



**BIOGRAMA:
YO ES OTRO**

**BIOGRAMA:
YO ES OTRO**

LUISA MARÍA VILLARREAL GONZÁLEZ

PRESENTACIÓN

Título BIOPRAMA: YO ES OTRO

Palabras clave MEMORIA, OLVIDO, BIOPRAMA, AUTOBIOGRAFÍA, IMAGEN

Modalidad INVESTIGACIÓN CREACIÓN

BIOGRAMA: YO ES OTRO

LUISA MARÍA VILLARREAL GONZÁLEZ

ASESOR: PABLO CÉSAR GÓMEZ

Ensayo presentado para optar al título de

MAESTRA EN ARTES VISUALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA CALI
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Arte, Arquitectura y Diseño
Carrera de Artes Visuales

Santiago de Cali, 4 de abril de 2019

SANTIAGO DE CALI, 4 DE ABRIL DE 2019

El presente ensayo, realizado como parte del proyecto de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales, ha sido revisado y ajustado por la autora de acuerdo con las normas generales y las indicaciones del asesor, por lo tanto se avala y se aprueba.

PABLO CÉSAR GÓMEZ
Asesor Proyecto de Grado

CONTENIDO

ORIGEN Y RIZOMA	17
DE LA MEMORIA Y OTROS OLVIDOS	23
TIEMPO, TIERRA Y TEJIDO	31
FRAGMENTOS: BIOGRAMA E IMAGEN	41
BIOGRAMA, RIZOMA Y OBRA	53
BIBLIOGRAFÍA	64

BIOGRAMA¹: YO ES OTRO

“YO ES OTRO. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y mofa contra los inconscientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo!”²

ARTHUR RIMBAUD (1871)

¹ Biograma, este concepto se toma de Abel, Theodore (1947) <*The Nature and Use of Biograms*>, American Journal of Sociology, núm. 53, pp. 111-118; referenciado en el texto “El método biográfico” de Juan José Pujadas Muñoz (2002)

² Arthur Rimbaud escribió este verso en un texto llamado *Cartas del Vidente* en 1871



ORIGEN Y RIZOMA

EN AQUELLA CASA, en la que cada rincón devela ante mí un vínculo con el *otro*, con aquel otro que habita en mí y comporta mi alteridad, cada vez que la visito suelo sentarme en la silla que habitaba mi abuela mientras tejía la espera de sus hijos, sus nietos y sus amigos. Desde ese lugar-silla, que va y viene, es inevitable encontrar mi pasado; no obstante, para mí, es un pasado apenas reconocido entre los fragmentos que soy. Cada fotografía colgada en la pared frente a esa silla, me habla de algo que aún no he sido, pero soy consciente que de ese algo deviene lo que estoy siendo y lo que seré, tal como lo fueron todos esos otros que aunque ausentes toman presencia en mí, al tiempo que se mecen los otros conmigo en el regazo de esa silla. Mi familia está detenida en esa pared pero brotan como semillas que nacen en mí, como los gladiolos de esa casa que nadie sembró pero que aparecen de vez en cuando, recordándonos que esa casa, esa tierra ocupada por ella, tiene la memoria de quien algún día los sembró.

Mi historia se asemeja más a esas imágenes fragmentadas que cuelgan en la pared de esa casa que a, como comentaba Pierre Bourdieu (1989), “un relato coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos”, lo cual sería, sacrificar mi historia de vida a una “ilusión retórica...representación común de la existencia”, como si mi vida correspondiera a una línea roja infinita trazada sobre un fondo negro también infinito. Así, mi historia, se devela como un biograma, como una imagen que es síntesis pero que no deja de cambiar, ni de alterarse; en la misma medida que no puedo dejar de ser lo que mis otros ya han sido. Esta paradoja trágica me compone desde los otros, como alteración, basada en el reconocimiento de aquellos que soy y descubro a cada instante.

A la configuración de los fragmentos que constituyen una historia de vida la he denominado “*biograma*”. Este concepto se ha tomado de las ciencias sociales, particularmente de Theodore Abel (1947), quien en su trabajo “The Nature and Use of Biograms”, publicado en *American Journal of Sociology*, propuso el concepto para referirse a un conjunto de registros biográficos que con propósitos comparativos le permitían focalizar el interés sobre aspectos específicos de las dinámicas vitales de los sujetos biografiados, a manera de un fotograma de carácter “sucinto” (Pujadas Muñoz, 2002).

La obra “Fragmentos” que se propone para optar al título de Maestra en Artes Visuales es un biograma compuesto por los fragmentos con los cuales lo que fui no puede nunca más “no haber sido” (Jankélévitch, 1974)³, hecho que me constituye como misterio, y representan los viáticos e improntas que determinan mi estancia en el aquí y en el ahora. Es tal la composición fragmentaria de mí ahora que soy tal vez un biograma hologramático: todos en mí son aún.

Será útil en este momento recordar a Van Gogh cuando en 1888 decía: “Y el pintor, en suma, no dice nada, calla y yo lo prefiero así” (Van Gogh, 1998). Theodore Adorno va a decir, en el mismo sentido: “una obra de arte no debe ser ni descrita ni explicada de acuerdo a las categorías de la comunicación”⁴. En el contexto de estas dos posturas la obra que propongo no tiene como objetivo ninguno que la pretenda instrumentalizar, hacerla útil en el sentido del consumo capitalista, ni publicarla ni

³ Citado por: Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de cultura económica, México D.F, pp 621-622.

⁴ T. Adorno, en su texto *Teoría Estética*, refiere sobre la intencionalidad de la obra de arte que: “...ninguna obra de arte está pensada para un contemplador, ni siquiera para un sujeto trascendental aperceptor (al margen de lo que el productor piense a este respecto); ninguna obra de arte se puede describir y explicar con las categorías de la comunicación”.

exponerla en beneficio de nadie más que de mí misma. Mi obra, por lo mismo, se inscribe en el símbolo, tiene un sentido de mí mundo, para mí mundo, pero no pretende señalar un sentido para los otros.

No obstante, se distancia de un objetivo instrumental, en el sentido que Van Gogh y Adorno comentan, la obra establece como un propósito artístico realizar una composición autobiográfica a partir de la idea de biograma en un lenguaje audiovisual y en formato de instalación.

