

En el jardín de Felipe.

Reflexiones sobre la imagen y la memoria

Claudia Canales



Autor no identificado, Felipe Teixidor a bordo de un barco, ca. 1940. Col. SINAFO-INAH, núm. de inv. 451197.

Dice el novelista turco Orhan Pamuk que la memoria es un jardín. Galip Bey, el personaje de *El libro negro*, aspira una noche, durante un ataque de celos, a poder “pasear entre los sauces, las acacias, los rosales trepadores y bajo el sol de aquel jardín de puertas cerradas” que es la memoria de su esposa Rūya, aunque teme, “avergonzado, los rostros que pudiera encontrarse allí [...] viendo con curiosidad y dolor inesperadas sombras de hombres tal como vería los desagradables recuerdos, conocidos y esperados”. Es significativo que Galip, en vez de los sueños o las fantasías de su amada, desee conocer su memoria; sabe que sólo allí podría hallar las verdaderas pruebas de su pasión por él. Lo sabe porque sus propios recuerdos están poblados de Rūya, multitud de fragmentos de un pasado compartido en los que se funden indistintamente el amor y la memoria de Galip Bey.

Este pasaje de Pamuk me ha parecido muy a propósito para introducir las presentes reflexiones, no sólo porque resume el vínculo profundo entre el afecto y el recuerdo, sino también porque involucra una imagen, una imagen literaria desde luego, pero sin duda sugerente y evocadora: la imagen de la memoria como un jardín.

La relación entre la memoria, la imagen y el afecto ha sido motivo de mi interés a partir del análisis del testimonio oral del editor y coleccionista Felipe Teixidor (Barcelona, 1895-Ciudad de México, 1980), a quien tuve oportunidad de entrevistar en 1979 para el proyecto de investigación sobre la historia de la fotografía en México que había emprendido dos años atrás el Instituto Nacional de Antropología e Historia. La entrevista, que se prolongó por más de veinte sesiones y cuya transcripción suma más de mil páginas,



*Trozos de carbón, ca. 1930*

la retomé hace unos meses con el propósito de preparar su publicación. El reencuentro con ella tras más de veinte años, si bien plagado para mí de entrañables recuerdos de don Felipe y de un inesperado acercamiento con la novel e inexperta investigadora que era yo en ese tiempo, me ha permitido rastrear un poco la asociación de algunas emociones con ciertos mecanismos de la memoria individual, así como el poder de la imagen —tanto literaria como visual— para traducir, moldear, inhibir, modificar o incluso reemplazar la experiencia del pasado y su formulación verbal.

Ambos asuntos me interesan, especialmente en vista de varios rasgos particulares de don Felipe manifiestos en la entrevista: el hecho de ser no sólo un comprador y observador voraz de fotografías, sino también un hombre formado desde la juventud en una vasta cultura visual; la desusada atención que ponía en el proceso mismo de evocación o rememoración de las cosas, en su manera particular de recordar, por así decirlo, y, por último, la textura afectuosa y relajada de su actitud y sus palabras en el curso de las sesiones de grabación, acaso producto de los casi sesenta años de diferencia que mediaban entre su edad y la mía.

Íntimamente imbricados a lo largo del extenso testimonio, estos elementos se traducen en la frecuente comparación que establece Teixidor entre la intensidad o nitidez de ciertos recuerdos suyos y la iconicidad de la fotografía; comparación ésta que resulta más que sugerente al advertir que tales *imágenes fotográficas* o, más precisamente, que el calificativo *fotográfico* que emplea don Felipe para referirse en la entrevista a ciertos recuerdos, siempre aparece ligado a alguna experiencia profundamente emocional, en especial con mujeres y, de manera más significativa, con la figura materna. Así, al relatar una de las pocas remembranzas que conservaba de su madre, muerta cuando él tenía apenas cuatro años, afirma:

Me acuerdo además con una memoria especial, fotográfica. El otro día estaba yo leyendo... ¿de quién?, de alguien, de un escritor que tenía muy buena memoria, pero fotográfica, y que era de recitar un verso de memoria, lo cual a mí me pasa bastante. Es decir, yo le puedo decir a usted que tal pasaje está en tal libro y en tal página, en página par o impar, ¿me entiende usted? Porque yo fotografío, fotografío. Por ejemplo a mi madre. En Barcelona había, como en México, tranvías de mulitas o de caballos. Estamos en el Paseo de Gracia, que es allá lo correspondiente al Paseo de la Reforma en México. Entonces se baja mi madre del tranvía, pero a mi padre y a mí no nos da tiempo de bajar y nos apeamos más adelante. Entonces yo recuerdo, como en un cuadro romántico de árboles y semiluz, ver a mi madre que viene caminando hacia nosotros vestida de negro. Yo debía tener apenas cuatro años porque ella murió al poco tiempo de fiebre puerperal. Entonces seguramente ya estaba embarazada. (pp. 548-549, transcripción mecanográfica)

Otro caso significativo es el que definió como su primera experiencia de los celos, vivida en algún momento impreciso de la pubertad, también en Barcelona, su ciudad de origen. La revelación de ese sentimiento llegó a él por conducto de Generosa, el ama de llaves de la casa paterna, una mujer como de treinta años que solía arroparlo en el invierno antes de irse a dormir. Generosa acostumbraba salir a pasear de vez en cuando, pero una ocasión tardó en regresar. Cayó la noche y ella no volvía. Inquieto, Felipe se asomó al balcón (tribuna, como allá lo llaman) a esperarla y en eso

...la vi hablando con un hombre. En ese momento vieron, así, los celos. Los celos. Una impresión indefinible, pero sí me acuerdo porque, ya digo, en eso tengo memoria, sí. Esa noche estaba yo perturbado.

No podía saber ni sabía lo que eran los celos, ¿me entiende usted? Posiblemente, claro, yo dominaba el francés, había leído algún clásico y lo que usted quiera. Pero eso fue en carne viva, los celos, en carne viva, los celos. ¿Por qué? [...] Y ahora, ahora, ¿por qué es este misterio después de tantos años? Yo creo que no se ha explotado bien. Yo, en este momento, estoy en la tribuna, en la tribuna, de noche, y los veo abajo, como si ahora me dijera usted: "Mire, aquí tiene la fotografía". (pp. 227-228)

No es de sorprender que alguien tan aficionado a los productos de la cámara equipare los recuerdos con fotografías. Además de que las fotos son, efectivamente, amarres de la memoria, nuestras aficiones y disciplinas tiñen de tal modo nuestra vida que solemos aplicar a toda ella la jerga y perspectivas de nuestro trabajo. Sin embargo, no deja de ser muy interesante, al cotejar en la transcripción de la entrevista, las muchas referencias de Teixidor a los mecanismos de su memoria, que el calificativo *fotográfico*, reiterado en sus más fuertes impresiones infantiles y juveniles, prácticamente desaparezca de recuerdos posteriores. Como si las remembranzas más tardías carecieran de esa intensa nitidez. ¿Qué es esa visibilidad fotográfica a la que se refiere mi entrevistado y

que seguramente no es ajena a la naturaleza de ciertos recuerdos de muchos de nosotros? ¿No se trata más bien de una metáfora que, más que ilustrar la claridad de los recuerdos infantiles, siempre un poco evanescentes, muestra el fuerte impacto afectivo de las situaciones que los originaron? Y más aún, ¿cómo cambia esa visibilidad tan primaria, tan freudiana si se me permite la expresión, que imprime en nuestro cerebro una especie de troquel que puede hacerse explícito una y otra vez?, ¿cómo es que va moldeándose con la experiencia, la cultura y el tiempo? En otras palabras, ¿cómo cambia esa aparente foto fija del recuerdo sin que nosotros lo advirtamos? ¿Es sólo la formulación verbal de esa foto fija lo que se transforma?

