



# LA POÉTICA DE LA MEMORIA

Una historia real

María Gómez Tirado



Trabajo Fin de Máster  
Máster en Arte: Idea y Producción  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Sevilla  
2016



Una historia *real*.  
(Las conclusiones inesperadas)

Septiembre, 2016.

*[...] es siempre capaz de contar unos hechos de los que se acuerda. ¿Un relato? No, nada de relatos, nunca más.*

Maurice Blanchot, *La locura de la luz*.



# ÍNDICE

Prólogo	5
INTRODUCCIÓN	7
PARTE I. OBRA	
Presentación	17
<i>Intra imaginis</i>	18
<i>In tenebris</i>	24
<i>Ipsa facto</i>	30
<i>Ut nihil</i>	36
PARTE II. TEORÍA	
Presentación	45
Sobre la memoria	46
Lo de dentro	54
Sobre la imagen	60
La poética	67
Sobre el final	72
BIBLIOGRAFÍA	



## PRÓLOGO

*¿Cómo traer de vuelta aquello que sabes a ciencia cierta que jamás podrá regresar?* Encontré hace ya algún tiempo una vieja fotografía en la que aparecía una tímida niña en medio de un inmenso patio que me resultaba tremendamente familiar. La chiquilla sostenía algo en su mano, un objeto que no se distinguía con claridad, cualidad que lo hacía más atractivo aun. Ese detalle me atrapó e hizo que guardase la foto sin saber realmente porqué lo estaba haciendo. Al cabo de unos días descubrí que lo que llevaba la niña en la mano era una pequeña pelota rosa, un juguete que posiblemente significaba todo *su* universo en el momento de la toma de la imagen. No era lo único que me inquietaba de aquel trozo de papel: el patio en el que se encontraba era viejo, pero las paredes eran de un blanco deslumbrante y reflejaban la luz del sol que venía de frente a la figura. Aun así, no había sombra alguna de la persona que había tomado la fotografía. Una parraca seca quedaba en el centro de la composición, justo detrás del cuerpo inmóvil de la niña. A la izquierda del árbol, múltiples maceteros rojos, algunos con plantas y otros sin ellas, adornaban el espacio. Tardé varios meses en descubrir, que uno de los tiestos era en realidad un arenero para gatos. El espacio era sumamente tranquilo, no solo por la actitud de la pequeña, la cual debía de tener unos tres años de edad, sino por la placidez del espacio y la forma en que la luz se producía. Era difícil intuir qué hora era en el momento de la captura, pero lo que es seguro, es que hacía un bonito día. Tres objetos formaban un triángulo: un pequeño macetero colgado de la columna de la pared en el centro de la imagen, un plato cerámico más a la derecha y una regadera roja en el suelo. Justo al lado del triángulo, ella. Su rostro me infundía incomodidad, no solo por el hecho de estar ante una completa desconocida, sino porque la misma chiquilla tenía cara de extrañeza, pues posiblemente no entendía lo que estaba pasando. Cuando sostuve la foto por primera vez, pude oír la voz de la persona al otro lado del objetivo, pretendiendo que la niña se estuviese quieta para poder captar por siempre su imagen en el papel. De ahí su desconcierto. Cada ocasión en la que miro la fotografía descubro mil cosas nuevas al recorrerla con la mirada, y cada vez la entiendo menos. La última vez que miré pude descubrir, por ejemplo, que la silla blanca que asoma en la parte derecha está conmigo, persiguiéndome en la memoria. Al fin y al cabo *este libro no es otra cosa que una complicación*<sup>1</sup>.

---

1. Borges, J.L. (2013) *Poesía completa*. Barcelona, Debolsillo, 173.



Figura 1. Mercedes Álvarez. Fotograma de la película *El cielo gira*, 2005, 00:36:40.

## INTRODUCCIÓN



¿Por dónde empezar? Cada vez que miraba al teclado del ordenador, mis ideas se tambaleaban bruscamente y no sabía la manera en la que debía comenzar mi historia. Tenía demasiado que decir sobre lo que significaba escribir tres veces el mismo relato. Estaba segura de que sabía lo que quería hacer pero no tenía claro cómo podía contarlo. No aspiraba a ceñirme a lo estrictamente requerido, ni a una redacción puramente académica y reglada. Necesitaba que el propio trabajo significase *algo más*. Los recuerdos iban y venían en mi mente y no era capaz de ordenarlos y darles un sentido coherente, pues cada vez que los recordaba, surgían de una manera distinta. Hasta que me di cuenta de que era eso precisamente de lo que quería hablar. Un texto que se expande de manera tan abrupta que cambia y crece sin que apenas nos demos cuenta. El transcurso del tiempo tiene la culpa de todo, pues es gracias a él por lo que el texto cambia. Cuando sucede algo y se quiere contar, se añaden cosas sin querer, se modifican levemente los hechos debido a las connotaciones que añadimos de nuestro presente. Una vez contada la historia ya ha cambiado. Cuando se recuerda de nuevo, vuelve a mutar, y si se cuenta de nuevo también. Así sucesivamente, hasta que caes en la cuenta de que la última historia no se parece en nada a la primera.

¿Y si estuviésemos ante un texto que simula los cambios que experimenta un recuerdo al ser contado una y otra vez? ¿Y si el trabajo realizado a lo largo de estos últimos meses tiene que ver con el lenguaje, la poesía y la degradación de los mismos? ¿Y si asumimos que la imagen es lenguaje? ¿Y si resulta que las reglas están para saltárselas?

El día que comencé a escribir el primer textos llovía y hacía frío. Estaba tan empeñada en que cada palabra que construía tecleando fuese acertada, que olvidé por completo que la música había dejado de sonar. Me levanté de la silla y fui a parar enfrente del radiocasete para darle la vuelta a la cinta ¿en qué año estamos? Comprendí entonces que la manera en que estaba contando el relato no me satisfacía. Había aprendido mucho, leído autores, investigado artistas, estudiado obras, y había olvidado qué era lo que me interesaba. La cara B empezó a sonar y mi imaginación se vio desatada inventando la manera de contar otra vez lo mismo y que a la vez fuese diferente. Así funciona *La poética de la memoria*: una tarde estás estudiando, intentando entrelazar las muchas ideas que deseas plasmar en un trabajo y al día siguiente solo recuerdas cómo se te ocurrió la brillante idea de redactar el segundo texto. La poesía no facilitó las cosas precisamente, aunque, menos mal que el poemario quedó escrito en agosto.

Y es que los recuerdos nunca fueron tan sinceros cuando se trata de expresarlos mediante un poema. En esas noches en las que estaba en la playa, echando de menos Sevilla por una razón concreta la cual no mencionaré, salió a la luz mi verdadera obra, el verdadero escrito. No sé por qué, pero hubo un día que me acordé de mi profesora de Latín. Una mujer escuálida, alta y pálida, de cabello rubio y corto con gafas que duplicaban el tamaño de sus ojos, que nos miraba con desprecio por no amar el Latín tanto como ella lo amaba. Daba la casualidad que ese mismo día había leído *Funes el memorioso* (de nuevo) y Borges no dejaba de rondarme la cabeza. *Poeticum memoriae*: nominativo singular neutro, poeticum – poética sujeto, segunda declinación; genitivo singular femenino, memoria – memoriae complemento directo, primera declinación. Si mi profesora de latín me escuchase ahora, diría que no he cambiado ni un ápice. Incluso en el título ya se ven los cambios, teniendo el primero un largo subtítulo a modo de explicación, el segundo un título similar al de un libro, y el tercero con aspecto de antiguo códice. Esto, por supuesto, está hecho a propósito. Puede resultar algo confuso el hecho de haber redactado tres texto. Este, sin duda, ha sido uno de los actos más sinceros que me he aventurado a hacer a lo largo del último año. Lo que empezó siendo una protesta por las numerosas restricciones de lo que en principio debería ser un trabajo artístico, pasando por el hecho de hacer un texto que fuese una obra en sí misma que aludiese a la degradación de un recuerdo, me di cuenta de que lo hacía sencilla y llanamente porque así lo necesitaba y lo sentía.

Para indagar a fondo en un tema se requiere ante todo paciencia y sinceridad. Cuando era más pequeña, uno de mis juego preferidos era sacar todos los mondadientes de su caja y ordenarlos en fila dejando entre ellos un dedo de distancia: era una niña tremendamente paciente. En cuanto a la sinceridad, es algo que poco a poco sigo trabajando. Ahora bien, la verdadera cuestión de este epígrafe es el ansiado *porqué*.

Recuerdo el día que vi el documental de *El hombre con 7 segundos de memoria*. Era verano y mi padre estaba en segundo de carrera. Su profesor de Psicología de la Memoria le había encargado el documental en referencia a uno de los temas que estaban estudiando ese cuatrimestre, y él me lo recomendó muy efusivamente. Conocí entonces a Clive Wearing y su inquietante historia. En sus ojos pude ver a un hombre que descubriría cada siete segundos lo que significaba estar vivo, un hombre que dudaba de aquello que escribía en las páginas de su diario, en el que apuntaba la hora exacta de sus redacciones. La desesperación con la que aquel hombre afrontó el hecho de perder la noción del tiempo y de su identidad, me dejó muy marcada. Me di cuenta entonces de que me fascinaba el hecho de que, sin memoria, no nos tenemos ni a nosotros mismos.

Antes de esto, mi hermano mayor me contó un día una historia. Surgió a raíz de una conversación en un pintoresco bar en el centro de Madrid, el primer año que estubo viviendo allí. Bebíamos en copas con forma de tótems aztecas cuando me preguntó sobre mi trabajo. Le hablé sobre mi interés por el recuerdo y de cómo estaba intentado hilarlo con un proyecto artístico el cual debía desarrollar para una de las asignaturas que cursaba entonces. Acabamos hablando sobre el llamado «efecto de retardo»<sup>2</sup>.

Y miraba al reloj para ver a qué hora estaba sucediendo este acontecimiento tan señalado, el de la primera consciencia. Y a lo mejor escribía «10:06, despierto por primera vez».

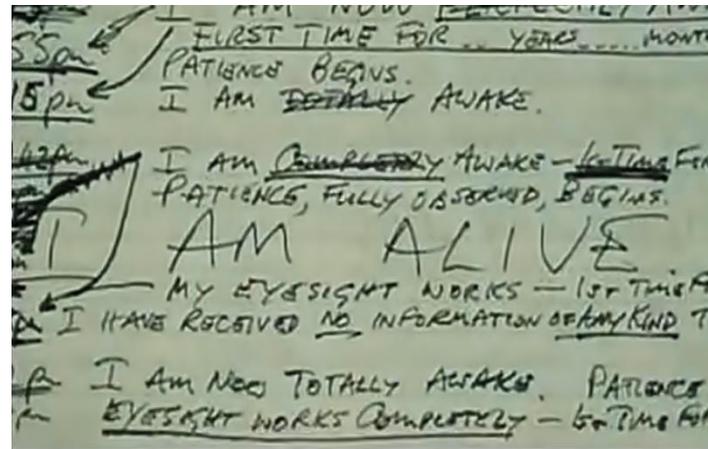


Figura 2. Jane Traéis. Fotograma del documental *El hombre con 7 segundos de memoria*, 2005, 00:18:46.

2. Véase en Freud, S. (2009) *De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos*. Madrid, Amorrortu Editores, 142.

Para explicármelo, contó un relato que inevitablemente se me quedó marcado a fuego en la memoria.

