

## El canto de un ave perdida en medio de la luz: Anagnórisis y fetichismo de la «imagen-memoria».

Suset Sánchez Sánchez

Distante de su tierra,  
aprendió a esperar en la luz.

Gina Alessandra Saraceni Carlini.<sup>1</sup>

...la imagen es como una luciérnaga, un pequeño resplandor, la *luciola* de las intermitencias pasajeras.

Georges Didi-Huberman.<sup>2</sup>

### Lo que (no) vemos.

Una habitación... luz blanca. Una carretera... luz blanca. Un rostro... luz blanca. Una palmera... luz blanca. El mar... luz blanca. Una flor... luz blanca. La fotografía de un paisaje... luz blanca. El dibujo de un paisaje... luz blanca. Vegetación... luz blanca. Una diapositiva... luz blanca. Un herbario... luz blanca. Una paleta de colores... luz blanca. Herramientas de artista... luz blanca. Vista de la periferia de una ciudad... luz blanca. Otro paisaje... luz blanca. Un globo terráqueo... luz blanca. El marco de una diapositiva encuadrando y recortando aquel paisaje... luz blanca. Lo que está dentro y lo que permanece fuera de campo... luz blanca. Un fragmento de paisaje... luz blanca... Un mapa... luz blanca. Las nubes... luz blanca...

Toda búsqueda en el archivo está condenada *per se* a quedar incompleta. Es imposible rescatar todas las imágenes de un archivo, menos en estos tiempos donde epistemología e hipervisualidad se interceptan y describen las relaciones de subjetividades esencialmente vivas. Quizás sería más exacto definir las como subjetividades sobreexpuestas a estímulos visuales. En cualquier caso, ese

---

<sup>1</sup> Gina Alessandra Saraceni Carlini. "La Guaira", en *De Adriático*. Pontificia Universidad Javeriana, 2021.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman. *Vislumbres*. Santander: Shangrila, 2019, p. 18.

régimen de saturación de imágenes no implica, necesariamente, que acontezca un acto consciente de observación, ni que de tener lugar esa mirada, esta redunde en (re)conocimiento.

Qué potencia política y/o poética encierra una imagen extraída de un archivo e inserta en un nuevo contexto de enunciación. Cómo gestionar la relacionalidad cautiva de una imagen que es parte de un archivo y que se desprende de ese acervo para transformarse en un fragmento significativo. El hallazgo de esa imagen y su selección preferente entre un conjunto, el acto de separarla, de escindirla, de qué manera condiciona la práctica misma de “hacer” o “construir” imágenes. Por qué el ojo que investiga se detuvo precisamente en esa imagen. Cómo ese instante del encuentro cualifica la memoria, o es interpelado por la memoria.

En el trabajo cotidiano de “hacedores de imágenes”, en la práctica fílmica de artistas como Valentina Alvarado Matos y Carlos Vásquez Méndez, quizás la irrupción en el presente de esas imágenes provenientes de sus respectivos archivos personales condiciona indefectiblemente nuevas operaciones de registro que devienen en otras imágenes. Pero ese proceso de archivo en el que emergen imágenes del pasado también les obliga a pensar la estructura performativa misma de un lenguaje, las formalizaciones y elementos constitutivos de una gramática visual que se articula en tanto lugar de enunciación y agencia. Estos productores se sitúan entonces en medio de un vocabulario donde auto-descubren modos de ver, métodos de encuadrar, estrategias de fragmentación del discurso, resistencias a narrativas lineales, fórmulas para generar ruido visual, mecanismos para descontextualizar la imagen, recursos de elaboración de los planos. En definitiva, se posicionan ante la perturbadora y difícil pregunta sobre cómo compartir esa memoria y romper el relato atávico y colonial de la «imagen-memoria».

Una película fragmentada... luz blanca. Una imagen fugaz, la imposibilidad retiniana de atraparla... luz blanca. La memoria trémula de un lugar... luz blanca. La memoria de un paisaje... luz blanca. Paisajes vistos desde afuera... luz blanca. Un volcán... luz blanca. El Lago de Maracaibo... luz blanca. Paisaje visto desde la lejanía... luz blanca. Primeros planos que revelan la imagen como una presencia que se siente o se intuye físicamente: las gotas de rocío en la hoja de una planta... luz blanca. La superficie de la piel... luz blanca. La textura trenzada de un tejido... luz blanca. El ocre arenoso de un puñado de tierra... luz blanca. La diminuta gota de sangre en la yema del dedo tras un pinchazo... luz blanca. Plano detalle: abstracción... luz blanca...

