



LA POÉTICA
DE LA MEMORIA
SOBRE LA ONTOLOGÍA
DEL RECUERDO, LA IMAGEN Y
LA POESÍA

María Gómez Tirado

Visto Bueno del Tutor
Paco Lara-Barranco:

Octubre, 2016.

RESUMEN

El objeto de la presente investigación ha buscado ante todo responder a las preguntas: ¿Cómo traer de vuelta aquello que sabes a ciencia cierta que jamás podrá regresar? ¿Cómo expresar en un texto la fragilidad intrínseca en la ontología de un recuerdo? Habiendo empleado una metodología inductiva, el trabajo analiza el fenómeno degenerativo del recuerdo y sus consecuencias a la hora de plantear la creación artística en torno a la idea de la coincidencia de un hallazgo concreto: la recuperación de una antigua fotografía. En consecuencia se estudia el acto fotográfico en sí mismo y su resultado como imagen y acto poético, debido a ser esta práctica artística la que más se acerca a la representación de la memoria y el recuerdo. En las conclusiones se expone que la memoria queda como uno de los factores más importantes a la hora de abordar la creación artística.

PALABRAS CLAVE

Memoria, recuerdo, poesía, intimidad, tiempo, espacio, imagen, fotografía, objeto.

ABSTRACT

The object of the present investigation has sought first of all to answer the questions: How to bring back that which you know for sure that will never be able to return? How to express in a text the intrinsic fragility in the ontology of a memory? Having used an inductive methodology, the work tries to analyze the degenerative phenomenon of memory and its consequences when it comes to raising artistic creation around the idea of the coincidence of a concrete finding: the recovery of an old photograph. Consequently, the photographic act itself is studied and its result as an image and poetic act, because it is this artistic practice that is closest to the representation of memory and memory. The conclusions show that the memory in one of the most important factors when it comes to approaching artistic creation.

KEYWORDS

Memory, remembrance, poetry, intimacy, time, space, image, photography, object.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Justificación del tema	10
Grado de innovación	11
Objetivos	12
Metodología	12
Antecedentes	13
PRIMERA PARTE. APORTACIONES ARTÍSTICAS	
Presentación	19
1. Intra imaginis	20
1.1. <i>Imagen y catalogación</i>	20
1.2. <i>Proceso y discurso</i>	24
2. In tenebris	26
2.1. <i>Imagen y catalogación</i>	26
2.2. <i>Proceso y discurso</i>	30
3. Ipso facto	32
3.1. <i>Imagen y catalogación</i>	32
3.2. <i>Proceso y discurso</i>	36
4. Ut nihil	38
4.1. <i>Imagen y catalogación</i>	38
4.2. <i>Proceso y discurso</i>	42
SEGUNDA PARTE. ARGUMENTACIONES TEÓRICAS	
Presentación	47
1. Sobre la memoria	48
1.1. <i>La experiencia</i>	51
1.2. <i>El recuerdo</i>	52
1.3. <i>El paso del tiempo</i>	55
1.4. <i>El olvido</i>	57
2. Lo de dentro	60
2.1. <i>Ser percibido</i>	64
2.2. <i>Intimidad e inmanencia</i>	68
3. Sobre la imagen	71
3.1. <i>El objeto fotográfico</i>	74
3.2. <i>La pausa fotográfica</i>	77
3.3. <i>La verdad fotográfica</i>	79
4. La poética	83
4.1. <i>El espacio y el tiempo</i>	88

4.2. <i>La luz y la sombra</i>	90
5. Sobre el final	93
CONCLUSIONES	
FUENTES DOCUMENTALES	

INTRODUCCIÓN

Es preciso, para empezar, demarcar la *justificación* y la *contextualización* del trabajo realizado durante el período de reflexión tras terminar la propia creación artística. ¿Por dónde empezar? Pues bien, en primer lugar, el presente trabajo será comprendido de un modo integral una vez se hayan leído los tres tomos que se adjuntan. El escrito realizado no se ciñe a lo estrictamente requerido, ni a una redacción puramente académica y reglada. El texto queda como una metáfora del fenómeno degenerativo de la experiencia vivida, cambiando de forma y de estilo, perdiendo y modificando parte de su información cada vez que se intenta contar de nuevo, al igual que ocurre con el recuerdo. Se configura el texto como algo dinámico, hallando la forma de explicar la misma historia (el mismo viaje) en tres periodos distintos. Es por ello que **para llegar a comprender en su totalidad el Trabajo Fin de Máster (TFM) se sugiere leerlo en su correspondiente orden**. Este primer tomo expone la obra realizada y su argumentación discursiva de una manera analítica y concreta, atendiendo a los criterios establecidos por la normativa del TFM. No obstante, la incontrolable sed de creación que envuelve a la figura del artista, hace que a veces surjan cosas impredecibles, en este caso, otros dos tomos más. Al fin y al cabo, el arte es algo que difícilmente puede uno atarlo con cuerda corta. Tarde o temprano, desborda. El presente trabajo queda por consiguiente contemplado como la posibilidad de generar una obra en sí misma que se refiera a la degradación de los acontecimientos vividos, tratando de alejarse de las interpretaciones objetivas y acercándose al sentimiento que la creación genera.

El **primero de los textos**, presentado bajo el título *La poética de la Memoria. En torno a la ontología de la imagen, la poesía y el recuerdo*, hace alusión, al ensayo filosófico del autor francés Gaston Bachelard *La poética del Espacio* (1957), el cual se establece, ya veremos más adelante, como uno de los pilares fundamentales a la hora de desarrollar la investigación propuesta para este trabajo. De esta manera, este primer texto remite directamente a una de las características más obviadas de los recuerdos: la poesía. Empieza tal y como se estipula, definiendo y explicando claramente los trabajos plásticos realizados en el año dos mil dieciséis. Posteriormente se indagará sobre los intereses discursivos (tanto filosóficos, como poéticos, narrativos y artísticos) de la autora. Se presentan un total de cuatro obras, las cuales quedan estrechamente vinculadas con los intereses personales, en este caso, la visión poética de la ontología de la memoria y de la imagen fotográfica, y las diferentes posibilidades de transformar dichos intereses en objetos de arte.

Una vez terminada la explicación tanto de la plástica como de la teoría, se plantea de nuevo la historia a partir de dos nuevas formalizaciones distintas del texto. Se presenta el **segundo texto**: *La poética de la memoria*, un escrito personal que deja entrever la cara B del relato que en este tomo se narra. Se vinculan así los textos a la idea de degradación y modificación de la experiencia del lenguaje a través del paso del tiempo. Ahora el discurso plástico queda contado de manera personal, conservando la esencia y la estructura del primer trabajo pero perdiendo parte de la objetividad y la información. Si la primera de las redacciones es la experiencia, el empirismo y la expresión objetiva de lo que ocurrió, la segunda se instaura como el regusto azucarado en la memoria de lo que en realidad fue: un recuerdo personal cronológicamente narrado.

Poco a poco los sentimientos van tomando forma y el texto llega a la última de sus conclusiones: la poética. El **tercer texto**, titulado *Poeticum Memoriae*, no es más que una intención de expresar nuevamente la misma historia, el mismo discurso que se repite, o no. Esta vez los recuerdos son contados desde el sentimiento más intimista y

sincero, pues ahora se trata de expresar el discurso plástico mediante la poesía. La última de las propuestas se enmarca dentro de la cultura de *photobook* en el que fotografías, tanto del propio inventario de la artista como tomadas de otras muchas referencias, quedan acompañadas por poemas, los cuales describen cada uno de los epígrafes del trabajo intentando alejarse de la forma más convencional. Pues a veces hay reglas que merece la pena saltarse.

Justificación del tema

Para indagar a fondo en un tema es preciso albergar cierta paciencia y sinceridad ante la elección del mismo. Es por ello que se ahonda en las cuestiones acerca del **recuerdo, la imagen y la poesía**, al ser cuestiones que más interesan a la artista. No se pretende realizar un escrito extremadamente minucioso y detallado, aclarando todos y cada uno de los puntos a tener en cuenta para llegar a comprender la complicada ontología de la memoria, pues eso sería excesivo, y es que “¿se hace un análisis completo alguna vez?” (Dubois, 2010, p. 175). Por ello se presta atención a determinados aspectos con la intención de ser lo más concretos posible, considerando los elegidos como aquellos más interesantes y desatendidos por parte de algunos teóricos a la hora de hablar de los recuerdos y su uso en la práctica artística contemporánea. Ahora bien, la verdadera cuestión de este epígrafe es el ansiado *porqué*.

Para intentar comprender las razones por las que surge el interés por la memoria, hay que hablar sobre **Clive Wearing**, un afamado director de orquesta londinense que se vio afectado en 1985 por un extraño virus. Su cerebro se infectó por el virus *herpes simple* inflamando su córtex prefrontal y causándole encefalitis, lo que provocó que padeciese uno de los casos de amnesia más extraños de la historia: su memoria dura apenas siete segundos¹. Un hombre incapaz de recordar nada de lo que le ha sucedido, incapaz de distinguir quién es él o las personas que están a su alrededor, sin poder siquiera diferenciar el tiempo o el espacio en el que está inmerso. Una vida repleta de *nada* (figura 1).

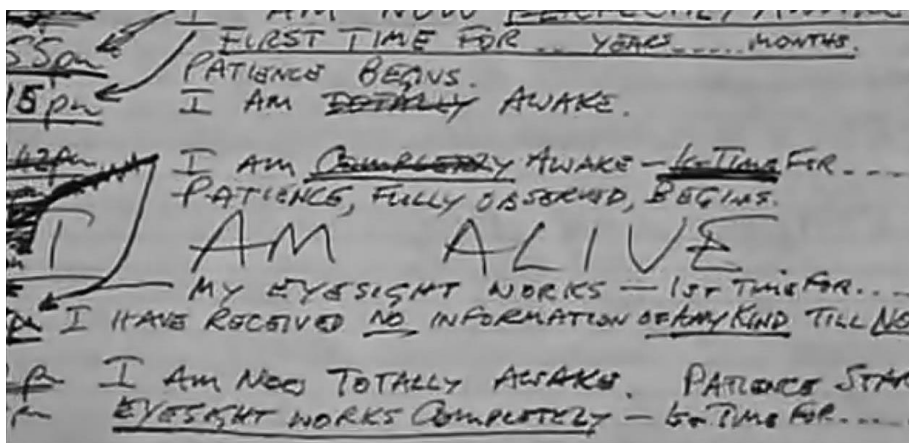


Figura 1. Jane Traéis. Fotograma del documental *El hombre con 7 segundos de memoria*, 2005, 00:18:46.

¹ Dicha información ha sido extraída de los dos documentales que se han visionado a cerca de Clive Wearing. El primero se realizó en 1986 y se emitió en Londres en el Canal 4 bajo el título *Prisionero de la consciencia*. El segundo se presentó en el año 2005, *El hombre con 7 segundos de memoria*, dirigido por Jane Traéis para la ITV (Independent Television).

Durante los estudios de Grado en Bellas Artes, se empezaron a dar los primeros pasos hacia un discurso artístico marcado por el interés acerca del **fenómeno degenerativo del recuerdo y sus consecuencias a la hora de plantear la creación artística en torno a la idea de la coincidencia**. El documental de *El hombre con siete segundos de memoria* (2005) pudo ser uno de los puntos de inflexión más importantes, que influyó sin duda en el interés por el asunto de la memoria y del recuerdo. La memoria delimita y marca la identidad del individuo al que pertenece: una historia siempre es narrada a partir del recuerdo y todo acto es consecuencia de algo que una vez sucedió. ¿Qué hacer cuando se presenta la incapacidad de recordar? Los momentos más importantes que marcan nuestro futuro pueden quedar repudiados y marchitos en alguna parte de nuestra mente a la que rara vez atendemos.

El visionado del documental referido queda ligado a un momento también considerado clave para el desarrollo del trabajo: **el hallazgo de una antigua fotografía**. Una tímida niña de entre dos y tres años está de pie en un patio trasero de una antigua casa de pueblo. Su figura queda centrada y aislada en un espacio visiblemente más grande que ella. Viste una amplia falda de terciopelo azul turquesa y un jersey de lana claro. En sus manos porta una pequeña pelota rosa y su cara mira al objetivo con grandes aires de extrañeza. A su alrededor, un patio de suelo de hormigón gris oscuro, unas plantas y un murete que delimita, probablemente, otro patio. A la derecha asoma una desvencijada bicicleta y una silla de metal blanca con adornos florales. Se respira otoño en la fotografía y ahora la imagen atrapa a todo aquel que se decide a mirarla. En un momento determinado, llega a las manos de la autora un pedazo de papel, un instante congelado de la vida de alguien, y esto es razón suficiente para darse cuenta de que quizás se esté dejando a un lado la capacidad de recordar.

Así pues, un documental sobre un hombre terriblemente enfermo y una fotografía vieja quedan como los principales porqués o detonantes de la investigación, ligados a la mala memoria de la autora de la presente investigación. Como se ha dicho anteriormente, esto queda unido al hecho de que ya se había empezado a indagar acerca de los fenómenos más comunes que inciden en la mente: los recuerdos. De manera torpe e inexperta, el Trabajo Fin de Grado sirvió como punta de un enorme iceberg que se ha ido descubriendo y buceando con el paso del tiempo. Inevitablemente, la obra plástica se ha ido desarrollando en torno a este tema, buscando siempre la especificidad del medio para que ésta tuviera coherencia con respecto al discurso establecido.

Grado de innovación

Han sido muchos los teóricos interesados en el ámbito del estudio de la memoria y el recuerdo (Paul Ricoeur, Henri Bergson, Roland Barthes, Salvador Marco Rubio como muestra de algunos de los escogidos para el presente trabajo) y la gran mayoría vinculan sus reflexiones con la práctica de la imagen fotográfica. Es algo evidente, si se mira desde un punto de vista objetivo pues, como se incidirá más adelante, la fotografía encierra la esencia del pasado y recoge aquellos acontecimientos que ya no volverán. Vista la fotografía como práctica artística, es obvio que la mayoría de los artistas que traten el tema del recuerdo, recurrirán a ella sin más dilación. Es de esperar, pues la especificidad del medio lo requiere. Para hablar de pasado en la gran suma de los casos, hay que pasar en algún momento por la reflexión acerca de la imagen fotográfica.

Para la realización del proyecto, se procura dar un punto de vista diferente en cuanto al enfoque de las reflexiones sobre la memoria y la obra artística, y relacionar

la imagen fotográfica con otros medios de expresión plástica. Quedan de esta manera vinculados a la fotografía la instalación escultórica y el intento de formalizar la imagen atendiendo a sus características tridimensionales, además de vincular el discurso a otras técnicas como la pintura. También se pretende trabajar la memoria mediante el texto y la poesía visual, acercando dichas reflexiones a otras posibilidades plásticas, siempre tratando la imagen desde un punto de vista intimista. El recuerdo y los momentos de la infancia de la artista quedan como motor impulsor para evocar otras prácticas ligadas al arte tales como la poesía. No se trata simplemente de hacer una obra basada en la muestra de diferentes recursos gráficos o pictóricos relacionados con la imagen fotográfica, sino de **incidir en la visión del acto y el objeto fotográfico como algo posiblemente poético.**

De esta forma, la poesía queda estrechamente vinculada con la reflexión sobre la imagen fotográfica y la memoria, potenciando los símbolos discursivos de forma directa mediante la instalación escultórica en la práctica artística, los cuales se explicarán con detalle más adelante. Las imágenes elegidas por la artista se establecen como una excusa para que la reflexión pueda ser llevada a cabo, y poder analizar lo que significa el acto fotográfico en sí mismo. Las imágenes son el punto de partida para analizar una experiencia y que de ella surja la obra, estableciéndose así en la punta del enorme iceberg que se mencionaba con anterioridad. Para descubrir qué es lo que realmente se dice con una fotografía y lo que con ella se puede llegar a crear, hay que bucear hacia la profundidad, introducirse en el *interior* y descubrir cómo de grande es el bloque de hielo en su conjunto.

Objetivos

Los tres objetivos enunciados a continuación promueven el desarrollo del marco teórico que contextualiza y pretende explicar la obra plástica abordada, la cual gira en torno a la idea de la memoria y el recuerdo representado en la fotografía de álbum familiar, así como la poesía que queda implícita tanto en dichos actos como en la mirada creativa de la artista.

El primero de los objetivos planteados para abordar el presente escrito será **analizar el fenómeno ontológico de la memoria y el recuerdo tomando como referencia a autores tales como Ricoeur, Bachelard, Barthes o Borges entre otros.** El análisis servirá para determinar cómo surge a partir de éste el discurso que enmarca y contextualiza la creación plástica personal. A raíz de lo anterior, se pretende vincular el espacio en el que surge la memoria con un lugar de intimidad propia.

En segundo lugar, se pretende **estudiar tanto la imagen como el acto fotográfico como consecuencia de ser la práctica artística que más se acerca a la representación de la memoria y el recuerdo** (tal y como estipulan Barthes, Benjamin, Sontag, Dubois y Marco Rubio). Con este objetivo se pretende estudiar la comprensión de la fotografía como objeto y su conexión con conceptos como la pausa y la verdad.

El último de los objetivos busca **conectar las características ontológicas de la memoria y la fotografía con el acto poético intrínseco en la creación plástica personal.** Se intentará, por consiguiente, establecer una conexión entre el acto de recordar, la acción de fotografiar y el proceso de creación a través de la mirada poética.

De cara al lector, debemos señalar que en nuestra pretensión de ampliar el significado del TFM, todo el análisis desarrollado en el mismo queda estrechamente ligado a la idea de conseguir expresar, mediante la redacción de los otros dos textos mencionados al comienzo de la introducción, un efecto de degradación de la

experiencia personal que sirva como metáfora discursiva para corroborar si cabe hasta qué punto las imágenes mentales que refieren a lo vivido, a los recuerdos, se degradan irremediabilmente con el paso del tiempo.

Metodología

Obviamente, todo estudio y creación artística requieren de una metodología la cual debe explicarse de forma clara y específica. En este caso, se ha llevado a cabo el *método inductivo*, tomando como referencia el caso personal de la artista como base para el desarrollo del grueso la investigación, la cual se denomina como *correlacional*, persiguiendo siempre medir el grado de reciprocidad entre el discurso teórico y la obra plástica desarrollada. A su vez, se denomina el estudio como *explicativo*, intentando mostrar a los lectores la observación directa de unos hechos basados en la causa y el efecto de los mismos.

El fenómeno de la memoria ha sido observado por la artista y estudiado desde el punto de vista de otros autores, tanto artistas plásticos como filósofos y poetas. A raíz de estos estudios se han desarrollado unas conclusiones, derivando la investigación al terreno de los intereses plásticos personales, intentando siempre relacionar el discurso teórico con la coherente producción de una obra plástica, atendiendo siempre al tema teórico expuesto.

Antecedentes

Para comenzar con la contextualización del objeto de estudio elegido, cabe mencionar que los autores estudiados difieren en los campos de desarrollo de sus teorías. El recorrido de los nombres consultados va desde artistas plásticos y cineastas, hasta filósofos y poetas, siendo todos igualmente importantes, pues sus reflexiones han servido para esclarecer unas ideas propias que no habían sido capaces de conectarse hasta el momento. De esta forma, se expone a modo de introducción los pensamientos de los autores consultados, cuyos detalles se especificarán en las aportaciones teóricas dentro de este mismo escrito. Antes de esto, cabe mencionar el *estado de la cuestión* y la posición actual en la que se encuentra la reflexión acerca de la imagen fotográfica.

¿Cuántos fueron los que en sus inicios decidieron investigar a acerca de las posibilidades de la imagen fotográfica? ¿Hasta qué punto eran conscientes estos autores de lo que realmente iba a suponer el inicio de la fotografía? Desde Joseph Nicéphore Niépce hasta Louis Daguerre, pasando por las reflexiones de Charles Baudelaire, el cual destinaba la fotografía a una mera herramienta de nostalgia, han sido muchos los que contribuyeron a la invención de la técnica artística por excelencia, el “resultado idéntico a la naturaleza que sería el arte absoluto” (Dubois, 2010, p. 22)². Antes de nada, añadir que no se va a hacer un recorrido por la historia de la invención de la fotografía, pues se desvía absolutamente del punto en el que comienza la investigación. No obstante, se han estudiado dichos autores para tener más consciencia de lo que supuso en la época la invención de dicha herramienta. Dejando a un lado las diferencias con la pintura y lo que supuso para la identidad de esta técnica, la fotografía queda establecida como la práctica que remite directamente a la realidad y con ello, al pasado, siendo autores como Walter Benjamin, Roland Barthes,

² Dubois cita a Baudelaire en el libro *El acto fotográfico* (1986), Paidós, Barcelona, p. 22 [La cita se encuentra en el pie de página n. 6 del libro citado] La fuente original corresponde al artículo: Charles Baudelaire (1859): “Le public moderne et la photographie” en *Salón*. Más tarde, el artículo se publica en Baudelaire, C., (1973) *Curiosités esthétiques*, París, Garnier, Col. Classiques Garnier.

Susan Sontag o Philippe Dubois los que basan sus estudios sobre la fotografía en esta premisa.

Estos cuatro autores, son la base teórica sobre la que se sustenta la investigación completa, y gracias al estudio de los mismos, ha sido posible conocer otros caminos de análisis de la cuestión, tales como las teorías de Vilém Flusser o Paul Ricoeur acerca de la ontología de la imagen y la memoria, o los planteamientos de Jacques Ranciere acerca de la imagen y los destinos de la misma. Todos los autores citados anteriormente convergen en el estudio de la fotografía como técnica que incita, ante todo, a la reflexión de su acto en sí, de lo que verdaderamente significa para el ser extraer un pedazo de realidad para convertirlo en un objeto (de arte en este caso) que imita a su referente con una calidad extraordinaria e incita al recuerdo de forma irrevocable. El fotografiar la realidad queda visto como el inevitable vestigio de un instante para siempre perdido, muerto, que trata de recuperarlo y retenerlo congelado para poder recurrir a él siempre que se quiera: la nostalgia y el miedo del ser humano ante la idea de la muerte y pérdida de la experiencia como impulso primero del acto fotográfico. Además de los citados, se analizarán algunos de los aspectos claves que definen la obra de artistas tales como Jorge Luis Borges, Rainer María Rilke o Charles Baudelaire entre otros, en el apartado de aportaciones teóricas, siempre con la intención de establecer una relación entre la memoria, la fotografía y la poesía.

El punto de investigación en el que se encuentran los autores citados anteriormente, versa sobre el análisis minucioso del significado del acto fotográfico en sí, y la relación, en alguno de los casos, con alguna que otra obra plástica o cinematográfica. Considerando que es algo lógico, pues el cine y la fotografía quedan estrechamente vinculados por ser dos técnicas diametralmente opuestas (al menos en esencia) en cuanto a cuestiones de movimiento y tiempo se refiere³. Estos autores analizan la fotografía (o el fotograma en el caso del cine) como lenguaje que pasa de la presentación (realidad) a la representación pura (objeto imagen), analizando de manera cuidadosa las cuestiones que atañen a dicha técnica y, obviamente, su conexión con las experiencias pasadas. Se ciñen, pues, a la idea de la fotografía como técnica por excelencia que remite a un pasado, a un recuerdo o a una experiencia irrecuperable, puesto que su ontología remite a ello. En contraposición a dicha idea, **el estudio presente pretende conectar la fotografía como técnica a otras relacionadas con la plástica, como la instalación o el propio texto y la poesía**, siendo las experiencias personales de la autora el motor de la producción. Para ello, se ha llevado a cabo el estudio de la obra de determinados artistas plásticos, los cuales se han tomado como referencia durante el desarrollo del trabajo (Concha Martínez Barreto, José Manuel Martínez Bellido, Carmen Calvo, Lorna Simpson, Rachel Whiteread, entre otros). El conocimiento de dichos autores ha servido, a su vez para determinar en qué punto se encuentra el tema investigado dentro de la práctica artística contemporánea. Los artistas se irán analizando de una forma más detallada según el estudio lo vaya requiriendo, pero ahora en este apartado, se tratará de exponer de forma breve la relación del discurso plástico de los mismos con la investigación realizada. Quedan de esta manera divididos en bloques, dependiendo de los intereses plásticos de cada cual y de la relación de los mismos con según qué puntos a desarrollar en la propia obra.

³ Véanse los ensayos sobre cine de Gilles Deleuze *La imagen tiempo* (1987) y *La imagen movimiento* (1984), reflexiones que versan sobre la ontología del tiempo y el movimiento en el cine, ideas que quedan en contraposición (a priori) de lo que supone el acto fotográfico con respecto a la detención del movimiento y el tiempo en la imagen capturada.



Figura 2. Lorna Simpson. *Photo Booth*, 2008, 100 impresiones fotográficas sobre papel

En primer lugar hay que mencionar a los autores que investigan sobre la imagen fotográfica y su relación con la memoria mediante el uso de recursos gráficos. Dentro del este primer bloque se enmarcan artistas como Concha Martínez Barreto, la cual desarrolla todo su discurso alrededor del descubrimiento del álbum familiar y su necesidad de inmortalizar a sus antepasados a través del dibujo. Su obra queda en perfecta armonía con el discurso elegido, pues a través del trazo, la artista pretende hacer perdurar eternamente la memoria de sus familiares cuyos nombres no recuerda. En el texto reflexivo *Los nombres* (2015) se hace hincapié en las complejas cualidades de la obra de artista y la conexión que establece la memoria y el “recuerdo contado”⁴ con la minuciosa recreación del trazo dibujístico sobre el papel. Queda su obra estrechamente relacionada, como se detallará más adelante en referencia a cuestiones más concretas, a la obra del artista emergente José Manuel Martínez Bellido, el cual indaga sobre la imaginación y la historia inventada en relación a fotografías de álbum familiar. La fotografía conecta nuevamente con el dibujo, esta vez para transformar la información en relatos nuevos con un sutil tinte de imagen de ensoñación surrealista. La imagen fotográfica queda en estos casos como principal recurso plástico a la hora de aludir a cuestiones sobre el recuerdo. Así lo comprenden artistas como Carmen Calvo, cuya obra tiende a esta línea en la que las fotografías se toman como objeto (de memoria) encontrado y se intervienen a modo de collage escultórico⁵. O Lorna Simpson (figura 2), cuyo trabajo se enmarca más en la fotografía como testimonio de reivindicaciones de abusos del colectivo negro, la historia y la memoria colectiva, desde un punto de vista intimista y poético y mayoritariamente vinculado con el texto como apoyo visual. De las mismas cualidades son las obras de artistas como Gil Gijón o David Catá, dibujante y fotógrafo respectivamente, los cuales tratan la imagen desde un punto de vista muy personal, rozando siempre la idea de la huella y la intimidad desde un prisma escultórico, relacionando la fotografía de álbum familiar con materiales tales como el polvo o el hilo.

⁴ Entiéndase el “recuerdo contado” como aquel que no pertenece al individuo, sino que es fruto de relatos e historias que los antepasados cuentan para hacer referencia a una fotografía del álbum familiar. Una rama del recuerdo mencionada en la gran mayoría de escritos que versan acerca de la memoria y el desarrollo de los recuerdos.

⁵ Véanse obras como *Juego de conceptos* (2000) o *La poesía está en otro sitio* (2008).

Así mismo, se pretende destacar la estrecha relación de la memoria y la fotografía con la idea de espacio fotográfico el cual jamás podrá ser recuperado, vinculando este concepto con la reflexión acerca de la ruina arquitectónica como vestigio de lo sucedido. Esto combina a la perfección con el intento de vincular la imagen fotográfica al mundo de la obra plástica tridimensional, remarcando la idea del cuestionamiento la existencia de la bidimensionalidad como algo físicamente perceptible. En esta línea quedan los trabajos de artistas como Alex Lukas, Nicolás Lamas⁶, Pedro Luis Cembranos, Mercedes Pimiento o Haris Epaminonda. Los trabajos de dichos artistas giran en torno a la idea de la ruina y la memoria histórica como resto o huella de la memoria que posteriormente se conformará como colectiva. Con pequeños matices, se estudia la pieza escultórica como elemento vivo y cambiante a través del paso del tiempo, un rastro irrecuperable de las experiencias del ser humano, las cuales van marcando sus cualidades de memoria. Se vinculan así, los proyectos de Cembranos y Lamas en los cuales la imagen fotográfica se comprende como la posibilidad de albergar tridimensionalidad, para poder llegar a convertirse en piezas escultóricas como tal. La memoria y la fotografía se vinculan con las representaciones escultóricas sin dejar de lado la imagen hasta ahora vista con cualidades *bidimensionales*⁷.

⁶ Específicamente los proyectos que versan sobre la idea de la ruina y la piedra como vestigio de memoria, vinculados con el lugar de origen y la imagen histórica como elemento tridimensional. Véanse en específico los proyectos bajo los títulos *Configuraciones* (2014), *Reference Points* (2013) o *Damnatio Memoriae* (2013).

⁷ Más adelante en la investigación se concretará la idea de la imagen fotográfica como objeto tridimensional. Atendiendo a la premisa de que la realidad en la que habitamos es tridimensional, es decir, que los objetos que percibimos pueden ser localizados especificando sus puntos en los rangos de anchura, longitud y profundidad, la imagen fotográfica, aunque plana, tiene volumen tridimensional, con una profundidad, longitud y anchura determinada.

PRIMERA P A R T E
APORTACIONES PRÁCTICAS

Presentación

A continuación, se presentan las piezas que configuran el apartado de *Aportaciones Prácticas* del presente TFM, perteneciendo todas ellas a un proyecto expositivo que se pretende ejecutar en un futuro próximo. Las piezas escogidas son el resultado un proceso creativo que ha ido creciendo lentamente, siendo las que aquí se exhiben aquellas que se han considerado de mayor calidad. El presente proyecto surge a partir de algunas conclusiones a las que se ha llegado a lo largo del desarrollo del Máster: los estudios del primer cuatrimestre y el primer acercamiento a la producción plástica en el segundo, han servido como impulsores de lo que a aquí se muestra. A lo largo del curso, se han llevado a cabo algunos trabajos que han servido como motor para comenzar una investigación de carácter más profesional, que parte de la base de unos conceptos y reflexiones muy concretos, que serán desgranados en las siguientes páginas. Es por ello que las piezas entregadas quedan como resultado de otras posteriores, las cuales se han considerado bocetos que constituyen lo que sería un primer arranque para la producción personal. En este caso, obras como *La caja* o *Necesidad* (las cuales se nombran a lo largo de la segunda parte, en la que se explicarán las argumentaciones teóricas) son las que han acabado siendo motores fundamentales sin los cuales no se hubiesen podido realizar lo que ahora se presenta.