«Es fácil de explicar si te pongo el ejemplo de la primera vez que fuiste al edificio donde das clase a diario. ¿Recuerdas el primer día de universidad? Seguro que llegaste a tu facultad, desorientada, sin conocer los pasillos ni las aulas, en dónde todo eran caras nuevas y posiblemente te sentiste perdida, como si no pertenecieses al lugar. Seguramente ni siquiera seas capaz de recordarlo así hoy, porque todo lo que sentiste aquel día se ha esfumado. Eso es debido a que ahora sí que conoces el edificio, sabes cómo son los pasillo, dónde está la cafetería y sabes las caras que te encontrarás si vas allí. Incluso seguro que ahora mismo estás trazando un mapa mental de lo que significa para ti el edificio de tu facultad actualmente. Las sensaciones que sentiste el primer día que pisaste el edificio, esa impresión de desconocimiento jamás volverá, pues ahora el recuerdo ha quedado marcado por las connotaciones presentes y por los sentimientos que tu mente tiene relacionados con el edificio de tu universidad. Ese recuerdo cambiado y alterado por el *ahora* llega a tu memoria con *efecto de retardo*, tarda el llegar, o mejor dicho, nunca volverá a ser como aquel mismo día, ¿lo entiendes ahora?»

Le dije que sí, pero no era así. En aquel momento, sabía que algo grande acababa de sucederme, pero no fui consciente hasta qué punto aquella conversación había marcado mi línea de trabajo. Hoy sí lo sé, y es maravilloso por fin entenderlo. Reflexionando, he podido saber que aquello supuso un punto de inflexión en mi manera de ver las cosas y es que de las charlas banales se pueden llegar a sacar interesantes conclusiones. Recuerdo dar vueltas con mi pajita al alcohol dentro de mi copa y pensar en lo genial que era siempre mantener conversaciones con mi hermano. Él tiene a veces la increíble capacidad de ponerle nombre a mis sentimientos y de saber contarme exactamente lo que me interesa.

El hallazgo de la fotografía vino un poco después. Pero a diferencia del relato de mi hermano, entendí casi de inmediato que aquella imagen me atraparía para, en un futuro, poder transformarla en algo de mayor relevancia. La niña del patio ha actuado en todo momento como motor, provocando que otras imágenes surgieran de ella con la esperanza de descubrir por qué me resultaba tan atractiva esa fotografía. A día de hoy, sigo sin poder explicarlo. A veces eso pasa con los sentimientos. No sé si existe ahí algún tipo de grado de innovación, ya que esta es la regla que impera en la vida de cualquier artista para abordar la creación: un suceso sirve de inspiración y simplemente se transforma en algo nuevo dependiendo de los intereses del autor en ese momento. En mi caso, la poesía. Y esto sí es una metodología aceptable, teniendo en cuenta que en el arte no hay respuestas correctas.

Mi sistemática más sincera es observar lo que me rodea, escuchar atentamente las conversaciones en las que me veo inmersa y absorber cada palabra que leo en los libros que llegan a mis manos. Por otro lado, dudo mucho que mis aportaciones supongan a día de hoy un descubrimiento revolucionario dentro del mundo del arte, pero desde luego, la forma de afrontar el interés por la memoria en referencia a la poesía, ha supuesto una gran conmoción para mí misma. Por otro lado, no creo que sea relevante enumerar aquí los objetivos, pues en cuanto a arte se refiere, estos quedan, considerablemente desdibujados.

Lo que realmente me interesa contar es lo que ha supuesto para mí estudiar a los artistas sin los cuales este trabajo no sería lo que ha resultado ser, tanto las aportaciones teóricas como las plásticas. La visita a la exposición *Niebla* de Martínez Bellido supuso un importante punto de inflexión para el desarrollo de mi trabajo: con su muestra supe que la fotografía es más de lo que parece y que tiene facultades escondidas. La manera en la que él comprendía la fotografía, sacándola de su aburrida zona de confort y convirtiéndola en algo más, en su caso un dibujo, hizo que se abriese ante mí un verdadero mundo de posibilidades. Siempre había visto la fotografía como una técnica bastante anodina, con la que simplemente se podía mostrar aquello que te ofrecía la realidad: resulta que estaba completamente equivocada.



Figura 3. Martínez Bellido, *Inquisición* XXVIII, 2015. Grafito sobre papel, 13 x 8'4 cm.



Figura 4. Nicolás Lamas, *Damnatio memoriae*, 2013. Impresión sobre papel, 80 x 65 cm.

Es algo obvio, partiendo de la base de que la fotografía siempre ha sido «algo más», que no era consciente de lo que ésta podía ofrecerme. Al ver las «fotografías» de Bellido, las cuales eran en realidad dibujos, entendí que el acto de fotografiar tiene que ver con el mundo interior del fotógrafo (en este caso, el dibujante). Muchas veces, y esto lo aprendí de Barthes, de Dubois y de Susan Sontag, no se trata de aquello que nos ofrece objetivamente la realidad, sino de lo que el artista es capaz de ver subjetivamente a través de su mirada. El punto de interés de la fotografía radica, entonces, en la persona que la toma. Una vez te das cuenta de eso, el acto fotográfico se convierte en algo maravilloso y tras haber abierto la *caja de Pandora*, parece que todo lo demás viene fluido. Fui saltando de un artista a otro, indagando acerca del mundo de la fotografía y descubriendo otro tipo de obras en las que nunca había reparado, interesándome por técnicas que jamás habría imaginado.

Mientras sucede, parece que todo son casualidades: ves este artista en las redes, ves aquel otro en una exposición o conoces a alguien cuya obra te resulta atractiva. Pero echando la vista atrás me he dado cuenta de que las casualidades rara vez existen y que, deliberadamente, fijaba la vista en este tipo de obras, yendo con la predisposición de buscar esos otros artistas que podían ofrecerme cosas con las que no había contado desde un principio.

Después de Bellido, Concha Martínez Barreto me enseñó que la fotografía "habla del miedo a que cada historia esté condenada a terminar en uno mismo"<sup>3</sup>. A medida que iba indagando sobre artistas, iba conectándolos entre sí, agrupándolos por bloques temáticos para así poder llegar a comprenderlos mejor. Descubrí la obra, valiente, intimista y sincera del artista emergente David Catá, cuyas fotografías (y actos) me trasportaban directamente a la casa de Rute en la que pasé gran parte de los veranos de mi infancia. Así también descubrí a Gil Gijón y la conexión del polvo con la idea del paso del tiempo, a Carmen Calvo y su maravillosa forma de conectar representaciones fotográficas con objetos encontrados y a Lorna Simpson, cuya forma de formalizar los recuerdo de las personas como una gran masa de memoria colectiva terminó por cautivarme definitivamente.

En realidad, no hay una manera correcta de agrupar o enumerar todos los artistas de los que se va nutriendo poco a poco mi trabajo. Todas las asociaciones que iba haciendo, tenían que ver con los conceptos que yo veía en común con las obras de los diferentes autores. Terminé por meter en el mismo saco la serie de instalaciones de Carmen Calvo<sup>4</sup>, los armarios de Doris Salcedo<sup>5</sup> y la serie *House* de Raquel Whiteread. A medida que avanzaba mi investigación, iban cambiando mis intereses e iba conectando artistas que trabajaban la idea de refugio como intimidad, la ruina como vestigio de memoria o la tridimensionalidad del objeto fotográfico: así relacioné la obra de Nicolás Lamas con la de Pedro Luis Cembranos o Haris Epaminonda, Victoria Maldonado con María García Ibáñez o Mercedes Pimiento y Alex Lukas.

Una vez terminada la obra y habiendo echado una mirada hacia el pasado, me di cuenta de que mi obra oscilaba entre las ideas que trabajaban los artistas que eran de mi interés: de la fotografía y el dibujo a la conexión de ésta con el cuerpo y el olvido, pasando por la instalación en referencia al espacio íntimo de la casa, hasta llegar a la idea de ruina y refugio.

Entre las obras de Lamas, Cembranos y Epaminonda establecí conexiones en referencia al objeto fotográfico como cuerpo tridimensional que queda en la realidad en la que habito. Maldonado, García Ibáñez, Pimiento y Lukas quedaban vinculados a la idea de la ruina como vestigio de memoria de los lugares habitables que se extinguieron con el paso del tiempo. Una metáfora de la memoria o el recuerdo que ha quedado derruido y demacrado con los años. Es por ello que en mi obra personal empecé a usar el elemento de la piedra y el escombro.

---

3. Alonso Molina, O., Carrasco Conde, A. y otros (2015) *Concha Martínez Barreto. Los nombres*. Murcia, NewCastle Ediciones, 102.

4. Véanse obras tales como *Interv (alo)*, *En las vagas sombras de la luz* o *Personajes a través del espejo*.

5. Véase las piezas expuestas en The White Cube del 15 de Septiembre al 20 de Octubre de 2007.



*I. OBRA*



Figura 5. María Gómez Tirado. Detalle de las piezas durante el montaje de la obra *Intra imaginis*, 2016.

## Presentación

*Sabe a mañana,  
que no recordaré en lo  
que he pensado.  
Negro azabache.  
Rincones pintados.*

Casi cinco meses intentando que mis obras finales no fuesen una desordenada amalgama de ejercicios de clase mal relacionados, noches en vela y enfados ante el sentimiento de no llegar a cubrir las expectativas que de mí se esperaban. Un día paseaba taciturna por las calles del barrio en el que vivo y vi una cuba sucia delante de la tienda en la que solía comprar chucherías. Estaba llena de escombros y sentí la imperiosa necesidad de recoger todas las piedras que allí había y hacer algo con ellas. No tenía clara la conexión que podían tener con lo que estaba trabajando, pero *dentro* de mí notaba el nerviosismo y el pánico ante la idea de que pudiesen llevarse esa cuba para siempre y quedarme sin lo que contenía. Corrí hasta casa y cogí una caja de madera. Cuando llegué la cuba seguía en su sitio: habían pasado apenas quince minutos. Una vez tuve los fragmentos de pared en mi habitación, miré a mi alrededor y vi que, sin darme cuenta, había estado retratando piedras en mis lienzos desde hacía casi un mes. Miré mis fotos y en todas ellas aparecían paredes, habitáculos, espacio en definitiva. Leí mis poemas y miré mis dibujos oscuros y en todos pude ver parte de aquellos escombros. Cogí mis pinceles y mi pintura negra y comencé a cubrir con ella las piedras. Cuando acabé, mi habitación quedó sumergida bajo una nube de polvo de carboncillo: derramé el bote con el que había estado trabajando y ni siquiera me había dado cuenta. No había casualidades: las obras llevaban esperándome un largo tiempo y por fin las había descubierto. Era solo cuestión de tiempo el darme cuenta de que la memoria y la fotografía quedaban vinculadas de una forma muy poética con la idea de vestigio y de ruina. Los colores de mis imágenes estaban relacionados con el gris de aquellos escombros.