Obsesiones... luz blanca...

Volvamos al huidizo instante, tal vez casual, en el que la imagen se convierte en hallazgo para el ojo y la memoria de los artistas. ¿Es acaso ahí donde se inscribe la anagnórisis de la «imagen-memoria»? En una conversación con Valentina y Carlos, confesaban que solo podían trabajar con esa memoria a través de las imágenes encontradas, con el metraje que les asaltó intempestivamente en la búsqueda azarosa o la deriva por sus archivos.

...una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen (...) y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para “transcribirla” sino para constituirla.

(...)

De modo que no hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de la memoria, enfrentada a todo lo que queda como al indicio de todo lo que se perdió.<sup>3</sup>

### **Práctica de pensar con las manos.**

El titular de este epígrafe lo debo a los autores, a Valentina y a Carlos. En mi comprensión refiere a una cualidad táctil por la que el cuerpo experimenta la imagen, o intenta amoldar la imagen a su anatomía. Aludimos, por ejemplo, al gesto típico que remeda a través de las manos el encuadre del lente de la cámara o el modo en que las extremidades humanas sirven para medir distancias. Aunque también ese “pensar con las manos” llevado a los territorios de la investigación sobre la imagen y los dispositivos fílmicos en esta dupla artística podría referir las dinámicas de trabajo en torno al *found footage* en tanto procedimiento rector de los procesos de archivo y en la recuperación de la «imagen-memoria».

---

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2017, pp. 113-115.

Cuentan Valentina y Carlos que la primera fase de este proyecto les condujo a revisar sus archivos fílmicos y fotográficos personales, compuestos por bobinas de 8mm, 16mm, vídeo digital, negativos de 35mm y 120mm. Soportes contenedores de imágenes relativas a sus lugares de origen –en la nomenclatura totalizante del Estado-nación, Venezuela y Chile, respectivamente– y a las experiencias como individuos migrantes en Barcelona, es decir, registros documentales particulares, privados. Esta etapa tenía continuidad en el copiado de 8mm y 16mm en un laboratorio y la digitalización de negativos fotográficos para su posterior copia. A ello se sumaba la filmación de nuevas imágenes y el revelado ulterior de los negativos filmados, de los cuales algunos serían procesados y otros digitalizados.

Qué sucede con esos documentos, léase imágenes, cuando la tecnología queda obsoleta. Pensemos el modo perverso en que interviene la obsolescencia programada en la vida cotidiana y en qué medida los derechos de ciudadanía de las personas migrantes condicionan además las posibilidades de acceso a la reconstrucción de la «imagen-memoria». Algo aparentemente diseñado bajo las prerrogativas contemporáneas de la globalización, que hipotéticamente nos afectaría a “todes” por igual, sin embargo arrastra el lastre de políticas de la diferencia concebidas estructuralmente en el sistema mundo moderno/colonial de género, y pone en evidencia las exclusiones y discriminaciones que han perpetuado la colonialidad sobre unos cuerpos específicos, a saber, migrantes, exiliados, desplazados, refugiados, racializados, víctimas de violencias múltiples.

Las circunstancias de acceso privilegiado o vetado a los archivos familiares dan muestra sensible de esas desigualdades en la administración de la memoria. Lo que para unos sujetos equivale a una acción simple de visita y exploración en la casa de la familia, en los trasteros donde se atesoran los objetos que testimonian recuerdos y complicidades íntimas; para las personas migrantes constituye una tensión esencial que se gestiona en el plano físico, en el espacio otro al que están condenadas a habitar, muchas veces bajo el signo de la transitoriedad. El vacío de una evidencia material, que es muchas veces condición prístina para la evocación del recuerdo, flagela la ontología de la «imagen-memoria». Resulta absurdamente obsceno que los veinte kilogramos del equipaje facturado en el vuelo trasatlántico de una aerolínea delimiten las condiciones de posibilidad de la «imagen-memoria». En cada maleta donde se ha prescindido de un libro, de una fotografía, de una cinta de vídeo grabada, de un álbum de recortes, de un diario, el borrado de la

memoria es activado como táctica biopolítica y de extractivismo por parte de un norte global que continúa robándole a los sures sus vidas, lugares, culturas y recursos.