Esta serie de preguntas me conduce a otro punto importante, que tiene que ver también con la cultura pictórica y literaria de don Felipe y que está ya presente en el relato sobre la madre en el Paseo de Gracia, relato, dicho sea de paso, que es como una alegoría perfecta de la muerte inminente de ella: vestida de negro, bajándose del tranvía antes de tiempo y dejando solos al marido y al único hijo. Volviendo a ese relato, mi entrevistado introduce en él un elemento que no pudo ser parte de su apreciación infantil y que constituye más bien una especie de telón de fondo añadido por su bagaje adulto. Me refiero a la frase en la que dice *como en un cuadro romántico de árboles y semiluz*. Para alguien que comparta los mismos códigos culturales de Teixidor, estas palabras no sólo enmarcan y matizan la figura materna sino que comunican todo un estado anímico, aquel que resuena en la alusión al romanticismo. Cabría preguntarse desde luego si en aquella lejana escena del siglo XIX en Barcelona había realmente árboles y semiluz, pero en lugar de ello parece más sugerente advertir la manera en que Felipe echa mano de su repertorio visual tanto para contextualizar la estampa de la madre en un espacio con una determinado fondo y una determinada iluminación,



*Estudio de árbol, ca. 1930*



Tumba con corazón, ca. 1935

como para transmitir mediante una breve referencia cultural la carga emotiva que ésta condensa o evoca: el romanticismo, la semipenumbra, los árboles, el Paseo, la separación, la muerte.

Las primeras etapas del relato de Teixidor son pródigas en este constante entrecruzamiento de memoria, emotividad e imagen; tejido en el que el hilo afectivo, menos denso, como he dicho, en recuerdos menos remotos, parece tener un papel preponderante. Al respecto, quisiera citar otro pasaje de la entrevista, relativo a la otra imagen que conservaba de la madre. Se trata de una vivencia anterior a la del tranvía, pero acaso psicológicamente más intensa. La escena ocurre en el apartamento familiar, que al igual que muchos pisos de la época en Cataluña carecía de bañera. Cuando la gente quería bañarse, cuenta don Felipe, se hacía traer una bañera en un carro que portaba también los tanques de agua caliente:

Usted recuerda los pintores, Renoir, que hizo una mujer desnuda que se está lavando en un enorme pozo y que le están echando agua, porque la bañera en casa era difícil. Entonces venían, subían con la bañera y venían unos hombres que iban llevando el agua hirviendo y la iban vaciando, vertiendo en... en la bañera, que aquí le llamamos tina, ¿verdad? Las alcobas en esa época eran una habitación interior que se separaba de las otras o bien con una cortina, o bien con hojas o puertas corredizas. Entonces, en ese momento, yo estoy seguramente con una nana, y en ese momento veo a mi madre que la van a meter a la bañera justo en los momentos que se cierra la puerta. Porque la... bueno, en esa época no era difícil que la metieran a la bañera con un gran camisón. (p. 9)

Cualquiera que haya sido el cuadro de Renoir que tenía en mente don Felipe (sabemos que Renoir

pintó muchas mujeres desnudas), parece claro que su mención contribuye a expresar algo que el entrevistado no sólo no se atreve a formular tal cual —el haber visto desnuda a la madre o, más aún, el haber deseado verla desnuda— sino que incluso cubre con la ambigua referencia al camisón (*no era difícil que la metieran a la bañera con un camisón*). Así pues, a diferencia del recuerdo del Paseo, en el que la alusión al romanticismo es un añadido adulto posterior a la experiencia para entonarla con un contenido emotivo, en este segundo caso la alusión a Renoir, aunque también un añadido adulto posterior a la experiencia, funciona en sentido inverso: permite comunicar un hecho que a un hombre de la generación y la formación de don Felipe le hubiese sido imposible decir de otra manera; es decir, lejos de adornar la imagen con una especie de recurso escenográfico, la revela, valga la expresión, en toda su desnudez.

Esto se confirma en cierto modo páginas más adelante en la entrevista, cuando él retoma el recuerdo del baño, vuelve a narrarlo en términos parecidos, pero no menciona el camisón y en vez de recurrir a Renoir habla de Degas y los impresionistas (p. 549). Así pues, no es un cuadro específico el que el entrevistado tiene en mente al evocar a la madre, ni siquiera un artista en particular, sino el género del desnudo pictórico impresionista; género que, cosa curiosa, siempre es un poco borroso, difuminado, impreciso como ciertos recuerdos. No puedo dejar de hacer notar, al pensar en estas dos imágenes de las que he hablado, la del Paseo y la del baño, que se trata en ambos casos de memorias que aluden al cuerpo negado o vedado de la madre: la madre ya ataviada (o amortajada) con los lutos y hurtada al hijo por el movimiento del tranvía, la madre ya en la radiante desnudez del baño, o si se quiere, en el perturbador deseo infantil de la desnudez femenina, apartada de la mirada del hijo por la puerta que se cierra.