Poeticum Memoriae queda como una serie de obras que en conjunto forman un proyecto expositivo cerrado, el cual versa, como no, sobre la memoria en relación a la imagen fotográfica y a la poesía visual. Para una mejor comprensión de las mismas se ha planteado un orden de presentación concreto, dependiendo del momento en el que fueron realizadas, dando importancia al recorrido visual de una hipotética sala en la que se podría montar una futura exposición. Así mismo, se les ha intentado dar el mayor grado de coherencia tanto estética como discursiva, pues las diferentes obras tienen sentido una vez se presentan todas en un mismo espacio en el que puedan ser comprendidas como un todo. La fotografía como técnica principal y el tratamiento tanto del color negro como de la sencillez y el tamaño de las mismas quedan como los hilos conductores con el fin de expresar con una coherencia mayor los conceptos tratados en la segunda parte del escrito.

Intra imaginis

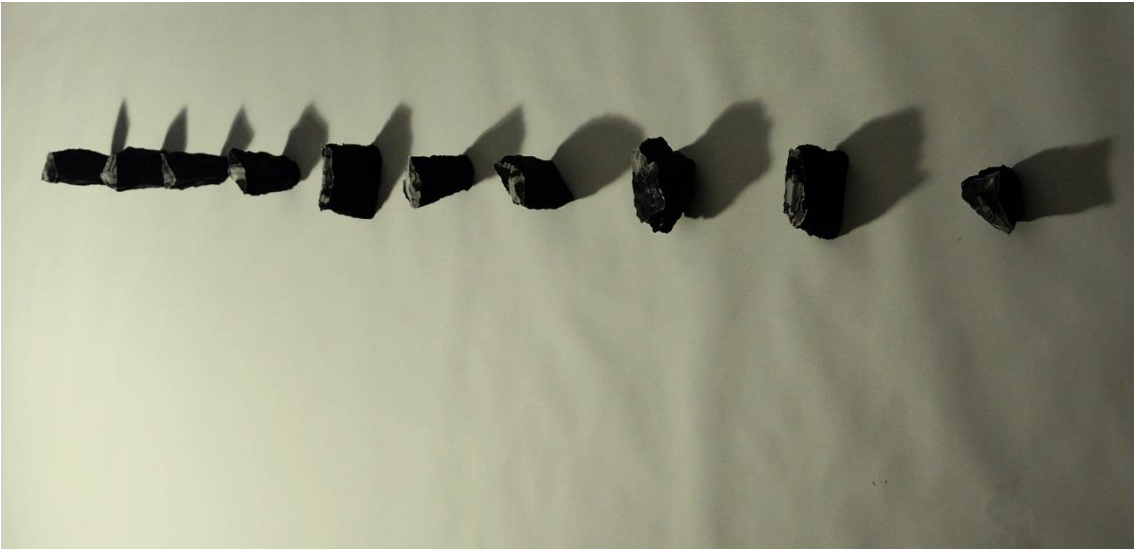
Impresión digital y acrílico sobre
hormigón, escayola y barro seco

Medidas variables
11 x 14 cm aprox. (piezas mayores)
6 x 9 x 9 cm aprox. (piezas menores)

2016

La obra queda contemplada como instalación escultórica,
cuyo montaje ha de ser en pared, tal y como aparecen en las
fotografías adjuntas.







Proceso y discurso

*De las ruinas de la memoria del corazón sólo subsisten escombros,
oscuros mensajes siempre fugitivos, algún recuerdo involuntario,
sombras a punto de perderse en el inmenso río del olvido
de la muerte, voces intemporales acalladas por el rumor nunca
apagado del tiempo irrevocable.*

Eugenio Trías

El primero de los puntos que se considera preciso cubrir, es el relativo al estudio y análisis de la degradación de la memoria a través del paso del tiempo y su efecto de regreso al visualizar una fotografía de la infancia. *Intra imaginis*, la primera obra presentada, surge a partir del análisis de reflexiones tales como la comparación de la memoria con la ruina, el color negro en referencia al olvido y el espacio íntimo o la reflexión acerca de la imagen fotográfica como motor de lo que Ricoeur llamaba la “memoria involuntaria” (Ricoeur, 2010: 81).

Cabe decir llegado este punto que las fotografías quedan estrechamente vinculadas al concepto de ‘ruina’ como símbolo de algo que en otro tiempo estuvo ahí, y se hace una comparativa en cuanto a conceptos de fotografía como vestigio de realidad y huella luminosa y ruina como marca del pasado perdido. En su libro *El acto fotográfico* (1986) Philippe Dubois advierte que “la fotografía está emparentada con esa categoría de «signos» entre los que se encuentra también [...] la ruina (vestigio de lo que ha estado allí)” (Dubois, 2010: 48), y es por ello que se encuentra una estrecha relación entre el acto fotográfico como huella de la realidad que representa y la ruina como prueba de un espacio que ha quedado derruido y desvencijado por el inevitable paso del tiempo. Además de esto, las imágenes quedan escogidas por un motivo muy claro, el cual tiene que ver con la representación de viejos lugares que refieren a las casas y a los hogares familiares de la infancia. En todas se muestra la figura de un niño que se ve inmerso en el espacio de una casa que ya no existe, pues ésta, ha desaparecido tal y como el niño la vivió. Los lugares de la infancia que ya no se visitan, mueren, y con ellos las experiencias vividas allí, pues por mucho que se vuelva al lugar en busca de las sensaciones que marcaron los recuerdos, ya nada volverá a ser como antes. El propio espacio representado en la foto se convierte en ruina al volver a verlo en la fotografía, devolviendo una imagen marchita, pues los lugares quedan muertos con el paso del tiempo.

Es preciso también analizar el sentido con el que Dubois comparaba la toma fotográfica con grietas que se abrían en el momento de la captura, quedando como agujeros a través de los cuales poder mirar, y hacer las veces de máquina del tiempo que devuelve los momentos vividos: “en el instante captado y fijado por el dispositivo, en esa ínfima fracción de tiempo, se insinúa y se instaura una resquebrajadura, una grieta, un abismo irreductible” (Dubois, 2010: 154). Es por ello que las fotografías quedan agujereadas por estratos como incitando al espectador a introducirse en las

entrañas mismas de las fotografías. Un agujero que se va haciendo cada vez más pequeño hasta llegar al fondo de la imagen, mostrando su interior, el cual queda configurado por capas y capas de la misma imagen que va mutando con el paso del tiempo. Una metáfora visual con intención poética que revela es núcleo del estudio realizado, pues la imagen se vincula al mismo tiempo con la degeneración del recuerdo, la tridimensionalidad del objeto, la ruina y el negro como metáfora del olvido.

Igualmente, el proceso de realización de dichas piezas ha sido importante a la hora de delimitar lo que se pretendía transmitir con el discurso de las obras, pues los actos llevados a cabo hablan tanto de la necesidad de realización de las piezas, como de un significado necesario para llegar a comprender la reflexión a la que se quería llegar con la realización de la obra.

Primeramente, **la recolección de los fragmentos de pared**, los cuales fueron encontrados como escombros de un edificio real que había sido demolido, queda como una representación de la recaudación a modo de objeto encontrado de los recuerdos de la infancia, los cuales llegan involuntariamente de las formas más inesperadas. Así mismo, se hace una comparativa con el hecho de ir recogiendo fotografías del álbum familiar a modo de arqueólogo, escudriñando en los hechos más significativos del pasado personal. Recoger trozos de edificios abandonados, demolidos o degradados por el abandono o el paso del tiempo, se instaura en la obra como una metáfora de lo que en realidad es hacer el esfuerzo de rebañar en la memoria recuerdos del pasado.

En segundo lugar, se configura la fotografía como parte de un recorte que deja entrever el interior de la misma, pudiendo observar los estratos que configuran la imagen, capas que se han ido añadiendo a medida que el recuerdo ha sido evocado, degradándose con las connotaciones de cada presente al que ha sido traída. La imagen queda además relacionada con la ruina a modo de objeto, que resulta incrustado en la piedra porque, en realidad, siempre ha formado parte de ella. Una imagen que se toma en un lugar concreto siempre pertenecerá al mismo. Posteriormente, el acto de la talla de las piedras que forman las piezas de las fotografías, se vincula con el corte espacial del que hablaba Dubois cuando se refería a la toma de una fotografía como un corte violento de una sección escogida de la realidad. Tallar una piedra con actos violentos, determina que la fotografía pueda entenderse como una sección arrebatada violentamente de su referente (la realidad) estableciendo que “en el espacio literalmente tallado de una pieza y en vivo por el acto fotográfico [...] todo se da por entero de un solo golpe. Ese es, es su estatuto principal, el golpe del corte” (Dubois, 2010: 158-159).

Para finalizar, cabe añadir la importancia del hecho de que, con la materialización de las obras, las imágenes hayan quedado sometidas a un deterioro que bien conecta con el discurso establecido. Susan Sontag determina en *Sobre la fotografía* (1996) que los desperfectos de las imágenes causados por el paso del tiempo, las hace aún más auténticas proporcionándoles un aura especial que hace que atrape al espectador. Las arrugas, las manchas y las grietas o rasgaduras otorgan a las fotografías antiguas un carácter de misterio que las vuelve más atractivas: el deterioro envía al espectador un mensaje de paso del tiempo y aspecto antiguo que vuelve a la fotografía más atractiva. A su vez, la autora relaciona esta idea nuevamente con la ruina y el derrumbamiento de edificios que antaño fueron gloriosos, estableciendo que, precisamente la ruina, es la que hace atractivos a los edificios históricos:

Las fotografías, cuando se ajan, ensucian, manchan, resquebrajan o palidecen conservan un buen aspecto; a menudo, mejoran. (En este aspecto, el arte al que más se asemeja la fotografía es a la arquitectura, cuyas obras están sometidas a la misma inexorable promoción con el paso del tiempo; muchos edificios [...] quizás lucen mejor como ruinas). (Sontag, 2011: 84)

In tenebris

Acrílico, grafito y pintura en spray
sobre papel o impresión digital
Montaje instalativo

Medidas variables
25 x 35 cm (piezas suelo)
6,5 x 8 cm (miniaturas)

2016

La pieza queda comprendida en su totalidad al ser montada en la sala expositiva, pues ha de estar colocada en una de las esquinas de la misma, la cual irá pintada de negro. El montaje se plantea tal y como se indica en las fotografías pero se acepta que puede llegar a variar si la situación lo requiriese.







LA CASA DEL OTTAVIO A LA QUINCELESIMA
CARLA MOSES

LA CASA DEL OTTAVIO A LA QUINCELESIMA
[Printed text and signature]

LA CASA DEL OTTAVIO A LA QUINCELESIMA 61
[Printed text and signature]

Proceso y discurso

*El rincón se convierte en un armario de recuerdos.
Habiendo franqueado los mil pequeños umbrales del
desorden de las cosas polvorientas,
los objetos-recuerdos ponen el pasado en orden.*

Gaston Bachelard

La segunda de las obras presentadas se realiza a partir de la reflexión que se establece en el segundo capítulo del apartado teórico, en el que se hace una aclaración acerca de las investigaciones llevadas a cabo a partir de la idea del lugar íntimo de la persona. En este apartado **se relaciona el espacio del cuerpo como lugar de intimidad con la morada en la que se desarrollan las vivencias** y los lazos que finalmente llevan al individuo a guardar los recuerdos.

La pieza queda planteada como instalación escultórica aludiendo a la manera de trabajar de la artista Haris Epaminonda⁸, la cual se toma como uno de los principales referentes al plantear el trabajo. Sus obras quedan planteadas como parte de un montaje expositivo específico adquiriendo su sentido una vez se montan en la sala, pues se conforman por diferentes piezas que acaban siendo parte de una red de significados que no llegan a comprenderse por separado. El mensaje llega de mejor manera al receptor teniendo en cuenta el montaje de las mismas, el cual se realiza *in situ* en la propia sala. De una manera similar trabaja el artista Nicolás Lamas⁹, el cual trabaja siempre en torno a un montaje expositivo concreto, trabajando las piezas por series y siempre teniendo en cuenta la manera en la que estas van colocadas en la sala. Tomando como referencia la manera de trabajar de los artistas mencionados, se configura una obra que consta de diferentes piezas las cuales únicamente cobran sentido al colocarlas en la sala.

Gaston Bachelard relaciona en *La poética del espacio* (1965) los rincones con lugares de intimidad y recogimiento, a los cuales las personas aluden en busca de encontrarse con los más profundos pensamientos. Según sus reflexiones, es en el rincón en donde el individuo se encuentra con su lado más íntimo, depositando en ellos los objetos que relaciona directamente con los recuerdos de la infancia. Es por ello que estas piezas han sido pensadas para ocupar el espacio de una de las esquinas de la sala, la cual además deberá ir pintada de negro. Dicho color se establece como uno de los hilos conductores de todo el proyecto, pues alude, como se puntualizará en el apartado teórico, a las zonas en sombra que quedan representadas en las fotografías, lugares a los que la luz no ha podido llegar, conectando esta idea con la penumbra y con el olvido implícito en todo recuerdo.

En una de las miniaturas se puede leer la frase *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*, la cual alude al cuento de Jorge Luis Borges *Funes el memorioso* en el que en determinado momento de la narración el personaje principal advierte que Ireneo Funes susurraba en la oscuridad una frase en latín que le parecía incomprensible: “después en el enorme diálogo de esas noches supe que formaban el primer párrafo del vigesimocuarto capítulo del libro séptimo libro de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo era la memoria; las palabras últimas fueron [...]” (Borges, 1982: 99). El cuento detalla la vida de un muchacho que era capaz de recordar hasta el más

⁸ Véanse obras tales como *Untitled n° 5 t/c* expuesta en la Tate Gallery en el año 2010 o *Vol. XIV* expuesta en la galería Massimo Minini en el año 2014. La obra está compuesta por múltiples elementos que quedan montados de diferentes maneras configurando un conjunto de objetos que forman una red de significados entre ellos.

⁹ Véanse proyectos como *Dialogue Table #1* del año 2015 o *Configuraciones* realizada en el año 2014.

minúsculo detalle de su vida pasada, haciéndole tener así una memoria prodigiosa que le torturaba en vida. Incapaz de olvidar nada, se veía obligado a pasar sus días en una habitación a oscuras, pues el simple visualizado de la realidad le hacía almacenar tantos recuerdos que ya casi se había vuelto insoportable.

La necesidad de oscuridad de Ireneo Funes queda relacionada en esta obra con la penumbra en los rincones de la que hablaba Tanizaki en relación a su ensayo *El elogio de la sombra* (1933), estableciendo los rincones como los lugares de recogimiento más íntimo. La oscuridad de la noche, la sombra y el espacio de intimidad representado mediante sencillos dibujos que aluden al punteado por el cual estaban formadas las fotografías antiguas, esas motas que surgían inevitablemente en las impresiones y que evocaban en el espectador el ambiente en el que se tomó la imagen. Esa oscuridad representada a modo de motas, tiene que ver con el polvo del tiempo que cubre la fotografía, la sombra que trae consigo el olvido y la facilidad con la que los recuerdos se evaporan en la memoria.

Una de las piezas que conforman la obra, es una nota encontrada entre las páginas del libro de Gaston Bachelard mencionado más arriba, el cual se compró de segunda mano y que trajo consigo dicha nota. Apareció en el capítulo "La casa. Del sótano a la guardilla", entre las páginas sesenta y sesenta y uno, con las siguientes palabras escrita en un papel ciertamente desgastado por el paso del tiempo: "Adiós Emilio te echaremos de menos no entres en mi cuarto. Te traeremos piedras.

Muchos besos de Carla y María. Carla. Adiós". La nota se escogió para formar parte de la pieza debido a las páginas entre las que se encontró, las cuales hablaban de la comprensión del rincón como espacio de intimidad. Al mismo tiempo, la nota habla de una imposición ante la ausencia de la propietaria de una habitación con la frase "no entres en mi cuarto" (lugar que como se argumenta en el marco teórico, forma parte como uno de los más importantes a la hora de representar la intimidad del individuo). Resultó altamente interesante como, además, el mensaje alude a unas "piedras" que las protagonistas traerán a la vuelta de su viaje. En la página sesenta se puede leer: "Como dice Baudelaire: en un palacio ya no ha rincones para la intimidad. [...] Hay que llegar a la primitividad del refugio" (Bachelard, 2000: 60).

Una serie de diez recortes de fotografías completan la obra. Estos recortes pertenecen a los restos que quedaron de la realización de la obra anterior, en la cual se presentan unas fotografías que han sido recortadas para formar con ellas unas grietas que aluden a la mirada hacia el interior de la foto. Los fragmentos que aquí se presentan corresponden al recorte más grande, el cual contiene la mayor cantidad de información sobre las fotografías a la que refieren. Teniendo en cuenta que esta es la obra que más alude al mundo interior, los recortes fotográficos, los cuales han sido intervenido con pintura para potenciar la idea de la mota que se ha mencionado con anterioridad, se establecen como el culmen de la información sobre la infancia que guardan las personas, la cual queda imprecisa, con parte de la información arrebatada y aludiendo a una visualización difícil por las capas de pintura que se han depositado en su superficie. Los contornos de las fotografías han sido tomados a partir de la forma de alguna de las piedras que forman el mural de la primera obra, siendo este un punto de fuerte conexión entre ellas.

Por último, se establece que en todo montaje la esquina debe de estar pintada de negro, tanto las paredes como el suelo, creando en el rincón una atmósfera de oscuridad que hace que las obras queden algo más camufladas, incitando al espectador a adentrarse e introducirse en un espacio que se crea únicamente con la reconstrucción de una sombra que demarca el espacio íntimo, incitando al mismo a agacharse y acercarse a ver los detalles de las piezas que la componen.

Ipsa facto

Acrílico y pintura en spray
sobre fotografía Polaroid

11,5 x 14 cm (por pieza)

2016

La pieza se contempla como una obra abierta, atenta a seguir siendo completada en el futuro. El montaje en sala queda ordenado por fecha de realización.







Proceso y discurso

El culto del futuro alterna con el deseo de regresar a un pasado más puro y artesanal, cuando las imágenes tenían la calidad de algo hecho a mano, un aura. [...] La cámara Polaroid revive el principio de la cámara de daguerrotipos: cada copia es un objeto único.

Susan Sontag

La tercera propuesta queda como resultado de la necesidad de mostrar el interés por el objeto fotográfico introducido de manera instantánea en la realidad. La obra surge a partir de la idea de producir unas fotografías que realmente concuerden con el discurso establecido en cuanto a especificidad del medio se refiere, dando como resultado la reflexión acerca de la fotografía realizada con cámara Polaroid. A su vez, se escoge este medio por ser el que alude directamente a la inmediatez de la producción de una fotografía como objeto de tridimensionalidad. A su vez, esto remite a la idea del uso de la fotografía vernácula, la cual se toma a modo de objeto encontrado, como medio y motor para la creación artística.

En *Sobre la fotografía* (1996) Susan Sontag habla del atractivo intrínseco en las fotografías antiguas por ser objetos de realidad que permiten interactuar al espectador directamente con ellas. En el capítulo de "Objetos melancólicos" hace una reflexión sobre la idea de fotografiar para conseguir como resultado un objeto nuevo que se enmarca dentro de la realidad tangible. De esta manera defiende que "una máquina cada vez más simple y automatizada, incansable y que aún caprichosa puede producir un resultado interesante y nunca del todo erróneo" (Sontag, 2011: 59).

De esta manera, la cámara Polaroid resulta ser la máquina capaz de tomar una imagen de la realidad y producirla a modo de objeto fotográfico al instante. Una captación de un momento y espacio seccionada que se transforma de manera inmediata en fotografía, manipulable y «usable». Esta idea queda conectada con el pensamiento de Philippe Dubois cuando defendía que el hecho de sujetar una imagen con la mano y asirla en el espacio de la realidad, trae consigo una reflexión sobre el espacio fuera-de-campo de la fotografía que te hace imaginar las actividades que se estaban desarrollando alrededor de la toma de la foto¹⁰. Aunque esta será una cuestión que se desarrollará más adelante dentro de las argumentaciones teóricas, se defienden ahora estas ideas para que se entienda de mejor manera el sentimiento que ha influido para crear estas imágenes.

Las fotografías muestran todo tipo de situaciones con las que se pretende hacer reflexionar al espectador sobre la propia producción de la fotografía y sobre la poética que en ella se observa. A través del uso de una máquina cuyo mecanismo aboga por la inmediatez de la producción del objeto fotográfico, se establecen conexiones con otro tipo de objetos que también hacen posibles estas fotografías. Vemos como queda esta idea relacionada con el concepto y el discurso que hay detrás de las fotografías reveladas durante los años noventa, que muestran escenas de la infancia de unos niños. *Ipsa facto* queda como una obra que pretende **explorar las posibilidades de la fotografía a partir de la producción de nuevos objetos que muestren dichas**

¹⁰ Véase el capítulo "El golpe del corte" en *El acto fotográfico* (1986), específicamente lo referido en el epígrafe de "El corte espacial" en las páginas 168 y 169.

imágenes: una técnica que habla del propio acto de fotografiar a través de la fotografía misma, permitiéndose quizás que se intervengan levemente como muestra de que, efectivamente, son físicamente manipulables en el ámbito de realidad y susceptible de adquirir ese aura del que hablaba Sontag.

Se establecen además relaciones ente la obra y el acto poético intrínseco al obtener de forma directa unos recortes específicos de realidad, los cuales quedan como miniaturas que ofrecen al fotógrafo la posibilidad, tal y como deseaba Baudelaire, de portar dichas imágenes que reproducían la imagen de sus seres queridos a cualquier parte. Esta querencia queda vinculada con la comprensión de la fotografía 'física' como fetiche y como forma de materializar un recuerdo concreto. De esta forma, se conecta dicha idea con la serie de 257 Polaroids realizadas por el cineasta ruso Andréi Tarkovsky durante el rodaje de su película *Nostalgia* en el año 1983. Dicha serie queda tomada como obra de referencia por el significado que el autor otorgaba a las fotografías. Alejado de su tierra natal, el director terminó convirtiendo la toma de las instantáneas como una obsesión que le traería los recuerdos de las ciudades de su país que tanto echaba de menos, buscando situaciones que poder fotografiar similares a aquellas que había vivido en Rusia. En este caso, el recuerdo se establece como motor previo a la rememoración de las situaciones que luego se querrían fotografiar.

El verdadero interés por la fotografía realizada con cámara Polaroid radica en su propio mecanismo y funcionamiento: el proceso que la máquina sigue para fijar la imagen a la película fotográfica de una forma sencilla y casi rudimentaria, que finalmente nos otorga la posibilidad de tener la certeza de que se ha producido un objeto fotográfico a partir de lo que hemos tomado de la realidad. El fotografiar además la propia mano cogiendo (teniendo) las fotografías de la infancia, es una manera de asegurarse que «se ha tenido» en la mano la prueba de que se ha visionado la fotografía original. La fotografía Polaroid se convierte en la prueba de la prueba, una fotografía de una fotografía que se transforma en objeto de realidad al instante.

En las fotografías también a parecen representados otros objetos que aluden directamente a la infancia de la artista, tales como un oso de peluche, una silla blanca del jardín de la antigua casa familiar o unas viejas diapositivas, así como lugares de intimidad de la misma. La cama y la habitación se representan como lugar de recogimiento que alberga todos los objetos retratados en las fotografías. Las fotografías que muestran objetos específicos y reconocibles se contrarrestan con aquellas que enseñan cosas más enigmáticas o simbólicas: unos troncos en una cama desecha, un tarro de cristal, una mano que enseña una piedra, unas fotos arrugadas en el suelo o un cenicero. Entre las 19 fotografías elegidas, aparece una exclusiva: un retrato de una mujer que sujeta un bebé de pocos días. Es el *punctum* (el punto –en latín) del que hablaba Roland Barthes, que llama especialmente la atención de entre todas las demás de la serie.

Finalmente se llega a la conclusión de que la obra, la cual queda vinculada al capítulo referido a la imagen fotográfica "Sobre la imagen", tiene como propósito principal incitar a la reflexión acerca de la propia toma de imágenes. En *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes hace una serie de reflexiones en torno a esta misma estipulando que, para él, el principal objetivo que tiene la fotografía es hacer pensar al espectador, que es, al fin y al cabo, el objetivo de toda práctica artística:

Para las buenas fotos, corrientes, todo lo mejor que podemos decir de ellas es que el objeto habla, que induce, vagamente, a pensar. [...] En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluye estigmatiza, sino cuando es pensativa. (Barthes, 2011: 56)

Ut nihil

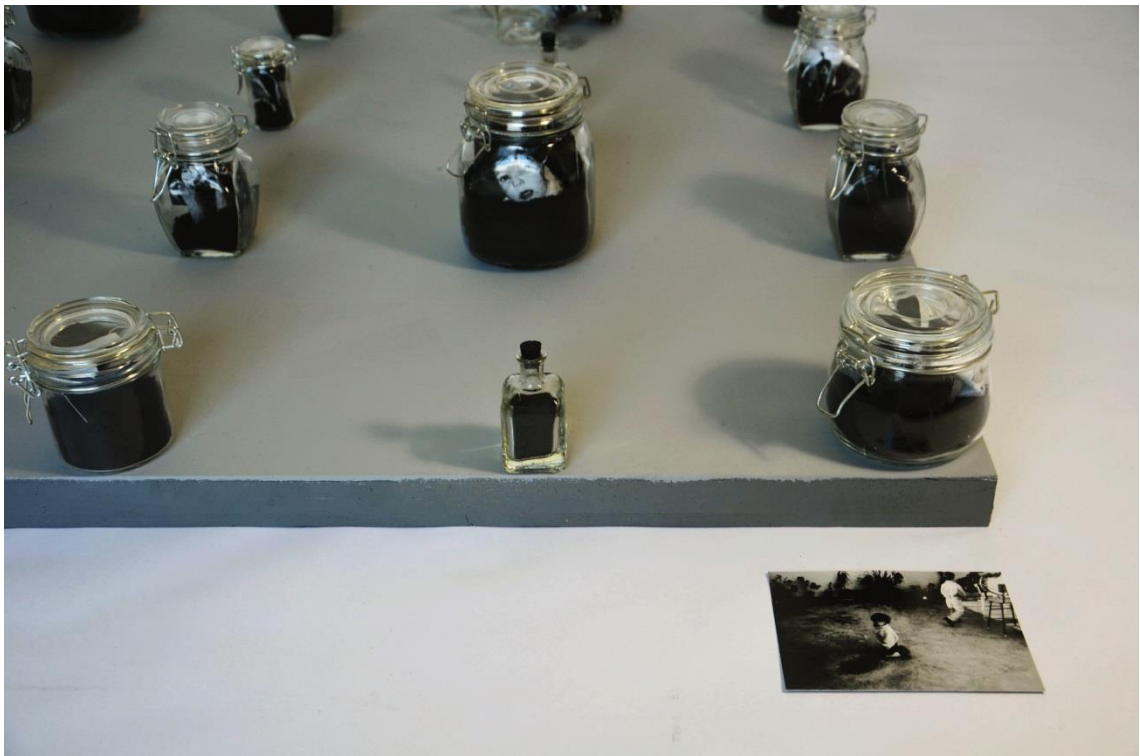
Impresión digital y pigmento
en tarros de cristal
Instalación

Medidas variables
120 x 120 cm (en el montaje específico)

2016

La pieza queda como una obra abierta a cambios y a seguir completándose en el futuro para poder llegar a inundar una sala entera. Para la muestra del TFM se escoge el montaje que aparece en las fotografías.







Proceso y discurso

*¿Y habrá suerte mejor que la ceniza
de que está hecha el olvido?*

Y el idioma infinito de la arena [...] y dinastías que son ahora nombre de polvo.

Jorge Luis Borges

La última de las obras realizadas consiste en la presentación de una instalación en la que se disponen en el espacio¹¹ un total de 25 tarros de diferentes formas y tamaños. Dentro de cada uno se ha introducido una fotografía que queda inundada por diferentes cantidades de pigmento negro según el tamaño del tarro y de la imagen. La obra se plantea como un proyecto abierto, el cual puede ir creciendo a lo largo del tiempo, para formar una instalación de un tamaño mayor y poder en un futuro inundar una sala completa. Las imágenes de dentro de los tarros son fotografías de fotografías, las cuales se han impreso digitalmente con un tratamiento de escala de grises para que las mismas queden en blanco y negro, acordes con la estética del resto de obras. *Ut nihil* (en latín *para la nada*) se establece como la obra que cierra la muestra, guardando una estrecha relación con la primera, *Intra imaginis* que se explica a continuación.

Los recuerdos capturados a modo de imágenes quedan introducidos dentro de un objeto que genera en su interior un espacio en sí mismo: el tarro. Este envase concuerda de manera acertada con el discurso establecido pues, se analiza desde un punto de vista funcional, teniendo en cuenta que el propio objeto enlaza con la idea de conservar, guardar, recoger o proteger ese *algo* que se deposita en su interior. En este caso, aquello que se pretende conservar es el recuerdo, la imagen de la realidad que se ha tomado previamente, salvándola de lo que precisamente se consideraba atractivo en la presentación de la primera obra: el deterioro del paso del tiempo. A su vez, las imágenes quedan arrugadas, mostrándose las fotografías distorsionadas en el interior. La forma que surge al arrugar el papel conecta visualmente con el aspecto pétreo y rígido de los escombros y fragmentos de piedras expuestos en la primera obra. El pigmento negro, queda como la sombra, la arena que representa el paso del tiempo, que engulle de forma inevitable las imágenes, a pesar de pretender quedar conservadas intactas dentro del propio tarro.

La pieza queda en relación a lo analizado por Dubois en “El golpe de corte”, capítulo perteneciente a su texto *El acto fotográfico* (1986), en el que explica que el acto fotográfico tiene que ver con depositar un “velo transparente” (Dubois, 2010: 151) a la realidad de la que se toma referencia, establece a su vez que la fotografía otorga “a toda figura viviente la inmovilidad de las piedras, aunque estas sean piedras de papel: papel congelado, [...] transido, literalmente peliculizado para la eternidad”

¹¹ En el caso de la presentación para el TFM se disponen en un espacio delimitado de 120 x 120 centímetros en el suelo, quedando las piezas ordenadas y dispuestas en fila. En un futuro, se pretende ampliar la pieza para poder exponerse en el espacio del suelo de la sala a modo de inundación del mismo espacio.

(Dubois, 2010: 151). Es por ello que el hecho de arrugar y deteriorar una fotografía (volviéndola en su aspecto pétrea, rígida y capaz de sostenerse por sí misma) para después introducirla en un espacio (cerrado, hermético, a salvo, relacionado con la intimidad) transparente que la protegerá del deterioro que pueda causarle el exterior, se vincula directamente con **la conservación del recuerdo y el objeto que lo representa de las inclemencias del tiempo.**

A su vez, el pigmento que cubre dichas imágenes se establece como una metáfora poética que representa el tiempo mismo, la caída del polvo, la ceniza o la sombra de la que intenta huir la foto y que, finalmente, ha quedado atrapada en él. Los objetos (tarros) que definen y conforman la obra quedan en este caso, más que como un mensaje directo que incita a la reflexión sobre el acto de fotografiar, como una metáfora poética y visual del paso del tiempo, que finalmente acaba por cubrir un recuerdo que se intenta conservar cuando ya ha sido previamente maltratado.

