo que ella. [14]

La linealidad en *Memoria*, sin embargo, es superficial en el sentido más físico de la expresión: yace en la superficie de la obra. Como se ha señalado antes, las escenas no están motivadas por una causalidad dramática; algunas de ellas, incluso, parecen completamente aisladas de cualquier curso de acción. Esto ocurre porque la película no se articula solamente desde un vector horizontal que avanza –de izquierda a derecha– desde el pasado hacia el futuro, sino más bien desde un eje vertical, a modo de construcción-excavación en varios niveles. Hay una estratificación, una sedimentación de recuerdos. Tomando una idea de Didi-Huberman (2023), en el suelo que transita Jessica o en la piedra que recoge Hernán, resuena la vibración de múltiples pasados. [15] Así como el sonido es emitido desde ciertos objetos y se propaga en ondas tridimensionales hasta entrar en contacto con otros cuerpos, algo análogo ocurre con la memoria contenida en las cosas. Como señala Laura Marks, "los objetos no son inertes y mudos, sino que cuentan historias y describen trayectorias" (2000: 80). Dichas trayectorias no siempre respetan el orden establecido por la flecha del tiempo de la que habla Martel.

Cerca del final de la película, se muestra un bulto que a simple vista asemeja a una piedra selvática, pero que resulta ser una especie de nave espacial, la cual produce en su despegue el mismo sonido que escucha Jessica. Nuevamente, la irrupción sonora –como el estallido del neumático tratado anteriormente– está cargada de connotaciones simbólicas. La nave espacial constituye un objeto asociado a los avances tecnológicos del futuro. En términos exclusivamente visuales, la aparición de este artefacto –más afín a un cine de ciencia ficción que al mundo "realista" de *Memoria*– parecería estar completamente fuera de lugar. Sin embargo, en virtud del sonido, tal escena no se encuentra desconectada de la estructura narrativa del film, sino que, por el contrario, condensa el modo no lineal de narración-evocación que yace bajo la superficie de la obra. El sonido hace las veces de nudo que amarra distintas hebras espacio-temporales. En la piedra-nave se da cita lo prehistórico y lo venidero. Weerasethakul se refiere a ese sonido como un "recuerdo del futuro" (Film at Lincoln Center 2021b). Dicha paradoja corresponde a una articulación anacrónica y emotiva del tiempo. En la detonación se mezclan la referencia directa al despegue de la nave, la evocación al síndrome de cabeza explosiva del personaje de Jessica y a la del propio director de la película, quien decidió incluirla por su amor hacia la ciencia ficción, autores como Spielberg, Bradbury y Asimov (Film at Lincoln Center 2021a).

La memoria en *Memoria* no está circunscrita al ámbito privado de la consciencia. Se roza con otras, produce ecos y reflexiones acústicas. Las películas de Weerasethakul, señala Lovatt, difuminan los límites entre la memoria personal y social (2013: 63), y esto se vuelve particularmente evidente en la primera película que el director tailandés filma fuera de su país. La decisión de rodar en Colombia obedeció principalmente a dos motivos. Por una parte, Weerasethakul y Swinton querían rodar en un lugar en donde ambos se sintieran perdidos, lo cual es relevante para nuestro análisis desde el pensamiento de Martel, pues los sentidos del oído y el tacto se agudizan en esas circunstancias donde lo visual ofrece poca familiaridad. Curiosamente, como obedeciendo a la metáfora de la piscina marteliana, Tilda Swinton trabajó su actuación moviéndose dentro del encuadre como si estuviera debajo del agua, y eso lo vivió también en términos de sonido, "cuando estás debajo del agua no es que no puedas escuchar nada, es como si algo cambiara y puedes escuchar con mucho mayor agudeza todo tipo de otras cosas" (Film at Lincoln Center 2021b). A esto se suma el hecho de que Jessica, como extranjera angloparlante, no puede apoyarse en su lengua materna, sino que debe prestar mayor atención a los sonidos del mundo que la rodea. Como si la figura de Jessica estuviera a la vez dislocada y conectada; fuera del funcionamiento de la sociedad y en estrecha sintonía con la naturaleza.

Por otra parte, el director y la actriz principal buscaban un territorio en donde se sintiera la "reverberación del trauma" y que no fuera Tailandia –tierra de Weerasethakul– ni Escocia –tierra de Swinton– (Film at Lincoln Center 2021b). La película se sitúa en la Colombia de los años 2014, 2015 tomada por los militares, los cuales incluso aparecen en pantalla en la escena en la que Jessica está conduciendo por la carretera. Weerasethakul menciona que, durante la filmación de *Memoria*, cargaba

con la experiencia de haber grabado *Cemetery of Splendour* y el autoritarismo que atestiguó en ese momento de su vida. De ahí viene la inspiración para la escena de la explosión del neumático; sonido que, como ya hemos expuesto, actúa como gatillo mnemónico en varios niveles. La película representa, en varios momentos, un collage de los recuerdos del director, aunque también de la actriz principal, quien estaba viviendo un duelo.