Otra dimensión conflictiva de estos procesos cognitivo-mnémicos remite al paralelismo que se establece entre la transferencia del documento original –léase de nuevo imagen– a una tecnología actual para prolongar su proyección en el tiempo, y la traducción de la experiencia en la memoria y a un dispositivo de imagen o registro que no puede captar todos los aspectos de una vivencia debido a las limitaciones propias de su técnica y lenguaje. ¿Cómo se activan o desarticulan las relaciones de un espectador con dispositivos de memoria y lenguajes en los cuales no es nativo? ¿Qué cualidad o calidad de imagen provee cada uno de estos dispositivos de reinterpretación y recirculación de las imágenes? ¿Qué silencios o malentendidos se crean en ese proceso de relación con el documento y las experiencias que estos han registrado?

¿Existe capacidad de memoria o recuerdo sin una construcción física, una materialidad que le provoque o extraiga del pasado? ¿Cómo esa eterna pregunta sobre la persistencia de mecanismos mnémicos condiciona la producción del documento, el registro, la imagen? ¿Cómo liberar la memoria del condicionante de la mediación? *el otro aquí* es tal vez una elocuente metáfora de la condición de alienación del migrante basada en el fetichismo de la memoria y las “imágenes vislumbres”<sup>4</sup>.

Adopté la costumbre de llamar “vislumbres” a fragmentos de cosas o de acontecimientos que aparecen ante mis ojos. Esto nunca dura mucho tiempo. Fragmentos, astillas del mundo, restos que van, que vienen. Empiezan a desaparecer en cuanto aparecen. Sin embargo, todo lo que es visible a mi alrededor no es para mí una “vislumbre”. Por hábito personal –más que por una voluntad cualquiera de dar un sentido de categoría, definida o definitiva, a esta palabra–, digo “vislumbre” cuando lo que aparece ante mí deja, antes de desaparecer, algo así como la estela de una pregunta, de un recuerdo o de un deseo. Es algo que dura un poco más que la aparición en sí misma (una remanencia, una asociación) y que merece entonces, siempre en mi hábito o bricolaje de escritura, el tiempo de trabajo, o de juego, de una frase o dos, de un párrafo o dos, o más. De experiencia vivida en el

---

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman. *Vislumbres*. Op. cit..

tiempo del puro pasaje, la vislumbre deviene entonces una práctica de escritura intermitente, mi “pequeño” género literario disperso-rápido, multiforme y sin proyecto, al margen o a través de mis “grandes” investigaciones obstinadas-pacientes.<sup>5</sup>

### **Por una economía política de la «imagen-memoria».**

¿Cómo pensamos esa «imagen-memoria» que es intrínsecamente luz blanca? La complejidad de semejante interrogante estriba probablemente en la amplia taxonomía de un lenguaje instalativo como el de *el otro aquí*, basado en la cualidad o capacidad “vislumbres” de las imágenes. Para Valentina y Carlos, en sus propias palabras, asumir el reto de este proyecto de investigación artística y de vida radicaba en gran medida en el entendimiento de las imágenes como fenómenos lumínicos. De hecho, en la percepción estética del montaje y ambiente de la instalación predomina el blanco en la pantalla, interrumpido brevemente por imágenes fugaces. En ese sentido, explican los artistas que la arquitectura de la obra está sustentada en una economía de lo visual que pone en tensión el porcentaje de luz (80%) y de imagen reconocible o perceptible (20%).

A lo anterior hay que añadir el uso de determinados recursos estéticos o de sentido que ahondan en una metáfora de la imagen como pasaje (desde una perspectiva benjaminiana) o intermitencia, que plantea el montaje en tanto permanente reescritura histórica al margen de toda pretensión de linealidad y finitud. Ahí se manifiesta la poesía del tiempo inaprensible y del trasiego de la mano humana en la luz que se proyecta y es atravesada por partículas de polvo, rayones, inscripciones. Con toda probabilidad, seríamos incapaces de dilucidar cómo afectan al ojo cada uno de esos destellos en los que se indexa la vida misma. ¿Acaso cualquier intento de definir o pretender teorizar cada uno de esos modelos de imágenes no es más que el gesto inútil, atávico y hegemónico de una razón moderna sobre la que hoy escupimos nuestra rabia?