Las piezas quedan colocadas en el suelo de forma intencionada, pues están previstas para que el espectador tenga que hacer un leve esfuerzo en agacharse a observar el interior de los tarros. Ese insignificante gesto enlaza con la idea de la búsqueda, para llegar a desentrañar el misterio que queda implícito en unas imágenes que están parcialmente tapadas, veladas y arrugadas, impidiendo finalmente que el espectador pueda llegar a visualizar la imagen de manera global. De esta manera, el espectador puede ver, debido a la transparencia del cristal el interior del tarro para adentrarse (metafóricamente) en la intimidad de la artista.

Al mismo tiempo, se pretende hacer alusión con esta pieza al concepto de *punctum* que explica Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980) para describir esta parte de la fotografía que hace llamar desesperadamente la atención del espectador. La fotografía en el tarro cubierta de polvo negro, queda como señal de que esas imágenes que ahí parcialmente se enseñan, están marcadas por un detalle que las hace especialmente atractivas. Es tarea del espectador acercarse a observar la imagen de cerca y descubrir cuáles son los detalles que es capaz de visualizar, teniendo en cuenta la cantidad de impedimentos que la misma obra pone.

Por último, añadir que la pieza queda muy en relación con la poesía de Jorge Luis Borges, la cual se toma como una de las referencias fundamentales sobre las que se ha fundado el escrito. En su antología poética, Borges expresa de múltiples maneras posibles sus sentimientos con respecto al paso del tiempo, al deterioro, a la memoria y al olvido, conceptos sobre los cuales se sustenta toda la investigación. En *El hacedor* (1960) se puede leer uno de los poemas más emblemáticos del autor, *Reloj de arena*, el cual queda como referencia principal para la realización de la última pieza presentada. El pigmento negro, como ya hemos dicho más arriba, queda como metáfora del paso del tiempo. Esta idea surge a partir del mecanismo en el que se basa el funcionamiento de un reloj de arena, el cual mide el tiempo según determinados fragmentos acotados. De esta manera, la cantidad de pigmento (el cual se presenta en forma de arena) que hay en cada uno de los tarros, corresponde a una cantidad determinada de tiempo establecida por la autora, conectando con las fotografías que cada tarro intenta proteger. De igual manera, el aspecto final del pigmento sobre la fotografía arrugada potencia la reflexión acerca de la imagen como huella y vestigio de una ruina que ha quedado derruida y que jamás podrá recomponerse tal y como fue, cerrando el círculo de inicio con la obra *Intra imaginis*.

Está bien que se mida con la dura sombra / [...] del sándalo mordido por el opio, / del polvo, del azar y de la nada. [...] La arena de los ciclos es la misma / e infinita es la historia de la arena; / [...] la invulnerable eternidad se abisma. [...] En los minutos de la arena creo / sentir el tiempo cósmico: la historia que encierra en sus espejos la memoria. (Borges, 2013: 113-114)

SEGUNDA P A R T E
ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

Presentación

La mayoría de las veces, los artistas plásticos se ven con dificultad para expresar mediante la palabra intereses que expresan de mejor manera a través de las imágenes. Esta breve presentación sirve a la autora para pedir disculpas de antemano por cualquier error de base conceptual que se haya podido cometer, puntualizando además que todas las ideas desarrolladas quedan expuestas desde el subjetivo punto de vista de la misma, sin pretender en ningún momento llegar a ideas absolutas. La segunda parte del escrito engloba las aportaciones teóricas las cuales son necesarias para completar la comprensión de la primera parte. No obstante, el texto que a continuación se presenta queda como reflexión a posteriori de las piezas artísticas que han sido presentadas en la primera parte.

El proyecto artístico *Poeticum Memoriae*, respaldado por una serie de conclusiones personales que ahora se presentan, surge a raíz del estudio sobre la ontología de la memoria, el cual se ha dividido en cinco capítulos –cada uno con sus correspondientes epígrafes hola– que engloban los puntos que la autora ha considerado de mayor interés para vincularlos con la práctica artística desarrollada. El texto está contemplado como un proceso que enlaza ideas de manera lineal a través del cual se interpreta la esencia de la memoria, esclareciendo las consecuencias que la autora ha estimado que se producen a raíz del estudio de la misma. Se empieza por la demarcación del significado atribuido a la memoria (siempre desde un punto de vista subjetivo) para concluir con la idea de pertenecer ésta al ámbito de la contemplación del cuerpo como espacio interior, hasta llegar a la comprensión de la misma como imagen y estudiar su ontología como trasposición a imagen fotográfica. Después de esto, se analizará la obra fotográfica como acto poético y sus consecuencias en cuanto al concepto de finalización de la experiencia.

Un texto con el que se pretende descubrir que, en realidad, es más preciso hablar de la memoria desde un punto de vista narrativo y que, con el tiempo, esas narraciones personales deriven en la redacción de una poesía intimista que describa con detalle, desde el sentimiento, las experiencias vividas en torno a la práctica artística y su ansiado discurso conceptual.

1. Sobre la memoria

*La memoria me concede esta lámina
de un libro cuyo color y cuyo idioma ignoro.
[...] A veces me da miedo la memoria.
En sus cóncavas grutas y palacios
hay tantas cosas.*

Jorge Luis Borges

Todo estudio ha de tener un comienzo, el cual debe de estar potenciado por los más ardientes deseos de su autor. Es por ello, que **se empezará hablando sobre la memoria**, pues es, sin lugar a dudas, el interés principal por el que surge todo el trabajo. En primer lugar, se remarca la importancia del ensayo filosófico de Paul Ricoeur *La memoria, la historia y el olvido* (2003), lectura sin la cual no se podrían haber llegado a las ideas desarrolladas, así como el texto de Salvador Marco Rubio *Como si lo estuviera viendo (el recuerdo en imágenes)* (2010). Estos libros han servido como referencias fundamentales, sin dejar de lado a otros autores que observan el fenómeno de la memoria a través de otros campos, como Jorge Luis Borges desde la poesía y la narrativa, Eugenio Trías o Marcel Proust. Por consiguiente, se considera necesario demarcar primeramente las ideas desarrolladas en referencia a la cuestión acerca de la reminiscencia. Hagamos memoria entonces.

El discurso queda como resultado de la conclusión de que **la memoria es el origen de la identidad del individuo**, sin la cual éste no puede llegar a comprenderse y desarrollarse ni, por supuesto, llegar a conocerse y obrar en consecuencia. Nada se tiene como cierto sin la memoria y no podríamos llegar a nada si no fuese por nuestros recuerdos y por conservar en la mente aquellas cosas que ya *sabemos* o que hemos *aprendido* a raíz del crecimiento. Y es que, tal y como bien dejaba entrever Milan Kundera en una de sus más importantes obras narrativas (*La identidad*, 1998) “recordar el propio pasado, llevarlo siempre consigo, es tal vez la condición necesaria para conservar, como suele decirse, la integridad del propio yo” (Kundera, 2012: 55). La identidad queda conformada por la memoria debido a su narratividad y la multitud de significados simbólicos que trae consigo a lo largo del paso del tiempo. Quizás esto sirva como clave para descubrir de que, al fin y al cabo, **el escrito versa sobre la búsqueda de la identidad de la artista a través de la memoria** y, al mismo tiempo, **la ontología de la construcción de identidad del ser humano a través de la creación artística**.

Pero ahora toca hablar de memoria, y es por ello que se toma como referencia clave la obra de Ricoeur en primer lugar, la cual comienza con un análisis esbozado de los estudios y el pensamiento de Aristóteles acerca de la memoria y la reminiscencia. A raíz de este se descubren otros muchos pensadores los cuales también se han investigado personalmente, tales como Sartre y sus conclusiones expuestas en sus ensayos *L'Imaginaire* o *L'Imagination* (1978), Henri Bergson o Sigmund Freud, los cuales desarrollaron interesantes teorías que versan sobre la ontología de la memoria y su repercusión en la vida cotidiana del individuo. Cabe resaltar llegado a este punto, la importancia de una de las teorías de Freud en relación con la memoria y el recuerdo la cual ha tenido una gran significación para el avance del presente escrito. En su texto *De la historia de una neurosis infantil: el hombre de los lobos y otras obras* (1914), Freud enmarca un fenómeno llamado «efecto de retardo», por el cual la memoria queda construida y modificada debido a las connotaciones añadidas en el instante presente en el que se recuerda un acontecimiento concreto.

La memoria es cambiante, y muta en nuestra mente por el paso del tiempo construyendo historias interminables que intentan, torpemente, emular sin éxito la vivencia perdida para siempre. Tras las lecturas, una se llega a cuestionar si el llamado efecto de retardo es real como tal, o es simplemente otro mecanismo de olvido, otro resultado de la selección de memoria que sucede en todo momento en la mente, pues al fin y al cabo, esa modificación y degradación deja unos huecos, unos vacíos que bien podrían considerarse como olvidos. Recordamos y guardamos aquello que consideramos más relevante y desechamos lo insignificante, lo doloroso, o simplemente aquello que no ha supuesto un *punctum*¹² en nuestras vidas. Tal y como afirma Freud “es lícito suponer que lo conservado en la memoria era también lo más significativo de toda esa época de la vida, ya fuese que poseyera esa importancia en su tiempo o la hubiese adquirido con posterioridad por el influjo de vivencias más tardías” (Freud, 2009: 142).

La memoria es un fenómeno de la mente, producido como veremos más adelante, por una experiencia (llamémosla «experiencia de raíz») que ocurre en la realidad tangible¹³ en un espacio y tiempo determinado. La mente es, por consiguiente, el recipiente o receptáculo, un espacio al fin y al cabo tal y como lo contemplaba Bachelard, en el que se produce la memoria. Es *esencial* para la memoria *ser* en la mente. Esta conclusión, que a priori puede parecer bastante obvia, ha sido producto de intensas lecturas y reflexiones, pues no es hasta el final de la primera parte de su ensayo en donde Ricoeur concluye que la verdadera esencia de la memoria se pierde una vez que intenta ser re-presentada fuera de la propia mente. En el texto, se remarca esta idea en referencia a la construcción de memoria mediante el uso del texto y del lenguaje en referencia a una interpretación del mito de *Fedro* de Platón, pero es lícito en nuestro caso que se trasfiera esta idea a la representación a través del arte ya que, además, se pretende relacionar la idea de memoria con la poesía y el propio texto. Dicho esto, ¿para qué tanto esfuerzo entonces por exteriorizar una supuesta memoria que, al hacerlo, perderá su esencia? Evidentemente, el papel del artista no es otorgar a la pieza de arte la categoría de semejanza con la memoria, sino **que ésta sea el producto de su propia transformación, contribuyendo así a la degradación del recuerdo representado**. Esto conlleva el hecho de acabar reflexionando sobre cuestiones tales como el objeto resultante, la imagen, el espacio interior (la mente) y exterior (a la mente) o incluso la ontología de la práctica artística más evidente a la hora de hablar de la memoria: la fotografía: son cuestiones que, precisamente, se tratarán más adelante.

Tras la constatación de que la memoria es y *acontece* en esencia en la mente, se pasa a la reflexión sobre la idea de la memoria (y en consecuencia, el recuerdo) como posesión. Y es que, tanto Ricoeur como Marco Rubio sustentan en sus textos que la atribución de posesión del recuerdo y de las imágenes mnemónicas ayuda a que el individuo tenga una consciencia del *sí mismo* más completa. El recuerdo y la memoria vistos como aquello que se *posee* primero: tenemos recuerdos porque irremediablemente nos tenemos a nosotros mismos. Esto lleva a pensar que tener memoria significa ser capaz de construirse una intimidad a través de ella, y por consiguiente, ser consciente del sí mismo y aproximarse inevitablemente “a la escuela de la mirada interior” (Ricoeur, 2010: 167). Así, esta idea nos lleva directamente a otro de los capítulos que trataremos más adelante titulado *Lo de dentro*, en el que se trata

¹² En su obra *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes habla del concepto *punctum* para referirse a aquello que llama la atención de una fotografía, el detalle fotográfico que capta al espectador y que hace de la imagen una atracción para quien la observa. En este caso, se hace una comparativa de la imagen mental con la imagen fotográfica de la que hablaba Barthes, puntualizando que aquello que se recuerda y que se guarda en la memoria es debido a la tenencia de algo que llama sumamente la atención del individuo y que se considera digno de guardar en la mente.

¹³ Entiéndase en este caso “realidad tangible” como el mundo que nos rodea, en el cual habitamos y percibimos gracias a los sentidos.

de esclarecer ciertas cuestiones que atienden al cuerpo contemplado como espacio en el que acontece la intimidad, construida también gracias a la huella de las experiencias vividas. La mirada hacia el interior queda establecida como uno de los ejes fundamentales del estudio, mediante el cual se descubren los entresijos más íntimos de la identidad marcada por la memoria individual. Esto nos lleva ineludiblemente a autores como José Luis Pardo que desarrolla toda una serie de ideas en torno al concepto de intimidad desde un punto de vista filosófico¹⁴, o Gastón Bachelard con *La poética del espacio* (1965), ensayo en el que se explaya de una manera personal argumentando sus relaciones de la intimidad con espacios personales de la casa, haciendo una comparativa (importantísima para el presente proyecto) con la poesía francesa.

Siendo la memoria producto irrefutable e inamovible de las experiencias vividas por el individuo en el espacio de la mente, quedan delimitadas dos formas propias de producirse de la misma, pues “acordarse es no solo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, «hacer» algo” (Ricoeur, 2010: 81). Muchos han sido los autores que se han dedicado a clasificar y a delimitar los tipos de memoria que se supone que existen, y a éstos se les ha dado múltiples nombres. Así, queda la memoria dividida en memoria voluntaria, que corresponde al hecho de recordar un acontecimiento a propósito haciendo un claro ejercicio de rememoración y en memoria involuntaria, que es ni más ni menos dejar que el recuerdo venga solo y te inunde el presente, brotando de impulsos tan inesperados como las sabrosas magdalenas de Proust. En este aspecto, Marco Rubio también delimita diferentes tipos de memoria con las que poder describir las distintas vías a través de las cuales se evoca un recuerdo. Haciendo una leve comparativa con la memoria involuntaria de Proust o Ricoeur, Marco Rubio cataloga estas evocaciones como “imágenes mnemónicas de centelleo o de flash” (Marco Rubio, 2010: 49). Son estos los recuerdos que verdaderamente interesan debido a las características que demarca Marco Rubio (inmediatez, vividez y carácter remoto). Su forma de denominación tiene mucho que ver, como es evidente, con el lenguaje usado a la hora de realizar una fotografía, y es que los recuerdos involuntarios llegan a nosotros de las formas más inesperadas, de repente, sin previo aviso. Irrumpen en nuestra mente por diferentes estímulos que nos llegan del exterior: un lugar, una canción, el olor de unas magdalenas o el visionado de una fotografía.



Figura 3. Concha Martínez Barreto. *Los nombres*, 2014, grafito y acrílico sobre papel, 86 x 118 cm

¹⁴ Véase el texto de Pardo, J.L. (1996) *La intimidad*. Valencia, Pre-Textos.

Hay sin embargo, un tipo de memoria que apenas es tratada como categoría, y es aquella que posee un alto contenido de imaginación. Es aquí donde entra en juego el artista. ¿Qué hacer cuándo se quiere construir una imagen a partir de un acontecimiento vivido que no se recuerda? ¿Hasta qué punto es la imaginación una consecuencia inequívoca de olvido? Los artistas inventan historias cuando las han olvidado o directamente las desconocen, construyen hechos en los huecos en los que antes había relleno. Hablan de aquello que queda como un tenebroso pasado que jamás será devuelto, y es que imaginar es al fin y al cabo, recordar. Es el motor del que se hablaba con anterioridad, la vivencia que vagamente se recuerda la que sirve como punto de partida de transformación de la memoria en objeto de arte. Es lo que hacen artistas como Concha Martínez Barreto (figura 3) cuando dibuja minuciosamente las caras de aquellas personas a las que jamás conoció, inventando narraciones ajenas a ella mediante la eliminación del nombre, teniendo siempre presentes nuevamente las teorías desarrolladas por Aristóteles acerca de la memoria y la reminiscencia, sosteniendo que “las cosas de la memoria son todas las que tienen que ver con la imaginación” (Aristóteles, 1993: 69). Son muchas las conclusiones que se sacan de la lectura del texto *Los nombres* en el que se relatan los intereses por los cuales se produce la obra de la artista, siendo una de las ideas principales que “la memoria es un rastro que subsiste en nosotros como el archivo de un pasado que se hace nuevamente presente” (Castro Flórez, 2015: 51).

Por consiguiente, la deducción lógica y de la que se parte para acabar en la creación podría ser la siguiente: se tiene memoria, conformada por una sucesión de recuerdos aislados en el espacio mente, debido a un acontecimiento que ya fue. Esta queda degradada y transformada por el paso del tiempo y, si no se ejercita su uso o se construye (poesía, objeto, arte en definitiva) en torno a ella, caerá en el olvido. Es por ello que los puntos a tratar dentro de este primer capítulo serán la experiencia como *punctum* que se recoge por el devenir de la existencia, la transformación de la misma en recuerdo, su degeneración debido al paso del tiempo y el ineludible olvido de aquellos detalles de la experiencia que quedan eliminados.

1.1. La experiencia

La primera de las cuestiones que se deben abordar es el hecho de que la memoria existe debido a la vivencia de la que surge. Así, cabe hablar sobre la inevitabilidad de lo acontecido, es decir, las cosas ocurren y no podemos hacer nada para remediarlo. Y es que el acontecer sucede de manera continua, avanza como el cauce de un río que no tiene vuelta atrás. Es por esta comparativa por la que llegamos a comprender que la vivencia es algo irrepetible y sin regreso, siendo la memoria un archivo tenue de las imágenes que sucedieron entonces. La experiencia queda como un *nunca* que se esfuma, al cual únicamente podremos recurrir mediante el recuerdo.

En el ensayo de Tzvetan Todorov titulado *Los abusos de la memoria* (1995), se especifica una de las características más importantes de la experiencia: su singularidad. A esto, se suma el hecho de que cada individuo registra diferentes aspectos de una vivencia compartida, pues es realmente en el ser humano donde reside esta singularidad. Esto lleva a la conclusión de que no existen experiencias falsas, ya que cada uno conserva diferentes sensaciones de una misma vivencia, interfiriendo en ella los sentimientos de cada persona que la ha vivido. Un acontecimiento jamás es objetivo porque siempre interferirá la subjetividad de los ojos del que mira, convirtiendo así la experiencia en el punto de partida y casi la parte más importante del registro de la memoria: dependiendo de los sentimientos que se registren en la mente en referencia a una vivencia (a priori objetiva), el recuerdo será más o menos positivo o negativo, según las connotaciones que el receptor (de la experiencia) otorgue a esa vivencia. Es por ello que Todorov afirma que “una

experiencia así es, y debe permanecer, inefable e irrepresentable, incomprendible e incognoscible, por ser sagrada” (Todorov, 2013: 38). Esta premisa enlaza con la idea desarrollada con anterioridad de que la memoria pierde su esencia al ser extraída o representada fuera del espacio mente. Pues bien, una experiencia es irrepresentable debido a que, al hacerlo, pierde la objetividad de lo que ocurrió, por el simple hecho de ser transformada por las impresiones de quien la vive.

Gracias a la experiencia, tenemos memoria. Pero la memoria queda como prueba de que ese hecho que ocurrió es irreplicable, puesto que el primer registro de memoria ya trae consigo una degradación del mismo. Dicho esto, de acuerdo con Ricoeur se puede indicar que el recuerdo queda ligado al “mundo de la experiencia” (Ricoeur, 2010: 74) por ser esta el punto de partida. Esta última afirmación, puede quedar en contraposición a lo mencionado anteriormente en referencia a la imaginación. Una situación inventada rara vez es absolutamente pura, pues siempre inventamos a raíz de lo que hemos vivido, y construimos situaciones que nos han sucedido a partir de recuerdos que guardamos de situaciones pasadas. La imaginación pura de algo absolutamente inexistente es difícil de conseguir. Es por ello que cuando anteriormente se ha referido a la imaginación como forma de recuerdo, se alude al hecho de rellenar con otras impresiones los vacíos y los huecos que quedan por la información eliminada de un recuerdo concreto.

Pero, ¿por qué son modificadas las experiencias? ¿Qué es lo que impulsa a la persona a cambiar algo que puede resultar objetivo? Sencillamente, su propia condición, pues el ser humano es, entre otras cosas, sentimiento. Muchos son los factores que hacen que la percepción de lo objetivo cambie a la hora de ser recordado, pero todos tienen que ver con un sentimiento, ya sea de alegría, de dolor o de miedo. Debido a esto, se puede considerar que la imagen generada en la mente, correspondiente la memoria o al recuerdo de lo sucedido es imperfecta e imprecisa; no obstante es ahí donde reside su verdadera belleza y es ahí en donde encontramos poesía.

1.2. El recuerdo

Una vez comprendida la característica principal de la vivencia, hay que establecer algunas de las impresiones personales sobre la ontología del recuerdo. En primer lugar, remarcar lo dicho anteriormente acerca de la experiencia con una conclusión, y es que, si se tiene el recuerdo de algo es porque ese algo se ha conocido o vivido anteriormente: todo lo que no se tiene o posee como recuerdo es porque no se conoce, y esto, nada tiene que ver con lo esclarecido a cerca de la imaginación, pues cuando se ha hablado de ello, se ha referido siempre a los vacíos en la memoria, lo que quiere decir que, si hubo vacío, es porque un día hubo recuerdo. ¿Cómo contar una experiencia si no se tiene memoria de ella? El recuerdo de una cosa acontecida queda como una percepción de la realidad pasada, ocurrida, que se reproduce en la mente del sujeto que recuerda. Esto conecta de nuevo con la idea de que recordar es ser consciente de uno mismo, y acudir irremediabilmente al *interior* para descubrir las impresiones personales sobre lo que aconteció.

Es por ello que los recuerdos son, ante todo, interpretaciones personales de lo que pasó en realidad, ya que ligar los sentimientos presentes a una experiencia pasada es casi un condicionante de la experiencia del ser humano. El ser es “sujeto que se acuerda” (Ricoeur, 2010: 130) de lo acaecido. Dicho esto, el presente epígrafe servirá para esclarecer lo que es un recuerdo, siempre desde un punto de vista personal, que no es más que una huella que aparece en la mente al almacenar los datos que conforman la experiencia.

Tal y como lo entendía Borges, en referencia a la poesía, el recuerdo sirve ni más ni menos, como inspiración plural a la hora de configurar un conjunto de memoria

singular en el sujeto. Los recuerdos son los vestigios de los detalles de unos hechos ya ocurridos, que se graban en nuestra mente de manera individual para recordarnos minucias concretas. Un recuerdo puede ser en boca de Borges “un instante que hoy emerge aislado, sin antes ni después, contra el olvido, y que tiene el sabor de lo perdido, de lo perdido y lo recuperado” (Borges, 2013: 197). Se produce dentro de nosotros a consecuencia de un pormenor en un acontecimiento, y configuran el grueso de la memoria. Tener recuerdos (como posesión), conservarlos y reproducirlos para apaciguar la sed de recordarnos a nosotros mismos las historias que ya hemos vivido, con el fin de saciar las ganas de conocer los entresijos de todo lo ocurrido en nuestro pasado: recordar es, por consiguiente, el famoso “conócete a ti mismo”.

Pero es en el vestigio y en la idea de la huella es en dónde sería preciso incidir, con el propósito de dejar claro que, bajo el punto de vista personal, se piensa que es en eso en lo que verdaderamente consiste el recuerdo. Un acontecimiento ocurre y este deja marca en la mente en forma de olor a magdalena que se moja en el té. A una niña le toman una fotografía en un patio y es la silla blanca de metal que en ella aparece lo único que recuerda la muchacha cuando ha crecido.

Habiendo aclarado **el rasgo del recuerdo entendido como principal (la huella)**, cabe añadir otras dos características esenciales que ayudarán a comprender la significación que se le pretende dar a la reminiscencia en este escrito. En primer lugar, tras analizar los textos mencionados de autores como Ricoeur, Rubio Marco, Trías o Proust, hay que decir que el recuerdo es, aparte de huella, imagen del pasado. Esto, que dicho así puede parecer evidente, es algo complicado tanto de explicar como de comprender, pues pertenece al ámbito más profundo de la comprensión ontológica del ser. La imagen del pasado que éste nos presenta es, sobre todo, diferente. Queda modificada y degradada debido al paso del tiempo y debido, tal y como aclara Marco Rubio, a todas las veces que el recuerdo (el archivo) se ha abierto para ser evocado, pues siempre se recurre a la última vez que éste ha sido abierto y no a la primera.

La imagen del pasado que se nos presenta como imagen mental y a la que llamamos recuerdo, fluye de las formas más inesperadas y cada vez más tenues y mutadas, hasta hacernos llegar a la conclusión de que “toda realidad del recuerdo se hace fantasmagórica” (Bachelard, 2000: 91). Fantasmagórica debido a la búsqueda incesante de los detalles del mismo, que no hacen más que modificarlo y hacer que éste sea cada vez más tenue y extraño¹⁵ a nuestros propios ojos. Esto nos lleva a cuestionarnos cuál es el verdadero origen del olvido entonces, si el exceso o la falta de memoria. Cuanto más recordamos algo, más detalles se pierden y más vacíos de olvido quedan, porque tendemos a recordar lo más importante cada vez. Pero además cuanto menos recordamos algo, más nos cuesta llegar a ello y más fácil resulta, al final, olvidarlo. ¿Cómo surge el olvido entonces? Cuestión que intentaremos averiguar en el cuarto epígrafe dentro de este capítulo, teniendo en cuenta que, además, mucho tiene que ver con el paso del tiempo, que ejerce una fuerza de degeneración muy potente en referencia a la imagen evocada a la que llamamos recuerdo. Pero estas son cuestiones que abarcaremos, como ya se ha dicho, más adelante.

Evidentemente, tanto el recuerdo como sus vacíos (el olvido) tienen que ver con la capacidad que cada uno tenga para recordar, capacidad que por cierto, se cultiva. Es sabido que todo recuerdo queda vinculado a algo que lo hace surgir, un olor, un objeto o un lugar, a los cuales debemos aferrarnos para ejercitar el uso de la memoria y no caer en el olvido, teniendo en cuenta que entre memoria y olvido, solo existe una

¹⁵ En este caso, nos referimos con “extraño” a aquello que, tal y como entiende Freud, se nos presenta familiar y a la misma vez desconocido y siniestro. El término preciso que utiliza el autor será *das unheimlich*, lo ominoso, siempre atendiendo a una realidad que conocíamos y que ha sido mutada con el paso del tiempo hasta llegar a convertirse en algo diferente que se aleja de lo familiar para tornarse insólito. Se profundizará en este concepto con lo referente a la imagen fotográfica más adelante, de manera que quedarán aclaradas las cuestiones en referente al término citado.

delgada línea que rara vez se puede distinguir con claridad. El recuerdo establece los límites en la memoria, demarca los tiempos y los hechos como archivos en un infinito fichero en el que almacenar los detalles de toda una vida. Más adelante se explicará la razón por la cual es necesario el olvido para no caer en una vida llena de oscuridades al más tenebroso estilo de Ireneo Funes¹⁶.

Pero ¿cómo establece el recuerdo los límites en la memoria? Antes, hablábamos de que el recuerdo es plural y la memoria singular, y es que los recuerdos en este caso quedan contemplados como los múltiples pedazos desordenados de un todo que es la memoria. Si tuviésemos que presentar una metáfora visual para describir la idea de memoria, sería un inmenso puzle, o una gran imagen fotográfica dividida por sectores (al más puro estilo de *Blade Runner*)¹⁷ o piezas que acaban conformando las partes de un todo: las diferentes piezas que encajan unas con otras de las cuales se conocen bien los límites (donde empieza una pieza y acaba otra) serían los recuerdos, y el puzle al completo (con todas las piezas encajadas) sería la memoria, la cual parte de una realidad objetiva y acaba transformándose de acuerdo a las impresiones de quien la vive. Los recuerdos son la parte, el detalle; la memoria es el todo, el conjunto. Aun así, siempre queda la sensación de que hay piezas que no encajan, o partes vacías debido a piezas perdidas: esos son los detalles que se pasan por alto o se van borrando poco a poco por el paso del tiempo. En un mundo perfecto, nuestras lágrimas podrían configurar, a partir de la realización de un sencillito encantamiento, una imagen tenue de los recuerdos que guardamos, pudiendo ser estos almacenados en frascos y etiquetados para poder ser visionados y revividos de nuevo. Así, todos podríamos repasar los detalles de nuestras vidas para descubrir los entresijos de la causa de los acontecimientos que quedan por llegar al más puro estilo del universo de J.K. Rowling¹⁸.

Llegado a este punto es necesario reflexionar sobre la segunda de las características mencionadas: **el recuerdo como fuente del tiempo**. Aunque parezca que no hay diferencia alguna, se pretende distinguir entre *fuentes del tiempo* y *paso del tiempo*, dando a entender que la fuente del tiempo queda vista como origen, y el paso del tiempo como consecuencia. La vivencia da pie a un recuerdo, el cual queda como fuente de un tiempo que se sabe como pasado y que se establece como el origen de una huella que mutará debido a la consecuencia del paso del tiempo. Hecho irrefutable es que “la memoria es del tiempo” (Ricoeur, 2010: 24) y el recordar queda como un saber del origen de la vivencia, aquello que remite directamente a ella, por mucho tiempo que haya pasado entre las mismas. Por ende, con *fuentes del tiempo* se intenta hacer entender al lector que, bajo el punto de vista de la autora, el recuerdo nos lleva al origen, al inicio de toda vivencia y nos hace ver lo mucho que ésta ha cambiado a lo

¹⁶ Dicho personaje hace referencia al cuento de Jorge Luis Borges de *Funes el memorioso* (1942) el cual queda como uno de los referentes narrativos claves en el desarrollo del escrito. Los detalles del análisis quedan descritos en el epígrafe referente al *olvido*.

¹⁷ En la película del afamado director británico Ridley Scott, el agente Deckard al que da vida Harrison Ford, analiza una fotografía que pertenece, supuestamente, a los recuerdos de uno de los replicantes al que está buscando para “retirar”. Dicha fotografía se amplía infinitamente en múltiples sectores, atendiendo a los detalles que corresponderían al recuerdo que configura la red completa de memoria personal del individuo. Esto nos remite, a su vez, a las reflexiones de Marco Rubio acerca de los “cuasi-recuerdos” (Marco Rubio, 2010: 135) los cuales pertenecerían a otras personas y nos llegan a nosotros mediante historia o, en el caso de *Blade Runner*, mediante implantes de memoria falsa.