### *Intra imaginis*

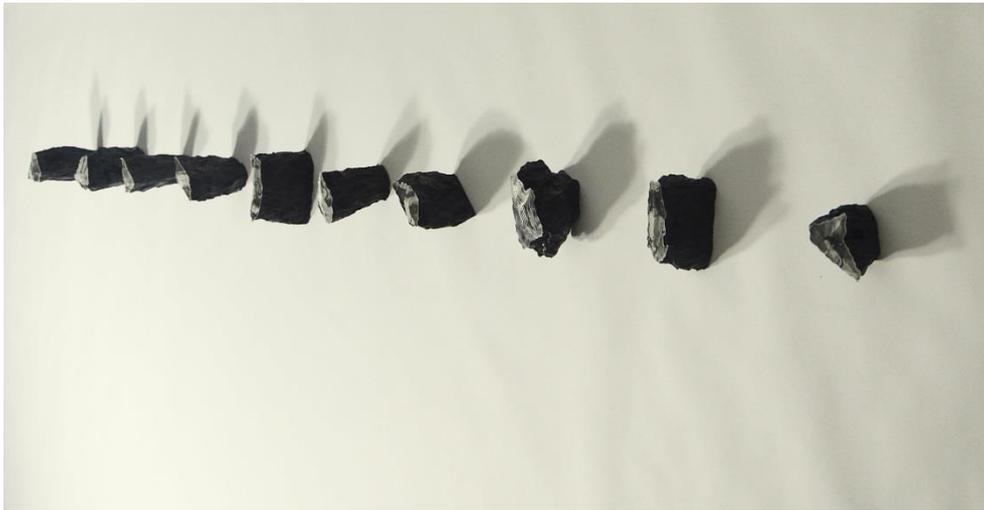
Impresión digital y acrílico sobre  
hormigón, escayola y barro seco.  
Instalación

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

2016









Ahora es una imagen  
de eso. Mañana  
seguirá siendo lo  
mismo. ¿Jugamos?  
Apaga el instante.

Las fotografías fueron escogidas cuidadosamente, pues todas las acciones que en ellas se representan, debían estar tomadas en espacios que ya no existen: espacios que ahora solo son ruinas. Piedras de hormigón que ahora quedan grises y apagadas ante el inevitable paso del tiempo. Y las manchas de negro son el olvido que las ha cubierto, para marcarlas por el olvido que tanto las caracteriza.

Unas imágenes detrás de otras delimitan los estratos mostrando la profundidad de las capas en el interior. Un agujero que se pronuncia hacia dentro, estableciéndose más allá del plano de la foto. Las piedras y sus tamaños delimitan la mancha que produce el hueco y los escalones. Los lugares en los que fueron tomadas las fotografías son ahora ruinas olvidadas, espacios irrecuperables que se vuelven oscuros y llenos de polvo. ¿Cuánto tiempo necesitas para descubrir que no podrás volver a las casas del pasado? Los muros de los hogares y todos los patios son ahora piedras en una pared nueva, de otro tiempo, de otro lugar, que contiene los vestigios tardíos de los recuerdos sin importancia de una niña que descubrió accidentalmente unas fotografías.

*In tenebris*

Acrílico y pintura en spray sobre papel.  
Montaje instalativo

35 x 50 cm (negros suelo)  
30 x 40 cm (negros suelo)  
6,5 x 8 cm (miniaturas)

2016









No sabe, negro azabache,  
que mañana recordaré  
en los rincones pintados.

Recorta un papel que te recuerde al principio, papel gris que se rasga casi sin darte cuenta. Colócalo en el suelo negro y empieza a escuchar las motas de ambiente de las fotografías. Cuando cierres los ojos para ver el pasado, no verás sino negro y te acordarás de las veces que fuiste a los rincones a resguardarte de las cosas malas que no habías hecho. Enmarca lo pequeño, porque a veces es lo que más importancia tiene.

*Ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*, y nada de lo que se ha oído se recuerda al fin y al cabo. Lo que queda en la penumbra no es lo que da miedo, sino aquello que queremos proteger. Siempre que se busque dentro de una fotografía, se encuentra un granulado propio de las imágenes. No es mala definición, son las motas de polvo que flotaban en el ambiente en la toma de la imagen, que han quedado atrapadas en el papel, al igual que los rostros de los retratados y las ruinas de los lugares en los que se encontraban. Dibuja esas motas.

A parte de eso, los restos de los recortes de los momentos que me sobraron al amontonar todos los recuerdos, plagados de motas también. Y en los marcos la nota que encontré en el libro de Bachelard, que me recuerda que no me olvide de que las casualidades existen si nosotros las dejamos.

*Ipsa facto*

Fotografía Polaroid y fotografía analógica

8,8 x 10,7 cm (Polaroid)  
(fotografía a color)

2016









Bonita la luz que hace que el  
contorno de un alrededor que  
te envuelve, se torne  
negro en un papel.

¿Qué es una fotografía instantánea de una mano que sujeta otra imagen, la cual representa una escena de la infancia de aquella persona que la sostiene? Al pulsar el botón, la máquina revela directamente la imagen captada de la realidad que se ha tomado como referente, sacando una foto que pasa a ser objeto de realidad unos segundos después de apretar el obturador. Ahora *tengo* en la mano este momento, lo puedo tocar, manipular y sentir en el plano de la realidad. Pero es una fotografía de una fotografía. O una muestra de lo que ocurrió sentados en las sillas blancas de metal. O la toma inmediata del mundo, ahora mío, al que me enfrenté una vez.

El fuera-de-campo del que me hablaba Dubois es comprensible en el momento en el que sostengo la imagen y tomo una nueva fotografía de ello. Yo misma completo el espacio y el tiempo que separa la imagen primera de la que ahora ha impreso mi máquina Polaroid. Los objetos que algún día me acompañaron, un viejo peluche que no deja de sonreír, y una historia interminable que creo que jamás dejaré de contar.

*Ut nihil*

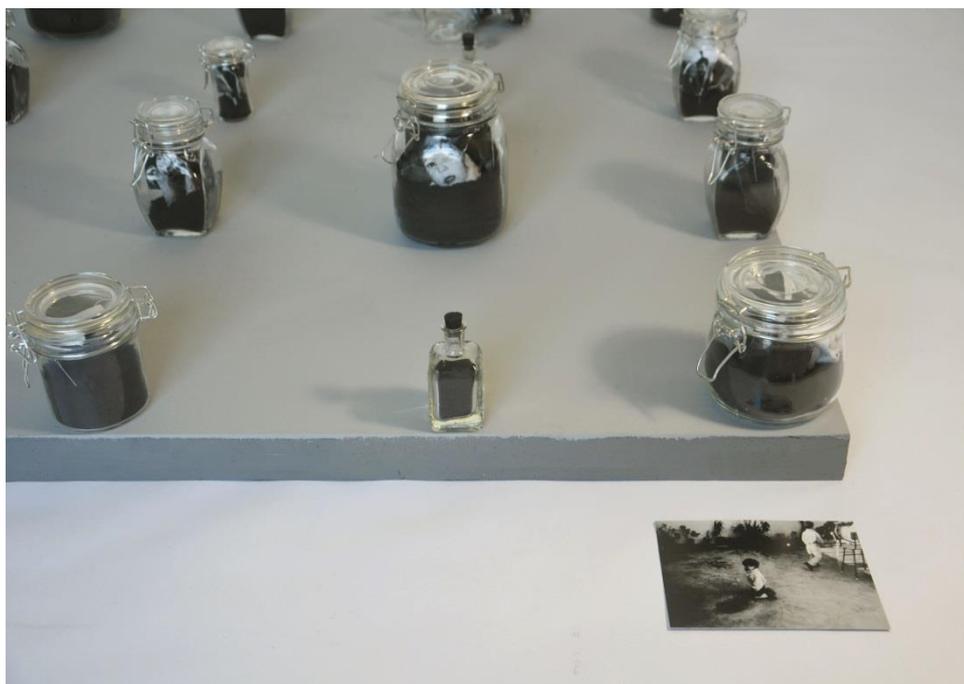
Impresión digital y pigmento en tarros de  
cristal. Instalación

Medidas variables  
Superficie de 120 x 120 cm

2016









Y todos los pájaros que,  
¿para qué vivirlos?  
Si podemos, tranquilamente,  
guardarlos en un tarro.

Hace ya algún tiempo decidí que para conservar algo a través del tiempo, era necesario introducir dicho elemento dentro de un tarro de cristal. Esta decisión me ha llevado hasta este momento, en el que el tarro se ha convertido en una manera obsesiva de encerrar las imágenes de un pasado que no quiero que se degraden ni estropeen con el paso de los años. La poética visual me ha ayudado, pues la metáfora discursiva no hace más que plantear un mensaje cargado de subjetividad.

Los relojes de arena de Borges tienen en común que potencian y señalan al Tiempo los caminos que ha de tomar. Una vivencia representada en una foto que se ahoga en todos los granos de arena negra del reloj de *pigmento* que es ahora el tarro. ¿Pasa el tiempo solo de cristal para adentro? La transparencia del material me hace ver que he creado, casi sin darme cuenta, un espacio dentro del propio frasco, en el que guardo torpemente la esencia de un momento que sé que jamás recuperaré.

Y uno de ellos está roto.



## *II. TEORÍA*



Figura 6. Ridley Scott. Fotograma de la película *Blade Runner*, 1982, 00:41:31.

## Presentación

*Aquí la memoria del tiempo y los laberintos,  
aquí el error y la verdad, [...]  
Aquí también los ojos que no sirven,  
las manos que no aciertan,  
las ilegibles páginas,  
la dudosa penumbra de la ceguera,  
los muros que se alejan.*

Jorge Luis Borges, *Al adquirir una enciclopedia*.

Llegados a este punto, he de decir que decidí relatar mi verdad de los hechos, expresando todas las divagaciones que se me fueron ocurriendo a lo largo de la investigación. A pesar de ello, he leído, he comparado, he indagado y sobre todo he aprendido. Después de depositar todas mis fuerzas en expresar mis pensamientos a través de la obra plástica, toca explicar a qué se deben todas esas materializaciones y contextualizar mis ideas. Es por esto que cabe añadir que *La poética de la memoria* no surgió de la nada. Comenzó siendo una reflexión sobre el recuerdo, como ya he dicho en incontables ocasiones. Eso derivó en la fotografía y en la comprensión de la misma como un lugar concreto. Poco a poco comencé a contemplar el cuerpo como espacio y eso me llevó a las reflexiones sobre *Lo de dentro*, que derivó en la necesidad de contar mi visión plástica mediante la idea de la fotografía como objeto de realidad y reflexión sobre el recuerdo. Poco a poco fui comprendiendo la lírica que encerraban mis imágenes y esto último me llevó a la visión poética de la obra plástica. El día que me puse delante del ordenador para empezar a redactar el apartado teórico de *La poética de la memoria. Sobre la ontología de la imagen, la poesía y el recuerdo* lo pasé francamente mal. Estuve cerca de una hora sin saber cómo enlazar todo lo que consideraba que tenía que escribir. Exhausta casi un mes después, me dispuse a escribir este «diario». Después vino el alivio de la poesía. ¿O fue al revés? Curiosamente, ya no me acuerdo.

## Sobre la memoria

Toda historia tiene un comienzo, y la mía quedó potenciada por mis más ardientes deseos de expresión. En mi caso, empezó con la memoria y con la necesidad de indagar sobre su representación a través de la práctica artística. Evidentemente, han sido muchas las lecturas que me han llevado a concluir lo que vendré a decir a continuación, pero he de añadir, que éstas me han servido para dar valor a unas ideas que ya rondaban por mi cabeza.

Leyendo a Milan Kundera descubrí que la identidad de cada persona queda configurada, sobre todo, por los recuerdos que ésta guarda. Tanto la manera en que *somos* y nos *producimos* en público como en privado, nuestros gustos o costumbres o la manera en que pensamos, queda marcada por las vivencias que guardamos en nuestra memoria en forma de recuerdos. Cuando caí en la cuenta de esto, que a priori puede resultar obvio, empecé a tirar de un fino hilo que configuró toda una red de ideas y pensamientos que terminaron por conformar mi obra. El hecho de repetir de manera narrativa y simbólica en la memoria los acontecimientos vividos, trae inevitablemente la construcción de una identidad, y es posible que al fin y al cabo, la obra sea el resultado de la búsqueda de esta misma identidad a través de la memoria. Quién sabe.