Autor no identificado, *Felipe Teixidor*, ca. 1945. Col. SINAFO-INAH, núm. de inv. 455172

Aunque desprovistos de esa misma carga emotiva, o si se quiere, aunque menos intensamente *fotográficos*, muchos otros recuerdos de Teixidor emergen asociados a una imagen *también recordada*. A una imagen de la pintura, la literatura o la fotografía; a una imagen que a veces estetiza los residuos memoriosos de la experiencia; a veces los vuelve explícitos y a veces, no lo sé de cierto, quizá los releva o sustituye. Me parece percibir, por ejemplo, en las descripciones de don Felipe de su primer trayecto en tren entre Veracruz y la Ciudad de México, una fuerte influencia de los relatos de los viajeros extranjeros que visitaron el país durante el siglo XIX, relatos, por cierto, que constituían uno de los géneros más completos de su rica biblioteca. Con esto no quiero decir que no fuese él un observador agudo, capaz de advertir los abruptos cambios de clima y de paisaje, sobre todo en aquella ocasión en 1919, cuando cruzó por primera vez la Sierra Madre, seguramente en un especial estado de atención y alerta. Sólo sugiero que los detalles particulares de una impresión vaga en su recuerdo, poco precisa más allá de ciertos trazos generales, hayan sido llenados, por así decirlo, con sus posteriores lecturas, fusionándose de manera imperceptible con la remembranza de su propio recorrido.

Pero eso no es todo. Las imágenes en muchas ocasiones también actúan a manera de refuerzos mnemotécnicos. Así, los toreros que recuerda haber visto Teixidor en la sevillana Plaza de la Maestranza allá por 1908 y que según él lucían como sacados de un cuadro de Goya o Fortuny (p. 568), o la patética mujer con la que bailaba la danza apache una vez que se habían ido los parroquianos de la Casa Cassans y que parecía salida de la mejor época de Toulouse Lautrec (p. 243), se mantienen vívidos mediante la relación de semejanza establecida en algún momento de su vida con sus puntos de referencia pictóricos. Como si al contemplar por primera vez ciertas obras de Goya hubiera tenido una

especie de revelación y pensado: así, exactamente así vestían los toreros que vi de niño en la plaza de Sevilla.

Hace ya más de un siglo Freud recurrió a la metáfora de la fotografía para dar cuenta del inconsciente. Hace ya más de un siglo que sostuvo, además, que lo que no podemos decir de manera abierta puede formularse, inconscientemente, con la letra de una canción que viene a la memoria, un garabato casual o un chiste. No pretendo descubrir el hilo negro al hablar de la impronta profunda que ciertas situaciones afectivas marcan en nuestro cerebro y luego reaparece bajo cierto disfraz. Lo que he intentado más bien es una reflexión sobre cómo las imágenes producto de la cultura visual (y para el caso, de la cultura en su conjunto) son incorporadas al proceso del recuerdo, reelaborándose, recodificándose, ensambándose de manera incesante, pero no para desfigurar la memoria o desvirtuarla, sino todo lo contrario: para darle anclaje, expresión y forma. En otras palabras, subrayar la dimensión creativa y pragmática de las imágenes, dimensión gracias a la cual la materia bruta y caótica de nuestras emociones y afectos, de nuestros temores e irracionalidad, puede hallar una formulación rica y coherente. A propósito de esto me viene a la cabeza lo que muchos especialistas sitúan en el origen del lenguaje, aquello que permitió decir por primera vez *tengo miedo*, cuando la palabra *miedo* no se había inventado pero el miedo ya existía y se expresó, de manera metafórica, con la imagen de un águila que hunde su garra en nuestro vientre.

Me he resistido mucho, al redactar estas líneas, a referirme a Felipe Teixidor como el informante, a mis charlas con él como las sesiones de grabación, a sus palabras como el testimonio. De ahí que para concluir sólo quiera decir que, tal vez por la enorme carga afectiva de mis propios recuerdos de don Felipe, prefiera evocar mis encuentros con él como un largo paseo por su viejo jardín.