¹⁸ J.K. Rowling, la autora que dio vida al personaje de Harry Potter, describe en sus libros un mundo en el que cohabitan magos y brujas con gente no mágica. Es sus libros y posteriormente en las películas, uno de los magos protagonistas, el director del Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería Albus Dumbledore posee en su despacho un artilugio mágico llamado “pensadero”. Mediante unos conjuros, existe la posibilidad de guardar literalmente los recuerdos en frasco y catalogarlos para poder visionarlos y revivirlos siempre que se necesite. A modo de reproducción, los magos pueden volver a experimentar las vivencias pasadas e introducirse en sus propias mentes siempre que se desee, con el fin de conocer detalles que se pudiesen haber pasado por alto de la vida cotidiana.

largo del *paso del tiempo*. Dicha dicotomía enlaza con el sentimiento de finalización o muerte: el recuerdo es imagen de la experiencia que ha quedado para siempre muerta, imposible de recuperar tal y como sucedió en origen.

Tras haber estudiado con gran atención los poemas de Borges, sus ensayos y sus cuentos, podemos observar que la previsión de muerte hace que surja en el individuo la necesidad de recordar y abrazar su propio origen por el miedo a ser olvidado tras su muerte. Múltiples son los poemas en los que el autor enlaza temas como la muerte, el paso del tiempo y la memoria, para acabar descubriendo que la previsión de un final (el final que a todos nos llega) es lo que da sentido a la obra de Borges. Un anciano siente la necesidad nostálgica de abrazar y proteger a su yo del pasado para que el tiempo no borre definitivamente las huella de su paso por el mundo: de esta manera, queda el recuerdo vinculado de forma concreta y específica con la obra del escultor hiperrealista Sam Jinks *Woman and child* (2010) (figura 4) en la que una mujer anciana que prevé la llegada de la muerte abraza y protege en un acto casi conciliador a su yo recién nacido. El momento presente que echa una mirada hacia atrás para afrontar sin miedo el futuro venidero. Así, el recuerdo queda como un punto de conexión temporal entre el pasado conocido y el futuro desconocido, siendo el tiempo lo único que se interpone entre ambos.



Figura 4. Sam Jinks. *Woman and child*, 2010, técnica mixta, 140 x 40 x 40 cm

1.3. El paso del tiempo

Asumido lo anteriormente dicho en referencia al paso del tiempo y a su relación con el acto de recordar, hay que puntualizar que este concepto tiene mucho que ver con las cuestiones que vendrán en los capítulos venideros acerca del recuerdo como imagen y la imagen fotográfica como objeto de realidad. Hemos aclarado también, que los recuerdos mutan con el mismo tiempo, y concluimos ahora que esto sucede debido a que los recuerdos son frágiles y solubles, maleables, tal como afirmaba Borges que “el pasado es arcilla que el presente labra a su antojo. Interminablemente” (Borges, 2013: 624). La gran mayoría de autores estudiados en referencia al paso del tiempo coinciden con esta afirmación, incidiendo en el hecho de que aquello que se guarda con especial ahínco debido a su valor, el recuerdo y su imagen, tiende a degradarse irremediamente por el hecho de permanecer en un espacio (la mente) tan cambiante e inestable como el propio recuerdo. Desde Borges o Trías, pasando por Bachelard o Susan Sontag, hasta llegar a autores tales como Byung-Chul Han se estudia el fenómeno del paso del tiempo como factor fundamental a tener en cuenta a la hora de estudiar los sucesos referentes a la memoria.

En primer lugar, decir que el suceso del paso del tiempo, presenta una clara dicotomía y paradoja en referente a las sensaciones que produce en un hecho concreto. Se puede caer en el error de pensar, que el paso del tiempo produce consecuencias negativas en las imágenes pasadas, pero en nuestro caso, se pretende pensar todo lo contrario. ¿Cuántas veces hemos vuelto a un lugar que visitamos en nuestra infancia el cual recordábamos de forma esplendorosa y una vez visitado de adultos tristemente se descubre que no era tan maravilloso como se recordaba? Esta sencilla pregunta que en principio puede sonar pretenciosa, nos da la clave para entender esta primera premisa. En su estudio en torno al acto fotográfico Sontag nos hace ver cómo el paso del tiempo puede venir bien a la hora de relacionarse con el recuerdo a través de la fotografía, técnica en la que profundizaremos en los próximos capítulos. La idea sobre la que trabaja Sontag es que el tiempo vuelve a las fotografías que representan a los recuerdos más interesantes, lo que las lleva a adquirir un aura especial y misteriosa que atrae al espectador. De ahí, surge la idea de que el paso del tiempo hace que añadamos a los recuerdos connotaciones que la vivencia de raíz no tenía de forma objetiva, y acabemos por darle al recuerdo mayor importancia de la que en realidad tuvo. Esto último enlaza con las ideas de Ricoeur de que “hay memoria cuando transcurre el tiempo [...] o más precisamente con el tiempo” (Ricoeur, 2010: 34), ya que el recuerdo y sus connotaciones se construyen precisamente cuando el tiempo *pasa*.

En segundo lugar, se establece relación con el paso del tiempo ligado a la experiencia tal y como lo contempla Eugenio Trías en su ensayo *La memoria perdida de las cosas* (1978), en el que establece que el tiempo que queda ligado a la experiencia y por consiguiente al tiempo como fenómeno ontológico, no siendo el mismo tiempo que el “tiempo del segundero” (Trías, 1988: 105). El tiempo del recuerdo es cíclico e interminable siempre y cuando quede latente el rasgo que provoque su evocación. Nada tiene que ver con la muerte del individuo que recuerda, sino con la muerte o la desaparición de aquello que provoca que el recuerdo surja. En este caso, viene bien hacer dicha comparativa con el ejemplo del visionado de una fotografía: aunque la persona que aparezca en la foto haya muerto, se sigue recordando el hecho o el acontecimiento que la fotografía muestra, puesto que el tiempo siempre rondará y se moverá de forma cíclica para mostrarnos las muchas veces que ese mismo recuerdo o vivencia ha cambiado. Así, se aclara el cómo los recuerdos vienen dados y modificados debido a “una pauta interna” (Trías, 1988: 106) que tiene que ver con el paso del tiempo producido cíclicamente alrededor de ellas. Además de la demostración de dicho fenómeno con la práctica de la fotografía, es preciso destacar que los autores estudiados en referencia a la poesía, tales como Baudelaire o Borges,

utilizan el mismo recurso del paso del tiempo como algo cíclico y eterno para describir situaciones ligadas a recuerdos generales. En sus poemas correspondientes a *Spleen*, Baudelaire hace constantes alusiones al paso del tiempo haciendo referencia al mismo con expresiones imprecisas que mucho tiene que ver con la carencia de linealidad temporal, la cual acaba quedando suspendida en el aire de una nada indefinida que podría ser cualquier período: “Y que el Tiempo, ese viejo calumnioso, / con su ala torpe hiere cada día... / [...] no podrá borrar nunca en mi memoria / a la que fue mi gloria y mi placer” (Baudelaire, 2011: 72), y “Tú también estás hecho de inconstantes ayer y mañanas. Mientras, antes...” (Borges, 2013: 407).

Como ya se ha dicho anteriormente, **es el paso del tiempo además el que determina la subjetividad de lo acontecido**, siendo éste parte imprescindible de la construcción del significado del recuerdo en la mente. Igualmente, puede ser éste el motivo por el cual el recuerdo está ligado a la idea de añoranza y melancolía, debido a que el trascurso del tiempo hace que el acontecimiento quede como algo lejano e inalcanzable, haciendo que éste se vuelva cada vez más deseable. Ricoeur hace hincapié en esta idea en relación a la imaginación y a los sentimientos que giran en torno a un recuerdo parcialmente completo precisamente por el deterioro a través del tiempo, especificando que “la misma magnitud del lapso de tiempo pasado puede ser percibida, sentida, como añoranza, como nostalgia” (Ricoeur, 2010: 63), haciendo referencia más adelante a las reflexiones de Proust en su obra *En busca del tiempo perdido* (1913) en relación a los cambios de la rememoración por el cambio de tiempo y espacio. Esto nos lleva a enunciar algo que realmente es obvio y que se deduce de forma rápida en cuanto se profundiza en el tema: el tiempo siempre es importante.

Dicho lo anterior, es lícito preguntarse qué estragos evidentes causa el paso del tiempo en el recuerdo. Pues bien, la respuesta inmediata es el olvido. Anteriormente, se ha plasmado la dicotomía que existe con la causa de la aparición de olvido, la cual puede ser provocada por el exceso o la falta de memoria. Si se piensa con detenimiento, se llega a la conclusión de que ambas posibilidades son consecuencia del transcurrir del tiempo, pues la degeneración de la memoria al recordar algo una y otra vez, viene dada por el paso de los años y la necesidad de recuperar vivencias pasadas las cuales han quedado ausentes. Esto aumenta la sensación de que la falta de interés por algo se produce al quedar el acontecimiento demasiado alejado y difuso con respecto al momento presente. En cualquiera de los casos, el vacío y el olvido son el resultado debido a los cambios que se producen en el propio individuo a través del tiempo.

Esto último tiene que ver con el análisis que establece Ricoeur de los autores pertenecientes a la escuela de la mirada interior¹⁹, los cuales hablan de que el trascurso del tiempo tiene que ver son la consciencia de la interioridad de cada uno: “se declara que la consciencia del tiempo es íntima” (Ricoeur, 2010: 145) Así, se establece en sus textos que la inmanencia del tiempo personal queda ligada a la intimidad al desconectarse del tiempo mismo fuera de sí mismo. El tiempo y sus consecuencias tienen que ver con la manera que tenga el individuo de asimilar su significado de forma intimista. Echando la mirada hacia la poesía, vemos a autores como Borges reincidir en la idea de que el tiempo queda estrechamente ligado a la esencia del propio ser humano, cuya característica principal es el perecer: “Tu materia es el tiempo, el incesante tiempo. Eres cada solitario instante” (Borges, 2013: 467).

1.4. El olvido

¹⁹ Véanse según la elección de Ricoeur en Ricoeur, P. (2010) *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid, Editorial Trotta, de la página 128 a la 157 autores como San Agustín, Edmund Husserl y John Locke.

Antes de pasar a enumerar las impresiones personales acerca del olvido, se remarca la importancia de la lectura de Byung-Chul Han para el entendimiento de lo mucho que repercute el devenir del tiempo en el acontecer del olvido. En su ensayo *El aroma del tiempo*, reflexiona sobre la crisis temporal que atraviesa nuestra contemporaneidad, haciendo especial insistencia en el hecho de que el tiempo se escapa, y solo podremos encontrar su sentido en la comprensión de su fugacidad y en nosotros mismos. A lo largo del escrito, aparte de reflexionar sobre el transcurrir del tiempo y su continuo devenir, aventura a analizar los límites en los que el tiempo significa olvidar. Han lo relaciona con el significado de presente, el cual queda como acotación en donde se produce el olvido. El autor, comprende así el olvido como parte de la memoria y no como contrario, haciendo ver al lector que el conocimiento de un acontecimiento (memoria, recuerdo) queda como “resultado de una recolección temporal que incluye el pasado y el futuro en el presente” definiéndose por una “extensión temporal” (Han, 2015: 65) y siendo así el olvido parte de su consecuencia. Este matiz coincide con Gilles Deleuze en su idea de lo que significaba el presente, establecida en su escrito *Lógica del sentido* asumiendo que éste queda como límite en el que confluyen el pasado y el futuro, y no como suceso en sí mismo:

Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que esquivo el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez. [...] La paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez. (Deleuze, 2010: 27)

Para entender un poco más a qué nos referimos cuando hablamos de límite entre los dos tiempos que confluyen en el presente y el límite entre memoria y olvido, es necesario comenzar enlazando dos relatos en referencia a la opinión de Ricoeur de que la noción de límite llega a su culmen con el estudio de Giordano Bruno. Estos relatos han sido de crucial importancia para llegar a concebir el papel que toma el olvido dentro del ámbito del estudio de la memoria. Estos son *Funes el memorioso* (1942) por Jorge Luis Borges, y un relato atribuido al poeta lírico griego Simónides²⁰ que cuenta haber ofrecido a Temístocles la posibilidad de aprender la capacidad de “acordarse de todo” (Ricoeur, 2010: 93). Tras una larga conversación se cuenta que el filósofo eligió el aprendizaje del arte de olvidar las cosas, para así ahorrarse el sufrimiento de lo que suponía ser capaz de acordarse de absolutamente todo lo que le había ocurrido. En el texto de Ricoeur, se señala el “olvido como magnitud por derecho propio” (Ricoeur, 2010: 93), derecho del que no gozaba el pobre Ireneo Funes, personaje que había sufrido un accidente que le provocó la capacidad de recordar con todo lujo de detalles las infinitas minucias de los recuerdos de toda una vida. Esta reflexión sirve para puntualizar la importancia del olvido en el trascurso de la vida pues, ¿cómo sería nuestro día a día si fuésemos capaces de recordar, no solo los hechos que acontecieron en nuestra propia vida, sino todos los conceptos en su más amplio sentido y todas las visualizaciones de todo lo que nos ha rodeado a lo largo de nuestra existencia, tal y como le ocurría a Funes el memorioso? Y es que, el límite de la memoria está en el olvido, pues el uso comedido de ella implica, a su vez, que el olvido quede levemente controlado. Así, otros autores como Todorov, han asumido que la memoria es ni más ni menos que una selección de lo que sucedió, y que

²⁰ Estudioso, según comenta Cicerón en su *De oratore*, al que se atribuye la invención de la mnemotecnica, proceso mediante el cual, un orador es capaz de recordar largos discursos mediante el uso de técnicas que ayudan a la memoria del aprendizaje.

precisamente gracias al olvido de ciertos detalles, podemos disfrutar y guardar sentimientos positivos de ciertos recuerdos.

Como se ha mencionado anteriormente, el olvido es un vacío, un hueco de nada en el que antes hubo memoria producido por los detalles que se pierden con el paso del tiempo al ser considerados menos importantes. Este hueco se provoca, como ya hemos visto por diversos motivos (exceso o falta de memoria) pero ahora, se centrará la atención en la aparición de olvido debido al ansia de archivar compulsivamente (recuerdos, fotografías) para precisamente no relegar la memoria a meros vacíos. Autores como Sigmund Freud o Jacques Derrida insisten en esta cuestión en referencia al mal de archivo, el cual es generador de olvido paradójicamente, pues, en teoría, el archivo se realiza para recordar. El olvido se produce nuevamente en el límite en el que nos damos cuenta de que, podremos recurrir a ese archivo siempre que queramos: al tener esa “seguridad” de visualización, olvidamos que está ahí la referencia y así, olvidamos el suceso.

Rubén Carmine Fasolino analiza estas cuestiones en su artículo *Derrida, Freud y el retorno del archivo* afirmando que “la construcción del archivo como su consignación, son imposibles [...]: el empuje compulsivo al registro de todo acontecimiento esconde una enfermedad de la memoria que borra todo pasado como herencia y *An-denken*, pensamiento-memoria o recordar” (Carmine Fasolino, 2015: 34). Afín a esta idea, podemos puntualizar la importancia de la fotografía para el mal de archivo. Como ya se verá más adelante, la fotografía queda ligada al concepto de muerte en tanto a que, al apretar el botón del obturador, se asume que la experiencia fotografiada queda perdida para siempre por el lapso de tiempo, y a su vez, la foto queda como testimonio de ella, marcando la dicotomía de que, al final, acabaremos por olvidar aquello que hemos fotografiado, pues tenemos la certeza de que la foto nos llevará a ello y debido a esto, se terminará por olvidar la fotografía también. Los autores que estudian el fenómeno fotográfico son conscientes de este suceso, así Sontag afirma que:

Casi todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo. [...] Todas las fotografías son “memento mori” [...] Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. (Sontag, 2011: 25)

Con respecto al mal de archivo, se señala que se asume tanto el recuerdo de haber olvidado algo, como el olvido de recordar que tenemos que acordarnos de algo. Dos ejemplos servirán de ayuda para entender esta última frase. En primer lugar, una pregunta que lanza Ricoeur casi de manera retórica “¿no es olvido una cosa distinta de aquello que recordamos haber olvidado, porque lo recordamos y lo reconocemos?” (Ricoeur, 2010: 133) nos lleva a cuestionarnos que el olvido queda estrechamente vinculado a la acción de acordarse de que hemos olvidado algo y viceversa. Para ello, echamos mano de nuevo de J.K. Rowling y aludimos a la película correspondiente al libro *Harry Potter y la piedra filosofal* (1997), en la que a uno de los personajes, Neville Longbottom, le envían un artilugio mágico llamado *recordadora*, la cual sirve para recordarte que has olvidado algo. Paradójicamente, el chico muestra su asombro al descubrir que ha olvidado aquello que debía recordar **[FOTO Recordadora – del objeto en sí]**. Tiene con esto último mucha vinculación uno de los múltiples análisis de Ana María Guasch, en su artículo *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar* (2005), con respecto a la cuestión a cerca del archivo y de la acción de *guardar* como fuente de memoria o herramienta para recordar, que finalmente como el joven Longbottom, acabamos olvidando.

Para concluir el epígrafe, se muestran algunas reflexiones en referencia al olvido desde el punto de vista de autores más en conexión con la poesía, tales como

Baudelaire, Bachelard o Borges. El olvido viene sin previo aviso, y es Borges precisamente en poemas como *Límites* o *El tango* (1964) el que nos dice que no sabemos las experiencias que acabarán por olvidarse cuando las estamos viviendo, así como no sabemos el momento en el que los recuerdos pueden volver a venir a nosotros. Ante los ojos de Borges, la memoria queda como las grietas que surgen del olvido, el atisbo de lo perdido y los detalles más significativos que quedan tras la muerte de la experiencia. “La meta es el olvido. Yo he llegado antes” (Borges, 2013: 400) como eje central de la poesía del autor, la cual se centra en la memoria y el olvido como consecuencia del deterioro a través del tiempo.

Y es que la mirada poética, tal y como afirmaba Bachelard, es tremendamente importante a la hora de fijar nuestra atención en cuestiones tan trascendentales como la significación de la memoria para la construcción de identidad del ser humano. Una mirada poética que precisa de la más atenta observación de las cosas, para acabar comprendiendo que, sin olvido, la memoria no llegaría a su culmen y no sería tal sino objetividad pura. ¿Cómo hallar de nuevo lo que se ha olvidado? Una vez admitido que es inevitable el olvido, podemos comprender que son los detalles, los *punctum* de la realidad cotidiana los que hacen posible el regreso y la evocación de aquello que creíamos olvidado. Cualquier minucia sobresaliente de una situación cualquiera puede ser suficiente para traer de vuelta una sensación, un hecho o una persona que había sido obviada en nuestra memoria en un determinado periodo: la culpa, como no, la tiene el paso del tiempo.

Más adelante, se indagará acerca de cómo la fotografía es un testimonio de verdad ante lo que se había catalogado como olvidado, convirtiéndose la imagen que en ella se refleja en la prueba irrefutable de que algo tuvo lugar en un espacio y tiempo determinados. Esta idea queda vinculada a la reflexión sobre la pausa en la foto, que queda en absoluta contraposición con el irremediable devenir del tiempo como suceso irrefrenable.

2. Lo de dentro

*Nosotros descubrimos aquí la
inmensidad en el aspecto íntimo,
es una intensidad, una intensidad
del ser, la intensidad de un ser
que se desarrolla en una vasta
perspectiva de inmensidad íntima.*

Charles Bachelard

Anteriormente hemos mencionado la idea de que la memoria es (se produce en esencia) únicamente en la mente, su lugar de origen, el espacio en donde se enmarca y al que corresponde. Asumiendo lo anterior, el presente capítulo servirá para exponer las relaciones que establece la artista en relación a la idea de cuerpo como espacio de intimidad en el que acontecen los recuerdos, visto este como un *interior* en relación al entorno (el exterior) en el que se mueve. Esta reflexión surge tanto de la propia

investigación como de indagar en la obra de determinados autores los cuales se vienen a preguntar sobre la intimidad. Dicha cuestión queda en estrecha relación con la obra de algunos poetas tales como Jorge Luis Borges, Rainer María Rilke, Charles Baudelaire, Gastón Bachelard con ensayo *La poética del espacio* (1965) o José Luis Pardo con *La intimidad* (1996), ensayos que han servido como principal fuente de apoyo para este capítulo.

En primer lugar, se empieza abordando este asunto intentando responder a la pregunta, **¿qué se considera espacio íntimo?** Pues bien, para esto únicamente hace falta mirar hacia el interior. En este caso, no se entiende solo al espacio íntimo como al lugar en el que se desarrollan las acciones cotidianas más íntimas (lo que José Luis Pardo denomina como «privacidad»), ni a los lugares en los que el individuo se siente más resguardado, que también, sino al propio cuerpo y al espacio mente como *lugar* en el que siempre se *está* (inevitablemente) y el espacio en el que jamás se siente uno amenazado o en peligro. Esto mucho tiene que ver con las reflexiones que se desarrollarán más adelante sobre lo que significa *ser percibido*, pues es dentro del espacio más íntimo en donde se es incapaz de “escapar a la autopercepción y, en definitiva, a uno mismo” (Martínez de Aguilar, 2006: 5).

El espacio mente en el que se desarrollan los pensamientos y los recuerdos es el *lugar* más íntimo, al que nadie puede acceder y en donde solo se está con uno mismo, en escucha continua (que no en soledad). En el libro antes mencionado, Gaston Bachelard aborda este tema con extensa amplitud y se regocija ante la idea del cuerpo como primera morada del ser humano. Sus teorías se amplían, como ya se ha dicho antes, abordando la casa y el hogar como espacio de intimidad al que pertenece el cuerpo, en el que se desarrollan actividades cotidianas y personales y el lugar en el que surgen la mayoría de recuerdos de la infancia, los cuales sirven para construir la identidad y abordar la intimidad del ser. Las reflexiones se desarrollan asumiendo que lo cotidiano, siendo lo más anodino, es siempre lo más profundo, pues es ahí en donde nos mostramos sinceros, sin tabúes ni máscaras, afrontando la verdad sin velos. Es por ello que se relaciona el espacio hogar con el espacio mental, en donde la profundidad y la “inmensidad interior” (Bachelard, 2000: 222) se desarrolla en todo su esplendor, pues “la inmensidad está en nosotros” (Bachelard, 2000: 221).

Dicho esto, es necesario remarcar que se considera de vital importancia el espacio interior puesto que es en él en donde acontecen los recuerdos. *Lo de dentro* no es otra cosa que ese lugar de refugio en el que, tal y como decía Bachelard, es posible introducirse a modo de caracoles en su concha, para resguardarse de lo que ocurre fuera alrededor, para revivir aquellos momentos que resultan felices o desdichados o simplemente para poder regocijarse en los propios pensamientos como si de una tienda de campaña personal se tratase²¹ (figura 5). Un espacio mental, acotado por los límites del cuerpo y la piel, en el que no se miente y todo se sabe sincero.

²¹ Referencia a la obra de la fotógrafa Olivia Arthur la cual recrea la vida íntima de algunas familias, aludiendo a los espacios de privacidad cotidiana en los que habitan. En concreto se hace alusión a la obra *Jeddah Diary* [Figura 5] que muestra una mujer inmersa en un espacio de tienda de campaña, la cual está montada en el interior de una habitación de la vivienda en la que habita. El espacio íntimo de la tienda queda dentro de otro espacio de intimidad que es la casa.



Figura 5. Olivia Arthur. *Jeddah Diary*, 2013, fotografía en fotolibro

Debido a esta idea, se plantea nuevamente la dicotomía de lo que significa *dentro* y *fuera*, para a los espacios reales del mundo en el que se mueve el cuerpo que se es. Para ello, se cuenta con el apoyo de artistas plásticos que abordan estas ideas de forma directa, creando obras que invitan a la reflexión que aquí se plantea. Es el caso de artistas como Rachel Whiteread, Doris Salcedo, Carmen Calvo o Louise Bourgeois, cuyas obras (algunas específicas y concretas que se nombrarán a continuación) hablan sobre cuestiones que ya iniciadas por Bachelard en su ensayo, haciendo comparativas con objetos reales (obra plástica) sobre las reflexiones del filósofo francés. En el capítulo “Casa y Universo”, Bachelard insiste en que la casa y el hogar conforman una intimidad que mucho tiene que ver con las memorias de la infancia, las cuales se representan en el espacio mental como los hechos más íntimos. Y es que, “las casas perdidas para siempre viven en nosotros mismos” (Bachelard, 2000: 88), nuevamente en el interior de la mente, se quedan fijadas en el ser para reforzar fervientemente esa idea de intimidad más absoluta. Los sucesos de la casa se quedan en la casa y los recuerdos de ella para siempre en nuestro interior.

Es curioso cómo Rachel Whiteread representa de forma tan directa esta idea con su serie de esculturas monumentales *House*, realizadas en el año 1993 al este de Londres. Whiteread muestra hacia el exterior el interior de una casa real. A pesar de ello, nada puede verse de este espacio, pues únicamente se aprecian los límites en donde empieza el interior de la casa, marcándose las paredes, los muros, las ventanas y las puertas de estos límites hacia el interior. Aunque se exteriorice la forma de dentro de la casa, ni los muebles ni los rincones ni las estancias se pueden llegar a diferenciar, quedando nuevamente ocultos ante la exteriorización de las formas. Una obra que muestra las demarcaciones entre los espacios que finalmente no se enseñan, una intimidad que se resiste a ser revelada. La obra de Whiteread demarca un espacio al que jamás se podrá volver, una casa que pierde todas sus funciones del habitar y que, al no exponerse su interior, quedan sus estancias en el olvido para siempre a modo de bloque en negativo.

La idea que tiene Whiteread del espacio hogar, un lugar que a veces queda como un recuerdo irrecuperable, enlaza con sucesos de la infancia de la artista en relación a la casa familiar, sensaciones que sirven como motor fundamental a la hora de plantear la creación artística. ¿Qué ocurre con las viviendas que se pierden o se derrumban, que el paso del tiempo borra, a las que ya nunca podremos volver? Nuevamente, quedan en el recuerdo y por consiguiente en la interioridad más íntima. Los espacios del pasado, las casas en las que se desarrollan acontecimientos importantes quedan encerradas en las cajas fuertes de la memoria como recovecos en los que descubrir los más íntimos sentimientos, estratos de espacios en donde se reviven recuerdos a

modo de *Origen*²² y que solo se pueden visitar en el interior. Los hogares quedan como recuerdos, imágenes vestigiales que ahora forman parte de otro espacio: el espacio de *dentro*. “Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas” (Bachelard, 2000: 36). Tal como lo contemplaba Rilke, es necesario saber y concienciarse de que el verdadero hogar está en el alma y que hay que saber crearse “un hogar en el interior” (Rilke, 2016: 24).

De la misma forma, Doris Salcedo representa espacios de intimidad más concretos, en este caso, los armarios, en relación al trauma infantil de los recuerdos dolorosos que marcan la memoria colectiva de una época. Nuevamente, el interior queda oculto debido a su formalización en bloque de hormigón, que encapsula el espacio de dentro de un mueble cuyo significado queda estrechamente relacionado con los espacios íntimos. El armario es introspectivo, sus cajones y sus rincones determinan espacios en los que guardar secretos, quedando alejado de la idea de mueble cotidiano pues “está lleno del tumulto mudo de los recuerdos” (Bachelard, 2000: p.113)²³. De igual modo se relacionan otro tipo de objetos con el espacio interior, objetos que mucho tiene que ver con las obras de Carmen Calvo en relación al baúl de recuerdos, los cajones, o las cajas antiguas que servían para guardar las fotografías. Lugares que sirven para encriptar y conservar secretos o intimidades relacionadas con experiencias de nuestro pasado, que guardan al igual que la mente referencias a la interioridad o a la manera en cómo se tiene organizada la realidad en la que vivimos, tal y como apuntaba Ángel Guinda²⁴. Ante esta idea, Borges nos facilita el entendimiento mediante la poesía y una de sus rimas más intimistas, que sustentan precisamente la idea que se viene a defender. Dice así en *Inventario*, poema perteneciente al libro *La rosa profunda* de 1975:

*¿Qué podemos buscar en el altillo
sino lo que acumula el desorden? [...]
Hay un reloj de tiempo detenido, con el péndulo roto. [...]
Hay una fotografía que ya puede ser de cualquiera. [...]
Hay una llave que ha perdido su puerta.*

*¿Qué podemos buscar en el altillo
sino lo que acumula el desorden?*

Al olvido, a las cosas del olvido, acabo de erigir este monumento. (Borges, 2013: 392)

Sin duda, el espacio interior del que se habla queda sumergido en la insignificancia de la cotidianeidad que no se cuenta ni se relata en los libros de historia, los acontecimientos de las vidas de aquellos menos importantes que desaparecerán en el olvido por el paso del tiempo. La famosa *intrahistoria* de la que hablaba Unamuno al referirse a aquellas anécdotas de la vida tradicional que quedan relegadas al olvido por carecer de importancia. Estas historias son la intimidad de los individuos, las que verdaderamente importan para el desarrollo del estudio, pues son las que al fin y al cabo configuran la memoria del ser. Las historias de las que hablaba Unamuno,

²² Referencia a la película *Inception* (2010) del director británico Christopher Nolan en la que se describe un mundo en el que es posible introducirse en los sueños de las personas y compartir su intimidad. En concreto, se hace referencia a la escena final, en la que el protagonista baja hasta los estratos más profundos de la mente de su mujer para abrir una caja fuerte en la que introducir una idea que se arraiga en lo más profundo de su ser y cambia su manera de percibir la realidad. Ver minuto 01:17:13 y 2:03:34.

²³ Bachelard cita aquí a Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz en su libro de poesías *L'amoureuse initiation* (1911).

²⁴ *Lo diría una indígena y tenía razón. / “Ustedes tiene la vida organizada en cajas [...] / Su casa es una caja, y las habitaciones / son cajas más pequeñas.* (Guinda, 2007: 37).

quedaban, a los ojos de los espectadores de la historia oficial, ocultas en la sombra, veladas y menospreciadas por no haber salido a la luz. Esta idea enlazará más adelante con las reflexiones tratadas en el capítulo “Sobre la poética”, en el que se dará importancia a aquello que queda en la sombra de la fotografía, lo oscuro como parte fundamental que representa al olvido, para que se entienda la luz que da lugar a la memoria. La *intrahistoria* es la historia de dentro, los relatos íntimos del ser que quedan en el espacio interior de la mente como recuerdos perecederos.