De este modo, el biograma, método de mí obra, resulta ser un rizoma⁵ que se teje en mí interior y anuncia sentido y significaciones que dan cuenta de los recorridos vitales por los que he transcurrido como mujer que estoy aquí y ahora buscándome, humanizándome, en relación con los otros que se constituyen en mis maestros pero también en mis fantasmas.

El biograma, hecho de fragmentos autobiográficos, teje a modo de rizoma los sentidos biográficos que lo conforman. Los sentidos de la obra, que comportan los símbolos que se descubren relevantes en una historia de vida, transcurren subterráneos y se extienden haciéndola aparecer ante el observador. La obra que emerge visiona el “yo” y el “otro” como obras que se conjuntan, se sobreponen e incluso se sustituyen unas sobre otras, en términos de los sentidos que develan, presentando al observador una composición que permiten a su mirada las múltiples posibilidades de otras mujeres que están siendo en mí, como una obra inacabada.

5 Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1994: 29), entienden por rizoma una estructura que “no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *inter-mezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles.”



DE LA MEMORIA Y OTROS OLVIDOS

“NEGAR LA SUCESIÓN TEMPORAL, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes, y consuelos secretos. (...) El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real, yo, desgraciadamente, soy Borges”

(BORGES, 2009A)

ES AFORTUNADO SABER que el hombre y la mujer promedio no se asemejan a Funes el memorioso (Borges, 2009B), es insensato recordarlo todo. El olvido es una forma de la memoria, imprescindible para sobrevivir con el menor grado de dolor y sufrimiento posible. El ejercicio activo de recordar, rememorar, es una actividad selectiva ligada al sentido de los hechos históricos personales; solo cuando un evento contingente representa un acontecimiento para quien lo vive se transforma en un hecho recordable. El recuerdo emerge con mayor libertad cuando hay una huella emocional fijadora de este, así es más fácil transformable en una huella mnésica o neuronal y en una huella psíquica, en el sentido de la afección dejada en nosotros por un acontecimiento que marca, tal como lo concibe Paul Ricoeur (2004: 534).

Recordarlo todo convertía a Funes en un “solitario y lucido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso”, -como relata Borges; que le impedía ascender a Funes hacia la abstracción genérica y universal necesaria para comprender el ‘todo’. Funes no podía dormir porque dormir era distraerse del mundo, su virtud memoriosa lo ubicaba obsesivamente en el instante, es decir, en el presente absoluto, al no poder olvidar no podía tener conciencia ni del pasado ni podía prever el futuro. Borges dirá “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer” (Borges, 2009b). La memoria está hecha de un material efímero que denominamos tiempo. El tiempo se compone de recuerdos y de olvidos; recordar y olvidar danzan y armonizan la memoria y permiten generar la conciencia del antes y el después del instante. Borges afirmará: “...El presente está solo. La memoria erige el tiempo. Sucesión y engaño es la rutina del reloj” (Borges, 2009c).

Según nos cuenta Borges, Funes murió de una congestión pulmonar; pese a esa afirmación biográfica creo que Funes murió realmente de una congestión cerebral: lo veía todo, lo recordaba todo. Como no olvidaba nada la consecuencia fue un “infarto neuronal”. La realidad es que el olvido en cualquiera de sus formas es necesario para dar paso a la felicidad, de un lado, y de otro, al perdón. Felicidad y perdón son desde una perspectiva psíquica elementos fundamentales para la sobrevivencia, al menos, en cuanto al mundo social del individuo. El olvido necesariamente nos ata a lo que recordamos y a la fidelidad de esos recuerdos pasados; el perdón ligado al olvido nos desata de la culpa y nos reconcilia con el pasado. De alguna manera es necesario rescatar el concepto de un olvido feliz, incluso, de un olvido ejercido con el fin de recordar lo que es útil a mí felicidad, olvidando el dolor y el sufrimiento alguna vez padecidos.

En sentido complementario, es necesario considerar la idea de un olvido producto de voluntades inconscientes en las que al tenor de la afirmación de Castoriadis

(2004:93) tal vez “no hay olvido sino solo represión”, lo que significaría que además de existir un olvido de base orgánica, es decir, de destrucción de las huellas mnésicas, habría un olvido producto de mecanismos de represión inconsciente, lo que equivaldría a un olvido selectivo o, si se quiere, a un recuerdo selectivo. Este olvido de reserva, como lo llama Ricoeur (2004:531-536), genera la idea de un olvido reversible, la idea de que toda experiencia es inolvidable y que por determinaciones de selectividad inconscientes, solo explicadas en el contexto de la historia íntima de cada individuo, pueden regresar, haciéndome recordar del placer o del dolor que alguna vez vi, oí, sentí, aprendí o conseguí.

Si bien los recuerdos que evoca en mí aquella casa tienen la duración de los años de mi vida, quizás recuerdo menos que lo que he olvidado pero es lo suficientemente significativo para encontrar en ellos mi herencia y mi tradición; sé que he alterado los recuerdos, tal vez cernidos por mi deseo, y que lo único que me queda es la imagen de aquellos momentos emotivamente experimentados. No sé si yo he habitado esa casa o si ella de forma indefectible habita en mí. De cualquier manera alguna intensión subyace a la forma como los narro.

De hecho, al cruzar el umbral de la casa, los fantasmas aparecen como sombras silenciosas para recordarme que ellos son parte de mí, que esta casa de guadua y de barro es mi propia esencia; que hace parte de mi pasado, de mi presente y que lo seguirá siendo sin duda alguna. Es mi propia historia. Un imaginario heredado. Es la narración que he seleccionado heredar para componer mi talante y mi ser. En cada rincón un fantasma aparece a reclamarme su lugar en mi memoria.