Todo ello se da cita en la escena final, en la que los recuerdos de Hernán el memorioso acerca de "un sonido que viene de antes de nuestro tiempo" y los que tiene Jessica de cuando era una niña (el color de la blusa de su madre, la sensación de ardor en su nariz, unos sonidos muy fuertes y su llanto), se entremezclan con la biblioteca de sonidos y recuerdos de Weerasethakul, la memoria del dolor de Swinton, el primer registro de sonido de la historia humana (el fonoautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville) y los recuerdos de la audiencia. Estos múltiples pasados, propios y ajenos, coexisten simultáneamente en el espacio de la sala de cine, se impactan entre sí y quedan resonando en los cuerpos de la audiencia sin que sea enteramente posible discernir un sonido/recuerdo de otro. De este modo, la "violenta tormenta de la memoria" de la que habla Hernán, la cual pone en caótico vuelo las experiencias vividas, evoca a la caja de purpurina agitada de la que habla Martel.

En una de las últimas conversaciones entre Jessica y Hernán, se condensa el carácter emotivo y comunitario de la memoria. Esta tiene lugar cuando Hernán toca la mano de Jessica y ella empieza a recibir sonidos conectados al pasado. Como explica el diseñador de sonido, Akritchalerm Kalayanamitr, "aun cuando permanecemos en el presente, heredamos la audio-perspectiva del pasado, de modo que el aquí y ahora se traduce fonéticamente en el ahí y entonces" (Mankowski 2022). Jessica cuenta que estaba escondida debajo de la cama, escuchando todo, mientras los estaban buscando en la noche, lo cual evoca directamente el comienzo de la película, pero con una diferencia crucial. En esa escena inicial, ella estaba sola en su pieza, ahora, mientras reproduce como una antena las memorias de Hernán, Jessica habla en plural, pues está sintonizando con otras vidas. El diálogo termina con las siguientes palabras:

Jessica: ¿No estuve aquí, cierto?

Hernán: ¿Por qué está llorando? Esas no son sus memorias.

Jessica: Este sonido… sigo escuchándolo. ¿También es suyo?

Hernán: Sí.

¿No estuve aquí, cierto? Al igual que Jessica, nosotros como audiencia no estuvimos presentes cuando tuvieron lugar los acontecimientos que ahí se relatan. Tampoco estuvo ahí el director de la película, quien está narrando un momento político en una tierra ajena a la suya. Entonces, *¿por qué está llorando? Esas no son sus memorias.* La pregunta que le dirige Hernán a Jessica también nos interpela. No llega a ser un reproche, sino que parece surgir de la curiosidad. Lloramos, porque sintonizamos, empatizamos, sentimos miedo y compasión. [16] *¿También es suyo?* El sonido que escucha Jessica no es solo suyo, también es de Hernán y es nuestro. Es de todos.

Referencias

Binotto, J. (2021, 16 de junio). *Practices of Viewing: Muted* . Vimeo. https://vimeo.com/563664892.

Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, *55*(3), 16–28.

Borovaya, M. (2024). *Sensing Collective Trauma: Acousmatic Sound in Memoria by Apichatpong Weerasethakul* (Master's thesis, UiT Norges arktiske universitet).

Carruthers, M. (2008). *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200.* Cambridge University Press.

Casa de América. (2018, 17 de enero). *Phonurgia, la perspectiva sonora del cine y la escritura.* https://www.youtube.com/watch?v=NYqq1WltzpM.

Chion, M. (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen* (C. Gorbman, Trad.). Columbia University Press.

Christofoletti Barrenha, N. (2020). *La experiencia del cine de Lucrecia Martel: residuos del tiempo y sonidos a orillas de la pileta*. Prometeo.

Chulphongsathorn, G. (2021). "Apichatpong Weerasethakul's planetary cinema," *Screen*, *62*, (4), 541–548.

CLIC Villa Crespo. (2019, 22 de octubre). *Lucrecia Martel en VECINE, Festival de Cine de Villa Crespo.* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=JABIXXxf-88&t=1606s

Coalición FADU. (2023, 13 de septiembre). *Lucrecia Martel en Fadu (Charla completa)*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=fzSFX9KrC9c.

Didi-Huberman, G. (2023). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (6ª ed.) (A. Oviedo, trad.). Adriana Hidalgo editora. (Obra original publicada en 2000).