De esta manera se aprecia como “solo en las profundidades del Ser se abre un espacio en el que todas las cosas se aproximan y se comunican las unas con las otras” (Han, 2015: 73) siendo el interior del ser contemplado como un lugar en el confluyen pensamientos, sentimientos y recuerdos que configuran las historias del individuo para delimitar de alguna manera lo que constituye una identidad. La reflexión llevada a cabo por Byung-Chul Han queda vinculada al paso del tiempo y a su deleite residente en la filosofía de la espera en una sociedad súper acelerada. Su percepción de la interioridad lleva a cuestionar hasta qué punto el trascurso (lineal, entiéndase) del tiempo queda vinculado a una cuestión de percepción personal. La paciencia de la espera y el regocijo por la pausa que nos impulsa a disfrutar de otra manera los momentos vividos se vincula aquí con la idea de un tiempo interior determinado para cada individuo, en el que cada uno espera algo diferente del tiempo que vive a partir de la intimidad que desarrolla en su interior.

Más adelante, se verá cómo esto guarda relación con la idea de la pausa en la fotografía y en el acto propio de pararse para tomar una imagen. A raíz de las múltiples lecturas de los autores citados, se llega a la conclusión de que la percepción del espacio íntimo es una cuestión de sensibilidad y de saber reconocer y escuchar los *ruidos* que brotan del interior, y de cómo éstos se refieren e interactúan también con el exterior. El hogar, el mundo que nos rodea, la memoria, los lugares de intimidad, el conocer otras personas, todo ello queda encapsulado y configurado a partir del conocimiento y el reconocimiento del ser como sí mismo.

Para ampliar el estudio, se ha tomado siempre obra de poetas o literatos, cuyos puntos de vista complementan las teorías desarrolladas por los pensadores. Mientras que Baudelaire representa la grandiosidad de la intimidad que vive y experimenta mediante el término “vasta” –“Como difusos ecos que, lejanos, se funden en una tenebrosa y profunda unidad, como la claridad, como la noche vasta, se responden perfumes, sonidos y colores” (Baudelaire, 2011: 34)–, Borges argumenta esa sensación a partir de objetos cotidianos como el espejo –“Yo temo ahora que el espejo encierre el verdadero rostro de mi alma” (Borges, 2013: 505)– o incluso los armarios de los que tanto hablaba Bachelard. Finalmente, la cuestión de la intimidad acaba siendo una forma de aludir a la construcción de la identidad como se ha dicho con anterioridad.

Igualmente, se desarrollarán estas ideas atendiendo a las cuestiones referentes a la fotografía y al espacio interior que ésta representa. El objeto fotográfico que, en la obra plástica llevada a cabo, siempre encierra un retrato, queda contemplado como parte de esta interioridad, aludiendo a representaciones fieles de la realidad. Una fotografía que muestra, por ejemplo, a una niña en un patio trasero de una vieja casa, encierra en sí misma un lugar que quedará inmerso para siempre en el papel que enmarca la imagen. Ese espacio quedará grabado a modo de huella en el lugar de la intimidad, tanto de la retratada en la fotografía como en el de las personas que vean la imagen, cambiando así de nuevo su pertenencia al punto de origen. De la vivencia de raíz a la fotografía, pasando por el espacio mental en representación de un lugar (la casa en donde se ha tomado la fotografía) que queda además grabado y preservado en nuestra memoria, haciendo de esos hogares (también íntimos) lugares imperecederos. En este sentido, la fotografía juega un papel fundamental, como veremos más adelante, en cuanto a técnica que representa a la perfección las cuestiones que aquí

se afrontan. Philippe Dubois acierta al mencionar que el acto fotográfico no solo denota una necesidad de atrapar con exactitud la realidad para no olvidarla sino que además, se fotografía precisamente para revelar el “principio de una verdad interior” (Dubois, 2010: 33) que el individuo no puede evitar sacarla a la luz. El fotógrafo necesita expresar mediante la fotografía cuestiones que se debaten en su interior, con el objetivo de aclarar, quizás los sentimientos que se refieren al acto mismo de recordar. Queda así el recuerdo estrechamente vinculado, evidentemente, pues “el hombre interior se acuerda de sí mismo” (Ricoeur, 2010: 130) siendo la autopercepción una de las claves fundamentales de la memoria y su construcción.

2.1. Ser percibido

Para entender mejor las reflexiones que se han llevado a cabo acerca del espacio interior y la autopercepción, se delimita este epígrafe en el que se abordará, principalmente, la cuestión sobre el reconocimiento de la propia interioridad. Esto que en primera instancia puede parecer algo obvio, el percibirse a sí mismo y dar importancia a esa percepción es algo a lo que rara vez se atiende. Se pretende aquí determinar que la consciencia del cuerpo como espacio de intimidad, surge a partir de la noción del *sí mismo* ante el descubrimiento de la percepción del *sí*.

En la única producción cinematográfica hecha por el dramaturgo y literato irlandés Samuel Beckett *Film* (1964), se muestra la continua y desesperante huida del personaje principal de toda persona que encuentra o le rodea, así como de los diferentes objetos que se encuentran en una habitación, la cual recrea el espacio íntimo del personaje. Al fracasar, intentando tapar los objetos o directamente deshaciéndose de ellos, rompiendo toda imagen que pueda estar observándole, el personaje principal al que da vida Buster Keaton, llega a la conclusión de que su mera existencia hace que sea capaz de percibir todo lo que le rodea, y con ello, a él mismo, imposibilitándole esto último toda huida viable. Partiendo de uno de los conceptos filosóficos que más caracterizan los estudios de Berkeley (ser es ser percibido), la película gira en torno a la idea del espacio interior y del pensamiento como fuente de conocimiento de uno mismo. De esta manera, Keaton acaba meciéndose en el centro de la habitación en uno de los pocos muebles que le han quedado, tras llegar a la conclusión de que, por mucho que lo intente, jamás podrá huir de sí mismo.

A partir de esta premisa se reflexiona sobre la idea de que la intimidad interior²⁵ de la que se ha hablado en el capítulo anterior, es solo posible cuando se acepta la capacidad humana de la autopercepción, y se conocen los entresijos del espacio que alberga el propio cuerpo. Hay que entender, llegados a este punto, que este espacio del que se habla es siempre metafísico, abstracto, pues pertenece al ámbito de lo mental. Al reconocer el ser como un ente capaz de auto percibirse en el silencio más absoluto debido al torrente de sus pensamientos, se descubre que, esta voz interior, la propia, se posiciona en la cumbre de la intimidad del individuo. La película de Beckett muestra entonces la imposibilidad de huir de uno mismo, puesto que el ser percibido determina ante todo que *uno mismo* es lo primero que se llega a percibir. Esto queda como una redundancia algo obvia, pero el hecho de que la capacidad de percepción proviene del sí, es uno de los pilares del estudio, puesto que el recuerdo queda como las imágenes y las voces principales que ‘escuchamos’ en el espacio mental a diario y que forman las redes de lo que es el pensamiento interior del individuo.

Ana Martínez de Aguilar refuerza estas conjeturas al analizar exhaustivamente la obra cinematográfica del autor, estableciendo que “desde el axioma de «ser el ser

²⁵ Con “intimidad interior” se pretende aludir, valga la redundancia, al espacio que creamos o percibimos dentro del propio cuerpo, las sensaciones, los pensamientos y los recuerdos aceptados como “objetos” que se delimitan dentro del espacio mental.

percibido», a la inevitable conclusión de que resulta imposible escapar a la autopercepción y, en definitiva, a uno mismo” (Martínez de Aguilar, 2006: 5), consolidado a su vez por el análisis que Ricoeur hace sobre la obra de Descartes, que afirmaba que “es imposible a alguien (*any one*) percibir sin percibir también que se percibe” (Ricoeur, 2010: 138) y por la visión de José Luis Pardo cuando afirma que “lo propio del hombre es que se siente a sí mismo” (Pardo, 1996: 37). Es por ello que quizás el personaje que se describe en la película quisiera quedarse a solas en todo momento, para poder llegar a darse cuenta de que, en realidad, jamás está solo, pues se tiene siempre a él mismo. Todo lo que se conoce, las personas, los objetos, los conceptos o los recuerdos que se guardan *están* y *son* debido a que el individuo es y se percibe, de igual modo que los recuerdos no son más que la huella de lo que una vez fue. Todo lo que ocurre alrededor de la vida de alguien sucede debido a la existencia de ese alguien. La soledad que se pueda llegar a sentir jamás será tal si se acepta que el espacio cuerpo queda como aliado en los momentos de silencio, pudiendo acceder a los lugares de la mente en los que uno se sienta más a salvo. Y es que “la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades” (Barthes, 2011: 25) y cuanto antes se acepte, antes se podrá disfrutar del espacio más íntimo que es el *sí mismo*.

Pero, ¿tiene esto algo que ver en realidad con los recuerdos y la construcción de la identidad de la que se supone que parte todo el trabajo? Un recuerdo llega a formarse como tal a partir de la información que llega a través de los sentidos y que el individuo registra en la mente. Sin esta capacidad de registro, los recuerdos serían imposibles de almacenar. Pero es más, si el individuo no fuese consciente de su propio yo y de su mente como espacio o lugar de acceso, los recuerdos jamás podrían ser reproducidos, escuchados de nuevo, y no se llegaría jamás a conformar una identidad reconocible. Sin la autopercepción, los recuerdos no podrían configurarse, pues percibirse a sí mismo es, entre otras cosas, acordarse de todo lo que ha sucedido a lo largo de la vida. Y es que la percepción de la interioridad saca a relucir, tal y como afirmaba Agustín, “los vastos palacios de la memoria” (Ricoeur, 2010: 131), además de las cosas que se han aprendido y sabido. Es por ello que en las reflexiones de Ricoeur, se da mucha importancia a la escuela de la mirada interior de la que se ha hablado anteriormente, pues el acto de recordar tiene mucho que ver con el saber del mundo interior del individuo. El consuelo de los recuerdos dolorosos viene de dentro siempre, pues la mismidad es la mayor aliada y las confesiones que a ella se hacen pertenecen a la más profunda de las intimidades, puesto que dichas memorias quedan *guardadas* en el espacio mental:

Atribuye a la interioridad el aspecto de una espacialidad científica, la de un lugar íntimo [...] el «almacén», el «depósito», donde están «depositados», «guardados» los recuerdos [...] Por lo demás, memoria de las «cosas» y memoria de mí mismo coinciden: ahí me encuentro también a mí mismo, me acuerdo de mí mismo, de lo que hice, cuándo y dónde lo hice y qué impresión sentí cuando lo hacía. (Ricoeur, 2010: 131-132)

Para llegar a un mayor entendimiento de lo que significa el concepto de *ser percibido* en este caso en concreto, se enumeran dos sucesos de la vida de la artista a partir de la muestra de dos fotografías, las cuales han servido como motor a la hora de desarrollar la obra plástica que se presenta.

Una niña pequeña queda colocada en una gran mesa de madera en medio de un salón que pertenece, posiblemente, a la casa familiar. La cara de la pequeña queda cubierta por un gorro de lana, impidiendo a ésta ver el mundo que le rodea. En la fotografía se aprecia cómo la niña intenta deshacerse de la tela que le cubre los ojos,

angustiada por no percibir el lugar en el que se encuentra. Cuando se observa el mundo, es posible llegar a verse gran parte del cuerpo, las manos, el torso, las piernas, y casi es imposible imaginar un mundo en el que *fuésemos* sin percibirnos a nosotros mismos. Un bebé que se encuentra a oscuras ante la realidad, y que es incapaz de verse situado en el espacio se angustia ante la idea de ver únicamente penumbra para el resto de su existencia. La sensación de angustia llega cuando se empieza a pensar que ahora, el mundo será siempre oscuro, y que los recuerdos que guardemos de él carecerán del facto visual y de la construcción de la imagen correspondiente al mismo. Y es que, es necesario albergar imágenes en el interior para distinguir que, cuando cerramos los ojos, lo que en realidad vemos es *negro*. Pero esta *nada*, esa penumbra viene contrastada por el hecho de que, cuando los abrimos, ante nosotros se encuentra la realidad a partir de la cual almacenamos y creamos imágenes en nuestro interior. La niña, al descubrir que al abrir los ojos se encuentra en otra inmensidad negra, pierde la noción del sí mismo y no es capaz de diferenciar cuándo se encuentra *fuera* de su interioridad. Borges, en su poema *El Golem* describe esta sensación con especial acierto:

*El simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores
que no entendió, perdidos en rumores,
y ensayó temerosos movimientos.* (Borges, 2013: 194)

¿Qué ocurre cuando esa misma niña pretende sin éxito mirarse en un espejo al que no alcanza su vista? Una chiquilla que sabe que tiene la posibilidad de mirarse en una superficie que le devolverá su imagen, se encuentra ante la imposibilidad de satisfacer sus deseos, por el simple hecho de ser demasiado bajita. Por más que lo intenta subiéndose al arcón que queda justo debajo del espejo, no logra ver su reflejo. Se pregunta cómo será su cara esa mañana, cómo estarán sus ojos o su nariz, o de qué forma se habrá despeinado esta vez. Bajo el impedimento de verse reflejada, su deseo de ello no hace más que crecer y crecer, y se asusta al imaginarse la posibilidad de que, en realidad, ella no esté en el mundo. La percepción interior a veces no es suficiente para determinar que se existe, sobre todo a edades tempranas. Es por ello que en la situación descrita en primer lugar, la chiquilla se asusta ante la posibilidad de no verse el cuerpo nunca más. A pesar de tener un lugar seguro en el interior de la mente, es indispensable que ésta trabaje con imágenes que le llegan del exterior, para construir, entre otras cosas, los recuerdos que conformarán el grueso de la identidad.

Las ideas que aquí se tratan son ciertamente difíciles de comprender, incluso para la propia artista. Es por ello, que el trabajo se apoya constantemente en la poesía, pues el sentimiento abarca las cuestiones que a veces la razón no entiende. Muchos han sido los poetas que han reflexionado acerca de la interioridad como espacio y de la percepción del sí mismo como puente hacia el conocimiento del ser y de los recuerdos de uno mismo. Los escogidos específicamente para este estudio, poetas como Baudelaire, Borges o Rilke, coinciden en comprender la poesía como el ámbito en el que el sentimiento se expresa libremente a través del lenguaje. Los escritos quedan así como aberturas por las que poder mirar hacia el interior de la intimidad de los poetas, de la misma forma que la obra de un artista puede ser comprendida como el reflejo más puro de su alma. Los autores relacionan la interioridad y el mundo íntimo de percibirse a sí mismos con la oscuridad y *lo negro*. Como ya se ha mencionado antes, una vez cerramos los ojos, nos quedamos inmersos al otro lado del telón del teatro que es la realidad. Las imágenes que ‘vemos’ se nos presentan como retazos de sensaciones corporales, pero la imagen que realmente vemos al cerrar los ojos es toda negra. Oscuridad que queda relacionada, como ya se ha mencionado en la descripción de la obra plástica, con el color negro. Se presentan a continuación, dos

fragmentos de poemas que han servido como base para sustentar lo dicho anteriormente, pues gracias a la poesía se complementa el discurso teórico:

*O también: que uno se abra como un párpado,
y debajo descansen muchos párpados
cerrados, cual si, diez veces dormidos,
suavizasen el ver de un interior. (Rilke, 2016: 148)*

*Atraviesan así lo oscuro ilimitado,
ese hermano gemelo del silencio. ¡Oh ciudad!,
mientras que entorno nuestro vives vociferante. (Baudelaire, 2011: 151)*

Cabe mencionar también que la representación del espacio interior y la percepción del sí mismo a través del color negro, se ha representado mediante la plástica en otras ocasiones. En el proyecto pictórico desarrollado durante el pasado mes de junio de 2016 titulado *Mira dentro*, quedaba conformado por numerosas piezas que daban pie a la experimentación con la pintura en diferentes soportes y superficies. El proyecto se vinculó con la ciencia de la dendrocronología²⁶, siendo la madera el principal soporte de experimentación. Con la obra *La caja* (2016) (Figura 6) se llega al culmen de lo desarrollado en los párrafos anteriores, siendo ésta el punto de partida por el cual se comenzó a investigar acerca de la teoría sobre el espacio interior desarrollada por Bachelard en relación a la intimidad y la auto percepción. “Nunca llegamos al fondo del cofrecillo. ¿Cómo explicar mejor la infinitud de la dimensión íntima?” (Bachelard, 2000: 220).



Figura 6. María Gómez Tirado. *La caja*, 2016, Acrílico sobre madera 6,5 x 10,5 x 15,5 cm

²⁶ Etimológicamente, del griego δένδρον (*dendron*, árbol), χρόνος (*ironos*, tiempo) y λόγος (*logos*, estudio), la dendrocronología es la ciencia que se encarga de la datación de los anillos de crecimiento de los árboles, siendo posible el análisis de patrones espaciales, temporales y biológicos. En definitiva, los anillos quedan como el registro físico de la memoria del ser en su propia madera.

2.2. Intimidad e inmanencia

La lógica concatenación de ideas, bajo el punto de vista de la artista, lleva a tratar el tema de la intimidad desde la perspectiva de una cualidad inmanente en el ser humano, pues se toma como un *algo* que reside de forma irrefutable dentro del propio ser. La conexión de ideas surge a partir de la lectura de *La intimidad* (1996) de José Luis Pardo, libro que ha servido como eje fundamental sobre el que se sustenta el presente epígrafe. A parte de Pardo, se ha relacionado otros autores de forma puntual que establecen conexiones entre el espacio íntimo y las capacidades inmanentes del ser humano.

El diccionario de la Real Academia Española define la inmanencia como cualidad de inmanente, del latín *immanens –entis*, “que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella” (Diccionario de la Real Academia Española, 23ª Edición, 2014). De igual forma, Wikipedia establece que la inmanencia es “el ente intrínseco de un cuerpo” sosteniendo que “en filosofía se califica a toda aquella actividad como inmanente a un ser cuando la acción perdura (permanece) en su interior; cuando tiene su fin dentro del ser mismo” (Wikipedia, ver *Inmanencia*). Ante esta definición, se establece pues que el recuerdo es inmanencia dentro del ser mismo, puesto que su acción, como hemos dicho anteriormente, se produce dentro del ser y su esencia está sujeta a su permanencia en el lugar interior de la mente. La memoria y los recuerdos están ligados así a la propiedad de inmanencia, la cual determina que la realidad que se representa como imagen mental (recuerdo) permanece como cerrada en sí misma, agotando en ella todo su ser y su actuar dentro del espacio en el que se reproduce (la mente).

¿No es acaso el recuerdo un ente intrínseco del cuerpo? ¿Acaso no permanece dentro del espacio del propio ser perdiendo, al ser extraído de nuevo a la realidad tangible, toda su esencia? Es por ello que el recuerdo queda ligado al mundo interior y al espacio que se ha descrito anteriormente, siendo una cualidad inmanente del individuo al que pertenece. De esta < sin acento) forma, la consciencia de memoria pasa a ser interior y reflexiva para el sí, siendo una cualidad intrínseca del individuo: el ser se acuerda de sí mismo en su interior, y dicho recuerdo contribuye a preservar la memoria de manera inmanente (*es y acontece* en esencia en la mente). Leyendo a los poetas citados con anterioridad, así como los estudios de Bachelard, se llega a la conclusión de que el ser humano es un ser cósmico que aguarda en su interior un ‘vasto’ –como diría Baudelaire–, universo de intimidad. ¿Dónde para este interior / un exterior igual?” (Rilke, 2016: 159) como pregunta recurrente al darse cuenta de que los valores de intimidad aumentan a medida que se va uno dando cuenta de su intensidad e importancia, haciendo así del hombre un ser introspectivo, intimista y trascendente en cuanto a la observación meticulosa de su inmanencia.

Sin profundizar excesivamente en cuanto a términos filosóficos se refiere (acéptese la ironía), se establece así que el *ser* y el *sentir* quedan marcados por aquello que acontece como inmanencia en el propio cuerpo, favoreciendo así las cualidades del recuerdo. El ser que cada vez toma más consciencia de su interioridad, tal y como afirma Trías “debe pensarse como espacio absoluto de inmanencia” (Trías, 1988: 71) y más adelante “ese principio fundador de memoria, de experiencia y de promesa no puede ser otra cosa que el ser mismo [...]” (Trías, 1988: 87). Conecta esto nuevamente con la sensación descrita por Marcel Proust en referencia al aroma de las magdalenas que le transportaban a un recuerdo de su pasado, un aroma que según Han era “el aroma de la *inmanencia*” (Han, 2015: 70): un olor que se quedó grabado en la mente del escritor, dentro de él, para siempre encerrado en su ser y que tenía como función evocar un recuerdo circunscrito a su vez, en su espacio (mental) de intimidad. Esto queda reforzado a la vez por la noción de *conatus* desarrollada por Spinoza, que según el cual queda referido como el esfuerzo por perseverar *la cosa* en

el ser, es decir, la querencia del individuo por preservar en la mente el recuerdo y que éste permanezca a él para siempre con cualidades de inmanencia.

Anteriormente se ha incidido en la idea de la intimidad como una de las cualidades de los 'objetos' que son considerados como inmanentes (los recuerdos), cualidad que se remarca en el ya mencionado ensayo de José Luis Pardo *La intimidad*, en *La poética del espacio* de Bachelard y en *La imaginación* (1936) de Jean-Paul Sartre.

En cuanto a intimidad se refiere, hay que empezar comentando que el espacio corporal que se considera como íntimo, enlaza con las cualidades del hogar que, como ya se ha comentado con anterioridad, queda como el lugar de privacidad por antonomasia. Ya en capítulos como "La inmensidad íntima" y "Casa y universo" Bachelard insiste en la idea de que la casa queda como el lugar de recogimiento más personal en el que el individuo se siente más seguro. Los momentos de privacidad quedan recogidos en los muros de las paredes, otorgando al lugar un aura casi santa con la que reconocer en seguida que ese espacio ha quedado *cargado* de los momentos que se hayan podido vivir ahí. Enlaza también con el pensamiento de que la intimidad queda de mejor manera focalizada en los espacios que en el tiempo, puesto que es en ellos en dónde se producen las vivencias que dan paso a los recuerdos y por lo tanto, a la construcción de la intimidad.

Pero lo que verdaderamente interesa aquí es el vínculo que se establece entre los espacios íntimos y los momentos de la infancia: y es que la casa, más concretamente la casa de la infancia, es dónde mayor número de recuerdos se producen y es el lugar de mayor privacidad del individuo en el que despliega el mayor grado de confianza para desarrollar una intimidad latente y posteriormente en donde surgen las explosiones necesarias para crear a partir de la experiencia. Para ser aún más concretos si cabe, se establece tras las lecturas mencionadas que la habitación, el cuarto, queda como el habitáculo –la caja de la que hablaba Guinda en su poema: "y las habitaciones son cajas más pequeñas" (Guinda, 2007: 37)– que más se acerca la sensación de intimidad de la que se habla. En el cuarto se estudia, se duerme, está el armario guardando lo más profundos secretos y el individuo se desarrolla de manera sincera. Es el fragmento de la casa que se personaliza y cambia a medida que el individuo crece y se desarrolla.

El espacio de intimidad que es el hogar se recuerda y surge en nosotros de manera reiterativa a lo largo de nuestra vida, pues como hemos dicho con anterioridad, los recuerdos de ésta permanecen *dentro* de nosotros y surgen al volver a la casa natal. Es por ello que Bachelard defiende que la memoria se circunscribe en la casa, puesto que ésta queda como espacio más cargado de habitar, de vivencias en definitiva. "Pero allende los recuerdos, la casa natal está físicamente inscrita en nosotros" (Bachelard, 2000: 45). El fotógrafo David Catá muestra esta misma idea en su serie de fotografías *Cimientos* en la que habla de la casa como un elemento que se arraiga al cuerpo del artista, haciendo referencia precisamente a conceptos como la intimidad y el recuerdo del hogar familiar. La casa se muestra como aquello que se adhiere al ser de forma permanente, como un cosido que queda cicatrizado en los estratos más profundos de la piel.

Tal es así, que cuando se observa una fotografía de la infancia, como ya se verá en el siguiente capítulo, en la que se está en la casa que se reconoce como natal, se recuerda ese momento no porque en realidad es así, sino porque el lugar en el que se presenta la figura ha quedado grabado en la mente como *reconocible* o *familiar*, sobre todo si la fotografía muestra al individuo a una edad muy temprana. El recuerdo se configura entonces mediante el apoyo de la fotografía como registro, sumándole el hecho de que la casa queda inscrita en nosotros para poder reconocerla en cualquier circunstancia. Ricoeur remarca esta idea cuando escribe que "los lugares habitados son, por excelencia, memorable" (Ricoeur, 2010: 65). Enlaza esta afirmación con el

hecho de que el cuerpo (otro espacio de intimidad) registra el lugar como emplazamiento de importancia por ser un sitio en el que se han experimentado vivencias, las cuales quedan, a su vez, registradas en la memoria. Los lugares en donde se produce memoria, siempre se recuerdan y quedan, por consiguiente, ligados a la intimidad. En el ámbito de la literatura o la poesía, se le ha atribuido al sótano cualidades de lugar de intimidad, pero con unas connotaciones que más tienen que ver con el descenso a la profundidad para conocer los más encriptados pensamientos del individuo. Vemos como, por ejemplo, Borges describe el descenso hacia el sótano, bajando por las sinuosas escaleras hasta topar con el Aleph²⁷, un punto de todo y de nada que encierra el universo entero. Una dulce comparativa de lo que podría ser el pensamiento humano, los recuerdos o su esencia, siendo necesario el precario descendimiento hacia la profundidad para descubrir su escondite.

Unas páginas más atrás, se ha descrito una de las obras que se llevó a cabo en relación a uno de los proyectos desarrollados a lo largo del curso. A través de la realización de la obra *La caja* (2016), se enlaza ahora la idea de espacios dentro de otros espacios. Es por ello que es tan importante que el cuerpo (nuevamente, otro espacio de intimidad) se relacione a su vez con el espacio (del mundo en el que nos desenvolvemos) de forma íntima. Bachelard hace en referencia a esto la famosa comparativa con el armario. Un espacio, una caja, que queda dentro de otra, la habitación, que a su vez queda dentro de otro espacio aún más grande, la casa. Para rizar aún más el rizo, el individuo suele guardar en los armarios objetos que le son de mucho valor, y para ser aún más incisivos en el tema de los espacios, se suelen guardar en cajas. Se enlaza ahora con la idea de que, los armarios casi siempre están cerrados, puesto que ellos guardan los más profundos secretos de la intimidad de una persona. Esto, evidentemente no es tan literal como parece: al final, el objeto 'armario' queda como una metáfora de un espacio profundo de intimidad. El armario, visto como objeto tal de intimidad, existe en nosotros mismos, como el recuerdo de la casa natal. Objetivamente, el armario solo sirve para guardar ropa, pero es el individuo el que da a este artilugio un sentido subjetivo en el que depositar sus sentimientos. Al igual que la fotografía, el armario quedaría en este sentido como un objeto cargado de nostalgia, de recuerdo, de *intimidad*. Un objeto que, en realidad no existe tal y como lo siente la persona. Al fin y al cabo, no hay armario²⁸. Bachelard señala al respecto:

Todo poeta de los muebles, sea un poeta en su desván, o un poeta sin muebles, sabe por instinto que el espacio interior del viejo armario es profundo. El espacio interior del armario es un espacio de intimidad, un espacio que no se abre a cualquiera. (Bachelard, 2000: 112)

Ahora bien, es preciso realizar unas aclaraciones acerca de la visión de José Luis Pardo sobre la cuestión que aquí se trata. En su libro *La intimidad* delimita, siempre desde un punto de vista de impresiones personales, lo que es la intimidad tal y como él la comprende. Después de estipular la semejanza del individuo con un aguacate mediante su *teoría frutal de la intimidad*, Pardo analiza las características de la intimidad desmintiendo algunas afirmaciones que se suelen hacer con respecto al tema. Lo que más interesante resulta, es la separación tan diferenciada que se

²⁷ Referencia al cuento de Jorge Luis Borges autor *El Aleph* en *Narraciones*. Véase Borges, J.L. (1982) *Narraciones*. Barcelona, Ediciones Orbis.

²⁸ Este "no hay armario" hace alusión a la película dirigida por los hermanos Wachowski en el año 1999 *The Matrix*, en la que el protagonista Neo va a visitar al oráculo con el propósito de descubrir su importante destino. En la consulta, conoce a un niño con cualidades extraordinarias que es capaz de doblar cucharas sin tocarlas. Atendiendo a la idea de que *Matrix* es un mundo paralelo creado para la mente por las máquinas, el niño llega a la conclusión de que, en realidad, "no hay cuchara" (Wachowski, 1999: 1:08:51), por lo que las cualidades matemático-físicas, objetivas, quedan supeditadas a su antojo.

establece entre el significado de la privacidad y de la intimidad, que hace entender al lector que son términos bien diferentes que se tienden a confundir y a usar de forma errónea.

Pardo insiste en que la intimidad tiene que ver con “la verdad acerca de sí mismo” (Pardo, 1996: 14) y el modo en que uno es sentido en el interior. En este aspecto, relaciona la representación de la intimidad como tal con el lenguaje, pues es la manera en la que la mente se comunica consigo misma. Más atrás en estas páginas se ha hablado sobre la escucha del interior, y es precisamente esto por lo que Pardo relaciona la intimidad con la lengua, y el porqué se ha relacionado con los recuerdos: la memoria y su degradación tienen mucho que ver con el lenguaje, pues mediante él se cuentan (en el interior) las experiencias vividas. Se incide continuamente en el texto que la intimidad no tiene que ver con cuestiones como la soledad o los aspectos de nuestra vida que no queremos mostrar a los demás: la intimidad tiene que ver con la idea de “tenerse a sí mismo” (Pardo, 1996: 40), siendo esta una inclinación meditativa hacia las cosas del interior del individuo. Son las voces interiores las que afirman que el ser se tiene a sí mismo, que no está solo ante el exterior que se rodea y que la intimidad puede ser compartida siempre que se quiera. Solo el propio ser puede saber desde dentro cómo es su intimidad y cómo se despliegan dentro de ella las palabras que describen la morada íntima. El oírse, el escucharse, no deja de ser el sonar del interior, que describe a la perfección la intimidad de cada uno, para al final acabar descubriendo que la intimidad, en realidad, está hecha de silencios.

3. Sobre la imagen

Si una foto me gusta, si me trastorna, me entretengo contemplándola. ¿Qué hago durante todo el tiempo que permanezco ahí, ante ella? La miro, la escruto, como si quisiera saber más sobre la cosa o la persona que la foto representa.