Antes, contaba cómo una conversación cotidiana puede cambiar el rumbo del trabajo. A raíz de ella, me interesé por el llamado «efecto de retardo»<sup>6</sup> del que hablaba Freud y más tarde por la idea de la «memoria impedida»<sup>7</sup> a la cual Ricoeur dedica un epígrafe de su texto. Nada más lejos de descubrir los mecanismos con los que trabaja la memoria, degenerando los acontecimientos vividos dependiendo de las connotaciones presentes o impidiendo el desarrollo de la memoria por los miedos o los traumas que ésta pueda traer consigo. Al final, llegué a la inevitable conclusión del olvido como fuente de todos los problemas de la memoria, y que éste está ligado irremediablemente a su más profunda condición. A medida que iba avanzando en mi investigación, daba con claves más concretas que me servían para encaminar mis pensamientos y mi discurso. Adentrándome en el maravilloso mundo de los recuerdos, llegué al lógico desenlace con el que aun no me había topado: la memoria es de la mente.

---

6. A partir del texto de Freud *De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras*, empecé a divagar sobre el desarrollo de éste fenómeno y de cómo poder representarlo a través de la obra plástica.

7. Capítulo completo en la obra de Paul Ricoeur *La memoria, la historia y el olvido*. Ricoeur, P., (2010): *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid, Editorial Trotta, 97.

Una vez hube topado con esta idea, descubrí que es algo en lo que me encanta pensar. La memoria solo puede producirse y ser auténtica en el lugar para el cual está *hecha*: la mente. Dentro de ella, los recuerdos *son* verdaderamente en esencia, y gracias a que se producen precisamente en este espacio, pueden llegar a conformarse como tales. Esto me llevó a pensar que mis esfuerzos por crear a partir de los recuerdos me llevaría a otra cosa que no era memoria como tal, pues una vez que se «extraen» del espacio mental, estos dejan de *ser*. Me gustaba cómo la idea encajaba a la perfección con la concepción de Gastón Bachelard del espacio, y al final, acabé viendo las cajas y los cofres que él describía en *La poética del espacio* como lugares en dónde buscar la intimidad interior de la que hablaba Pardo. Sin darme cuenta, los textos que había leído iban configurándose alrededor de la idea de la mente como el espacio por antonomasia en el que se produce la memoria. ¿Acaso no es «tener memoria» cuando se asume que ésta se produce en la mente? ¿Si está dentro de nosotros mismos desarrollándose en el espacio que somos, en lugar de «tener» no se «es memoria»? La posesión rondaba entonces mi cabeza. ¿Se posee memoria en realidad?

Sentada en mi escritorio, escucho como la lluvia repicotea en el alfeizar de mi ventana. Hace frío y ya es de noche a las siete y media de la tarde (¿cuándo he escrito esto entonces?). Al parecer, los recuerdos de la infancia surgen debido a innumerables factores. Bien puede ser por el olor inesperado de una magdalena mojada en el té o bien por el simple hecho de que, por fin, ha llegado el invierno. Durante la estación más fría, pasamos más tiempo en la casa, en el hogar, y los rincones que quedan en éste, están vinculados con los momentos de nuestra infancia. Las estancias de la casa que habitamos nos transportan a todos los momentos que hemos vivido en ellas. Sólo en una ocasión fui a la casa de Rute en invierno, y hoy por hoy puedo decir, que aquella experiencia quedó grabada en mí interior como las cicatrices de amor en los árboles de los parques. Las casas donde "volvemos a encontrar en nuestras ensoñaciones la intimidad del pasado" (Bachelard, 2000: 80) quedan de esta manera también como espacios atentos a la memoria, y por consiguiente, vinculados a la mente. Por lo tanto, la memoria «está» en nosotros mismos. Aún así, no quiero dar demasiadas pistas de todos estos asuntos, pues más adelante divagaré más extensamente sobre ellos. Otro día, leyendo a Ricoeur caí en la cuenta de que la memoria que a mí me interesaba era la llamada «memoria involuntaria», la cual brota inesperadamente por estímulos del exterior, ya sea una canción, un lugar concreto o una fotografía.

Un profesor al que ahora admiro me dejó en una ocasión un libro el cual ha resultado fundamental para la realización del trabajo. En *Como si lo estuviera viendo (El recuerdo en imágenes)* Salvado Marco Rubio cataloga esta memoria como "imágenes mnemónicas de centelleo o de flash"

(Marco Rubio, 2010: 49). Rápidamente, como es lógico, relacioné todas estas ideas con el acto de la fotografía. Para mí, es la técnica que nos habla del pasado irrecuperable como acto en sí, y esa idea de «flash» a la hora de recuperar un recuerdo es lo que verdaderamente me interesaba de la memoria, el hecho en el que puede presentarse (mentalmente) sin que uno se dé cuenta, sin que su aparición dependa únicamente de uno mismo.

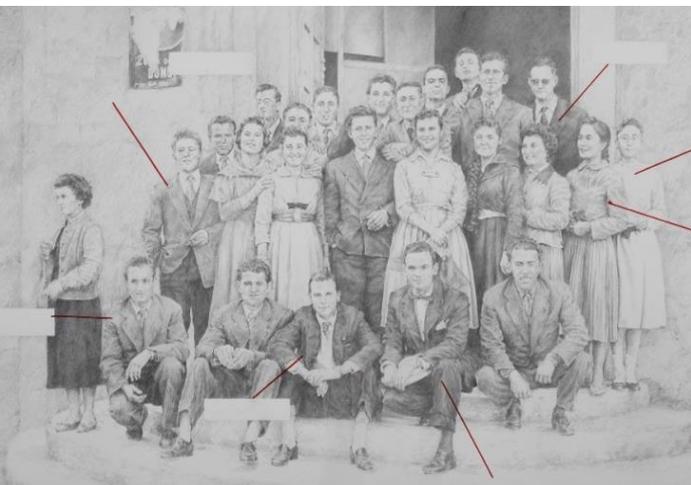


Figura 7. Concha Martínez Barreto, *Los nombres*, 2015. Grafito y acrílico sobre papel, 86 x 118 cm.

Después de mucho investigar pude darme cuenta que lo que me llamaba mi atención de la creación plástica relacionada con la memoria, era precisamente los autores que se valían de la imaginación. Jorge Luis Borges quedó ciego en su vejez, y escribió algunos relatos y muchos de sus poemas siendo invidente, valiéndose solo de las imágenes de su memoria. El autor imaginaba combinaciones de palabras para crear poemas a partir de los recuerdos de toda su vida. Concha Martínez Barreto, imagina los nombres de los antepasados a los que no conoció, y configura partiendo de las fotografías historias que los personajes de las imágenes le contaban con sus miradas. Ese límite entre lo que solamente se recuerda y lo que uno es capaz de imaginar a través del visionado de los recuerdos, era lo que realmente me interesaba, y a raíz de esto, comencé a configurar mi propia manera de reinventar mis recuerdos mediante la creación. Y un día, sin previo aviso, pude entender a qué se debía mi rara obsesión por las piedras.

Al mirar mis fotografías me di cuenta de que las *experiencias* que nos ocurren quedan como puntos de partida hacia la transformación de las mismas en imágenes mentales que configuran la memoria. Las vivencias, ahora *recuerdos*, se degradan y cambian de significado con el paso del *tiempo*, perdiendo información que queda para siempre relegada al *olvido*.

La «inevitabilidad de lo acontecido» me rondaba la cabeza. Es decir, las cosas ocurren, y no podemos hacer nada para remediarlo. Un río que fluye de manera incesante, con una corriente continua y sin oportunidad de vuelta atrás, de regreso. Es por ello que la memoria trae consigo el hecho de que representa algo inalcanzable. Un acontecimiento que jamás podrá volver a nosotros tal y como fue. La experiencia se nos escapa como el agua entre los dedos, y solo nos quedan las sensaciones mentales para recuperarla. ¿La recuperamos? Ilusiones vacuas que hacen que la memoria sea triste, melancólica, nostálgica, y la experiencia queda como un *nunca* que se esfuma, al cual únicamente podremos recurrir mediante el recuerdo. Tzvetan Todorov me dio una pista muy apropiada: la experiencia se mantiene como algo singular. Evidentemente, por que no vuelve, pero en su ensayo *Los abusos de la memoria* reitera que esa singularidad es una cualidad puramente humana, del individuo. Otra de las ideas fundamentales salieron por fin a la luz: que los momentos que no vuelven son tales debido a que los individuos somos singulares e irrepetibles. Sin la percepción temporal y espacial irrepetible del ser humano, la experiencia no sería tal. ¿Quién hablaría de memoria sino el ser humano?

Así pues, la experiencia queda siempre como punto de partida, por la sacralidad que representa el hecho de que es irrecuperable. De ella surge la transformación de lo que ocurrió en memoria, y eso nos lleva a la imaginación, pues los huecos que dejan los detalles olvidados se rellenan con las impresiones presentes, y al final el recuerdo concreto posee, en gran medida, detalles o cuestiones que atienden a la imaginación. Rara vez he imaginado algo de la nada absoluta. Los artistas, construimos a partir de la realidad que nos rodea, y esto es, ante todo, recordar. Llegado este punto, me planteé la estrecha relación que para mí tiene la creación y el acto de recordar, el cual está implícito en todos los movimientos de mi día a día. Al final, me doy cuenta de que este trabajo, todo este «esfuerzo» no es tal, debido a que simplemente me produzco acorde a aquello que hago casi sin darme cuenta: recordar continuamente.

¿Cómo contar una experiencia si no se tiene memoria de ella? En éste sentido, el recuerdo ha actuado siempre como representación de lo conocido o vivido. Gracias a los recuerdos me he dado cuenta de que soy capaz de asumir todas las cosas que me sucedieron como sabidas y asimiladas. Esto me llevó a pensar de nuevo sobre la posesión: tenemos (poseemos) recuerdos en el momento en el que aprehendemos lo que nos pasó. Yo veía entonces esa suma de recuerdos como aquello que conformaba el grueso de la memoria, de la memoria que se es.

Cada uno de los detalles iba formando una imagen global compuesta por numerosas piezas de un puzle, imaginando así la forma que para mí puede tener la memoria. Cuando casi todo el mundo parece acudir directamente la idea de la mente como un fichero gigante (cosa que veo bastante lógica y a la que recurriré más adelante) para mí la memoria son también imágenes gigantescas formadas por secciones que corresponden a los detalles (a los recuerdos) que forman el grueso de dicha memoria.

Nunca me había parado a intentar delimitar lo que es en realidad un recuerdo. Era algo en lo que me costaba pensar. Vinculaba siempre el recuerdo y la memoria con esa agua que se me escapaba entre los dedos. Pero no era solamente eso. Esa agua fría y mojada (obviamente) manchaba invisiblemente la mano y la dejaba húmeda. Tenía que ir corriendo a la toalla si quería borrar esa *huella*. El agua era la experiencia, el recuerdo la huella de la humedad en la mano y la toalla el paso del tiempo que borra la huella y da paso a la sequedad del olvido. Efectivamente, yo encontrada el recuerdo como una huella más fuerte que el agua, algo que es imborrable en la mayoría de los casos, pues aunque a veces pensemos que hay recuerdos que se han ido, simplemente están en realidad guardados en cajas más profundas de nuestra mente. La búsqueda incesante de esas huellas para volver a ver lo que sucedió es ni más ni menos que delimitar lo vivido y saber tanto lo fuimos entonces como lo que sentimos ahora. Intentando acordarme de un sueño que tuve hace tiempo para de ahí deducir los miedos que tenía entonces, caí en la cuenta de que recordar (lo que sea) es en realidad cubrir la necesidad de conocerse a uno mismo.