Gaston Bachelard (2000) nos ilustra en su “Poética del espacio” cómo se “lee una casa o una habitación”; diría que como leyendo la intimidad, lentamente, mientras la casa se escribe con nosotros. En el exergo del capítulo “Casa y universo” nos recuerda lo que dijo el poeta Paul Eluard: “Cuando las cimas de nuestros cielos se reúnan, mi casa tendrá un techo”. Entonces, si nuestra rememoración rebaza el conjunto de recuerdos concretos y pasivos que poseemos “la casa perdida en la noche del tiempo surge de la sombra jirón tras jirón”. Sin embargo, no hacemos nada para reorganizarla, el ser de la casa es restituido a partir de lo íntimo en medio de la dulce imprecisión de la vida interior, no acabamos de saber cómo un fluido no identificado objetivamente logra reunir nuestros recuerdos, fundiéndonos en “ese fluido del pasado”. Rilke, citado por Bachelard (2000:89) devela la intimidad de esa fusión del ser con la casa perdida entre los recuerdos:

“No he vuelto a ver nunca esta extraña morada...tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio; está toda ella rota y repartida en mí; aquí una pieza, allá una pieza y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento. Así es como todo está desparramado en mí; las habitaciones, las escaleras, que descendían con lentitud ceremoniosa, otras escaleras, jaulas estrechas subiendo en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas.” (Rilke,1968:33)

Hoy me pregunto: ¿Dónde habré abandonado mis imágenes? ¿En qué cajón, cofre o armario de esa casa las habré olvidado? El misterio se intenta revelar cuando al visitarla el recuerdo surge y la rememoración se activa. En el estar de uno de sus pasillos, atiborrado de sombras que van y vienen desde los cuartos y salones, sombras apenas identificables por algún resto de luz que las esboza, en algún otro momento fueron formas que en vida lo habitaron y fueron voces que emanaron calor fraterno, así como hoy yo las percibo como presencias de lo ausente, no sin dejar de afectarme como si fuesen una desmesura. En ella siempre encontré una puerta abierta que daba la bienvenida a quien llegase, siempre dispuesta y abierta, todos los seres de mí entorno fueron acogidos bajo su techo, no obstante, sus fronteras parecen cerrarse sobre sí misma como cuidando que no escape ningún recuerdo. Como si en simultánea me ayudase a recordar pero también a olvidar; muestra imágenes familiares y placenteras pero oculta y reprime aquellas que me significan dolor y el sufrimiento.

No puedo, entonces, desligarme de ese lugar intangible que a la vez es físico. Sus paredes, a diferencia de la piel que habito, trasgreden los límites de mi tiempo. Sus fotografías, sus muebles, sus jardines, sus libros, vivirán en la memoria de otros que al igual que yo la ocuparán. Así que no estoy segura de quién habla cuando yo hablo, ni quién recuerda cuando yo recuerdo. No sé qué he olvidado pero lo que recuerdo basta para hacer de mí lo que estoy siendo. Aquellas imágenes que vienen de pronto a mí, y me sorprenden sentada en esa silla observando el rojo y el blanco de sus paredes, representan a quienes la habitaron antes de mí y a quienes logro traer hasta el umbral de mis olvidos.

Una fotografía representa los rostros en primer plano de mis antepasados y la observo sentada en una silla que mece mis sueños y activa la reminiscencia. Desde ella, descienden a mí, el agua, la tierra, el fuego y el aire que me configuran mujer e imprimen en mí ser las improntas que me otorgan la naturaleza y el carácter que me distinguen.

Algunas imágenes que descienden pasan sin dificultad de la memoria a la historia,

otras, sin embargo, son amenazadas por el olvido o mejor aún se cubren bajo la custodia de él. Por esto la casa se fragmenta en ocasiones. Símbolo de unión familiar un fantasma de juventud indescifrable desciende de su fotografía y canta huellas de dolor que merman las risas y las voces de alegría, presencia habitual de la casa. La risa y el juego fueron para mí suficiente alivio para cualquier dolor o sufrimiento que pueda articularse a mi pasado.

La fragilidad de la vida y el paso repetido de la vida a la muerte y de la muerte a la vida se cuelan entre esas fotografías. Un fantasma tierno que se sienta enfrente de mí, no alcanza los 20 años de vida ni un quinquenio de haber asumido su apariencia fantasmal. No puedo sino ver sonrisas, entre mil fotografías, que me muestran fragmentos de su vida, aquella vida que se truncó sin haber podido ser completada y que hubiera querido conocer más. Es más fácil comprender la muerte al final de una historia; no así sin haber comenzado. El evento visto así genera culpa y frustración. Su presencia fantasmica representa la ausencia de un alter ego; ella, fantasma, es una imagen que yo nunca fui pero generó en mí un reconocido indicio de identidad.

Un fantasma juguetón me invita a tirar las cartas sobre una mesa siempre adornada con flores silvestres; otra mujer ocupa su sitio exacto en la mesa de los recuerdos, ella devela el significado de cada arcano que se posa sobre la mesa y los ordena coherentemente. Cada detalle por pequeño que sea ella encuentra la línea de unión, ella es el fantasma resumen, es la totalidad de todos los arcanos, es el mandala, la forma redonda que simboliza la integridad natural de una biografía. Es la circunferencia cuyo centro está en todas partes, como refería Pascal y repetía Borges en *El Aleph*: “un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (Borges, 2009d). Este fantasma es la representación de la madre, de la tierra que lo embadurna todo.

Finalmente, otro fantasma grita desde su silencio; sentado y su mirada en lontananza nos increpa con sus gestos. Su gesto por lo general adusto se rompe eventualmente por una sonrisa que nos otorga su interés y su cuidado. Cada planta del jardín tiene la memoria de sus manos arrancando la flor diaria que nos regalaba cuando interrumpía su mutismo e indiferencia.



TIEMPO, TIERRA Y TEJIDO

“¿QUÉ SOMOS NOSOTROS, qué es nuestro carácter sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros disposiciones prenatales? Sin duda, no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado todo entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos.”

(BERGSON, 1957)

LA CASA DE marras es un catálogo finito de días y de noches que se dibujan sobre su variada y blanca textura; es también, un catálogo de ciclos similares pero no idénticos. Tal finitud me hace pensar como Marco Aurelio, citado por Borges en su cuento El tiempo circular: “aunque los años de tu vida fueren tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora, ni vive otra que la que pierde... el presente es de todos... nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene” (Borges, 2009e). Quizás Marco Aurelio y Borges nos estén diciendo que las cosas giran y giran a través de las mismas orbitas de manera infinita; quizá yo también giro por las mismas orbitas que la casa ha conocido y guarda entre sus imágenes y sus fotografías.

La casa no habla pero arroja imágenes que se me permiten leer. Si lo que nos hace seres humanos consiste en hablar, entender, comunicar, solo cuando la voz se hizo escritura se facilitó la memoria y se inventó el reflejo del deseo de inmortalidad, la memoria es testigo de ello. Una vez que muera trascenderé en los otros como recuerdo. Solo así mi finitud contribuye a lo imperecedero, a lo inolvidable.