Roland Barthes

¿Hasta dónde puede llegar a afectar el visionado de una fotografía? ¿Qué se dice más allá de la foto resultante, con el simple gesto de apretar el botón que acciona la cámara? En los anteriores capítulos, se ha tratado la ontología del recuerdo y el espacio cuerpo como lugar de intimidad, haciendo en algunas ocasiones referencia a la técnica de la fotografía como aquella que concuerda a la perfección con las características del recuerdo y la memoria. Es por ello que la obra plástica desarrollada gira siempre en torno a la fotografía como punto de partida hacia la reflexión sobre el pasado. En el presente capítulo, **se hará una aproximación a lo que se ha considerado la ontología de la imagen**, siempre desde el punto de vista personal, remarcando la relación que existe entre el uso de la fotografía como técnica plástica y el interés por el recuerdo. Queda ésta vinculada con la imagen mental del recuerdo que representa a la vivencia, con la idea de la foto como objeto de realidad y fetiche, el paso del tiempo y la pausa en la fotografía y la verdad como velo, así como el sentimiento de extrañeza (*das unheimlich* –del alemán) ante la realidad conocida.

La reflexión sobre la importancia de la imagen fotográfica parte de las ideas que desarrolla Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980) en referencia a lo que él llama

el *punctum* (*punto* –traducido del latín) fotográfico, nutriéndose de los textos de Walter Benjamin *Sobre la fotografía* (1919), formando el cuarteto perfecto con Philippe Dubois y Susan Sontag. Estos cuatro teóricos quedan como los pilares principales sobre los que se sustenta el epígrafe siguiente, complementando siempre las ideas expuestas con los poetas mencionados con anterioridad, los cuales se preocupan por el devenir del tiempo y los recuerdos, siendo éstos dos de los fundamentos de sus respectivas obras. Como ya se ha hecho en los capítulos anteriores, comenzaremos delimitando las características de la técnica que son de especial interés, explicando posteriormente la relación con el recuerdo y su representación a través de plástica contemporánea.

En primer lugar, se empieza demarcando la fotografía como acto en sí, el cual queda como fenómeno por el cual se produce el objeto resultante. Lo que en realidad significa fotografiar se establece como lo más importante a tener en cuenta dentro del apartado. Se intenta pues, primeramente, establecer según las lecturas realizadas lo que significa el hecho de fotografiar en su aspecto más ontológico. En su libro *El acto fotográfico* (1986) Philippe Dubois establece que el acto de fotografiar queda como “una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer” (Dubois, 2010: 54). El hecho mismo de ver algo en el ámbito de lo real que capta la atención, que hace detenerse al individuo, sacar la cámara y pulsar el botón que copia lo que se ve en un plano (llámese papel o pantalla), queda como uno de los actos más significativos. Con esto, se intenta petrificar, congelar, conservar para siempre un fragmento de realidad que ya ha muerto y que, con la fotografía, se intenta por todos los medios resucitar.

Para no entrar en demasiados detalles acerca de cómo se produce la fotografía²⁹, y sin especificar las características más obvias de la misma, se parte de la base de que, cuando se fotografía, se sobrentiende que lo que muestra la imagen resultante, ha de haber estado en algún momento en el plano de lo real³⁰. Es por ello que se asume que el acto fotográfico cubre la necesidad del individuo de preservar, de guardar consigo algo que ocurrió o que presenció en algún momento del pasado, y que pretende archivar (como hemos visto en el primer capítulo) para no olvidar lo que la realidad le ha mostrado. Si se reflexiona sobre este asunto, se aprecia cómo al final la fotografía y el acto en sí, conlleva implícita la idea de elección: se elige constantemente qué eventos o que acontecimientos se quieren fotografiar, incluso qué objetos son o no son lo suficientemente importantes para quedar eternamente atrapados en la fotografía. Una elección que tiene que ver, como se ha dicho en anteriores ocasiones, con la subjetividad del aquel que fotografía. Es por ello que se entiende que el acto de fotografiar está relacionado con el sujeto, que es el que al final toma la decisión de qué fotografiar y conservar.

Fotografiar es congelar, pausar la realidad para siempre en un pedazo de papel, pero también es asumir que la experiencia de la que parte ha pasado para siempre, que por mucho que se mire en la foto jamás volverá de la misma manera, que está perdida. Es atrapar un momento y dejarlo como una ficción, un intento torpe y vacío de lo que fue en su tiempo esa vivencia. Fotografiar es decidir y, ante todo, *dejar morir*. La fotografía no es, por consiguiente, una presencia como tal, sino que siempre nos recuerda una ausencia, un lugar, una persona, un hecho, que no está tal y como es en la imagen y que solamente está en ella, porque jamás volverá a ser como antes. Ya lo dijo en su momento Maurice Blanchot de manera dulce y poética cuando cayó en la cuenta de que, al fotografiar, “había captado un instante a partir del cual la luz,

²⁹ Léase autores desde Niépce hasta Daguerre, y aquellos que teorizan sobre la técnica pura de la fotografía.

³⁰ Entiéndase que la fotografía que aquí interesa es la que muestra aspectos de la vida cotidiana, sin entrar en aquella que surge a raíz del retoque de la imagen por medio de programas informáticos que añaden información imaginaria que no tiene por qué haber estado antes en el plano de lo real.

habiendo tropezado con un acontecimiento verdadero, iba a apresurarse hacia su fin” (Blanchot, 2007: 43).

Es por ello que la imagen fotográfica queda tan estrechamente vinculada al recuerdo. Éste es el testimonio de que la imagen (en este caso mental) nunca será idéntica e igual que la experiencia, la cual es absolutamente irrepetible e irrecuperable, por mucho que se intente recordarla. A esto era a lo que se refería Sontag cuando afirmaba que “el acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla” (Sontag, 2011: 19), pues cuando se pulsa el botón para capturar lo que se ve, automáticamente esa vivencia queda aniquilada y se asume, de manera inconsciente, que por muchas fotos que se hagan, jamás se poseerá ese instante. A pesar de esto, la fotografía es también una manera de dotar de especial importancia a la realidad a la que se refiere, pues el individuo únicamente se toma la molestia de fotografiar cuando intuye o considera (decide) que el momento que tiene delante es importante, y haya que conservarlo para no olvidarlo jamás³¹. La fotografía siempre consigue que el pasado vuelva, porque ella es en sí misma pasado. Y es por esto por lo que están tan vinculada al recuerdo: al tener una imagen fotográfica, se acepta que aquello que vemos pertenece siempre al pasado, es recuerdo irrecuperable y se sabe además que los pensamientos que se tienen en el presente sobre lo que vemos (el pasado) son cuestiones seguramente subjetivas que se han añadido posteriormente.

Así, **la fotografía es irrefutablemente recuerdo**. Aunque la imagen que vemos en el papel no cambia ni muta como se ha dicho antes acerca de la imagen mental, los sentimientos que se añaden a dicha imagen sí que son diferentes cada vez que se observa la fotografía. Algo similar a lo que hace Carmen Calvo cuando interviene sus fotografías, siendo los objetos que añade al papel connotaciones posteriores añadidas en el presente que ella misma relaciona con las fotografías del pasado según lo que éstas le sugieran. Aunque en su caso, la ocultación del rostro tiene una importancia considerable, pues el hecho de tapar y ocultar las caras de los retratados refiere al vacío de la memoria que no se tiene y que, a pesar de no guardar los hechos como recuerdos propios, le sugieren sentimientos que añade en forma de materiales de toda clase. Ese fenómeno hace que la imagen sea un mensaje completamente subjetivo, que dependerá siempre de la persona que la mire, y no de una muestra neutral y objetiva de la verdad. Es por ello que Dubois afirma que “la foto se va a convertir en la reveladora de la verdad interior” (Dubois, 2010: 40), pues es el individuo el que deposita en la fotografía los sentimientos que desea para cada una de las situaciones que en ella se muestran. **[Carmen Calvo, FOTOS serie *La poesía está en otro sitio*]**

Esos sentimientos, son a su vez, como el recuerdo, algo intangible, fácilmente cambiante y mutable que se desvanecen con el paso del tiempo. Es por ello lógico vincular ciertas características de los fenómenos que ocurren alrededor de las fotografías con el acto de recordar. Las imágenes que guardamos, tanto en las fotos (debido a los sentimientos sobre ella, que cambian en cada visionado) como en la mente, pueden mutar. ¿Qué clase de imagen es aquella que se genera como recuerdo en la mente, pero que ha surgido en ella gracias al visionado de una fotografía? Evidentemente es también un recuerdo. Tal y como afirma Barthes, la fotografía queda de esta manera como “contrarrecurso” (Barthes, 2011: 104), pues intentando delimitar, congelar, y mostrar el recuerdo como supuestamente fue, lo anula dando a pie a múltiples interpretaciones. Esto únicamente lleva de nuevo a pensar que por mucho que se fotografíe, el espacio, el tiempo, el ambiente y las personas de la foto

³¹ Apuntar, simplemente, que como ya se ha dicho con anterioridad irónicamente se suele olvidar aquello que con más ansia se archiva, se fotografía. En el epígrafe referente al olvido, se analizó el hecho que estudia Derrida en referencia al mal de archivo. Cuando se fotografía ocurre lo mismo: se pretende dar importancia a lo que ocurre pulsando el botón y guardando la imagen para siempre, pero, con el paso del tiempo y al confiar en que la imagen jamás se borrará, se olvida que se hizo, se olvida la imagen y por consiguiente, lo que ésta representa.

son, en definitiva, irrecuperables y se desvanecen de igual forma con el paso del tiempo. Personalmente se ha considerado que este tipo de cuestiones son más fácilmente entendibles cuando los poetas las describen, como hace Rilke en su poema *La pantera* cuando rima que:

*Sólo a veces se alza mudo el telón
de sus pupilas. Luego entra una imagen,
va por la tensa calma de sus miembros
y se extingue al llegar al corazón.* (Rilke, 2016: 135)

Anteriormente, se ha dado una leve pincelada acerca de la opinión de Blanchot sobre el acto de fotografiar. Para enlazar directamente con esa idea, se establece que otra característica de la fotografía de alto interés es su propia condición de aparecer, es decir, cómo se transfiere la imagen en el papel y el proceso mediante el cual surge. Como se pretende dar al escrito una vinculación con la poesía, se dejarán a un lado las investigaciones científicas que se han hecho al respecto, y únicamente se dirá y aceptará que la imagen fotográfica es, al fin y al cabo, una huella de la luz.

Una fotografía es una consecuencia del reflejo de los objetos en un papel a raíz del destello de la luz que hay en el ambiente. Más adelante se verá que la fotografía que aquí interesa es aquella que se enmarca dentro del mundo de la realidad tangible, la fotografía en papel y que se convierte, al fin y al cabo, en objeto táctil³². Este tipo de fotografías se captan a consecuencia de la luz, y la imagen queda como vestigio y huella de la proyección de dicha luz. Esto que Dubois llama en su texto el “índice fotográfico” (Dubois, 2011: 57) que es el símbolo (la imagen) resultante solamente debido a una consecuencia que viene de la realidad, en este caso, la luz. Es un hecho que únicamente ocurre debido al contacto directo o a través de un intermediario con el referente de realidad al que representa. Más adelante se tratará el asunto de la luz a través de la poesía y se explicará el porqué se da tanta importancia a la oscuridad en el trabajo de la autora. Lo negro y lo oscuro, quedan como las imágenes que atienden al interior, a la intimidad, como se ha explicado con anterioridad en la obra de *La caja*. Que la fotografía sea el resultado de un fogonazo de luz que capta y pausa la vivencia para conservarla y congelarla en el tiempo, queda en perfecta contraposición y dicotomía dentro del discurso de la obra plástica. La fotografía como factor lumínico que muestra el exterior y la realidad de la que viene, y el interior plasmado como objeto tridimensional envuelto en el color negro que se ve inevitablemente al cerrar los ojos.

Esta reflexión sobre el hecho de ver la foto como un vestigio y una consecuencia del fenómeno lumínico, nos lleva a pensar en la conexión que existe entre la imagen como rastro de acontecimiento pasado y la ruina como evidencia de un espacio que antaño quedaba construido como lugar glorioso e irrecuperable, aludiendo al símbolo de la piedra como marca de esa huella. La imagen fotográfica queda como ruina que distrae por su forma aparentemente ordenada, correcta y creíble, disfrazada de veracidad, siendo en realidad una prueba de que la experiencia se ha ido, la gloria ha pasado y jamás volverá. Una roca que pertenece a una ruina de un edificio remite a la idea de que una vez formó parte de una pared, un lugar destruido del que ya no queda nada. La foto, con su apariencia de imagen construida nos dice, en realidad, que aquello que representa se ha perdido para siempre. Es por ello que el interés propio

³² Se diferencia en este caso la fotografía en papel, revelada o impresa como fotografía que queda hecha objeto dentro del plano de la realidad tangible, siendo diferente a la fotografía que se nos presenta en la pantalla de un ordenador o de un dispositivo electrónico. La imagen como dato codificado no es de interés para esta investigación, pues se aprecia más el aspecto fetiche de la fotografía como objeto ‘tridimensional’.

por la imagen pasada (la fotografía 'de antes' que corresponde a la época en la que éstas eran objetos y no datos) tiene que ver con la nostalgia y la melancolía que supone recordar momentos que se sabe que no se recuperarán. Por este motivo, se analiza la imagen como objeto de realidad, quedando estrechamente vinculada con la idea de lo tridimensional, lo pétreo, creando conexiones entre lo que aparece representado en la imagen y el espacio en el que ésta ha sido tomada.

3.1. El objeto fotográfico

Dicho todo lo anterior, hay que incidir en la idea del entendimiento de la fotografía como objeto de realidad tangible. Al investigar y leer los textos de los múltiples autores elegidos, se ha observado que muchos de ellos coinciden en el hecho de la visión de la imagen fotográfica como un objeto que certifica la experiencia pasada. Las fotografías que se pueden coger, tocar y manipular, quedan como pruebas tangibles de algo que sucedió, y se convierten en objetos cargados de tiempo y de una supuesta certeza que se pondrán en cuarentena en el siguiente epígrafe.

Se da importancia ahora al hecho de que las imágenes de la infancia que quedan en el álbum familiar, pasan a ser reliquias en las que se depositan casi inconscientemente sentimientos hacia las experiencias que representan. Susan Sontag incide con mucho ahínco en esta idea en su libro titulado *Sobre la fotografía* (1996), en el que cataloga la fotografía como una viajera del tiempo que llega a las manos del individuo para mostrar una verdad que no se recuerda.

Así, la autora insiste en que "las fotografías son, desde luego, artefactos. Pero su atractivo reside, en un mundo atestado de reliquias fotográficas, en que también parecen tener la categoría de objetos encontrados, rebanadas no premeditadas del mundo" (Sontag, 2011: 74). Llegado este punto, la fotografía queda etiquetada o más bien asumida, como objeto encontrado que llega de forma imprevisible para mostrar un pasado que ya ha perecido. Y es aquí donde radica el verdadero interés por la fotografía vernácula, puesto que estos objetos llegan sin previo aviso, sin haberse buscado, trayendo consigo un sentimiento de nostalgia hacia una experiencia que había quedado olvidada. Nuevamente se ve cómo dicho objeto está estipulado o comprendido por la autora como viajero del tiempo, que brinda la posibilidad de revivir a las personas, los lugares o los sentimientos que en ella se representan. Esta idea queda vinculada a la visión que tiene la artista Haris Epaminonda con la visión del libro y la fotografía como objeto encontrado (figura 7), relacionando las capas de las historias que llegan a sus manos de una manera intuitiva. Las fotografías que muestra en sus exposiciones quedan como huellas históricas de personas o acontecimientos de la historia que han de aceptarse como verdad por el simple hecho de aparecer representados en una fotografía.



Figura 7. Haris Epaminonda. Pieza de la exposición *La biblioteca infinita*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2016

Románticamente, Bachelard insta a reflexionar sobre el hecho de que las fotografías son “objetos que son recuerdos de soledad” que han quedado “por el solo olvido, abandonados en un rincón” (Bachelard, 2000: 177–178). Curiosamente, suele ocurrir que cuando descubrimos de nuevo estas fotografías, el individuo se inunda por un incontrolable sentimiento de nostalgia y conexión con dichas imágenes, y cuesta realmente volver a desprenderse de ellas. Se crea así, tal y como afirmaba Benjamin, un sentimiento de fetiche con respecto a la fotografía debido a los lugares o personas que en ella aparecen. La sensación que produce guardar un objeto en el que queda representada fielmente una persona que es querida, es similar al que se tiene cuando esa persona está presente. El objeto-foto sustituye momentáneamente al ser querido que está lejos o que, desafortunadamente ha fallecido. Así, nuevamente se aprecia cómo debido a los sentimientos que individuo deposita en el objeto, queda uno unido a una imagen que pretendía ser en su inicio lo más objetiva posible y que ahora en el presente, debido al paso del tiempo y a todas esas connotaciones, es todo lo contrario.

Pero el objeto fotográfico no remite únicamente al pasado, sino que lo trae directamente al presente. Esto quiere decir, que con el visionado de la foto, no es el individuo el que vuelve hacia atrás, sino que es la vivencia la que viaja al «ahora», mostrándose en el «aquí» del presente en el que se establece el individuo en forma de imagen fotográfica. Es a esto a lo que se pretende aludir con la idea de la fotografía como viajera del tiempo, pues trae consigo experiencias pasadas directamente al presente. La fotografía como vestigio de un instante real en el tiempo y el espacio pasado, que vuelve hasta el momento presente y trae consigo una información ciertamente olvidada. Es por esto que la misma se convierte en fetiche, como se ha dicho con anterioridad, pues al traer consigo algo que ya ha perecido (un acontecimiento pasado) se convierte en una reliquia espacio-temporal, un talismán que alberga información que, se supone, que jamás volverá a perderse.

Jorge Luis Borges asumía poéticamente que por los objetos también pasa el tiempo, que éstos no son ni mucho menos ajenos al deterioro y que su paso por este mundo también es algo perecedero. Aunque se piense que la fotografía es inalterable y que permanecerá intacta, es también precisamente su desgaste uno de los factores que más interesan en este caso. Borges coincidía con Sontag en pensar que en las imágenes ajadas, rotas y estropeadas, existía un aura especial debido a que “las imágenes tenían la calidad de hecho a mano” (Sontag, 2011: 124), lo que las convertía en objetos imperfectos, perecederos y atentos a la aparición de indicios del paso del tiempo, cualidad que las hace ser aún más valiosas. Al igual que el recuerdo, cuando se acepta que la imagen fotográfica es un objeto perecedero, se tiende a conservar

con más empeño, puesto que es entonces cuando se cae en la cuenta de que es posible que el testimonio de lo que ocurrió desaparezca para siempre.

Este pensamiento enlaza con la idea de que es quizás por esto por lo que se aprecian tanto los álbumes familiares como objetos que guardan momentos del pasado. Es por ello que Dubois afirma que “el álbum de familia es siempre un objeto de veneración, cuidado, trabajado, mantenido como una momia, guardado en un cofre” (Dubois, 2011: 75), enlazando esto con la idea que tenía Gastón Bachelard con la relación de estrecha intimidad que se establece con objetos como las cajas o los baúles. Así mismo, el hecho de conservar un álbum con especial interés, tiene que ver con el sentimiento de cobijar el propio interior. Las fotografías son los recuerdos que se guardan en un espacio que conforma un todo, una red de memoria que en este caso es el álbum. Nuevamente se hace una comparativa de objetos de intimidad con el espacio que se da dentro del propio cuerpo: un lugar que encierra los momentos en familia, los viajes, los recuerdos, que se encierran y se guardan con tesón para poder mirar cualquier día en su *interior* y así viajar al propio pasado. Lo que seguro se puede deducir de lo dicho anteriormente es algo en lo que hemos incidido más atrás, y es que la fotografía no es más que “la representación presente de las cosas ausentes del pasado” (Ricoeur, 2010: 181).

Después de todo lo que se ha contado en este epígrafe acerca de la imagen fotográfica como objeto, hay que añadir que se considera que el culmen de la acción de fotografiar queda inscrito en el mecanismo de las cámaras creadas por la empresa Polaroid que tan famosas se hicieron a partir de los años cuarenta cuando empezaron a comercializarse. Se encuentra fascinante el hecho de poder reproducir la realidad mediante la creación de un objeto tangible en tan solo unos segundos. Es el acto directo de la pausa, de la detención del tiempo en las manos, de saber mirar y detener el recuerdo que se pretende guardar. El acto de fotografiar nunca fue tan verdadero que con una cámara Polaroid. La idea de la fotografía como hecho instantáneo, queda vinculada al trabajo del cineasta Andréi Tarkovsky, el cual realizó una serie de 257 Polaroids en el año 1983 (figura 8) mientras rodaba, irónicamente, su obra maestra *Nostalgia* alejado de su tierra. Angustiado por la melancolía que sentía al haber tenido que abandonar su país de origen, tomó las fotografías como intento de captar directamente la vida, la realidad de la que se inspiraban sus películas. Las fotografías de Tarkovsky quedan como fuente de inspiración por el hecho de reflejar una actitud conmovedora hacia el hecho de querer o necesitar atrapar la vida de forma inmediata. El hecho de hallarse en un país lejano al suyo le incitaba a fotografiar la realidad que le rodeaba con un ansia casi adictiva de recordar, mediante las situaciones que capturaba, su Rusia natal. En este caso, el recuerdo queda vinculado con la fotografía, como motor previo a la rememoración de las situaciones. Es el recuerdo el que incita al fotógrafo a buscar situaciones similares para no dejar escapar las imágenes mentales de sus vivencias, con el ansia de pausar el momento que se recuerda para no olvidarlo a pesar de encontrarse alejado de su lugar de origen.



Figura 8. Andréi Tarkovsky. Serie de 257 Polaroid en Italia, 1983

3.2. La pausa fotográfica

Una vez aclarada la fascinación por el objeto, es importante descubrir qué significa fotografiar en cuanto a términos de tiempo se refiere. Es decir, ¿cómo es el tiempo *dentro* de la fotografía? Para delimitar las ideas que se tratarán a continuación, se incidirá en la reflexión sobre **la pausa en la fotografía** como característica principal del tiempo en la misma, y en la creencia de la persona de que es posible conservar la experiencia congelada en el tiempo, quedando para siempre atrapada en el interior de la imagen.

En primer lugar, se comienza enmarcando el tema con la reflexión sobre la teoría de Dubois acerca del corte temporal en la fotografía. En *El acto fotográfico* (1986), el autor estipula que cuando hacemos una fotografía, el tiempo representado queda detenido en el papel y pausado, viendo la experiencia en la foto como algo que jamás avanza. Al mismo tiempo, reflexiona sobre la idea de que esa pausa, al estar para siempre plasmada como imagen, será una acción que se repite incesante en el tiempo, una duración infinita que no se detiene nunca y que en su texto se describe como “tiempo de la detención, ciertamente, pero también y por ello mismo, tiempo de la perpetuación” (Dubois, 2011: 154).

Dicho esto cabe añadir que cuando se fotografía, queda la persona pausada en un tiempo y un espacio que ahora se han tornado infinitos y eternamente duraderos. Y es en el momento justo de la toma de la foto en donde empieza la pausa: cuando se toma una foto a alguien, se suelen decir frases tales como “espera”, “estate quieto” o “mira a la cámara”. Evidentemente no siempre ocurre, pero en lo que a la fotografía vernácula de álbum familiar se refiere, normalmente se suele pedir al retratado unos segundos de quietud o de pose en los que el devenir del mundo ha de pararse para que el fotógrafo tome la imagen con tranquilidad. Una niña que espera quieta en mitad de un patio, probablemente parando su juego y su correteo para que alguien, detrás de la cámara, pulse el botón y detenga realmente el momento para el cual se ha parado y está posando. Una vez que se aprieta el botón, vuelve el movimiento, la vida sigue, porque la persona de detrás de la cámara ya se ha quedado tranquila al saber que ha podido conservar ese momento.

La fotografía tiene como función detener el tiempo y atrapar el espacio para que estos no sean perecederos con el paso de los años, y es por eso que los niños mejor

entrenados asocian la cámara fotográfica con el hecho de estarse completamente quietos, como sabiendo que han de facilitarle el trabajo al aparato. De esta manera, la cámara consigue el instante y aumenta su poder de captación para poseer momentos concretos. Y es que es inevitable pensar que la foto atrapa el tiempo y el espacio y dota al fotógrafo de un falso poder de posesión de todo lo que le rodea y haya podido captar con su cámara: pues la pausa queda como una imposibilidad física, a no ser que se recurra al mundo de las imágenes. Una falsedad peligrosa por su característica instantánea que hace ver al individuo que ha conseguido captar la esencia de las cosas. En *El libro del peregrinaje* (1905) Rilke le habla a Dios y se jacta de la pintura y de su vacuo don de la supuesta captación del instante perpetuo rimando que “sólo pintan los pintores sus cuadros / para que de nuevo acojas imperecedera / la naturaleza que creaste transitoria: / todo se hace eterno” (Rilke, 2016: 98). La fotografía no es más que un intento del ser humano por captar lo ‘incongelable’, y de sentirse con el don de conservar aquello que siempre se le ha escapado de entre las manos: el tiempo. Parece que es difícil asumir que no existe la fórmula de tornar infinito el tiempo de una naturaleza puramente transitoria, por muchas imágenes que se hagan y muchos botones que se aprieten.

Es por esto mismo que Dubois acierta cuando afirma que “el instante fotográfico es un instante eminentemente paradójico” (Dubois, 2011: 146). La fotografía queda como una captación visual, pero no ontológica. Se tendrá la imagen, pero jamás la experiencia como tal. Se podrán unir a ella sentimientos que se hayan sumado a medida que haya ido pasando el tiempo, y la imagen cambiará su significado, pero la experiencia de raíz seguirá teniendo los mismos hechos objetivos que ocurrieron al principio. Al apretar el botón que abre el obturador, es la fotografía la que deja fuera de campo al propio tiempo cronológico y queda ésta como una sucesión de instantes que representan recuerdos que se unirán en la mente para conformar el grueso de la memoria del individuo. Y es por esto por lo que se asocia el instante con el recuerdo: la fotografía, recoge fragmentos de espacio y de tiempo, pues en realidad, la imagen capta el momento comprendido entre el cierre y la abertura del obturador, que apenas dura un segundo. Al mirar las fotografías, la mente tarda aproximadamente lo mismo en asociar esa imagen a experiencias que se han vivido, actuando la fotografía y el instante que ha campado con otro instante concreto de la vida del que mira. Nuevamente hay que añadir que el instante fotográfico es generalmente fruto de una elección del fotógrafo, que considera que ese momento es mucho más valioso que los demás, tanto como para tomar una imagen ‘eterna’ del mismo. De esta forma, la fotografía adquiere la categoría de fetiche por ser algo genuinamente especial: un objeto único (siempre pensando en la fotografía tomada con una cámara Polaroid que representa un momento, pasado y por ello irrepetible. Al representar la imagen un instante único y al ser la fotografía algo irreproducible, esto la convierte en algo especial.

La fotografía queda inevitablemente ligada a la idea de la detención del tiempo, pues aunque sea algo visual, nos permite ver cómo eran las personas o los lugares en determinados momentos del tiempo. Si estos cambian o mueren siempre se podrá recurrir a la imagen que una vez se tomó para descubrir qué pasó en realidad o cómo era aquel lugar. Son la imagen de *aquello* pero no el *aquello*. Es por ello que Sontag afirmaba que “las fotografías muestran a las personas allí y en una época específica de la vida; de un modo irrefutable, agrupan gente y cosas que un momento después ya se han dispersado, cambiado, siguen el curso de sus autónomos destinos” (Sontag, 2011: 75).

Ahora bien, si el instante refiere sobre todo al tiempo, el detalle en la fotografía queda relacionado con el espacio y la visualidad de la misma. El detalle fotográfico captado en un instante de tiempo determinado se establece como aquello que capta la atención del espectador. Lo sutil, lo ínfimo y lo pequeño que ahí se representa se hace

grande, siendo el enlace de la contingencia de la foto que te hace imaginar y relacionar recuerdos propios a raíz de ella. Es el famoso *punctum* de Barthes que se ha mencionado con anterioridad en estas páginas, aquello que escuece en la fotografía, que según el autor es “esta herida, este pinchazo [...], ese azar que en ella me despunta” (Barthes, 2011: 46). El detalle de la foto aparentemente insignificante se convierte ahora en la situación clave dentro de la fotografía, algo que además refiere a lo que Dubois llamaba el fuera de campo espacial de la fotografía, aquello que se sabe que ocurría a parte de lo que se representa en ella

El detalle fotográfico queda además visto como un momento de azar dentro de la imagen, algo que escapaba a las previsiones del fotógrafo y algo con lo que jamás contó a la hora de tomar la fotografía: curiosamente esto es lo que se vuelve más enigmático dentro de ella y lo que capta rápidamente la atención del espectador. La niña que se queda quieta en medio del patio, ahora familiar para todos, que mira con aires de extrañeza a la persona que la está fotografiando, que se está quieta porque así lo manda la convención social, y que atrae sobre todo porque en su mano porta una diminuta pelota rosa que nadie sabe lo que estaba haciendo con ella. Esa pelota rosa es el detalle que capta y hace que el espectador se pregunté qué había más allá.

Evidentemente, como se ha apuntado con anterioridad, la pausa y el detalle en la fotografía tienen mucho que ver con el paso del tiempo dentro de la misma, y tal como apunta Byung-Chul Han acerca del camino de campo de Martin Heidegger, en la fotografía “sopla el camino de lo eterno” (Han, 2015: 112). Observando imágenes fotográficas se cae en la cuenta de que el tiempo pasado y su imagen (por mucho que la sujetemos entre las manos) quedarán siempre como algo irrecuperable, pues tal y como apuntaba Borges en numerosos poemas, estamos hecho de ayer y de mañanas, y el tiempo es un enorme titán que, por mucho que luchemos, siempre ganará la batalla y “solo perduran en el tiempo las cosas que no fueron del tiempo” (Borges, 2013: 401).

3.3. La verdad fotográfica

La pausa fotográfica, queda como introducción para la idea que en este epígrafe se explicará: cuando se toma una fotografía, la imagen resultante queda relacionada con la idea de ‘pausa’, de una realidad que se sobreentiende que algún momento ha estado ahí, sirviendo como referente para la imagen resultante. A continuación, se indagará sobre el importante poder de convicción que la fotografía ejerce sobre la persona que la visualiza. Tras analizar el acto fotográfico, se cae en la cuenta de que la imagen tomada, al representar tan fielmente la realidad, se suele vincular de forma directa con la idea de absoluta verdad, siendo objetos de gran poder pues, tal y como estipulaba Dubois con su “principio de atestiguamiento”, “la fotografía necesariamente testimonia. Ella atestigua ontológicamente la existencia de lo que da a ver” (Dubois, 2011: 67).