Barthes hablaba en su *Cámara lúcida* del "punctum" (Barthes, 2011: 46) de la fotografía, aquello que nos hacía sentirnos atraídos por una imagen, una casualidad que escapaba a las decisiones del fotógrafo en el momento de la toma. Al final lo que recordamos de esas fotografías son los punctums y eso es para mí el recuerdo en sí. El detalle, la acción, el sentimiento o el lugar que se nos queda en la memoria como una huella, que escapa a nuestras decisiones. A una niña que juega con la pelota rosa que no quiere olvidar le toman una fotografía en un patio y es la silla blanca de metal que allí había lo único que finalmente recuerda la muchacha cuando ha crecido. Supe entonces, mirando aquella fotografía, que los recuerdos son imágenes del pasado. Una vez di con esta aclaración, me resultó tremendamente curioso cómo las reflexiones que a mi parecer son más interesantes, versan sobre cosas obvias, cotidianas, que a menudo se pasan por alto por ser muy anodinas. Lo cotidiano de los recuerdos, lo común que todos tenemos, es lo que más me atrae a la hora de reflexionar acerca de la memoria. Seguramente, la foto de la niña en el patio no sea única en su especie. Habrá en el mundo millones de personas que tengan guardadas fotografías de ellos mismos de pequeños parados en mitad de los patios traseros de sus abuelas.

Los recuerdos son imágenes, sensaciones, que remiten siempre a un pasado perdido, fantasmagórico por el hecho de estar en continua desaparición o mutación. La información de éstos se degrada y va perdiendo nitidez. Los fantasmas de las vivencias quedan en la mente como huellas que poco a poco se van borrando, dejando huecos que tarde o temprano darán paso al olvido. Llegados a este punto, diré que ojalá se cultivase más la capacidad de recordar las cosas que nos suceden. Ojalá hubiese un Ireneo Funes<sup>8</sup> que no diera tanta importancia al olvido y compartiese su secreto de recordar todos los detalles de la vida que tuvo. Desearía poder guardar en mis tarros todos los momentos que he vivido para poder visionarlos cada vez que quisiera, y sentir todos los sabores del pasado. Tener un pensadero<sup>9</sup> particular al que acudir cada vez que los vacíos no me dejaran dormir tranquila.

Poco a poco fui dándome cuenta de que una de las cosas más interesantes y genuinas del recuerdo era que, precisamente, queda degradado por el paso del tiempo. Ricoeur afirmaba ya, que "la memoria es del tiempo" (Ricoeur, 2010: 24), y esto me llevó a pensar sobre la relación que existe entre el



Figura 8. Mike Newell. Fotograma de la película *Harry Potter y el cáliz de fuego*, 2005, 00:46:21

- 
8. Dicho personaje hace referencia al cuento de Jorge Luis Borges de *Funes el memorioso* el cual queda como uno de los referentes narrativos clave en el desarrollo del escrito.
  9. Objeto descrito en el universo de J.K. Rowling que permite revivir los recuerdos.

recuerdo (o la memoria) y la idea de éste como fuente de tiempo. A mi parecer, cuando entendemos la memoria como fuente de tiempo, queda ésta vinculada a la idea de origen o aparición de algo. Sin embargo, cuando asumimos que la memoria tiene que ver con el paso del tiempo, su conexión viene dada más bien por una consecuencia: tenemos memoria porque el tiempo *pasa*. Una idea compleja de entender, y de vez en cuando hasta yo misma olvido lo que eso significa o incluso lo que pretendo decir con eso. Pierdo completamente el hilo de mis pensamientos porque no puedo evitar pensar en clave de imágenes.

No hace mucho, visité la exposición *Escultura hiperrealista 1973 – 2016* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y pude ver una conexión entre las esculturas y las fotografías con las que yo estaba trabajando. ¿Hasta qué punto no son las figuras que pretenden imitar con el máximo nivel de veracidad posible la realidad, otra forma de «fotografiar» lo que nos rodea? La pieza de San Jinks *Woman and child* me llamó especialmente la atención: una mujer anciana cercana al momento de su muerte abraza a un bebé recién nacido por la necesidad de reconciliarse o proteger su yo del pasado, siendo el inescrutable paso del tiempo lo único que se interpone entre ellas. El antes y el después que se unen en un abrazo en el ahora. Cuando vi la pieza, pude verme a mí sujetando la fotografía de la niña del patio, observando extrañada como aquel lugar me resultaba familiar. La fotografía y la escultura estaban a mi parecer muy vinculadas al ser una técnica que, salvando las distancias, copiase en extremo detalle la realidad de la que provenía.

Al volver a casa, caí en la cuenta de que había estado viendo el factor del paso del tiempo en referencia a la degradación del recuerdo como algo con consecuencias negativas, y no tenía porqué ser así. ¿Cuántas veces habré vuelto a visitar un lugar de mi infancia que recordaba de forma esplendorosa y una vez visitado de adulta tristemente he descubierto que no era tan maravilloso como recordaba? A veces, otorgamos a los recuerdos sentimientos positivos cambiando la información de tal manera que las experiencias quedan mitificadas y añoradas, sobredimensionando lo que en realidad ocurrió. Descubrí que podía estar páginas y páginas divagando acerca del paso del tiempo y de cómo este repercute en el recuerdo. Finalmente se sabe que es para algo sencillo, que va íntimamente ligado a la memoria. El tiempo pasa para el olvido.

Funes el memorioso podría decirnos que esto no es algo malo, y en efecto, no lo es. Después de leer tanto sobre memoria, no había caído en la cuenta hasta ahora de que el olvido, tal y como se le atribuye a Temístocles que afirmaba, a veces es necesario, precisamente para dar importancia al hecho de haber podido recordar todo lo demás. Al fin y al cabo, la mente tiene un espacio limitado y olvida lo innecesario. La memoria es porque no es olvido.

¿Cómo sería mi día a día si fuese capaz de recordar, no solo los hechos que ocurrieron en mi propia vida, sino todos los conceptos en su más amplio sentido y todas las visualizaciones de todo lo que me ha rodeado a lo largo de mi existencia, tal y como le ocurría a Ireneo Funes? 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. Sinceramente, siempre preferiré ver al olvido como lo ven los poetas, más que como una falta de algo, como una oportunidad de apreciar en mayor grado lo que efectivamente se recuerda.

A pesar de esto, a veces ocurre que creemos que hemos olvidado algo y de repente un día, vuelve a nosotros de las formas más inesperadas posibles. Es por esto que antes decía que la llamada «memoria involuntaria» es la que verdaderamente me interesa: aquella que inspiraba a Proust cuando olía el vaho que su taza de té desprendía al mojar las magdalenas. En mi caso, como ya explicaré en los capítulos que siguen, el motor de dicha memoria han sido siempre las fotografías, tanto las que he ido encontrando que representan momentos de mi propia vida como aquellas que llegan a mí y que pertenecen a otras personas. Curiosamente, siempre acabo encontrando parentesco entre mis fotografías y las de los otros: es por ello que el acto fotográfico me ha parecido siempre un acto de lo más poético.



Figura 9. Sam Jinks, *Woman and child*, 2010. Técnica mixta, 145 x 40 x 40 cm.

## Lo de dentro

Hace mucho tiempo que no me siento sola. Nunca he sabido reconocer el porqué hasta ahora, pero leyendo a José Luis Pardo<sup>10</sup> me di cuenta de que cuando se *tiene* a uno mismo, no se vuelve a estar solo jamás. Una vez entendida la idea de que la mente es el lugar al que pertenecen los recuerdos, comencé a conectar estos pensamientos con las teorías de la intimidad de otros autores como Gaston Bachelard o Wislawa Szymborska, los cuales daban una visión de lo íntimo desde la mirada poética. Nuestras visiones coincidían en la medida en que yo también sentía el cuerpo como un espacio propio de intimidad, pues al fin y al cabo, los lugares más recónditos e interesantes se encuentran dentro de nosotros mismos.

Pero una vez asumido esto último, ¿qué lugares son aquellos que podemos considerar como íntimos? En mi caso, siempre he tendido a relacionar la idea de la intimidad con los espacios en los que nos sentimos más resguardados, en paz o en sintonía con la sinceridad más absoluta. Rápidamente, conectaba el hogar y sobre todo, el espacio de la habitación con lugares en donde poder desplegar lo íntimo. Pardo llamaba a esto la privacidad. Aun así, al leer a Borges me inundaba siempre la duda, pues el sótano que describía en su cuento *El Aleph* me sugería que únicamente en los espacios en los que nos encontramos «a salvo» es en los que podemos encontrarnos con nosotros mismos, pues es en estos lugares – en los que surge el sosiego – donde da lugar una introspección y un acercamiento con nosotros mismos para llegar a lo más íntimo. El personaje de Borges, descendía solo hasta el sótano, bajando la sinuosa escalera, adentrándose en lo oscuro, y solamente cuando llegaba al culmen de su soledad íntima era capaz de toparse con el Aleph.

Inmediatamente, conecté estas ideas con las que contaba Bachelard en sus capítulos en los que hablaba sobre los rincones y los lugares de recogimiento del hogar<sup>11</sup>. En ellos, el autor vincula el hogar con la idea de cuerpo como refugio, estableciendo pintorescas comparaciones con animales como los caracoles o los pájaros que construyen sus nidos. Es por ello que se relaciona el espacio casa con el espacio mental, en dónde la profundidad y la “inmensidad interior” (Bachelard, 2000: 222) se desarrolla en todo su esplendor, pues “la inmensidad está en nosotros” (Bachelard, 2000: 221). La escucha interior de la que hablaba Pardo es al fin y al cabo el lenguaje silencioso (de pensamiento) con el que nos comunicamos con nuestro yo.

---

10. Pardo, J. L. (2009) *La intimidad*. Valencia, Pre-Textos.

11. Véanse capítulos tales como "La casa. Del sótano a la guardilla", "Casa y universo", "El nido" o "Los rincones" en Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

La artista británica Olivia Arthur me ayudó a comprender mejor esta idea de refugio en relación a la intimidad del hogar. En su fotolibro bajo el título de *Jeddah Diary*, encontré una fotografía que remitía directamente a este concepto: una chica que ojea su ordenador portátil dentro de una tienda de campaña que está montada dentro de una habitación. Un lugar de recogimiento montado dentro de otro espacio de intimidad.

Gaston Bachelard insiste mucho en la idea de espacios dentro de otros espacios para hacer ver al lector cómo contemplaba los lugares en los que el ser guarda sus más profundos secretos. En su comparativa, hablaba del espacio del armario, el cual alberga dentro cajones y cofres que corresponden a esos lugares encriptados en los que guardamos secretos. Estos dos autores daban en la clave sobre mi visión de lo que es el espacio íntimo: sitios en los que sentirse protegidos por uno mismo, ya sea solos o en abundante compañía, la intimidad se experimenta cuando sabemos que no hay nada que temer y que el ruido que necesitamos escuchar se haya dentro de nosotros mismos. Un espacio mental, acotado por los límites del cuerpo y la piel, en el que no se miente y todo se sabe sincero. Debido a esta idea, me planteé nuevamente la pregunta sobre lo que significa *dentro* y *fuera*, para referir a los espacios (reales) del mundo en el que nos movemos como cuerpo.