Conocemos todos un adagio popular que dice que se es de donde están enterrados los muertos que nos pertenecen. La casa de la que he hablado representa en sí misma un ícono familiar en el que los que la habitamos somos instituidos por los imaginarios que evoca (Castoriadis, 2004:75-96).

Para Castoriadis el ser humano comporta la capacidad receptiva de las impresiones externas en la misma proporción y sentido de su capacidad para hacer afectado, lo que quiere significar que lo que pasa afuera y es percibido por mí me afecta dependiendo de mí sensibilidad a esa recepción. Para él hay un choque en el que el *sí mismo* toma conciencia de no estar solo en el mundo, siendo afectado, “chocado”, por lo que está fuera de él; “a este choque el ser reacciona creando imágenes, representaciones, a su propia manera, es decir no se representa siempre a la misma cosa”. (Castoriadis, 2004:76)

Con esto alude Castoriadis a que hay una cierta espontaneidad imaginante y permanente que comprende tanto la vigilia como el sueño. Para este autor, la imagen, sobre todo la imagen de sí, es de un valor ontológico superior al ser real y fundamenta este hallazgo como consecuencia de un rasgo transversal del psiquismo humano: el dominio del placer representativo sobre el placer del cuerpo. Considera que lo esencial para el psiquismo humano es el placer que deriva de la representación y no el que se obtiene a nivel del órgano mismo. La actividad fantaseadora llevará a decir a Lacan

que “el fantasma hace el placer propio del deseo”, y Freud hablará sobre “la omnipotencia mágica del pensamiento”, es decir de la representación. (Castoriadis, 2004:83)

Hemos de aceptar que la sociedad padece bajo los yugos simultáneos de una temporalidad creadora y destructora. Tiempo y creación significan tiempo y destrucción. Tiempo y cambio se desean y se necesitan. Si cambio, salgo de mí misma, seso de estar ahí en donde he estado, es decir “seso de ocupar el lugar ontológico que ocupaba y de tener las determinaciones que tenía”. En el psiquismo, el cambio se verifica a través del permanente movimiento de institución y destitución de las significaciones imaginarias sociales existentes, quitándoles lo esencial de su validez afectiva. Lo imaginario crea un abismo entre la naturaleza y el animal. Castoriadis dirá “la aparición en los humanos de lo imaginario cava ese abismo, tanto a nivel del ser humano singular en el que aparece la imaginación como en el nivel social en el que registramos un imaginario social e instituyente”. (Castoriadis, 2004:20)

Es necesario comprender que el predominio de la imaginación “condiciona la no funcionalidad del aparato psíquico humano”. En el animal el limitado aparato psíquico tiene la función de conservar el individuo y la especie. Todas sus relaciones con el mundo exterior y los otros animales se fundan en imágenes que se presentan demasiado idénticas a la realidad, es decir, no tienen la capacidad de la interpretación de la realidad ni del sentido. En el humano la imaginación no tiene la potencia de la presentación de la realidad, como en el animal, sino la potencia infinita de la interpretación inevitable de lo representado en las imágenes bien instituidas o bien evocadas. A tal punto esto es así que Freud dirá que el inconsciente ignora la contradicción, como en los sueños; pero también en la vida diurna y despierta todo el mundo tiene de forma constante deseos incompatibles y contradictorios (Castoriadis, 2004:21).

Otro factor es necesario traer a cuento para entender la imaginación humana, Castoriadis la llama “la institución de la sociedad”. Nada nos hace dudar del papel ilimitado de la sociedad en el desarrollo del individuo. Ella junto con el lenguaje antecede nuestro nacimiento. Primero la figura materna y luego la sociedad y luego todas las sociedades. Cada vez que un niño es engendrado descenden sobre él todo el contenido del proceso de hominización y de socialización. Madre y todas las figuras significativas en la crianza de un niño, determinan una manera de ser particular, una lengua, una cultura. La sociedad y sus imaginarios instituyen el individuo y el tiempo que crea y el tiempo que destruye, cada vez instituye “otra” sociedad, que no solo es otra en el espacio, sino que se altera en el tiempo. Es decir no está dada de una vez, se auto-altera, se altera su historia y su temporalidad. Es necesario concluir que a partir

del momento que existe un colectivo humano que se auto-instituye, a la vez instituye al ser singular. Las imágenes, pues, son sustancia de la psiquis humana.

Veamos, entonces, los elementos que instituyen el imaginario desde la casa. En frente de su pórtico, una gruta alberga una virgen, la Milagrosa de Santiago de Cali, y en ella se hallan ubicadas las cenizas de tres de mis seres más queridos. No hay forma de escapar a los recuerdos que desata esa casa procedentes de lo más recóndito del inconsciente, una vez se cruza la portada que lleva inscrito su nombre: La Glorita. Es la *mneme*⁶ que nos explica Paul Ricoeur (2004:19-20), en diálogo con Platón.

Una galería fotográfica se pliega a las irregularidades del barro de sus paredes que arroja imágenes desde una distancia de más de un siglo, las que hacen viajar hacia atrás pero también obliga a regresar pronto con las imágenes inmóviles que han detenido tiempos más recientes y generacionalmente más cerca de mí, imágenes en las que mi familia más contemporánea muestra la evolución física y espiritual de la historia familiar.

La tierra que cubre mis muertos en esa gruta se prolonga sin solución de continuidad en el barro del bahareque que recubre las paredes de la casa, así la memoria y el tiempo tampoco presentan discontinuidades como tampoco las hallo entre el recuerdo y las imágenes que cuelgan de sus delicadas y encaladas paredes blancas, blanco que todo lo permite, como la hoja en blanco sobre la que escribo o el vacío en el que construyo mi obra.

El tiempo en esa casa no solo se manifiesta con señales anacrónicas de mi historia. Por lo contrario, al definir un tiempo sin principio ni fin traza una trayectoria que aromatiza los jardines familiares de la casa, vitaliza a quienes la habitamos hoy mientras da cobijo, como ya lo describí antes, bajo sus paredes y la piel de sus ocupantes, a los vivos fantasmas que instituyen el psiquismo de quienes la amamos. En ella, el tiempo se representa como San Agustín lo afirmaba, en sus *Confesiones*: “el pasado presente, el presente presente y el futuro presente”. Para el santo Agustín, “el presente del pasado es la memoria; el presente del presente es la visión; y el presente del futuro es la espera”. Para Agustín solo miramos el pasado sobre los *vestigia*, imágenes, huellas, presentes en el alma, y lo mismo ocurre con lo que anticipamos en la presen-

6 Tomado de Paul Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido. “Los griegos tenían dos palabras, *mneme* y *anamnesis*, para designar, por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección *-pathos-* su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección. El recuerdo, encontrado y buscado de modo alternativo, se sitúa así en la encrucijada de la semántica y la pragmática”. pp19-20

cia de las cosas por venir.