En el momento en el que comenzó el auge de la fotografía, ésta se consideró como el arte más absoluto, pues dicha técnica quedaba como aquella que más se acercaba en imagen a la realidad que se percibía, y la reproducción que ofrecía era la más fiel a la naturaleza. La imagen fotográfica era aquella que remitía más directamente a su referente, y por lo tanto, era fácil pensar que lo que la imagen ofrecía quedaba como marca y prueba auténtica de que aquellas personas u objetos que allí se veían habían estado algún día presentes en la realidad tangible. De esta forma, la imagen fotográfica es el fruto directo de lo que representa y remite irremediamente a su referente. Y es precisamente a esto a lo que se refería Dubois en relación a “la fotografía como huella de lo real” (Dubois, 2011: 21) cuando alude a la relación entre el pensamiento de Barthes con respecto a la idea de la adherencia del referente a la

imagen y el pensamiento de Derrida con respecto al proceso de atribución en la verdad pictórica. Con la pintura, el referente muta al ser retratado en el lienzo, puesto que el gesto del pintor interfiere de manera directa en la imagen. En teoría, la fotografía debería de ser un medio absolutamente objetivo que copia la realidad tal cual la percibimos, pero ya se ha recalcado anteriormente que, aun así, la subjetividad del ser humano es algo que entra en juego. La subjetividad está siempre en los ojos del que mira y la fotografía queda contemplada como la muestra del pedazo de realidad que interesa al fotógrafo. Esto hace que se planteen preguntas tales como ¿cuál es entonces la verdad en la fotografía? Como en todo arte, queda completamente desdibujada, aunque se intente disimular lo contrario.

Esta observación lleva a pensar en las otras muchas maneras que tiene la fotografía de 'mostrar' (o no) la verdad. Si efectivamente hay que poner en cuarentena la idea de que la fotografía no muestra la realidad tan objetivamente como se piensa o se acepta, entran ahora en juego otros factores, como por ejemplo, lo oculto, lo velado o lo escondido dentro de la propia fotografía. En lo que concierne al recuerdo, es algo realmente difícil de tratar o aceptar, puesto que las imágenes que representan recuerdos son, en principio, más sencillas, o al menos tomadas con un propósito más simple: conservar en la memoria a un ser o a un lugar que fue o es querido. Con dichas imágenes, se pretende siempre revivir todos los recuerdos que se creían olvidados, y al querer recuperarlos con tanta ansia, se tiende a creer ciegamente en lo que la imagen ofrece: se acepta como verdad absoluta y no se cuestiona lo que en ella aparece. Es por esto, que en los casos en los que la fotografía guarda un acontecimiento pasado, su más ferviente deseo es actuar como testimonio de lo que aconteció. En este aspecto, la obra de Joan Fontcuberta se toma como principal referente, pues sus fotografías (figura 9) se posicionan en la querencia de poner en duda la posesión de verdad que se supone que tiene la fotografía. La actitud escéptica de Fontcuberta ante las imágenes fotográficas incita a la reflexión acerca del poder que se les dan a las mismas, cayendo así en la cuenta de que, muchas veces, lo que ellas puedan traer sea una ficción. Con esta última afirmación, volvemos a la idea de que la fotografía no prueba realmente nada, ni el tiempo, ni la persona, ni los acontecimientos, y que únicamente incide en la idea de que lo único que se podría tomar como verdadero sería la experiencia de raíz vivida en el momento en el que ocurrió.

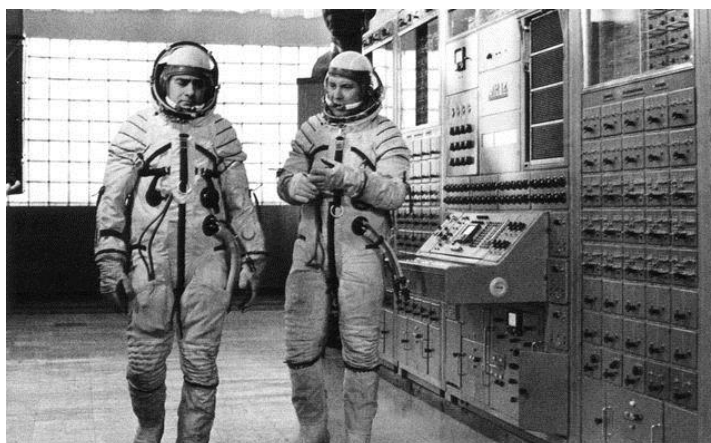


Figura 9. Joan Fontcuberta. *Sputnik*, 1997

Es por esto que para quedarse en un término medio, hay que admitir que la fotografía puede inducir a error o, mejor dicho, a confusiones, siempre y cuando la

persona que la mire no haya presenciado el momento de la toma. Esto es debido, como se ha dicho en múltiples ocasiones, a las connotaciones que el espectador añade. Se desea que la foto revele o diga cosas que en realidad no muestra, y al final, por la insistencia del que la visualiza, las acaba mostrando de una manera extrañamente sutil. Quizás por este motivo, Philippe Dubois afirmaba que las fotografías son imágenes que hay que mirar con cierta distancia. En la distancia (imaginaria, entiéndase) que se crea entre el momento de la toma, el referente, y la fotografía resultante, se confunden las cosas que consideramos como verdad: “la distancia fotográfica se convierte en el lugar donde vacilan todas nuestras certezas” (Dubois, 2011: 89). Y es que cuanto más tiempo pasa entre el acontecimiento retratado y la visualización de la fotografía, más probabilidades hay de que la verdad de lo que ocurrió haya cambiado.

Esta verdad se transforma debido a que se deja de recordar lo que pasó en el acontecimiento y se tiende a confiar ciegamente en lo que aparece en la fotografía. Esto ocurre debido a las características mecánicas de la propia técnica: al ser un mecanismo en el que no interfiere la mano de la persona (como en la pintura, que deja mucho espacio al gesto personal del autor) se asocia con el ‘no-error’ y con la captación fiel y objetiva de la realidad, por lo que se da por verdadero y absoluto. En lo que a recuerdos respecta y su visualización en las fotografías, la verdad queda atrás con la experiencia pasada, y no vuelve nunca al completo con la reproducción de la misma. Esto hace que la memoria adquiera poco a poco una mayor magnitud cognitiva, y cuando se reconoce el acontecimiento vivido en la foto, se da por finalizada la rememoración y se acepta lo que se ve como verdad de lo que aconteció. Es así, que la imagen fotográfica queda siempre como una herramienta útil contra el olvido y se convierte en testimonio y archivo contra los imprevistos de la memoria.

En su breve libro *Los abusos de la memoria* (1995) Tzvetan Todorov hace una reflexión en torno a la idea de que la fotografía oculta, y siempre debido a las connotaciones presentes del espectador, la verdad de los hechos con el fin de olvidar aquellos aspectos del recuerdo que fueron dolorosos. Y es que es muy probable que las personas tiendan a enmascarar la verdad con el fin de olvidar el daño. “Las fotografías, que supuestamente revelan la verdad, son hábilmente manipuladas a fin de evitar recuerdos molestos” (Todorov, 2013: 14). La distancia y el tiempo hace el olvido, y cuando solo hay una imagen como testimonio, es más fácil confiar en la certeza que ésta proporciona que hacer el esfuerzo de acordarse si aquello que muestra la imagen es cierto o no. Por mucho que se intente, lo que se ha desvanecido, lo velado tanto en la foto como en los hechos, no se podrá llegar a conocer jamás: es uno de los intereses clave a la hora de escoger la memoria como fuente de inspiración para la práctica artística.

El simple hecho de querer a toda costa desenmascarar y enseñar lo que pasó, hace pensar que existe una necesidad innecesaria (valga la redundancia) en constatar los hechos. Incita a pensar en que se piensa que la realidad y su significado quedan siempre ocultos ante los ojos de las personas, y que el único medio posible para enseñar dicha realidad es a través de la cámara. Los acontecimientos cotidianos pasan desapercibidos, y las imágenes se procesan en el día a día, las cuales llegan mediante el sentido de la vista y se instaura en nuestra mente como recuerdos innecesarios y vacíos que al final se acaban olvidando, no son llamativas en absoluto. Pero todo cambia cuando la realidad se fotografía: esto es debido a lo que se ha mencionado antes acerca de la importancia de lo fotografiado. Cuando se toma una foto, se acepta el hecho de que es algo importante, digno de quedar fijado para siempre en el papel. Si hay fotografía, entonces quiere decir que lo que se muestra, aunque sea un acontecimiento cotidiano y anodino, debía de tener alguna importancia, al menos, para la persona que tomó la foto. ¿Qué ocurre cuando, aun así, no se recuerda lo que pasó, ni siquiera viendo la foto que remite al momento? ¿Qué sucede

cuando no se recuerda un hecho que ha quedado plasmado como real en el papel fotográfico?

Sigmund Freud tenía un término para referirse a la sensación de extrañeza que se produce cuando una situación que en un principio estaba considerada como familiar se vuelve rara, desconocida, extraña. En alemán *das unheimlich*, Freud cataloga este tipo de situaciones como “ominosas” o “siniestras” debido al cambio de sentimientos con respecto a las situaciones. En su texto *Lo ominoso* (1919), establece el *unheimlich* como el término complementario, que no opuesto, al *heimlich* el cual se refiere a lo familiar y lo conocido desde un punto de vista íntimo, en relación a aquello que se sabe o se conoce desde el interior. El término complementario alude, según palabras del autor, “a todo lo que está destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, y ha salido a la luz” (Freud, 1976: 224). Los términos quedan relacionados con adjetivos como ajeno, siniestro o extraño debido al miedo que supone asumir el desconocimiento sobre algo que se supone conocido, y el cambio de saber sobre una experiencia familiar que ha dejado de serlo. En el momento en el que se muestra una fotografía en la que aparecen personas que se encuentran en lugares familiares, a priori conocidos y que aluden a lugares que se conocen, pero lo que aparece en la foto no se recuerda o se ha olvidado, inunda al espectador un sentimiento de ruptura, de desconcierto ante la situación de no acordarse de algo que debería. Esta incertidumbre se vuelve poderosa y a la persona le invade la sensación de extrañeza ante lo que ve, que se supone que debería recordar. Es entonces cuando se acepta lo que aparece en la fotografía como representación objetiva de la realidad.

La sensación de extrañeza de la que hablaba Freud queda relevante debido a lo que ocurre cuando se visualiza una fotografía de la infancia que muestra un hecho que no se recuerda. La persona que mira, aparece en la fotografía, en un lugar que le es familiar pero que no es capaz de recordar. Se ve a sí mismo en la foto, y aun así no se recuerda. Lo extraño, lo ominoso, aparece entonces, y por miedo se reprime hasta aceptar lo que la foto muestra, a pesar de que no se recuerda. Este sentimiento de extrañeza sobre acontecimientos de la vida cotidiana que surgen raros o siniestros, es lo que precisamente produce en el artista la necesidad de crear. El ansia por convertir el sentimiento en arte, está situada justamente en el límite de lo que se recuerda y lo que no, de lo que se asume como familiar y lo que no, lo que se ha olvidado.

Pero, ¿por qué la imagen es extraña? Tiene que ver nuevamente con la distancia de la que se hablaba antes entre la experiencia de la que parte y el resultado que la fotografía tiene cuando se ha revelado. Cuando se fotografía³³, se asume que la foto trae consigo un ritual de espera: la imagen se captura en un momento dado, y hay que esperar a que su reproducción (la fotografía) sea revelada. Cuando tenemos la imagen delante, nos remite al pasado, al tiempo de la toma, pero, ¿cómo podemos saber si la imagen en la foto corresponde al mismo instante de manera idéntica, si ese momento ya ha pasado? Es entonces cuando la foto se torna siniestra, extraña y ominosa. Pero no queda más remedio que confiar en ella. En ese sentido, no se puede estar del todo seguro si el recuerdo ligado a las fotos que muestran escenas de las que no se tiene recuerdo, es del todo ‘mío’. Cuando no se tiene recuerdo de algo que aparece en una imagen la memoria deja de tener “carácter de mía” (Ricoeur, 2010: 145) y entonces surge el sentimiento de extrañeza.

Lo extraño sobrepasa el límite de lo conocido y se vuelve algo sublime cuando no se es capaz de comprender del todo el porqué no se recuerda algo que tiene relación con las experiencias vividas. Lo ominoso queda más allá de los límites de conocimiento en relación a una foto en la que se aparece y no se guardan recuerdos

³³ Siempre teniendo en cuenta que se habla en relación a la fotografía analógica y a lo que esta significa, desde su proceso de revelado y reproducción hasta la inmediatez de las fotografías tomadas con cámaras Polaroid.

de ella. Esto tiene que ver con cómo se percibe el yo al verse en una fotografía de la infancia: verse a uno mismo en otro tiempo pasado, como algo lejano e irreconocible hace que la visualización provoque un sentimiento de familiaridad impuesto ante la terrorífica idea de haber olvidado aquello. Se finge así el recuerdo, y queda como recuerdo impuesto que tiene su origen en la visualización de la fotografía y no en la vivencia de la que surge su imagen.

Además de Freud, muchos han sido los autores que tratan la relación de 'lo extraño' con la fotografía. A lo largo de su texto, Sontag habla de las sensaciones que surgen al visualizar fotografías pasadas que no se recordaban, comprendiendo que "lo familiar se volverá misterioso gracias al uso sensible de la cámara" (Sontag, 2011: 121). Esto lleva a pensar que es la propia cámara la que vuelve rara y ominosa una situación cotidiana, atrapándola en el papel fuera de su espacio y de su tiempo. Deja de ser una experiencia para dar paso a una representación que se acepta como verdadera en otro lugar y otro instante en el tiempo (durante su visualización). Aquel 'otro' que se fue antaño, durante la captura de la imagen, se ha perdido en el tiempo, ha desaparecido, muerto, a pesar de haber quedado congelado en un pedazo de papel. Lo extraño aparece al ver de nuevo ese 'yo' que ya se había asumido como *muerto*: "lo extraño (la propia otredad) se ha apoderado de él" (Benjamin, 2015: 70).

4. La poética

Poeta en medio de la noche, su sacerdocio consiste en la administración, en los instantes de luz, de esos tesoros perdidos en la memoria ancestral convertida en escombros.

Eugenio Trías

La memoria, como espacio y como tiempo, como lugar y devenir, es poesía que muestra en imágenes sentimientos escondidos en el interior. Dichas imágenes quedan, como ya se ha dicho anteriormente, modificadas notablemente por las connotaciones presentes: las emociones construyen la forma final de la memoria en un acto conciliador y poético. Es por ello que al comienzo del texto, se subrayó la idea de estudiar el fenómeno de la memoria y sus efectos en la creación personal a través del recurso poético.

En el siguiente apartado se tratará de esclarecer las cuestiones que atañen a este asunto desde diferentes prismas, los cuales se han considerado como esenciales a la hora de contextualizar la creación en relación a los intereses de su autora. Se comenzará haciendo un recorrido en el asunto del lenguaje, la memoria, la intimidad y la fotografía, ahora tratados desde un punto de vista poético, pasando por el análisis de la visión de algunos poetas acerca de su propio medio de creación. Posteriormente, se presentan las relaciones establecidas entre la poesía y otras formas manifestación de la misma con respecto a la memoria y a la fotografía: esta relación se establecerá con los conceptos de espacio, tiempo, sombra y luz, como contrarios o complementarios de un mismo elemento de memoria poética.

En primer lugar y en relación al lenguaje, la poesía queda considerada como el medio de expresión lingüística más libre y abierto, pues ésta es sobre todo posibilidad de

creación a través de una combinación de palabras que no tiene porqué ser perfecta o coherente, ni transmitir un mensaje que refiera a una narratividad o a una linealidad de los hechos que se presentan. Un poema ha de ser, ante todo, susceptible de toda interpretación, puesto que queda estrechamente ligado a la inspiración y al impulso creativo del autor tal y como lo entendía Eugenio Trías cuando apuntaba que “nunca el verdadero artista trata de dominar la materia inerte: deja que la cosa se exprese en sí, por sí y para sí. A ese oír lo que la cosa queda estrechamente ligado a la inspiración y al impulso creativo del autor tal y como lo entendía Eugenio Trías cuando apuntaba que “nunca el verdadero artista trata de dominar la materia inerte: deja que la cosa se exprese en sí, por sí y para sí. A ese oír lo que la cosa dice se le llama disposición artística o poética, de la cual disposición advierte la creación” (Trías, 1988: 102). ¿En qué se diferencia entonces una poesía de una obra plástica? En principio se evitará que el medio se confunda con el fin de la transmisión de una idea que, en definitiva, quedará en la mente del receptor: que sea mediante la imagen o el lenguaje es, por ahora, una minucia. Es por esto último que se entienden el lenguaje escrito y el lenguaje plástico como dos fuerzas que se necesitan la una a la otra para retroalimentarse con el fin de que el mensaje transmitido sea más rico en esencia. El poeta, debe de tener la capacidad de inventar dentro del lenguaje (ya sea plástico o escrito) una nueva manera para expresar su mundo interior, creando así diferentes estructuras de comprensión del mundo que le rodea. También saben aquellos que eligen la poesía como medio de expresión, que la mayoría de las veces el lenguaje encasilla y delimita la significación de las cosas, puesto que al nombrarlas, las anula y encierra de manera cruel: por el contrario, el lenguaje poético (en todas sus acepciones: música, escritura, arte, poesía o danza), pone su atención en todas las cosas que se omiten al ser nombradas o delimitadas, convirtiéndolas en las protagonistas de la descripción.

Gastón Bachelard apuntaba que “la palabra de un poeta, porque da en el blanco, conmueve los estratos profundos de nuestro ser” (Bachelard, 2000: 43), siendo el poema la forma más directa de sentir identificación con la expresión a través del lenguaje. Lo que un poema (ya sea visual o escrito) transmite al espectador, se considera personalmente imposible de comparación con cualquier otro medio de expresión existente. ¿Hasta qué punto no se podría considerar un recuerdo y todas las connotaciones construidas a su alrededor una manera de crear poesía para nuestra mente?

La pregunta formulada en el párrafo anterior lleva a cuestionar asuntos tales como la idea de que la construcción de la memoria, queda como el primer acto de creación a partir de la realidad que se conoce. Cuando se recuerda, se construye, se crea, y siempre a raíz de los sentimientos que surgen de la experiencia, se dan connotaciones positivas o negativas a dicha imagen (recuerdo). Esto es, al fin y al cabo, crear poesía, pues esta es determinante para que el ser pueda caer en la cuenta de que tiene la posibilidad de transformar en algo nuevo el hueco que cubren las experiencias cotidianas. Así, la capacidad poética queda como cualidad necesaria para entender todo aquello que no se nos dice del mundo que nos rodea.

Es por ello que Bachelard ya esclarecía que el psicoanálisis podría quedar como insuficiente a la hora de analizar una imagen mental creada siguiendo los parámetros de la poética: para ello es necesario un análisis libre, más relacionado con el análisis artístico y creador. Queda la poesía entonces entendida como posibilidad de entender el mundo de una manera sensible y altamente diferente. Y es que los recuerdos que surgen de la realidad que conocemos, sirven como principal fuente de inspiración a la hora de combinar palabras o imágenes con el fin de presentar un poema mental, para después escoger una técnica y exteriorizarlo en forma de arte. En el prólogo de *El oro de los Tigres* (1972), Jorge Luis Borges estipula que “para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es”

(Borges, 2013: 337): la cotidianeidad de la que surgen los recuerdos y a partir de la cual se construye la memoria, queda como principal fuente de inspiración a la hora de crear poesía³⁴, puesto que la observación de las experiencias es de lo que se nutre principalmente un poema. Cada momento y cada instante que se vive es idóneo para potenciar la creación y se estipula como motor principal para ello. Así, Borges se establece como uno de los autores principales estudiados para este capítulo, pues la memoria y el olvido sentidos desde el acto creador poético son dos de los temas principales en su obra.

Como se ha puntualizado anteriormente, **la memoria queda considerada como un acto de creación mental que mucho tiene que ver con la poesía**, la cual se establece como expresión de los sentimientos más profundos e íntimos mediante el uso de un lenguaje, ya sea visual o escrito. Al quedar la memoria como un fenómeno propio de la mente, el lenguaje se vincula a ella, tal y como estipula Pardo en su texto *La intimidad* (1996), pues la actividad cerebral de la intimidad se manifiesta con las «voces» del interior que se materializan con el lenguaje:

Para acceder al lenguaje, tenemos que hablar una lengua, y hablarla desde dentro, con nuestra propia voz, y con nuestra propia lengua [...] porque a nadie más pueden sonarle como a nosotros nos suenan. [...] Es la seguridad de sentirse ser, de sentirse habitado, [...] de tener algo dentro. (Pardo, 1996: 53)

Con la poesía, se hace un uso particular del acto de recordar desde el interior de uno mismo, pues mientras añadimos sentimientos y connotaciones a la experiencia en principio objetiva, creamos. Freud apuntaba que la alteración de los recuerdos mediante el añadido de sentimientos, tiene que ver con la decepción que los hechos, las personas o los lugares pasados producen en el individuo³⁵. Finalmente, el recordar y la memoria se convierten en autobiografías, historias que se cuentan una y otra vez dentro del espacio mente, poesías que pueden llegar a leerse infinidad de veces.

Ahora bien, ¿es la fotografía un acto poético? Si la imagen fotográfica tiene que ver con la expresión del mundo interior del fotógrafo, y se ha subrayado la idea de que, debido a esto, la fotografía queda alejada de la captación absolutamente objetiva de la realidad, se puede aventurar a decir que sí. Al fin y al cabo “la videncia del Fotógrafo no consiste en «ver», sino en encontrarse allí” (Barthes, 2011: 66), es saber ver en la realidad cotidiana aquello que resulta interesante (decidir que es importante) fotografiar, escuchar las voces interiores que llevan a pulsar el botón de obturador. El acto de *pulsar*, que no es más que intentar cubrir la necesidad de captación del instante perdido, se convierte en acto poético cuando se asume que con ese hecho se tiene el tiempo. Algo imposible que se vuelve posible gracias al filtro del lenguaje plástico que, además, transmite emociones.

Es por ello que todo lo que rodea a la fotografía se vuelve o se aprecia como poesía, no solo el momento de captación del hecho, sino también el momento de visualización de la imagen obtenida. Barthes decía que “las fotos las miramos solos” (Barthes, 2011: 109), pues él sabía que el hecho de observar una fotografía trasporta a cada persona a lugares diferentes y hace sentir cosas distintas según las vivencias de cada uno. El hecho de sujetar una imagen con la mano asirla en el espacio de

³⁴ Cuando se habla de *poesía*, se hace para referirse, al igual que Martin Heidegger en *Caminos de Bosque*, a piezas que remiten directamente a una creación, ya sea poesía escrita, pintura, música o cualquier otro tipo de práctica que pueda considerarse como artística.

³⁵ Véanse las aclaraciones que hace Paul Ricoeur en el primer apartado del segundo epígrafe del capítulo dos titulado “La memoria ejercida: uso y abuso” a los estudios sobre Sigmund Freud en referencia al nivel patológico-terapéutico de la memoria impedida. Ricoeur, P. (2010) *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid, Editorial Trotta, 97–110.

realidad en el que se habita, trae consigo una concepción y una consciencia de todo aquello que queda fuera de campo del espacio fotográfico, y que aquel que mira, acepta como punto de partida de su propia capacidad de imaginar lo que había allí. Tal y como afirma Dubois, la imaginación es un acto que el espectador debe potenciar en soledad: “el espectador, en este caso, debe suplir lo que no ve dando cuerpo (¿y alma?) a la mano: lo imaginario del fuera-de-campo funciona, [...] debe construirse su(s) ficción(es)” (Dubois, 2010: p. 170). El acto de *mirar* se convierte en poesía en tanto a *sentir* la fotografía. Lo *sido* del pasado de cada cual pasa a ser consciencia al recordarse mediante el visionado de una foto y la imaginación de aquello que queda fuera de ella, y esto también es poesía.

El hecho de crear una imagen, ya sea fotográfica o de cualquier otro ámbito plástico, tiene que ver con la sensación de existencia de vacío en el mundo de la representación. La ausencia de la imagen antes de ser creada, hace emerger en el fotógrafo, en el artista o en el poeta, la sensación de que en el mundo de la representación falta *algo*. Ese algo se mitiga con la creación de lo que se considera que falta. La imagen habla, de un modo poético, de la visualización misma al existir antes un vacío, al igual que la música habla de la escucha en sí misma ante la presencia de un silencio que se ha decidido romper. Dicha idea queda respaldada por el análisis que hace Guadalupe Lucero en su artículo “Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze” (2005) en el que se analiza la capacidad del lenguaje poético de representar la realidad subjetiva de aquel que crea a partir de ella. Es por ello que se suelen asociar sentimientos a las fotografías dependiendo lo que en ellas se representa, pues la ruptura de la ausencia es para el artista una sensación satisfactoria que engendra sentimientos positivos ante la propia experiencia de crear.

Esta es la razón por la que a veces queda la imagen fotográfica asociada con la idea de fetiche, pues ésta representa a su vez, la ausencia de la realidad que representa. Baudelaire ansiaba tener un retrato de su madre, que tuviera “la definición de un dibujo” (Dubois, 2010: 23) para que cupiese en ella una interpretación relacionada con el sentimiento de amor que tenía hacia su madre y que no fuese precisa en tanto a realidad cotidiana. La idealización de la figura de la madre quedaría entonces plasmada en un objeto (fotografía) que podía portar consigo siempre, para satisfacer el ímpetu de atrapar a su ser querido en una imagen en la que hubiese hueco para la emoción. ¿Qué sensaciones producen las imágenes que se guardan como pequeños tesoros en las carteras o monederos y que muestran a los seres queridos? La fotografía queda así vista como un poema personal que habla de momentos pasados y de la decisión del fotógrafo de atraparlos para siempre. Las personas cercanas que han fallecido, se manifiestan en nuestra memoria o en las fotografías como motores para la creación poética, la cual habla de los sentimientos de vacío que la muerte ha dejado en el individuo: el recordar a través de las fotografías ayuda a crear obras que hablan directamente de esos sentimientos.

En relación a lo anterior, Walter Benjamin ya se aventuró a decir en su texto *Breve historia de la fotografía* (1931) que la imagen fotográfica tenía un cierto aspecto que refería a cualidades mágicas. Esta definición quedaba relacionada con la poesía que el fotógrafo ve en la realidad, motivo por el cual pulsa el botón para poder así capturar ese pedazo de mundo que ha considerado como poético. Es por esto que también Susan Sontag ha comparado en varias ocasiones la imagen fotográfica con la escritura poética, siendo esta última otra forma completamente subjetiva de expresar la realidad del artista. Así, apuntaba una cita en relación al pensamiento de Emmet Gowin con respecto a la función poética de la fotografía: “la fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención. Mis fotografías pretenden representar algo que ustedes no ven” (Sontag, 2011: 196), y de la misma manera se contempla la poesía, convirtiéndola en algo tremendamente íntimo.

A consecuencia de lo anterior, se pretende también reflexionar sobre la idea misma de la poesía, como hecho y resultado creativo, a partir de la descripción que han hecho algunos autores que en este texto se analizan. A continuación se nombrarán las impresiones de poetas y literatos como Jorge Luis Borges, Rainer María Rilke, Marcel Proust o Charles Baudelaire, así como la visión intimista del pasado y el recuerdo estableciendo conexiones entre Wislawa Szymborska y Gastón Bachelard.

El diccionario de la Real Academia Española define la poesía en su primera y sexta acepción respectivamente como “manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra” e “idealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, manifiesta o no por medio del lenguaje” (Diccionario de la Real Academia Española, 23ª Edición, 2014). De igual forma, en *Google.com* queda establecida la poesía, en su quinta y sexta acepción respectivamente, como el “conjunto de cualidades que caracteriza el fondo de las composiciones en verso, independientemente de su forma externa” y como la “cualidad de una cosa o de una persona que produce un sentimiento o emoción estética y afectiva” (Google, ver *poesía*). En el caso que concierne al presente trabajo, es de mayor interés, como ya se podrá prever, la última acepción de la definición que fija el buscador virtual *Google.com*, el cual establece que la poesía queda como una cualidad que pueden adquirir los objetos y las personas en relación a la belleza, el afecto o la estética. Es por ello que se considera lícita la defensa de que la poesía puede encontrarse en otros objetos o en otros actos además de en el lenguaje escrito.

El poeta y literato argentino Jorge Luis Borges veía en la cotidianidad, una belleza especial y sutil susceptible de convertirse en poesía. En su antología poética, se observa una evolución en la que el autor empieza poetizando sobre temas concretos que son de su preocupación, para acabar escribiendo sobre la poesía en sí, puesto que, como ya se ha señalado anteriormente, “cada momento de la vida, [...] debería ser poético” (Borges, 2013: 337). En su texto *Los conjurados* (1985), se reúnen poemas escritos de sus últimos años, en los que el poeta había ya quedado ciego y escribía sirviéndose de sus recuerdos y sus sensaciones para llegar a comprender el devenir de su vida y el hecho mismo de la escritura. El libro, el cual se publicó un año antes de su muerte, tenía una inscripción, una dedicatoria, que exponía las impresiones del autor con respecto a la poesía, estipulando que “escribir un poema es ensayar una magia menor. [...] Nada sabemos de su origen. Sólo sabemos que se ramifica [...]. En el poema, la cadencia y el ambiente de una palabra pueden pesar más que el sentido” (Borges, 2013: 581). En el prólogo de este mismo texto, demarca que no hay un solo día en el que el hombre no encuentre belleza en el mundo que le rodea, y que no es posible pensar que el hombre no arda en deseos de transformar esa belleza en algo que aún no ha sido creado. La idea que Borges tenía de la poesía es amplia, pura y sin límites de lenguaje, permitiéndose el lujo de escribir sobre aquello que le inspiraba de verdad, como “las tardes que serán y las que han sido son una sola, inconcebiblemente” (Borges, 2013: 594). Pero, ante todo, y leyendo las poesías completas del autor, se aprecia como el verdadero gran tema de creación es la memoria misma expresada de forma sutil y nostálgica, que acompaña a Borges durante toda su obra.