Figura 10. Olivia Arthur, *Jeddah Diary*, 2013. Fotografía en fotolibro.



Figura 11. María Gómez Tirado, *La Caja*, 2016. Acrílico sobre cajas de madera, 15,5 x 10,5 6,5 cm.

La misma idea, podía ser expresada de diferentes maneras, por diferentes artistas de diversos campos, pero yo siempre iba a relacionarla con lo mismo: la memoria, los lugares de intimidad en los que ésta se desarrolla, la fotografía del patio y la infancia de la que apenas me acuerdo. Bachelard me llevó a estudiar la obra de Rachel Whiteread y sus enormes espacios de dentro, que dejaba ver hacia fuera con bloques gigantescos de hormigón<sup>12</sup>. O los macizos armarios de Doris Salcedo, que dejaban entrever la dureza de una infancia y una privacidad íntima arrebatada por los desastres de la guerra. Conexiones de ideas que flotaban leves en mi cabeza, la cual empezaba a conectarlas de las maneras más inesperadas.

Reflexionando un día sobre la idea del espacio íntimo, llegué a darme cuenta de que había realizado una obra que, casi sin percatarme de ello, versaba sobre la idea de espacio dentro de otros espacios para hablar sobre la verdad encriptada. Una caja que yo misma había introducido en otra de un tamaño mayor y pintado de negro para referirme a esta misma idea de manera sencilla, y poder así reflexionar acerca de los espacios de intimidad de los que hablaba Bachelard.

---

12. Véase la serie de obras tituladas *House* realizada entre 1993 y 1994 por Rachel Whiteread y situada al este de Londres, la cual adquirió el *Premio Turner* en el año 1993.

El interior de la caja guardaba a su vez otra de menor tamaño, aludiendo a la idea de los compartimentos y los huecos en los que se guarda información. La obra mostraba de manera poética una burda representación del espacio mental en el que se desarrolla nuestra intimidad. No pude evitar vincular la caja con el espacio del que hablaba Bachelard en relación al armario, al cofre o a los rincones a los que la luz cuesta llegar. 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*<sup>13</sup> y que solo se pueden visitar en el interior.

La idea no dejaba de retumbar en mi cabeza. Era agradable ir descubriendo poco a poco cómo mi pensamiento coincidía con el de los autores de los libros que iba consultando. De ésta forma, llegué hasta las conclusiones de Byung-Chul Han acerca de la importancia de la percepción del tiempo en relación a la subjetividad de cada uno. Afirmaba que "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). Tal y como afirmaba Pardo, es cuestión de sensibilidad el saber escuchar los sonidos de intimidad que provienen de nuestro espacio interior. Gracias a esta habilidad, los recuerdos que se creían olvidados tendrán la posibilidad de volver a nosotros mediante los estímulos de la realidad.

Para entender mejor estas reflexiones acerca del espacio interior, comencé a indagar sobre la idea de la autopercepción, más concretamente sobre la cuestión del 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 atendemos. Entonces comprendí todas esas veces que mi padre me decía que "escuchase mi barriga" atendiendo a lo que mi interior me decía. El lenguaje del que hablaba Pardo y los sonidos que describían los sentimientos interiores tenía mucho que ver con la forma en que percibimos nuestros recuerdos y vivencias pasadas dentro del espacio de la mente. Poco a poco pude comprender que la memoria queda como una de las marcas más fuertes de intimidad, pues solamente cada persona es capaz de discernir aquello que ha vivido y darse cuenta, si atiende, a la información que pueda haber quedado añadida posteriormente. Empezaba también a relacionar estas sensaciones con actos sutilmente poéticos que únicamente se perciben tras haber desarrollado cierta sensibilidad: la poesía intrínseca en el interior de cada persona.

---

13. Referencia a la película *Inception* (2010) del director británico Christopher Nolan en la que se hace referencia a los estratos más profundos de la mente en los que poder guardar las ideas que se arraigan profundamente en un espacio mental que es comparada con una caja fuerte.

La idea del cuerpo como espacio interior quedó reforzada tras conocer el pensamiento de Berkeley acerca de la autopercepción y la visualización de la película *Film* de Samuel Beckett. Ambos reflexionaban sobre la idea de que *ser es ser percibido*, en medida en que para conocer y sentir los estímulos que nos vienen del exterior, primero debemos habernos percibido a nosotros mismos en tanto a sentir nuestra propia corporeidad. En *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. Buster Keaton fracasa, intentando tapar los objetos o directamente deshaciéndose de ellos, rompiendo toda imagen que pueda estar observándole. El personaje 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. Al caer en la cuenta de que la capacidad de percepción proviene del sí, empecé a tomar la idea de memoria desde otro prisma: el recuerdo es siempre la imagen y la voz principal que «escuchamos» en el espacio mental a diario y que forman las redes de lo que es el pensamiento interior.

Al empezar este capítulo, empecé diciendo que, mientras nos tenemos a nosotros mismos y somos conscientes de ello, jamás estamos solos. Cada vez que recordaba algo que me había sucedido, era como si hablase conmigo misma contándome una y otra vez mediante imágenes mentales, las historias que ya había vivido, hasta que pude darme cuenta de que todo lo que había ocurrido en mi vida había sucedido debido a mi propia existencia. 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*.

Había veces que incluso me costaba comprender las conclusiones a las que iba llegando, por ser más complicadas de lo que solía llegar a pensar en mi día a día. Los mecanismos que empezaba a autoimponerme para afrontar la creación empezaban a ser extremadamente curiosos. No encontré mejor forma de empezar que atendiendo a las rimas de los poetas que tanto me apasionaban y que me inspiraban a reflexionar realmente sobre todas estas cuestiones. En mi caso, veía los poemas como aberturas por las que poder mirar hacia el interior de la intimidad de los autores, de la misma forma que la obra de un artista puede ser comprendida como el reflejo más puro de su alma. La idea de que el color negro tenía algo que ver empezaba a asomar lentamente: una vez cerramos los ojos, nos quedamos inmersos en nosotros mismos y cubiertos de un *negro* que representa los retazos de sensaciones corporales que consiguen formas las imágenes de los recuerdos y vivencias.

*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)

Leyendo estos poemas, comprendía el porqué de la creación de obras anteriores, así como la explicada previamente sobre la caja que albergaba otro espacio dentro de ella misma. Esta obra había sido el punto de partida por el cual se comenzó a investigar acerca de la teoría sobre el espacio interior, y casi había ocurrido todo esto por accidente, sin darme cuenta de que lo que estaba haciendo tendría al final tanta trascendencia para mi trabajo. Ya afirmaba Bachelard en relación a la intimidad que “nunca llegamos al fondo del cofrecillo. ¿Cómo explicar mejor la infinitud de la dimensión íntima?” (Bachelard, 2000: 220), pues en cuanto nos percatamos de que la memoria se da en un espacio en el que sólo hay cabida para el individuo, es inevitable relacionarlo con aquellos objetos que nos llaman al secreto, al escondite o al ocultamiento de las intimidades más profundas.



Figura 12. Samuel Beckett. Fotograma de la película *Film*, 1965, 00:03:30.

## *Sobre la imagen*

Recuerdo que a mi madre le gustaba mucho ordenar las fotografías que nos había hecho a mi hermano y a mí durante nuestra infancia. Tenía guardados seis álbumes de imágenes que representaban momentos que para ella habían sido significativos. Está claro que solo para ella, pues nosotros éramos demasiado pequeños como para saber el verdadero significado de la fotografía. "El instante fotográfico es un instante eminentemente paradójico" (Dubois, 2011: 146), pues la fotografía queda como una captación visual del instante, alejándose de toda captación ontológica. Al final, el recuerdo termina escapándosenos de entre los dedos, como si intentásemos atrapar el agua.

La fotografía, y esto lo dicen los teóricos que he leído a lo largo del desarrollo de la investigación, es una técnica que trae siempre consigo el pasado. Una foto es en sí misma, una acción que ha quedado atrás en el tiempo. Es por ello que concuerda tan a la perfección con la categoría de recuerdo, puesto que siempre alude a él. Siempre que miro una fotografía me resulta casi inevitable pensar en el hecho de estar sujetando un momento (visual) de algo que sucedió en un tiempo y espacio al que ya no puedo recurrir. La niña que está en medio del patio me dice que ha muerto, y que ni siquiera fue una decisión suya: alguien al otro lado del objetivo, escogió ese momento, tomó la decisión de congelar precisamente ese instante en una pausa eterna, para asumir que la chiquilla iba a morir, tal cual era, en el segundo en el que se accionase el obturador. Y todo ello sin darse cuenta.

Tomar una fotografía es, ante todo, dejar morir. También es una decisión de corte, seccionar un fragmento específico de una realidad que interesa. Es además huella de la luz que una vez impactó en la película, formando la composición de sombras que hacen posible el reflejo de los objetos. Es también y, cómo no, poesía. Es saber que, si no te acuerdas, siempre te quedará la opción de corroborar tus pensamientos en el papel en el que se fijó lo ocurrido. 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, 2011: 54). Además, el hecho de pararse y fotografiar lo que se ve, lleva intrínseca la necesidad de cubrir una ausencia que se considera que existe. Al tomar una imagen, tapamos un hueco de una sección de la realidad que no estaba representada y que consideramos que tiene la suficiente importancia como para encerrarla en un papel. Se mitiga la falta de esa imagen concreta en un mundo que no la tenía. Tomar fotografías tiene que ver, por lo tanto, con rellenar un vacío existente en el mundo de las imágenes.

Nuevamente, he aquí una contradicción. Pensando acerca de lo que significa fotografiar y los conceptos que van intrínsecos en su definición, llegué a pensar que la fotografía aniquila de manera despiadada el instante del que se nutre. Cuando se pulsa el botón (de la muerte), se produce una prueba de que la experiencia ha muerto, ha pasado y quedará irrecuperable para siempre. La niña del patio jamás será igual, ni mirará de nuevo a ninguna cámara con la misma cara de desconcierto. Susan Sontag se refería a esto precisamente cuando afirmaba que “el acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla” (Sontag, 2011: 19). Y es que nunca somos los mismos después de ser capturados con una cámara. Mutamos en el devenir del tiempo y nos degradamos a medida que pasan las cosas, al igual que los recuerdos cambian en nuestra memoria.

Las fotografías, a pesar de ser imágenes fijas, poseen un alto grado de cambio, el cual es susceptible únicamente ante los ojos del que mira. Buscando fotografías con las que trabajar, descartaba unas en determinados momentos que al final elegía y me acababan pareciendo imprescindibles en otros. Al igual que Carmen Calvo hace con las fotografías que encuentra, añadimos connotaciones y sentimientos a las imágenes que visualizamos, porque somos diferentes según en qué momentos miramos esos recuerdos.



Figura 13. Carmen Calvo, *La poesía está en otro sitio*, 2008. Técnica mixta: collage y fotografía, 100 x 70 cm.



Figura 14. Andéi Tarkovsky,  
serie de 257 Polaroids en Italia,  
1983.