ECUCiney. (2022, 27 de julio). *Master Class de Lucrecia Martel en Montevideo*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=4szLonXLg7A&t=4225s.

Film at Lincoln Center. (2021, 8 de octubre). *Apichatpong Weerasethakul y Tilda Swinton en Memoria | NYFF59*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=2C07slRRSV

Film at Lincoln Center. (2021, 30 de diciembre). *La realización de Memoria con Apichatpong Weerasethakul y Tilda Swinton | NYFF59*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=hNmlQzn0UII.

Lovatt, P. (2013). 'Every drop of my blood sings our song. There can you hear it?': Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul. *The new soundtrack*, *3*(1), 61-79.

Mankowski, L. (2022, 4 de abril). How It Sounds to Remember: The Sonic Work of Akritchalerm Kalayanamitr. *Mubi.* https://mubi.com/en/notebook/posts/how-it-sounds-to-remember-the-sonic-work-of-akritchalerm-kalayanamitr.

Marks, L. U.(2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.

Martel, L. (2014). Artilugios del pensamiento. En P. Bettendorff & A. Pérez Rial (Eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (pp. 179-196). Buenos Aires: Libraria Ediciones.

MUBI (2023, 13 de abril). *Being Like Water: Tilda Swinton and Apichatpong Weerasethakul on MEMORIA.* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=6WePqyL7yFM.

Pinto Veas, I. (2015). Lucrecia Martel, *laFuga*, 17. Disponible en: http://2016.lafuga.cl/lucrecia-martel/735.

Russell, A. (2018, 9 de febrero). 'Sleep cinema': Why Thai director Apichatpong Weerasethakul wants his films to put you in a slumber. *Scroll.in.* https://scroll.in/reel/867700/sleep-cinema-why-thai-director-apichatpong-weerasethakul-wants-his-films-to-put-you-in-a-slu

Schafer, R. M.(1993). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Simon and Schuster.

Schafer, R. M.(2009). I have never seen a sound. *Canadian Acoustics*, *37*(3), 32-34.

Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.

Notas

1

"For all intents and purposes this is a mystery film" (Film at Lincoln Center, 2021a).

2

Para un análisis más detallado del trauma histórico-político representado en el film, sugiero el trabajo de Borovaya 2024.

3

Estas ideas han sido expuestas por la directora argentina en diversas ocasiones: en las clases magistrales de Casa de América (2018), Festival de Cine de Villa Crespo (2019), Escuela de Cine de Uruguay (2022), Festival Internacional de Cine de la Universidad de Buenos Aires (2023), y también en publicaciones escritas (ver Martel 2014, Pinto Beas 2015, Christofoletti Barrenha, 2020, entre otras).

4

...

5

Esto también es mencionado por Schafer (2009): "No tenemos párpados para los oídos, estamos condenados a oír".

6

Esta idea la tomé de Johannes Binotto en *Practices of Viewing: "Muted"* (2021).

7

A lo largo de toda la película se emplean solamente tres planos detalle, y no de rostros, sino de objetos (el libro de hongos, el pescado y las fotografías antiguas en la casa de Hernán).

8

La cámara únicamente acompaña el andar de los personajes en la secuencia donde Jessica y el sonidista Hernán buscan refrigeradores para flores. El único plano subjetivo aparece cuando Jessica está manejando y vemos desde su mirada a través del parabrisas.

9

A este respecto, se puede aplicar la distinción deleuziana entre la imagen-movimiento que está supeditada a las necesidades de la acción, y la imagen-tiempo que libera al tiempo de la causalidad (Marks 2000: 27).

10

Weerasethakul incluso ha animado a los espectadores a que duerman durante sus películas con la esperanza de que las imágenes influyan en sus sueños (Russell, 2018).

11

Esto contrasta con el diagnóstico que hace David Bordwell del cine comercial norteamericano: "it's hard to imagine a feature-length narrative movie averaging less than 1.5 seconds per shot (2002: 16).

12

Estas características son nombradas por Christofoletti al referirse a la animación temporal de la imagen a través del sonido (2020: 35).

13

Esta idea es trabajada con mayor detalle por Vivian Sobchack en *Carnal Thoughts* (2004).

14

Esto se relaciona con lo que Graiwoot Chulphongsathorn (2021) llama el "cine planetario" de Apichatpong Weerasethakul.

15

Didi-Huberman, en su análisis del anacronismo en Warburg, Benjamin y Einstein, expone diversas maneras de practicar el montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos.

16

Este sonido

Como citar: González-Degetau, A. (2024). Espacio, cuerpo y memoria, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/espacio-cuerpo-y-memoria/1211