Realmente es algo que caracteriza a todos los autores escogidos para el estudio de la poesía, pues el pasado y la memoria (los recuerdos) son el punto en el que confluyen todos los caminos de los escritores que aquí se nombran. Desde que Marcel Proust mojó en el té las deliciosas magdalenas que le transportaron a su infancia, haciendo una sinuosa y libre asociación de ideas con su propio pasado, hasta los ensueños religiosos de Rilke, que explora en lo divino las sensaciones terrenales de intimidad, espacio y experiencias de una vida que confluyen en los recuerdos personales. Y es que es la infancia desde donde, según los autores, parten los deseos de crear a través del lenguaje las historias poéticas, estipulando que el paso del

tiempo es siempre su mayor aliado para interpretar y hacer resurgir los sentimientos causados por las vivencias pasadas. En el *Libro de las Horas* (1905), Rilke crea a partir de la idea de la nostalgia de los tiempos pasados, incitando al lector a investigar en su propia infancia para recordar momentos que puedan determinar su presente:

*Haz que sepa de nuevo de su infancia;
de todo lo ignoto y maravilloso,
de sus años tempranos, plenos de presentimientos,
del ciclo infinito y rico de oscuras leyendas.* (Rilke, 2016: 111)

En estas mismas páginas se ha mencionado la importante influencia y conexión con el texto de Gaston Bachelard *La poética del espacio* (1965), debido a tratar el recuerdo y la memoria desde un punto de vista intimista y relacionado con el espacio tanto interior como exterior que emanan de las ideas de hogar y refugio. El autor, relaciona estas cuestiones con la visión que tienen de ellas determinados poetas franceses, conectando la poesía con la idea de la memoria y el recuerdo como espacios personales atentos a ser fuentes principales de creación. En el análisis del capítulo de “La inmensidad íntima”, Bachelard relaciona sus pensamientos con las obras de Rilke y Baudelaire, estableciendo que “solo el poeta puede indicarnos los caminos de la profundidad íntima” (Bachelard, 2000: 226). En este aspecto, las obras de Rilke y Baudelaire quedan como ejemplos de poetas que usan la intimidad como fuente de creación. Esto queda como punto de partida para reflexionar sobre la siguiente pregunta: ¿acaso no es la intimidad (y por ende el recuerdo) la principal fuente de inspiración a la hora de plantear la creación artística? En este aspecto, la poetisa Wislawa Szymborska plantea la intimidad como una amalgama de recuerdos que no cesan de revolotear (como palomas)³⁶ en el interior hasta el momento de la muerte. Como los mencionados anteriormente, la autora creaba poesía a partir de la observación de la realidad, a la cual la remitía a recuerdos de su infancia que le revelaban, a veces, sus miedos más profundos.

Evidentemente la poesía, bien lo sabían los autores citados durante todo el escrito, queda relacionada con el espacio en el que se viven las experiencias inspiradoras y el tiempo, ya sea como origen o como transcurso. En la memoria, en la fotografía y en la poesía existe un espacio y *pasa* un tiempo, tanto dentro de las mismas como fuera, desde la visión de espectador, el cual tiene la capacidad de vivir esa experiencia de nuevo.

³⁶ En el primero de sus trece poemas póstumos, publicados bajo el título *Hasta Aquí* (2014), Wislawa Szymborska hace alusión a una jaula de palomas que quedó vacía para siempre tras haberse fugado el pájaro que allí vivía. El poema quedó titulado *Alguien a quién observo desde hace un tiempo*. Se relaciona, además con la película Marker, C. (1962) *La jetée*, Francia (figura 10).



Figura 10. Chris Marker, fotograma de la película *La jetée*, 1962, 00:11:30

4.1. El espacio y el tiempo

En *El acto fotográfico* (1986), Philippe Dubois determina que la fotografía posee dos “fuera-de-campo” inherentes a su propia condición, y los cuales quedan estrechamente relacionados con la sensación que se produce con respecto al espacio y al tiempo en la evocación de la memoria y en la creación de la poesía. El primer lugar, el fuera-de-campo que refiere al espacio, y en segundo lugar, aquel que refiere al tiempo. Como se ha mencionado con anterioridad, cuando se fotografía un hecho en un espacio concreto y luego se mira lo que se ha fotografiado en otro espacio, se produce un abismo que queda fuera del campo de la imagen que se sostiene. El *allí* pasado que se ha fotografiado ahora queda en un *aquí* en el que se visualiza. El acto poético reside en el espacio de cambio y transformación que se encuentra entre la toma de la foto y su visualización, las cuales se producen en espacio generalmente diferentes. Lo mismo ocurre con el tiempo: en un instante del pasado se fotografía algo, y en el tiempo que transcurre desde la toma de la foto hasta su visualización ocurren infinidad de cosas que modifican las connotaciones que se adhieren a la fotografía durante su visionado. Es por ello que cuando Dubois nos dice que “cada uno sabe, en efecto, que lo que se nos muestra en una imagen remite a una realidad no solo exterior sino también (y sobre todo) anterior” (Dubois, 2010: 86) se refiere a que la imagen queda distanciada de su referente tanto en tiempo como en espacio. El espacio que hay en medio queda susceptible a la alteración debido a información que llega de la imagen y que la hace modificar y ser ciertamente subjetiva: esa información tiene que ver precisamente con la mirada poética.

Si uno se para a meditar, durante la evocación de un recuerdo ocurre lo mismo. La experiencia ya pasada queda separada por un enorme abismo de tiempo y de espacio cuando se evoca en la mente. El espacio y el tiempo comprendido entre la experiencia y el recuerdo evocado (o su imagen) separa los dos puntos debido al añadido de la información y las connotaciones tan mencionadas en estas páginas. En ese espacio y ese tiempo es donde se produce el acto poético o el acto de creación: se añade, se modifica, se cambia y se elimina información debido entre otras cosas a los sentimientos que se asocian a dichas experiencias. La transformación inevitable por el paso del tiempo está también en el lenguaje, en la imagen, porque al final, el pasado ejerce sus inevitables consecuencias en el mundo en el que se está inmerso.

El espacio fotográfico, de memoria o de poesía, es un detalle simbólico y de significado subjetivo que no deja de ser una sección del mundo. Se sustrae el espacio y el tiempo de la realidad para convertirse en fotografía, recuerdo, o pieza de arte (o texto). En este aspecto, se hace un corte de realidad y ésta queda encapsulada para transformarse en otra cosa. Ese espacio del que se sustrae la información jamás volverá a darse tal y como era, puesto que el paso del tiempo borra las huellas de lo que fue en un pasado. Ese acto de transformación es lo que se ha denominado, en muchos aspectos, como la visión poética que se intenta explicar en éstas líneas. A raíz del texto de Dubois, se toma la idea de que aquello que no se muestra en una fotografía, en un recuerdo o en una obra (ya sea visual o escrita) es también información que se necesita para comprender dichos elementos. “Lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra” (Dubois, 2010: 160). El espacio y el tiempo fuera-de-campo importan en la medida en que es información que contextualiza el fragmento que ha sido de interés. La elección del fragmento forma parte de la poesía y la belleza que se ven en las cosas de alrededor.

Walter Benjamin establece en el último capítulo de su tomo *Sobre la fotografía* (1919) algunas aclaraciones acerca de la mirada poética en referencia a los poemas de Baudelaire. Se incide en la idea de que cuando se mira alrededor, a la realidad tangible del mundo en el que se está inscrito, se establece una conexión con los objetos que en ella se encuentran. No se habla únicamente de las piezas de arte, o los poemas, sino de todas las cualidades susceptibles de subjetividad de la cotidianidad. Este sentimiento se explica como el “aura de las representaciones que, aposentadas en la *mémoire involontaire*, luchan por agruparse alrededor de un objeto sensible” (Benjamin, 2015: 145). El aura de los objetos de cotidianidad es la que inspira a crear al poeta o al artista, y la que finalmente consigue crear un recuerdo en la memoria. Es lo que llama la atención de un objeto, un acontecimiento, un texto o una persona, que incita a levantar la mirada y retener la información que ha llegado. Así lo expresa Baudelaire:

Experimentar el aura de un fenómeno quiere decir dotarlo de la capacidad de alzar la vista. [...] Esta concesión es el punto hontanar de la poesía. Cuando el hombre, el animal o lo inanimado, por concesión del poeta, levantan la vista, la llevan hasta lo lejos. La mirada de la naturaleza, así despierta, sueña y arrastra al poeta tras su sueño. (Baudelaire, 2015: p. 148)

No obstante la mirada del espacio y el aura de las cosas quedan ligadas con la concepción que se tiene del tiempo. Nuevamente se aprecia cómo la idea que Borges tiene del tiempo queda vinculada con los estudios de Gastón Bachelard en relación a la percepción del mismo en la obra de Gaston Roupnel *Siloë* (1929). La memoria contemplada como una construcción a partir de los instantes que se visualizan y atrapan por el aura que los envuelve, los cuales determinan la posibilidad de la duración del tiempo, que se produce y se concibe debido a la suma de los mismos. Tal y como supone, “la duración sólo se aglomera de una manera ficticia, [...] el instante se revela susceptible de precisión” (Bachelard, 1973: 35-36). Coincide Borges rimando que “no hay otro tiempo que el ahora, este ápice / del ya será y del fue, de aquel instante / en el que la gota cae en la clepsidra” (Borges, 2013: 342), aceptando que el pasado y el porvenir son ficticios en un mundo en el que se acepta que la realidad concreta viene únicamente dada por el instante presente y efímero. La visión poética del tiempo y el espacio en relación al aura que en ellos se inscribe, sobre todo el tiempo que refiere al del espacio interior de la fotografía y la memoria es la que determina el rumbo de la creación de la obra plástica personal.

Para finalizar con la reflexión sobre el tiempo poético, cabe nombrar nuevamente el texto de Rilke de *El libro de las Horas* (1905) en el que el autor ejerce su derecho de sentir el tiempo a su antojo, y delimitar subjetivamente sus sensaciones y emociones con respecto al paso del tiempo de su propia intimidad. En los primeros poemas, se aprecia el tiempo y su devenir como algo que únicamente puede llegar a comprenderse en la soledad inmersa en una oscuridad íntima. Esta idea enlaza a la perfección con el hilo conductor estético de la obra plástica presentada. En el *negro* (el color) se encuentran las sensaciones más íntimas. La oscuridad es la fiel aliada que hace reflexionar a la persona sobre los recovecos más profundos de su pasado: “Pero la oscuridad todo en sí alberga: / formas, llamas, animales y a mí, / [...] Yo creo en las noches” (Rilke, 2016: 79).

4.2. La luz y la sombra

Enlazando con el final de epígrafe anterior, Rainer María Rilke comienza el quinto poema del *Libro de las Horas* rimando acerca del amor que le produce el hecho de encontrarse inmerso en una oscuridad que le incita a reflexionar sobre sus propias sensaciones de la vida pasada, de los recuerdos de su infancia que se le presenta ajena y como una leyenda:

*Amo de mi ser las cosas oscuras,
en las cuales se ahondan mis sentidos;
en ellas, tal como en ajenas cartas,
hallé mi vida diaria ya vivida,
superada, hecha ajena leyenda.
De ellas sé que tengo espacio para una
segunda vida, anchurosa y sin tiempo.* (Rilke, 2016: 77)

El presente epígrafe sirve para demarcar la reflexión sobre la idea de la oscuridad como una manera de incitar a la introspección, para cubrir las reflexiones que atañen a la memoria. El color negro queda como el hilo conductor estético de toda la obra plástica presentada, por ser el que mejor expresa la idea de lo oscuro y la sombra en relación al vacío, el hueco o la falta de información debido al olvido. La idea de lo profundo y la mirada hacia el interior queda marcada por la sensación de la oscuridad y el color negro como fuente de inspiración y belleza de intimidad, la cual ha quedado descrita en los numerosos textos y poemas que en el trabajo se han remarcado.

En la película *Něco z Alenky* (Alicia, 1988) Jan Svankmayer presenta una versión del cuento de *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, en cuyo principio incita al espectador a cerrar los ojos, pues si no lo hace, no se podrá llegar a comprender el hilo conductor de la historia. Al final, se descubre que dicha incitación tiene que ver con la idea interioridad que se le presenta a Alicia en el momento en el que se queda dormida y sueña con el increíble mundo que hace posible el desarrollo de la historia. **[FOTO Alenka LABIOS]** El enlace de la idea de lo oscuro como hilo conductor es el hecho de que, al cerrar los ojos, las imágenes que se nos presentan están todas inmersas en una oscuridad marcada por los párpados que al cerrarse no dejan pasar la luz: “cerrar los ojos es hacer hablar a la imagen en el silencio. [...] No decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva” (Barthes, 2011: 71–72). El resultado es una imagen negra en la que, debido a la potencia de la mente, confluyen numerosas sensaciones ligadas a la imaginación y a los recuerdos. Dichas imágenes, quedan atentas a la percepción sensitiva, y el espacio mente es aquel que nos lleva hasta el recuerdo, un espacio en el que

acontecen las sensaciones ligadas a lo corpóreo (espacio cuerpo). En esta idea de la sombra, confluyen finalmente todas las ideas que han quedado marcadas en la redacción de este escrito.

Numerosos son los autores que coinciden con la idea de que en la sombra es donde el ser se encuentra consigo mismo³⁷, visualizando las sensaciones y las imágenes que son fruto de las percepciones ajenas a la visión. La imagen en la sombra queda relacionada con aquellas que vemos, o más bien, percibimos cuando cerramos los ojos: y a algo parecido se refería José Luis Pardo cuando hablaba del lenguaje interior de cada uno para referirse a la verdadera sensación de intimidad (el percibirse o tenerse a sí mismo): el silencio es íntimo porque cuando uno pretende referirse a la escucha del interior, se habla en pensamientos. La quietud de la sombra y lo que queda en penumbra posee una estrecha relación con el silencio, pues las imágenes y los pensamientos ligados a la mente quedan envueltos en una espesa imagen negra que engloba todas las imágenes de nuestro interior. **[FOTO Film ojos cerrados]**

Con respecto al silencio, la fotografía queda muy vinculada debido al sosiego que ésta representa. A modo de anticipada conclusión, podemos decir que la fotografía es 'no-ruido', silencio, pues las formas que en ella se muestran quedan pausadas y representadas únicamente como imagen. Es precisamente la quietud de la que hablaba Maurice Blanchot cuando advertía que "el silencio atrae la atención" (Blanchot, 2007: 61), y al final, cuando se visualiza una fotografía, lo que general es pensamiento y asociación de ideas que se establecen en el interior del espacio mental. Gaston Bachelard también establece en varias ocasiones que el silencio producido por la oscuridad y su amplia inmensidad queda como una representación de los espacios de intimidad afirmando que "existe para cada uno de nosotros una casa onírica [...] perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero" (Bachelard, 2000: 46), conectando la quietud de la penumbra con el lugar en dónde cada uno se encuentra con los recuerdos de la infancia y con la intimidad más verdadera.

A parte de la idea de representación de intimidad y espacio interior a través de lo oscuro, la sombra y la penumbra nos remiten a ciertos aspectos de la imagen fotográfica que es preciso aclarar, para terminar de conectar la idea con la segunda parte de la investigación. En las fotografías, la sombra y lo oscuro queda como el lugar al que la luz no ha podido llegar, un espacio que representa inevitablemente a la zona de la fotografía que no ha sido posible revelar al cien por cien. Muchos de los escritores consultados coinciden al pensar que la sombra dentro de una imagen fotográfica tiene que ver con la idea del olvido, de ausencia, pues lo que queda en la sombra rara vez se recuerda al no ser del todo visible. "Ese contorno de la sombra [...] sirve para articular una metafísica de la imagen como presentación de lo ausente, reelaboración de lo erótico perdido en el recuerdo" (Castro Flórez, 2015: 58). Es por ello que la penumbra dentro del espacio fotográfico queda, haciendo una interpretación puramente poética, como un espacio atento de olvido y de suprimir una información que en realidad apenas se ve. La sombra se relaciona así con lo oculto, la parte velada de una información que al final acaba por extinguirse.

En el capítulo anterior, se delimitó la imagen fotográfica como una huella que quedaba gracias a la fijación de la luz, y debido a ésta, la realidad quedaba incrustada en el papel de la fotografía. Philippe Dubois estudia este fenómeno y habla de la fotografía como un índice, pues es un símbolo inherente al efecto de la luz, sin la cual

³⁷ Autores como Junichiro Tanizaki escribe en su ensayo *El elogio de la sombra* (1933) que la sombra queda como elemento olvidado que suscita de forma muy viva la imaginación en la intimidad del hombre, asimilando que "resulta evidente que nuestra propia imaginación se mueve entre tinieblas negras" (Tanizaki, 2011: 71), o Pascal Quignard que advierte que "cualquier sombra que rodee nuestro cuerpo pertenece a la escena que no se hace jamás visible, ya que se trata de la escena que está en nuestro origen" (Quignard, 2007: 14).

no podría existir. Por este motivo es por lo que el libro de Roland Barthes posee el nombre de *La cámara lúcida* (1980) y no 'La cámara oscura' como debiera ser, pues la luz es la que posibilita la aparición de la imagen. Existe aquí una sutil dicotomía, pues la sombra, la oscuridad en la que previamente se encuentra el papel o el negativo en el que se fija la imagen, es realmente en dónde encontramos el origen de la imagen. Sin sombra, la luz no quedaría como un impacto en el papel, un contrario en el que establecer la imagen. Al igual que el olvido forma parte de la memoria y no queda como su contrario sino como aquello que la complementa, la sombra y la luz se establecen como dos elementos que se suplementan el uno al otro, necesarios para la aparición de la fotografía.

Para finalizar, la cumbre del significado de lo poético en referencia a todo lo anterior, queda en la obra del fotógrafo Josef Sudek (figura 11), el cual se establece como uno de los maestros que mejor representan la profundidad de la luz y su contraposición en la sombra en los espacios fotográficos. Al mismo tiempo, el autor habla de los espacios atentos a la memoria histórica, al lugar antiguo como refugio del hombre y la ruina vista como vestigios de una memoria destruida. Sus fotografías se mantienen marcadas por los espacios derruidos, sumergidos en una penumbra sosegada que queda al descubierto por la entrada de la luz. Los rayos de sol que atraviesan las ventanas, al entrar en los espacios calmados, marcan los objetos posibilitando su adherencia a la película fotográfica. En contraposición a la sombra, al vacío de información que acaba por olvidarse, se encuentra la poética de la luz que demarca lo que finalmente se recuerda. La luz es aquella que hace posible la videncia de la imagen y la plasmación de ella en la fotografía. ¿Si hiciésemos una fotografía a la oscuridad (sin flash, entiéndase) no sería como hacer una foto al espacio en el que se ve uno inmerso cuando se cierran los ojos?



Figura 11. Josef Sudek. *St. Vitus Cathedral*, 1927 - 1928

Debido a esto, se relaciona la representación tan complicada de los matices de luces y sombra de la realidad con una cuestión subjetiva, poética, una representación libre que tiene que ver con la verdad interior del fotógrafo, artista o poeta. La imposibilidad que tiene la fotografía de captar todas las luces, las sombras, los colores y los tonos de la realidad la hace imprecisa, cambiante y subjetiva, tanto para el que hace la toma como para el que mira. ¿Acaso la imprecisión de la técnica es un problema o sirve para potenciar precisamente el aspecto subjetivo de la imagen fotográfica? Para responder y terminar con la cuestión de la mirada poética, Dubois estipula que "se verá para terminar que esta codificación desplaza la noción de

realismo de su anclaje empírico hacia lo que se podría llamar el principio de una *verdad interior*" (Dubois, 2011: 33).

5. Sobre el final

El concluir presupone un tiempo articulado, orgánico. Pero en un proceso abierto e infinito nada llega a su fin. La inconclusión se convierte en estado permanente.

Byung-Chul Han

En *El aroma del tiempo* (2015) Byung-Chul Han inicia uno de sus capítulos con un poema de Rilke que habla, de una forma sublime e insoportable, de lo hermoso como inicio de algo terrible. El poema habla de la muerte y de la llegada de los ángeles, criaturas que se cuenta que pueden llegar a ser aterradores. Han utiliza el pasaje para hablar sobre el tiempo y el paradigma que se presenta ante la sensación de finalización, al cual solo se puede llegar en el momento de la muerte.

Se establece en el capítulo "El tiempo de los ángeles" que todo relato tiene un final, una conclusión que delimita el desenlace de la historia, el cual trae consigo una significancia bien marcada acerca de lo que se ha contado previamente. Se acepta, además, que en el final se produce una ruptura temporal, puesto que es el momento en el que el pasado y el futuro quedan apartados de toda posibilidad de actuación en el presente. Cuando una historia, un texto o una vivencia acaban, el tiempo queda en *stand by* a la espera de empezar algo nuevo, o no. Pero, ¿en qué momento finaliza una experiencia? ¿Se deja acaso de experimentar mientras se está vivo? El problema realmente está en que se acepta la vida, el devenir de los recuerdos o los actos que definen a las personas como una narratividad continua a la que se está sujeto, coincidiendo con la teoría que postulaba Bergson con respecto a la duración y narratividad del tiempo³⁸. Es más fácil pensar que la memoria queda sujeta a una narratividad, pero lo cierto es que ésta más bien se considera como un ente siempre latente y cambiante, al menos hasta el momento en el que *dejen de pasarles cosas a las personas*. Si no hay nadie, ¿quién va entonces a recordar algo? El final es entonces, al igual que la toma de una fotografía, una decisión.

Cuando fotografiamos, pulsamos el botón ante la decisión de atrapar un momento de la realidad que ha sido de especial agrado. En el capítulo de Han se estipula que al finalizar una narración (en el caso que concierne a este escrito, un recuerdo, una fotografía o un texto) se produce un corte en el tiempo lineal. Al dejar éste de ser en tanto que a continuación o duración, se produce una selección en lo que se ha contado: como se ha dicho antes, se decide en qué momento es preciso terminar con ese *algo*. Ante esto, se observa como el pasado corresponde siempre a una narración que queda en el ámbito del final, pues al pasar al espacio mente como recuerdo, se estipula intrínsecamente, que tiene un principio y un final demarcado. En determinado sitio empieza y en tal lugar (o tiempo) acaba. De esta manera, lo que se trae siempre al presente es algo que en su día llegó a considerarse como finalizado. A pesar de

³⁸ Véase Bergson, H. (2004) *Duración y simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

ello, es curiosa la forma en la que los recuerdos se amontonan en la memoria, pues paradójicamente, son a temporales. Esto quiere decir que la narratividad de su continuidad (el hecho de que «se corten» y tengan finalizaciones tan demarcadas y delimitadas, al contrario que las experiencias que vivimos, que enlazan unas con otras) queda quebrada por el hecho de que se asume que acaban. Han determina lo dicho anteriormente de la siguiente manera: “ahora esta continuidad temporal se quiebra. Surge un tiempo segmentado y discontinuo” (Han, 2015: 80).

Pero, ¿Y si no hay final? Es posible que el final sea una sensación para ordenar los acontecimientos que se guardan en la memoria, para que se les pueda dar una disposición y poder asegurar que sean limitados, y no cometer el error de almacenar toda la información como le ocurría a Ireneo Funes en el cuento tan famoso de Borges. De esta manera, la ruptura del tiempo lineal generaría multitud de posibilidades que no acabarían nunca y volvería siempre una y otra vez en forma de comienzo: un montón de posibles vías de creación y acción que confluyen paralelamente. Negando el final, se negaría la memoria, el hecho de fotografiar y atrapar un pedazo de realidad o la propia creación. Afortunadamente, el ser humano es un ente finito, y de alguna forma hay que concluir esta historia.

Borges escribía que el recuerdo cansa a la propia mente en el momento más próximo a la finalización del ser, a la muerte, que se abandona hacia el final de una historia que ya se sabe terminada. En sus últimos años, el autor quedó ciego y se valía de la memoria para escribir y recordar los objetos que le rodeaban y que antaño le sirvieron de inspiración. Llegado el momento, la espera de un final inminente agota: “¿hay un fin en la trama? [...] ¿Hay un fin de la trama? (Borges, 2013: 630).

En estas mismas páginas se asumió llegado el momento que fotografiar es, ante todo, dejar morir. Llega un momento en que solo queda asumir la partida, y dar cuenta de que todo finaliza. Toda creación tiene un límite (¿o no?). Llega un momento en que solo queda asumir que quizás la pregunta es demasiado grande para obtener respuesta. A pesar de ello, en el final, se finaliza gracias al hecho de asumir que todos los principios se acaban, para dar paso, como no, a algo nuevo. Lo último, Rilke asumiendo el cierre de un ciclo al descubrir que quizás, todo esto no es tan importante:

*La muerte es grande.
Somos los suyos
de riente boca.
Cuando nos creemos en el centro de la vida
se atreve ella a llorar
en nuestro centro. (Rilke, 2016: 129)*

CONCLUSIONES

Al principio del Trabajo Fin Máster, se aclaró que uno de los objetivos, siendo este secundario, radicaba en establecer conexiones entre los tres textos presentados, con el fin de expresar una degradación en la forma en la que se ha escrito el trabajo. La conexión principal entre los tres textos consistía en comprobar hasta qué punto una misma historia, relatada de tres maneras diferentes, podía llegar a degradarse y cambiarse con el paso del tiempo. *La poética de la memoria* y *Poeticum Memoriae*, no son únicamente dos apéndices: están creados a partir de la obra plástica presentada y constituyen una herramienta esencial para dar sentido y significado al TFM. Es por ello que el trabajo, en su conjunto, es un compendio de tres formas diferentes de plantear una situación, y tres formas de presentar un discurso en base a la obra de arte.

En relación al desarrollo de la obra plástica es preciso destacar las siguientes conclusiones. Se señaló al comienzo del apartado, Aportaciones artísticas, que la obra quedaba como un estudio para poder llegar a expresar de la forma más acertada posible –y mediante la obra de arte, entiéndase– la representación del recuerdo y su degradación a través del tiempo, con el fin también de establecer conexiones entre otros muchos conceptos que refiriesen a la poesía. En cuando a la obra plástica se refiere, se han conseguido grandes avances, a saber: en primer lugar, **se ha logrado adecuar la idea al medio expresivo empleado; en segundo lugar, se ha constatado la importancia de la interdisciplinariedad a la hora de ahondar en el análisis del problema, el objeto de estudio, desde diversas áreas de conocimiento, las artes plásticas en relación con la literatura, la filosofía; y en tercer lugar, lo anterior –trabajar desde un enfoque interdisciplinar, ha permitido profundizar en la forma de mejorar el método de trabajo.** A partir de lo anterior, se puede ahora considerar, como conclusión al desarrollo de las aportaciones prácticas, que una de las características más importantes a tener en cuenta a la hora de plantear el recuerdo como discurso principal en la obra es conectar y someter las inquietudes del artista y su estética a la mirada poética.

Con respecto a las argumentaciones teóricas, decir que se establecieron tres objetivos para abordar el problema de estudio, los cuales han quedado aposentados como el punto de inicio de una posible investigación futura, cuyo origen es el que se ha podido leer en estas páginas. Aclaremos lo anterior como sigue: en cuanto al análisis del fenómeno ontológico de la memoria y el recuerdo como motor para la creación, se considera que tras los estudios realizados, la memoria queda como uno de los elementos más importantes a tener en cuenta a la hora de crear; y no solo como discurso, sino que, realmente, el artista crea a partir de la información que le llega de su día a día, la cual procesa y transforma para dar lugar a nuevos objetos de realidad. Sabiendo que, además, la memoria es también una forma de imaginación y, por consiguiente, es creación, se puede llegar a deducir que la creación se consigue a través de la memoria.

Finalmente, cabe concluir que el vínculo que se crea entre memoria y fotografía viene dado, principalmente, por la mirada subjetiva, creativa y poética al fin y al cabo del autor. Es inevitable que el ser humano experimente vivencias y que las almacene en su memoria, haciéndole imaginar cómo podría ser la información del recuerdo que ha ido perdiendo a lo largo de los años, creando y conectando, de manera sensible a través de los elementos del mundo que le rodea, nuevas formas de ver lo que se le plantea.

FUENTES DOCUMENTALES

Bibliografía

- Alonso Molina, O., Carrasco Conde, A., Castro Flórez, F. y otros (2015) *Concha Martínez Barrero. Los nombres*. Murcia: New Castle Ediciones.
- Aristóteles (1993) De la memoria y la reminiscencia. En Aristóteles, *Parva naturalia*. Madrid: Alianza.
- Bachelard, G. (1973) *La intuición del instante*. Argentina: Ediciones Siglo Veinte.
- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2011) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (2011) *Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blanchot, M. (2007) *El instante de mi muerte. La locura de la luz*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Benjamin, W. (2014) *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro Libros.
- Benjamin, W. (2015) *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Texto.
- Bergson, H. (2004) *Duración y simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)*. Buenos Aires: Ediciones Del Signo.
- Borges, J.L. (1982) *Narraciones*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Borges, J.L. (2013) *Poesía completa*. Barcelona: Debolsillo.
- De la Torre, A. (2013) *Carmen Calvo. Lo que se ha sentido ha sido lo que se ha vivido*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez. [Catálogo de exposición].
- Deleuze, G. (2010) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (2010) *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Fasolino, R.C. (2015) Derrida, Freud y el retorno del archivo. *Escritura e imagen* (n. 11), 33-55.
- Freud, S. (1976) *Obras completas, vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- Freud, S. (2009) *Obras completas: De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras: 1917–1919*. Madrid: Amorrortu Editores
- Guasch, A.M. (2005) Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, (n. 5), 157-183.
- Guinda, A. (2007) *Claro interior*. Olifante Zaragoza: Ediciones.
- Han, B-C. (2015): *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Heder Editorial.
- Heidegger, M. (2010) *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kundera, M. (1992) *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: RBA Editores.
- Kundera, M. (2012) *La identidad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Lucero, G. (2012) Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze. *Revista Internacional de Filosofía*, (n. 55), 121-141.
- Marco Rubio, S. (2010) *Como si lo estuviera viendo (El recuerdo en imágenes)*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Martínez de Aguilar, A. (2006) *Samuel Beckett. Obra para el cine y la televisión*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Pardo, J.L. (1996) *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Proust, M. (2011) *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino del Swann*. Madrid: Alianza Editorial.
- Quignard, P. (2007) *Las sombras errantes*. Barcelona: Editorial Elipsis.
- Ricoeur, P. (2010) *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Rilke, R.M. (2016) *Antología poética*. Barcelona: Austral.
- Sartre, J.P. (1967) *La imaginación*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sontag, S. (2011) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- Szyborska, W. (2015) *Antología poética*. Madrid: Visor Libros.
- Tanizaki, K. (2011) *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Todorov, T. (2013) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Trías, E. (1988) *La memoria perdida de las cosas*. Madrid: Mondadori / Bolsillo.

Filmografía

- Álvarez, M. (2005) *El cielo gira*. España. [Película].
- Columbus, C. (2001) *Harry Potter and the philosopher's stone*. Reino Unido. [Película].
- Marker, C. (1962) *La jetée*. Francia [Película].
- Newell, M. (2005) *Harry Potter and the fire chalice*. Reino Unido-Estados Unidos. [Película].
- Nolan, C. (2010) *Inception*. Estados Unidos. [Película].
- Schneider, A. (1965) *Film*. Estados Unidos. [Película].
- Scott, R. (1982) *Blade Runner*. Estados Unidos. [Película].
- Svankmajer, J. (1987) *Něco z Alenky*. Checoslovaquia. [Película].
- Tarkovsky, A. (1983) *Nostalghia*. Italia. [Película].
- Traeis, J. (2005) *The man with 7 seconds memory*. Reino Unido. [Documental].
- Wachowski, L. y L. (1999) *The Matrix*. Estados Unidos. [Película].