En esa casa, todos los tiempos se engarzan en el presente. El pasado está presente y el futuro imagina visiones desde este. A todos los que habitamos sus pasillos y salones nos asiste la certeza de haber estado siempre ahí y de permanecer aunque ausentes. Nos parece que nada se ha olvidado y que todos los recuerdos han permanecido en algún lugar de la casa, y que no faltaría sino abrir uno a uno sus baúles y cajones para hacer resurgir los hechos olvidados.

Aún en algunos de sus lugares ocultos a la mirada descuidada se guardan fotografías indescifrables y cartas aún sin destinatario ni intérprete; imágenes olvidadas y palabras aún no repetidas por quienes pertenecemos a la generación familiar a la que me adhiero. A pesar de mis esfuerzos el olvido campea entre esas imágenes colgadas en un perfecto y simétrico orden sin que de seguro corresponda a ninguna secuencia temporal. El tiempo no parece pasar en esa casa, forzando a que sus habitantes sigamos siendo la alteridad de aquellos que nos antecedieron desde hace más de un siglo, mientras nosotros somos trama para que los que vengan tejan su propio tiempo.

Tiempo y memoria, olvido y rememoración, generan movimiento, delinean mi historia y narran mi transcurrir. Vida y muerte están sucediendo en el mismo instante. El tiempo de esa casa es la sustancia que me constituye, y las imágenes que contribuye a evocar como recuerdos son el imaginario que me instituye (Castoriadis, 2004:75-96). Así, el presente del futuro permite en mí la espera, lo que significa qué me hace ser siendo-aquí (Heidegger, 1997), a la espera de que mis experiencias se revelen como acontecimientos.

La memoria nos indica desde las diferentes variaciones que narra que el tiempo ha pasado, pero que igualmente está pasando. Si bien la casa y mi vida señalan la finitud de mi tiempo no puedo percibir ni el comienzo ni el fin. No me queda más que recordar lo que estoy siendo.

Rindo homenaje de gratitud a los próximos por llegar y a los que llegaron conmigo, por depositar en mí la confianza para custodiar la memoria y las imágenes con sus enigmáticos viáticos que me instituyen y dan forma a las variantes interpretativas de mi historia, y pido excusas por mi manera arbitraria de narrarlos para mí misma y para los otros.

Una autobiografía se enfrenta al problema de la representación del pasado, tanto si transitamos, como refiere Ricoeur (2004:13-15) por “la fenomenología de la memoria,

o por la epistemología de la historia, como si lo hacemos por la hermenéutica de la condición histórica del ser que somos”. Dado que el objeto de la memoria es la imagen *-eikon-*, esta al pasar de la memoria a la narración (historia) desliza su enigma en la escritura-obra a la espera de que un observador la “lea” y la complete.

La obra transcurrirá desde una pregunta “¿Qué recuerdo?” a otra “¿Quién recuerda?”, pasando por la pregunta por el “¿Cómo?”; tal proceso tanto es así que vamos desde el recuerdo que nos aborda pasivamente a la memoria reflexiva, a la toma de conciencia de sí mismo, pasando por la reminiscencia, que representa una “pragmática del recuerdo” (Ricoeur, 2014). Dicho transcurrir da lugar a comprender que la presencia en la que se representa el pasado es la imagen.



FRAGMENTOS: BIOGRAMA E IMAGEN

“NO TENEMOS MÁS *que un recurso frente a la muerte: hacer arte antes de que llegue*”⁷

RENÉ CHAR

“SI SE SUPRIME LA IMAGEN, *no es Jesucristo quien desaparece sino el universo entero.*”⁸

NICÉFORO, PATRIARCA

7
8

Citado por Jankélévitch, Vladimir en *La muerte*, Editorial pre-textos, Valencia, 2002. p7
Ibidem, p65

“EVIDENTEMENTE, lo visual concierne al nervio óptico, pero, aun así, no es una imagen. La condición sine qua non para que haya imagen es la alteridad.”⁹

SERGE DANÉY

VARIOS Y FUNDAMENTALES para la obra han sido los conceptos tratados hasta este momento. Desde la perspectiva metodológica, la autobiografía y el biograma. Desde la orilla del cuerpo teórico que sustenta la construcción de la obra se han abordado los conceptos de rizoma, tiempo, memoria, olvido, recuerdo y rememoración, al igual que los de fantasma e imaginario. Para los conceptos en relación con lo biográfico hemos acudido a autores como Juan José Pujadas Muñoz (2002), Pierre Bourdieu (1989), y Vladimir Jankélévitch (2002); para los conceptos relacionados con la estructura teórica hemos abordado a Deleuze y Guattari (1994), Borges (2009) y Paul Ricoeur (2004); para los conceptos de fantasma e imaginario se abordó a Gastón Bachelard (2000) y Cornelius Castoriadis (2004).

Nos proponemos ahora articular los conceptos hasta aquí tratados con los de imagen, muerte y la figura biogramática que decidimos realizar a través de la obra *fragmentos*. Trataremos de instalar el concepto de imagen en la relación del tiempo y el movimiento con la relación técnica entre la fotografía, el video y la animación. Y en el aparte “Rizoma final”, encontraremos el trayecto compositivo de la idea de la obra desde sus comienzos hasta terminar en el plano guía que orientará la realización de la obra: *fragmentos*.

El punto de partida de este aparte final es el concepto de imagen. Dos ideas nos servirán para dar inicio a la argumentación, ambas de Régis Debray: la primera permite relacionar el nacimiento de la imagen a la muerte, idea que nos permite entender como la imagen arcaica, al menos en la cultura occidental, surge “de las tumbas”, ejer-

⁹ Citado por Debray, Régis en *Vida y muerte de la imagen*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1994. p251

ciendo una acción humana de negación de la nada y por esta vía buscar “prolongar la vida”. Debray va a decirnos que las artes plásticas inician como una mediación para domesticar el terror, en ese mismo orden de ideas René Char dirá que hacer arte es lo único que nos queda para contrarrestar la muerte. Si pudiésemos eliminar a la muerte de la vida social la imagen se haría cada vez menos viva y cada vez menos necesitaríamos de ella (Debray, 1994:19-39).