Las imágenes de *el otro aquí* están hilvanadas con cuadros de luz apelando, por un lado, a la pérdida y la desmemoria, y por otro, a la posibilidad de una reescritura latente. Las pocas

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 23.

imágenes que se entrevén entre el gran blanco de la instalación se revelan fugaces y se caracterizan por su inestabilidad. Las imágenes que se desvelarán a lo largo del recorrido de la instalación contienen formas, gestos, rostros, paisajes y representaciones del lugar de donde venimos, así como del lugar donde estamos, es decir, se evoca un pasado presentizado. En el gran blanco de la exhibición se alcanzan a distinguir imágenes-destellos de la orilla de un lago; imágenes-fragmentos de una ciudad cercada por una cadena montañosa; imágenes-borriones de unas manos manchadas amasando una bola de harina Pan; imágenes-parpadeo de una reunión familiar al aire libre; o las imágenes-reflejos de una revuelta callejera.<sup>6</sup>

Pasado presentizado, imágenes-fragmentos, imágenes borrones, imágenes-parpadeo, imágenes-reflejos, aparición de la imagen, ecos de las imágenes, persistencia de la imagen, disolución de la imagen. Interpelaciones retinianas de la «imagen-memoria» que recrean una condición inestable como símbolo de la pérdida. Qué tanto es capaz de ver el ojo. Cómo se administra la temporalidad de la percepción. Cómo bascula la mirada entre el instante y el intervalo. Cómo romper la semiótica de una imagen atada intertextualmente a infinitas narrativas.

En una sociedad esencialmente productora de imágenes, estas aparentan tener una voluntad independiente de quienes la produjeron, es decir, una cualidad fantasmagórica que activa sentimientos, afectos, nostalgia; que evoca ideales de belleza alimentados por soluciones tecnológicas arbitradas entre lo precedero y lo novedoso. El régimen de visibilidad de ciertas imágenes asociadas al otro oculta la explotación del sujeto migrante que las ha producido o en las que está encarnada su memoria. Desde la génesis misma del sistema mundo moderno/colonial de género, los relatos normativos y normalizados sobre el otro han insistido en una representación de las imágenes ante los espectadores/consumidores ocultando el lado maldito de la violencia y la explotación que supone la plusvalía de la alteridad y la capitalización de la memoria migrante.

Ver una imagen. Intentar escribirla (esa imagen, ese ver la imagen). Pongo en ello mi cuerpo entero. Mi cuerpo frente al cuerpo de la imagen, incluso mi cuerpo llamado por ese otro cuerpo (pasado, desaparecido) cuya sensación la imagen convoca, o me hace

---

<sup>6</sup> Valentina Alvarado Matos y Carlos Vásquez Méndez. *el otro aquí*. Proyecto (comunicación personal, 1 de noviembre de 2023).

convocar. (...) escribir esa mirada será bailar, galopar con ella. La danza como movimiento psíquico de nuestros cuerpos reales e imaginados, imaginados ensamblados, todo aquello que la imagen me da.<sup>7</sup>

Luz blanca...

**Suset Sánchez Sánchez** (La Habana, 1977) es curadora y crítica afincada en Madrid desde 2004. Desde 2023 es responsable de los fondos de arte latinoamericano en el Área de Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Escribe sobre arte, cine y cultura visual. Temas centrales de su investigación son las relaciones entre las narrativas de la nación postcolonial y las intersecciones de raza y género. Sus intereses abarcan arte latinoamericano y caribeño, lenguaje audiovisual, crítica institucional y producciones culturales de la diáspora africana. Tiene un Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (Universidad Autónoma de Madrid, 2013) y una Licenciatura en Historia del Arte (Universidad de La Habana, 2000). Fue comisaria en Intermediæ Matadero Madrid entre 2006 y 2011. De 2003 a 2004 fue coordinadora del Estudio Tania Bruguera y de la Cátedra Arte de Conducta, fundada por la artista en La Habana.

---

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman. *Vislumbres*. Op. cit., p. 25.