A medida que observaba las obras de los artistas de los que me había nutrido para realizar la investigación, iba dándome cuenta de que la fotografía quedaba estrechamente vinculada con un objeto de realidad. Hace tiempo, un profesor me dijo algo que se me quedó grabado a fuego en la memoria, al igual que la conversación que tuve con mi hermano en aquel bar de Madrid: hablando sobre el espacio de realidad en una de sus clases teóricas, me dijo que el mundo en el que nos movemos es irremediablemente tridimensional, por lo tanto, todos los objetos que en él se encuentran son, a pesar de que aparenten lo contrario, tridimensionales. La bidimensionalidad es una ficción, una teoría, un concepto abstracto, pues nuestra realidad está enmarcada en la tercera dimensión. Las fotografías antiguas que asimos en la mano tal y como hizo en su día el melancólico Tarkovsky para recordar su tierra natal<sup>14</sup>, son objetos que se presentan ante nosotros con el fin de ser susceptible a la manipulación o el deterioro debido al tiempo.

- 
14. El cineasta ruso Andréi Tarkovsky realizó una serie de 257 Polaroids en el año 1983 mientras rodaba *Nostalghia*. 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.

La visión de la foto como objeto de tridimensionalidad, alejado de la planitud con la que estamos acostumbrados a relacionarla, me hizo pensar en la cantidad de conceptos que giran alrededor de la idea de la fotografía misma. Recordé las comparaciones que hacía Gastón Bachelard con el espacio del cofre y la sensación de secreto de intimidad y eso me llevó a las reflexiones de Dubois acerca del fetiche que se crea alrededor del concepto de álbum familiar<sup>15</sup>. Esto me llevó de nuevo a pensar sobre la obsesión de mi madre (y supongo que de muchas madres a lo largo de la historia de la fotografía) por guardar en un libro todas las fotografías que mostraban recuerdos a modo de muestrario de trofeos. Si las imágenes no quedaban ordenadas en un libro para en un futuro poder verse sentados cómodamente en un sofá, el ritual de la foto quedaba como a medias, incompleto. ¿Qué diría Derrida o Freud si descubriesen que, efectivamente, hechos estado archivando mal todo el grueso de nuestra vida en imágenes?<sup>16</sup>. De vez en cuando es bueno mirar las fotografías del pasado y acordarse de todas las cosas de las que juramos acordarnos.

Sontag hablaba también de algo que me fascinó al leerlo: las fotografías, cuanto más estropeadas, ajadas o deterioradas estén, más atractivo les vemos y más interés nos suscitan. Solía ir muchos jueves a la calle Feria en Sevilla a pasear por el mercadillo de segunda mano que se monta allí por las mañanas. A veces, veía algunos comerciantes vender lotes de fotografías antiguas. Las que más me llamaban siempre la atención eran aquellas que estaban rotas, agrietadas o incluso pintadas por la parte de detrás. Estos desperfectos que pudieran resultar incómodos para otros, despertaban en mí la tranquilidad de saber que por esas fotos había pasado el tiempo y que, efectivamente eran antiguas, viejas y que representan momentos de la vida de personas reales, que una vez posaron para que se les tomase esa fotografía.

«Estate quieto», «párate, un momento». Enlazando con lo dicho al final del último párrafo, es curioso darse cuenta de lo que verdaderamente le ocurre al tiempo cuando se pulsa el botón del obturador y se toma una fotografía. Una pausa paradójicamente eterna pues esta queda como “tiempo de la detención, ciertamente, pero también y por ello mismo, tiempo de la perpetuación” (Dubois, 2011: 154). Se supone que lo que una imagen fotográfica representa es el objeto quiero, estático parado, pero la cita de Dubois me llevó a pensar sobre cómo transcurre el tiempo dentro de la imagen.

---

15. Véase en Dubois, F (2010) *El acto fotográfico*. Barcelona, Paidós la reflexión sobre el objeto de álbum familiar como fetiche, en la página 75.

16. Referencia al texto de Jacques Derrida *El mal de archivo. Un impresión freudiana* sobre el cual se hace una reflexión acerca de la paradoja que se genera al intentar recordar algo mediante un archivo de lo mismo, en este caso fotográfico, que finalmente, por el hecho de confiar en dicha acción de archivo, se acaba olvidando.



Figura 15. Chris Marker, fotograma de la película *La jetée*, 1962, 00:11:30.

Es por ello que comencé a reflexionar sobre la pausa que se da dentro del espacio que representa la fotografía: cuando se toma la imagen, tendemos a pensar que el movimiento queda quieto, y realmente es así. Pero ¿un movimiento infinitamente quieto no se convierte en un movimiento que se prolonga por toda la eternidad? Tal como afirma Dubois en la cita de la página anterior, los entes que en las imágenes se ven están eternamente produciendo el movimiento de quietud que se les ha mandado hacer en la foto una vez pulsado el botón. Viendo la película de *La jetée* del cineasta Chris Marker lo entendí.

En la película, se narra el movimiento de los personajes mediante el visionado de una serie de fotografías, una narratividad que empieza siendo algo estática y que a medida que avanza la película va pareciendo cada vez más dinámica. Un hombre intenta recuperar un recuerdo traumático acerca de la muerte de una mujer que presencié en su infancia. Reflexionando sobre la veracidad de algunos de sus recuerdos, habla sobre la realidad de aquello que percibe. Una fotografía de unas palomas volando (las cuales ahora vuelan eternamente), queda en la pantalla durante unos segundos para hacernos ver lo veraz que parece el vuelo de esos pájaros en la fotografía. Pobres palomas, condenadas a volar en la misma posición, sin avanzar ni un milímetro, durante toda la eternidad, siempre que exista esa foto.

Estaba harta de lo mismo, pero no podía evitar pensar otra vez en la fotografía de la niña que miraba fijamente a la cámara en aquel patio trasero. La fotografía tiene como una de las funciones principales detener el tiempo y atrapar el espacio para poder recordarlos siempre y que estos no sean perecederos con el paso de los años. Curiosamente, 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, pues una vez les apuntan con el objetivo, ya no podrán evitar quedar plasmados en el papel, por lo que se resignan y posan. Esta pausa dota al fotógrafo de un falso poder de posesión de todo lo que le rodea: pues ésta queda como una imposibilidad física. Una apariencia peligrosa por su característica instantánea que hace ver al individuo que ha conseguido captar la esencia de las cosas. Pensando sobre ello, llegué a la conclusión de que la fotografía no es más que un intento fallido 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 en tiempo de una naturaleza puramente transitoria, pues por muchas imágenes que se hagan y muchos botones que se aprieten las palomas nunca estarán quietas.

Leí entonces un poema de Rilke, en *El libro del peregrinaje*, en el que le hablaba casi desesperadamente a Dios y se jactaba de la pintura y de su vacuo don de la supuesta captación del instante perpetuo. Sus rimas me parecieron inspiradoras para abordar el tema de la pausa en la fotografía, pues me di cuenta entonces de que el ser humano posee una sed insaciable de conseguir cosas que se niega a sumir que no puede.

*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 pausa en la fotografía me hizo pensar en que realmente, ésta refiere a un momento concreto de un *tiempo* pasado, al igual que el detalle (que no es más que el recorte concreto de una realidad visible) refiere a un momento concreto de un *espacio* pasado. Nuevamente tiempo y espacio quedaban ligados a la idea de la imagen fotográfica. Leyendo a Barthes supe que el detalle del que yo había reflexionado no era otra cosa que el llamado "punctum" (Barthes, 2011: 46) fotográfico del que él hablaba, algo que surge de repente en la realidad y que te escuece tanto que te hace sacar la cámara y tomar de ello una fotografía imperecedera.

El hecho de que se observase un detalle que llamase la atención de la realidad y que adquiriese la categoría de «importante» como para ser fotografiado, me llevó a pensar nuevamente sobre el hecho de querer capturar a toda costa la naturaleza transitoria. Había asumido hacía ya algún tiempo el hecho de que la fotografía no era más que el vestigio de una huella lumínica en el papel, y que estas huellas representaban de la manera más objetiva posible la realidad a la que referían. Sin duda, la imagen fotográfica quedaba entonces como algo que debía aceptarse como *verdadero* pues se supone que retrata a la perfección aquello que se ve en la realidad.

¿Era esto cierto? No estaba del todo segura. Volviendo a las fotografías de Carmen Calvo citadas con anterioridad, supe que la subjetividad entraba en juego irremediadamente dentro de la fotografía. Lo que realmente revelaban las fotos eran las verdades, pero solo aquellas que estaban inscritas en el mundo interior del fotógrafo. Esto quería decir que la objetividad únicamente está en la fotografía como objeto ajeno al ser humano: las fotografías existen debido a las personas y a las miradas subjetivas de éstas, por tanto, una fotografía jamás es objetiva porque atiende siempre a los deseos de las miradas de los sujetos. Entonces, ¿han mostrado alguna vez las fotos la verdad?

Ojeando el álbum de fotografías con mi madre, encontramos una imagen mía a una edad muy temprana. Evidentemente, no pude acordarme de lo que ocurrió aquel día en aquel momento, puesto que era un bebé por aquel entonces. Mi madre empezó a relatar lo que había sucedido ese día, en el que ella estaba enfadada por algo: aquel día, contaba el relato con nostalgia y alegría, casi sin poder ocultar la sonrisa de la cara. No fui capaz de recordar aquel día, pero acepté *la verdad* que mi madre me estaba contando en ese momento. En la distancia (siempre imaginaria) que se crea entre el momento de la toma 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. Pero ¿qué ocurre cuando no se recuerda la «supuesta verdad» que muestra la foto? En este caso, la imagen se vuelve *extrana*<sup>17</sup>, siniestra y el *das unheimlich* del que hablaba Sigmund Freud nunca fue tan evidente que el momento en el que aceptamos que ese lugar que ahí a parece nos resulta familiar, pero no logramos recordarlo.

---

17. En este caso, nos referimos con "extraño" a aquello que, tal y como lo 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. Véase "Lo ominoso" en Freud, S. (1976) *Obras completas, vol. XVII*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.

## La poética

La memoria, como espacio y como tiempo, como lugar y devenir, es poesía que muestra en imágenes los sentimientos escondidos en el interior. Me di cuenta cuando contemplé por primera vez las imágenes de Josef Sudek que la fotografía y el acto en sí, conlleva implícita una poética de la que rara vez se percata la gente. Sabiendo esto, pude comprobar como poco a poco la poesía quedaba relacionada con el recuerdo también, pues empecé a ver la captación imperiosa de las cosas efímeras, como el tiempo o los recuerdos a través de la fotografía como un acto poético en sí mismo.

Un día, sin más, me dispuse a escribir poesía. Valiéndome del lenguaje escrito y componiendo versos sin atadura alguna y sin intentar concordar las frases para que el resultado se asemejase a una historia narrativa y lineal, empecé a combinar palabras que jamás pensé que fuese a disponer juntas en una misma frase. De repente me vi creando a partir del lenguaje. ¿Acaso no es la pintura, la escultura, el dibujo o la fotografía un lenguaje mediante el cual expresar alguna idea? ¿No son la música o la danza o el teatro otras maneras de escribir poemas? Las líneas que delimitan las disciplinas con las que poder expresarse artísticamente quedan ahora completamente desdibujadas. Un día, sin más, los poemas escritos tomaron sentido en mi obra, y decidí valerme de ellos para expresar ideas y complementarlas con las imágenes de la obra plástica.



Figura 16. Josef Sudek, *St. Vitus Cathedral* (serie) 1927-1928.

Leyendo *La memoria perdida de las cosas* descubrí la posibilidad de relatar aquello que me interesaba utilizando un lenguaje más poético y un medio de expresión que más tenía que ver con la narración que con la investigación más científica. El autor afirmaba 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), partiendo de la idea de que, a veces, hay que dejar que la creación (de cualquier disciplina artística) hable por sí sola. Es por ello que un día, sentí la necesidad de expresarme a través de la poesía, y comencé a plantear mi obra desde un punto de vista poético y metafórico.