La segunda idea, procedente también de Debray, afirma que la imagen física, individual o analógica (foto, televisión, video, cine) “solo puede mostrar individuos concretos en contextos concretos, no categorías o tipos”, querrá decir esto que la imagen desconoce la categoría de lo universal, por lo mismo es realista, no nominalista, significando con esto Debray que “solo es real el individuo, lo demás no existe” (Debray, 1994:272-273).

Veamos a donde nos conduce avanzar en el primer argumento de Debray con una bella anécdota que antecede su afirmación. Cuenta que un emperador chino pidió un día al primer pintor de su corte que borrara la cascada que había pintado al fresco en la pared del palacio porque el ruido del agua le impedía dormir. A continuación anota un consejo que escribe el arquitecto del renacimiento italiano, León Battista Alberti: “hace bien a los que tienen fiebre ver pinturas que representan fuentes, ríos y cascadas. Si alguien...no puede conciliar el sueño que se ponga a contemplar fuentes y le vendrá el sueño” (Debray, 1994:13). En ambas historias queda claro que para el hombre racional las imágenes representan “una” realidad, en la que, por lo menos hasta el siglo XV, estas eran creíbles y se entendían como realidades capaces de influir al individuo real y concreto. Concibe, pues, el hombre que las aprecia una presencia en la representación.

A partir de este hecho fenomenológico, el ser humano construye presencias que representan lo ausente llegando a considerarlas como realidades tangibles. La ausencia más absoluta para el ser humano es la muerte y necesitando trascenderla la imagen le permitió mantener al ausente presente entre sus allegados y entre el colectivo al que pertenecía. Así resulta consecuente entender el nacimiento de la imagen y del arte a partir de lo funerario.

La etimología de algunas palabras puede ayudar a dar cuenta de lo dicho. *Simulacrum*, del latín, significa representación o imitación de una persona o cosa; fue usada para describir representaciones como una estatua o una pintura, especialmente relacionadas con lo divino. Platón habla de dos tipos de creación de imágenes, una para

referirse a la reproducción fiel del original y otra para aquella copia que se desea se vea correcta para quien la ve; *imago*, del latín, representaba la mascarilla de cera como una reproducción del rostro de los difuntos; ambos conceptos del latín apoyan la idea de una religión que se funda en el culto de los antepasados y que exige que estos sobrevivan en la imagen. La idea de un individuo que fallecía producía primero el fantasma y luego la figura (Debray, 2004:21). En el caso de los griegos la palabra ídolo que proviene de *eidolon* significa fantasma de los muertos, espectro, y solo después, imagen o retrato.

El *eidolon* designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, “cuya naturaleza tenue pero aún corpórea facilita la figuración plástica”. Para Debray, la imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble. Podríamos resumir tres acepciones del *eidolon* griego: imagen del sueño, aparición suscitada por un dios y fantasma de un difunto. Debray concluye que “la imagen atestiguaría el triunfo de la vida”, conseguido este sobre la muerte y merecido por ella.

El orden de lo simbólico no se aleja de su origen, de aquel que da lugar a lo imaginario. El cadáver les presta procedencia similar, a lo imaginario y al orden simbólico. La palabra signo viene de *serna* que significa piedra sepulcral. Así mismo, la liturgia católica consideraba, con el concepto de “representación”, la designación de un féretro vacío sobre el que se extiende un paño mortuario para una ceremonia fúnebre. Fácil es ahora entender cómo el arte de utilizar a los muertos en beneficio propio nos lleva a abordar el arte como trascendencia, el arte y la imagen como un sustituto vivo del muerto.

Si aislamos la imagen de los espacios litúrgicos y de todo vínculo sacro, la mirada de un observador actual indefectiblemente asegura pasar de lo visto al vidente; es decir, que la imagen funciona como una mediación efectiva pero ya no un sustituto de la presencia. Significa esto que la fuente de agua que cae en una pintura ya no puede saciar nuestra sed, ni la imagen de un fuego calentarnos, como relataban las anécdotas mencionadas. Lo que se mantiene en el ojo del observador contemporáneo ya no es el terror que llevaba a revivir el muerto, pero sí se mantiene como un potente equívoco, entregándonos un estatuto distinto e incierto de la imagen.

La imagen ha perdido su dimensión sobrenatural arcaica pero no ha perdido su misterio ni su fuerza activa, cualquiera que sea la naturaleza de una imagen hoy ellas generan acción y reacción. Las obras de arte, por ejemplo, ofrecen con complacencia

la contemplación, pero pueden ser a menudo dramáticas, nos pueden dominar, provocan algo distinto a una simple percepción y su capacidad de irradiación simbólica cambia con el tiempo. La mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas inscribe nuestro ojo colectivo cada vez en otras orbitas que modifican las proyecciones de la imagen de acuerdo con las variaciones de nuestras técnicas de representación. De ahí que es imposible ver totalmente con nuestra mirada de época todo lo que miramos, porque toda luz supone sombras, toda mirada ingenuidades, toda credulidad supone paradigmas intocables en cada tiempo. Concluiríamos que toda mirada es incompleta y toda imagen oculta lo que no vemos.

En cuanto al segundo argumento de Debray, que afirma que la imagen solo puede mostrar individuos concretos en contextos concretos y que en consecuencia solo el individuo es real, puede extrapolarse el argumento a la imagen de cosas. Sean cosas o individuos, representados a través de una imagen indicial o analógica, esta está condenada al primer plano, sobre todo en la imagen predominante en el tiempo contemporáneo, nos referimos a lo audiovisual, la cual al tenor de esa condena está atrapada en ese primer plano; estamos, avocados, por lo tanto, a una ideología visual.

La imagen audiovisual, ideologizada hoy en los medios, ignora lo equívoco y elimina toda hipótesis; es en este sentido que Debray realiza una aproximación crítica a la imagen física contemporánea; pero la imagen desideologizada no acude a lenguajes lógicos, no es un lenguaje multiestratificado, sino, un impulso visual o auditivo generador de otras imágenes en tanto procede por yuxtaposición, por adición, por sustitución; es atemporal, en tanto sólo puede ser contemporánea, ni se adelanta ni se atrasa, no es futuro ni pasado, es subjetividad pura, así que no tiene una representación equivalente visual directa y única.

En esta obra interesa, de lo visto hasta aquí, la idea de que la imagen evoca otras imágenes en la memoria del observador y la idea de que la imagen genealógicamente ha tenido origen en los ritos funerarios. La primera parte nos articula con el tema del tiempo, con la memoria, el olvido, el recuerdo y la reminiscencia; la segunda, nos vincula a la idea de imagen como figura espectral o fantasmal. El fantasma como alma que abandona el cuerpo termina figurándose en la imagen. Por lo tanto, el fantasma antecede a la imagen y la imagen invoca al fantasma. Para esta obra, el fantasma es el vacío en el que sucederá la figuración de la imagen, así entendemos la fenomenología de la memoria en relación con el recuerdo que evoca la imagen. El fantasma toma existencia solo en la psiquis mientras que la imagen es el simulacro del individuo o la cosa concreta.

Establecidas las relaciones sacras entre imagen y muerte, y entre imagen y fantasma, e imagen e individuo concreto, podemos ya terminar la trama del tejido sobre la que podrá urdirse la obra *“fragmentos”*. Ahora solo falta establecer las conexiones entre la imagen como abstracción fenomenológica y simulacro del individuo con las imágenes físicas analógicas y digitales de los tiempos contemporáneos, y refiero fundamentalmente a la fotografía. A estas alturas, falta anclar las imágenes físicas a la variable cronológica que permite desde el fotograma repetido generar movimiento y narración. Es necesario para tal fin profundizar en la siguiente afirmación: la muerte, que se congela en la fotografía es animada como recuerdo, y quien se mueve es la imagen recordada o fantasma. Postulamos al fantasma, fiel a la sustancia de la que procede, es generador del movimiento.

Consideremos ahora dos interrogantes: ¿Qué tanta semejanza hay entre la imagen fotográfica y la realidad que se imprime? y ¿Qué tan fiel es a la sustancia de la que procede el fantasma, en relación con el recuerdo que evoca la imagen que se observa? Las dos preguntas las podemos tratar de responder desde el texto de Joan Fontcuberta en su conocido libro *El beso de Judas* (2002).

Fontcuberta ubica la problemática de la fotografía en torno a la tensión entre la realidad y la ficción que presenta trayendo al primer plano el tema de la verdad como un asunto esencial a este arte. La fotografía genera un dialogo entre la voluntad descriptiva de lo real y la dificultad para lograrlo. En este sentido, Fontcuberta sitúa la fotografía más en el campo de la ontología que en el de la estética; para los artistas avezados de la fotografía del siglo XX la verdad es una obsesión. Alfred Stieglitz afirmaba que “la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo” (Fontcuberta, 2002:12). Pese a la afirmación de Stieglitz la fotografía y su potencial expresivo puede ser estratificado según su pertinencia informativa y su grado de adecuación a la verdad expresada, pertinencia y adecuación que estarían en relación con el valor de uso que se le da a la imagen fotográfica.

Si aceptamos que el sentido del fotograma es el sentido derivado del uso, aceptando una intervención y una selección del fotógrafo, se termina poniendo en duda el realismo fotográfico, mostrándose la fragilidad de la verdad y de la verosimilitud de la foto. Pese a lo anterior, termina siendo esencial este carácter de la fotografía en razón a su capacidad de problematizar lo real, lo cual genera en ella una inusual pero potente capacidad para narrar nuevos sentidos de lo real. La historia de la fotografía es testigo cómo este arte ha venido moviéndose entre la tiranía del objeto, hegemo-

nica, por demás, hacia las opciones subjetivas de la mirada del fotógrafo. Si la historia de la fotografía es la historia de lo fotografiable, quedaría por fuera formas fotográficas generativas en las que el objeto deja de ser protagonista y aparece el dispositivo tecnológico como un sistema potencialmente configurador de imágenes, autosuficiente, posconceptual, en el que predomina la idea y se retoma la perspectiva del sujeto.

La fotografía usada en la obra *“fragmentos”* recoge imágenes obtenidas en el marco de la noción de objetividad, hegemónica como hemos dicho, bajo la cual “los objetos se delinearán ellos mismos” (Fontcuberta, 2002:27); en el sentido de la noción de objetividad en la que se fundamentó el uso social de la fotografía como un dispositivo similar al lápiz que dibuja la naturaleza y en la que la fotografía se ha contentado con representar la verdad. No obstante la mirada de la autora introducirá en ellas animación y sentidos que diferirán de aquel que quiso imprimir inicialmente el autor de las mismas.

Dejar el asunto allí, como si el procedimiento fotográfico fuese solo natural, automático y espontáneo, carente de filtros culturales o ideológicos, sería negar la interpretación del acto fotográfico como también un instante decisivo, sobrenatural, epifánico y de comunión entre el mundo y el espíritu. Fontcuberta (2002:28) cita al fotógrafo Robert Leverant, autor del libro *Zen in the art of photography* (1969): “la fotografía también es una búsqueda de Dios”.

Un aspecto que llama la atención del arte fotográfico se relaciona con el “horror a la cámara y el rechazo generalizado de dejarse fotografiar” (Fontcuberta, 2002:30) muy cercano a pueblos primitivos y atestiguado por los antropólogos. Todos conocemos el temor frecuente a que la imagen fotográfica nos robe el alma, que no se limita a individuos supersticiosos ni a adeptos de la magia negra. El espejo, por ejemplo, ha sido usado por algunos pueblos primitivos para atrapar el alma del enemigo, sin embargo la imagen en el espejo es fugaz y no queda retenida. La fotografía, en cambio, dice Fontcuberta, es un “espejo con memoria”, que inmoviliza nuestra imagen para siempre, atrapa el detalle y fija la verdad. Termina afirmando Fontcuberta que tal inmovilización y aprisionamiento “nos acercará ineluctablemente a la idea de la muerte”.

Entendida la fotografía como el congelamiento del instante, en la que el movimiento y el tiempo no son percibidos pero pueden ser inferidos, estamos en el lugar apropiado para introducir las nociones de tiempo y movimiento, representadas en la técnica del cine y de la animación en general. Una imagen detenida en una fotografía

sólo da cuenta del tiempo y el movimiento a partir de una inferencia sugerida por la posición en la que un individuo o un objeto aparecen. Puedo inferir, por ejemplo, si estuvo en movimiento en el instante anterior de la captura fotográfica, o puedo saber si la captura corresponde a una puesta en escena como por ejemplo un retrato, de un individuo como de un objeto inanimado.