Autores como Milan Kundera y Gastón Bachelard<sup>18</sup> reforzaron esta idea con la forma que tenían de redactar sus textos, partiendo de la base de que en toda creación, queda implícita la poesía. Anteriormente, había descubierto (o más bien reflexionado sobre) el hecho de que recordar, al estar basado en la asimilación de la videncia de la realidad y el añadido de sentimientos y connotaciones presentes, era fundamentalmente creación, y que la fotografía quedaba vinculada con el arte de crear imágenes para suplir un hueco en el mundo de las mismas. Escribiendo mis rimas, llegué a la conclusión de que toda creación está atenta a ser susceptible de una mirada poética. 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 abierta de expresarse a través del lenguaje. ¿Hasta qué punto no se podría considerar el recuerdo una manera de crear poesía para nuestra mente? Borges observó y dejó muy claro en el prólogo de *El oro de los Tigres*<sup>19</sup> que los poetas crean a partir de aquello que se observa de la realidad, y que cualquier situación cotidiana sirve al artista de inspiración para crear.

“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 poesía<sup>20</sup>, puesto que la observación de las experiencias es de lo que se nutre principalmente un poema y el motivo por el cual se siente la necesidad de tomar fotografías o hacer arte en definitiva.

---

18. Véase los tomos de Kundera, M. (2012) *La identidad*. Barcelona, Tusquets Editores o Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

19. Libro de poesías publicado en 1972 perteneciente al tomo Borges, J.L. (2013) *Poesía completa*. Barcelona, Debolsillo.

20. 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.

La poesía me permitía hacer un uso particular del acto de recordar desde la escucha de mi propio interior, pues finalmente asimilé que añadir sentimientos y connotaciones a las experiencias que en un principio debieran ser objetivas, era crear. 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 individuo<sup>21</sup>. Finalmente, el recordar, la memoria y las fotografías que retrataban esos momentos, se convierten en autobiografías, historias que se cuentan una y otra vez dentro del espacio mente, poesías y *relatos* que pueden llegar a leerse infinidad de veces.

Siempre acababa en el mismo punto, y los pensamientos acerca de la poesía me llevaban al espacio íntimo del que tanto hablaba Bachelard. Al leer el capítulo de *La inmensidad íntima*, observé cómo Bachelard relacionaba 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). Inevitablemente, volvía siempre a la misma pregunta: ¿acaso no es la intimidad (y por ende el recuerdo) la principal fuente de inspiración a la hora de plantear la creación artística? Afortunadamente la poetisa Wislawa Szymborska vino en el momento justo para disiparme las dudas, pues ella planteaba la intimidad como una amalgama de recuerdos que no cesan de revolotear (como palomas)<sup>22</sup> 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.

Para concluir, identifiqué que la poesía quedaba siempre 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. Volviendo además a las fotografías de Sudek, entendí que el papel de la luz y la sombra dentro de las mismas también ayudaban a crear el ambiente poético del que pude nutrirme para la realización de mis propias imágenes, una luz que hablaba de la huella misma de la fotografía, y una sombra que no dejaba de recordarme que el olvido acecha y va de la mano de la propia memoria.

---

21. 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.

22. 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*.



Figura 17. Samuel Beckett. Fotograma de la película *Film*, 1965. 00:15:33.

¿Cómo se da la poesía en el espacio y el tiempo? ¿Dónde están el *aquí* y el *allí*, el *antes* y el *ahora*? Un largo texto para acabar comprendiendo que 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 descubrí que sucede 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.

Como decidió hacer el asustado Buster Keaton para poder percibirse a sí mismo (figura 17), es necesario a veces cerrar los ojos y adentrarse en el interior para descubrir que, durante la evocación de un recuerdo ocurre algo parecido. La experiencia ya pasada queda separada por un enorme abismo de tiempo y de espacio cuando se evoca en la mente. Cerrando los ojos e introduciéndome en el espacio poético del propio cuerpo, en la mente, descubrí que la transformación inevitable por el paso del tiempo está también en el lenguaje, en la imagen, en la creación; porque al final el pasado ejerce sus inevitables consecuencias en el mundo en el que se está inmerso.

Casi a punto de finalizar el escrito, puede comprender que el tiempo y el espacio que definen la poesía son también algo subjetivo, al igual que casi todas las cosas que refieren a la creación artística.

¿Para qué tanta luz y oscuridad si el final casi está cerca? Agotada de tanto teclear en el ordenador, de cientos de días sentada esperando llegar a conclusiones certeras, solo tenía ganas de cerrar los ojos para que la luz de mi interior iluminase las partes de sombra que habían quedado marcadas por el olvido. Un final adecuado sería establecer que la luz, tal y como apuntaba Barthes en *La cámara lúcida*, está vinculada en el escrito y en la obra con la fotografía, la huella que esta deja en el papel y configura la imagen, haciendo así perpetuo el recuerdo. Después quedaría, por último, demarcar la sombra como lugar de incertidumbre, de posibilidad, pues es en ella en dónde quedan todos los detalles del olvido que son difíciles de visualizar. Los finales son momentos complicados, pues todo se ve de manera distinta que al principio. Las cosas se vuelven sencillas, suaves, tenues, y el tiempo empieza a transcurrir mucho más tranquilo. 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 aceptar la vida, el devenir de los recuerdos o los actos que nos definen como una narratividad a la que estamos sujetos, coincidiendo con la concepción temporal de la duración y la narratividad. Gracias a la poesía, pude descubrir que esto no siempre es así. Sencilla y llanamente, una historia acaba cuando otra nueva comienza:



Figura 18. Jan Svankmayer. Fotograma de la película *Něco z Alenky*, 1988. 00:02:03.

## Sobre el final

*Voy sola. Paseando por un bosque, entre árboles, por una vereda muy estrecha: apenas hay sitio para una persona. No escucho ningún ruido. La noche está silenciosa y tan solo percibo la hojarasca bajo mis pisadas y mi propia respiración. Voy mirando hacia arriba, contemplando el cielo. No hay luna, y puedo deleitarme en la infinitud de las estrellas que se filtran entre las copas de los frondosos árboles. No sé qué hago aquí, pero me gusta el camino. No recuerdo cómo ni cuándo he llegado a este lugar, pero prefiero quedarme. De repente, me rodea una manada de lobos. Por un momento, mi corazón se para. Noto cómo se agarra el dolor a mi pecho, y un temblor me azota todo el cuerpo. Ahora siento el frío, siento el viento. Y mis latidos, que potentes se atascan en mi garganta, palpitan fuertes, como intentando salir de mí. Se me seca la boca y una leve capa de sudor aflora. Ellos me miran: huelen mi miedo y ya no ha vuelta atrás.*

*Los cuento: son ocho. Ocho lobos que me miran expectantes, haciéndome sentir cada vez más indefensa únicamente con la mirada. Noto la violencia en sus ojos. Noto el hambre. Y el alfa llega. Los demás se apartan a su paso y se coloca justo en frente de mí. Y lo miro. Miro al lobo macho que sé que está a punto de matarme. Ahora sé que el tiempo pasa más despacio cuando sabes que estás a punto de morir. Entonces escucho el murmullo. Es el sonido del bosque, que se expande a mi alrededor. Son las hojas mecidas por el viento; son los búhos que se mueven en las ramas, observando la escena; es la tierra que se encoje con el frío; son las estrellas, que huelen mi muerte; es el lobo que no me aparta la mirada. ¿Por qué me mira tanto? ¿Por qué me observa? Quiero huir. Noto como mis piernas arrancan una y mil veces. Pero hay algo que me detiene y que me impide avanzar. Y entonces lo entiendo, y el miedo se va. Ya sé qué hago aquí: he venido a morir.*

*Asoman los colmillos. Colmillos de aquellos que esperan una señal. Y el alfa cambia su tez tranquila y su espera sosegada; ha llegado el momento. Primero se abalanza él, y antes de que mi espalda toque el suelo, noto sus patas en mi pecho, con una fuerza animal inimaginable. Y caigo.*

*En ese instante, noto la primera tanda de dientes penetrar en mi cuello. Ahora todo es río. Río de sangre que emana y no me deja respirar. Y ya no hay aire, solo líquido. Y toso y escupo sangre mientras miro las estrellas. Y otro bocado lleno de gruñidos, ahora un poco más abajo: ha desgarrado mi pecho y busca mi corazón. Es el momento en el que el resto puede empezar a unirse. Siento tanto dolor que dejo de sentir. Y el alfa muerde con pasión, jugando con mi cuello en un baile sensual, dispuesto a dejarme sin vida. Pero no traga. Solo despedaza. Ahora los demás lobos hurgan en mi vientre, en mis brazos, en mis piernas, en mi ser. Pero no tragan. Solo destripan. Y mientras yo, observo por última vez las estrellas. Y duermo.*

*La matanza acaba y ya no queda cuerpo. No hay cara que poder mirar, ni dedos, ni piernas. Solo entrañas. Un amasijo de carne, de sangre, de huesos, que antaño fue un todo. Y ahora nada más que es una montaña roja, que empieza a mezclarse con la tierra con una extraña fluidez. Y se detiene. Los lobos observan, como esperando algo. Y el alfa aúlla a una Luna que solo él puede ver. Y entonces ocurre.*

*De los restos de lo que fue mi cuerpo, de la sangre, de las tripas, de los músculos restantes, empiezan a brotar unos filamentos. Algo fino que lo envuelve, a modo de pelusa. De los despojos brota pelo, y el río se vuelve manto. Cada vez hay más pelaje, más marrón a cada segundo, más hinchado. Y empieza a inflarse y rellenarse de nueva carne, nuevos músculos, nuevos huesos. Y comienza a respirar, a insuflar vida. El bulto formado se levanta, estirándose y abriendo sus patas y sus garras, despliega su cola y sus orejas, afina su olfato con su nuevo hocico, siente sus nuevos colmillos. Y abro los ojos. Y observo por primera vez las estrellas. Y vivo.*

*Después, miro a los lobos que sentados frente a mí, esperan pacientemente mi llegada. El alfa se acerca y me huele, me rodea, me siente. Después de un momento, el tiempo se me presenta diferente. Ahora ya nunca más lineal. Ahora entiendo el Tiempo como siempre ha sido en realidad: cíclico e interminable. Mi alrededor también ha cambiado. El bosque y el espacio es también distinto. Noto el viento, la tierra, veo los búhos en la oscuridad y siento el rocío de la mañana que está por llegar. Y ahora, yo también veo la Luna.*



Figura 19. Ryan McGinley, *India (Coyote)*, 2009. Fotografía.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Molina, O., Carrasco Conde, A., Castro Flórez, F. y otros (2015) *Concha Martínez Barrero. Los nombres*. Murcia, NewCastle Ediciones.
- Aristóteles (1993) "De la memoria y la reminiscencia" en *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*. Casimiro Libros, Madrid.
- 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.
- 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.
- Guinda, A. (2007) *Claro interior*. Zaragoza, Olifante 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.
- Marco Rubio, S. (2010) *Como si lo estuviera viendo (El recuerdo en imágenes)*. 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.
- Szymborska, 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, Barcelona.
- Trías, E. (1988) *La memoria perdida de las cosas*. Madrid, Mondadori / Bolsillo.

## Filmografía

- Álvarez, M. (2005) *El cielo gira*, España [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].