El arte fotográfico (1839) logra evolucionar hacia el movimiento complementándose mediante dispositivos que incluso lo preceden y que permiten, a partir de fotografías de la misma imagen en distintas posiciones, generar la ilusión de movimiento y por razón derivada la ilusión del paso del tiempo. Entre ellos, son especialmente importantes para este desarrollo técnico, el taumátropo (1824), estroboscopia (1829) y el zoótropo (1834) (Santa, 2010:9).

La posibilidad alcanzada, debido a los desarrollos tecnológicos, al poder representar el movimiento y al introducir la noción de tiempo en la observación de la imagen, permitió trascender el instante fotográfico hacia un continuo de instantes que sumados unos a otros logró no solo captar el antes y el después de un evento, sino el talante del tiempo relativo a la época en el que el evento está sucediendo. Significa lo anterior que el desarrollo del cine y la animación deja percibir tanto el tiempo cronológico como el tiempo mítico o kairológico. Con el primero percibimos el antes y el después; con el segundo, la cultura respecto de una época. Este último, corresponde al tiempo existencial, al tiempo de la conciencia, al tiempo del acontecimiento de un individuo y de su colectivo, y del colectivo humano al que pertenece. En tal sentido, el tiempo cronológico se mide en el transcurso de los astros ‘alrededor de la tierra’ o en el dispositivo cronométrico; mientras que el tiempo kairológico solo se mide por el sentido del acontecimiento, es decir el sentido que el hombre le da a lo que le sucede, a su experiencia.

La estructura del tiempo en la obra *fragmentos*, metodológicamente un biograma, en cuanto síntesis visual animada de las biografías que conforman y anteceden a una autobiografía, se alinea con el concepto de un tiempo circular, pero en movimiento espiralado, al modo de cómo se mueve la cinta de Möbius¹⁰. El biograma *fragmentos*

10 “La banda de Möbius es una superficie que, por sus sorprendentes propiedades, ha sido y es utilizada en campos tan dispares como la Matemática, el Arte, la Ingeniería, la Magia, la Ciencia, la Arquitectura, la Música, el Diseño, la Literatura, etc., ya sea de manera explícita o simplemente como una metáfora. Simboliza la naturaleza cíclica de muchos procesos, la eternidad, el infinito... presente ya en la iconografía alquimista como la serpiente mordiendo su cola – el ouroboros –, en la actualidad es nuestra tan difundida representación del reciclado.” (Martha Macho, Ponencia en Segundo Congreso Internacional de Matemáticas en la Ingeniería y la Arquitectura. Consultado en: <http://www.ehu.es/~mtwmastm/IngenieriaArquitectura.pdf> Fecha: 23-03-2019)

funciona mediante un proceso de reelaboración del tiempo del individuo, generando una suerte loop o bucle temporal que en el contexto del tiempo kairológico regresa al mismo espacio-tiempo en el que habita, pero transformado por la serie de determinaciones procedentes de su pasado presente, de su presente presente y de su futuro presente. Las técnicas de animación y la música resultan de la manipulación artística del tiempo. Los fragmentos de recuerdos (historia, hechos, acontecimientos) se engarzan de manera diferente en cada nuevo bucle, haciendo de cada instante de llegada un nuevo instante de partida.



BIOGRAMA, RIZOMA Y OBRA

EN CONFORMIDAD con lo expresado por Deleuze y Guattari (1994:29) el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”. Esta conjunción representa el pegamento esencial de los fragmentos que componen la obra. Joan Fontcuberta (2002:56) nos ilustra la obra *I photograph to remember* (Imagen 1) del fotógrafo Pedro Meyer (1992), cuyo contenido y método se constituyen en un referente artístico significativo para la obra “*fragmentos*”. La obra de Pedro Meyer nos ayuda a concebir lo real como una relación esencial de nuestra identidad individual y la memoria, lo que le da una utilidad social a la fotografía en la intención de fotografiar para recordar basándose en la evidencia de “precaria fiabilidad de la memoria”.

La obra *I photograph to remember* muestra la historia de su familia a través de una narración que mezcla fotografías de su álbum familiar con música, y relata mediante una secuencia lineal de agrupamiento de esas fotografías la vida de sus padres muertos por causa del cáncer. Mediante esta secuencia visual intenta impactar las emo-

ciones del espectador en referencia a las nociones de muerte, amor, ternura y unión familiar. La secuencia de presentación de las imágenes identifica la conjunción “y” en el contexto de un tiempo que tiene principio y final. La narración que presenta la obra de Meyer en un formato de CD-ROM, hoy visible en cualquier formato de video de internet, nos permite decir que somos lo que recordamos y que quizás siendo tiempo la sustancia que nos conforma no somos más que memoria.

Salta a la vista la importancia del ensayo sobre los usos sociales de la fotografía, *Un arte medio*, escrito por Pierre Bourdieu junto con algunos de sus colaboradores más cercanos, -Robert Castel, Dominique Schnapper, Luc Boltanski y Jean-Claude Chamboredon-, ensayo producto de una investigación contratada por la empresa Kodak en 1961, con el sociólogo francés Raymond Aron, quien delegó el encargo en Bourdieu, cuyo objetivo era estudiar los usos sociales en la historia de la fotografía. No es el caso aquí hablar de sus resultados, pero es de utilidad mayor la referencia para decir que Bourdieu realizó la investigación no a partir de fotografías artísticas ni se documentó a partir de fotógrafos reconocidos en ese momento, sino, que acudió a Jeannot, “persona del mundo rural occitano y amigo de la infancia” para que le dejase ver las fotos que guardaba en una caja de zapatos (Bourdieu, 2003:18-25).

Bourdieu confiesa en su ensayo haber aprendido muchísimo “observando esos retratos y meditando conversando sobre ellos” y deja entrever su acertada visión sociológica de la fotografía como una herramienta para la construcción social de la realidad. Para Bourdieu la fotografía corriente tiene muy poco de actividad improvisada o espontánea. Para él, “nada hay más sometido a reglas y que resulte más convencional”, así estas normas solo se manifiesten en un estado implícito, inconsciente o semiconsciente, pero en ningún caso querría decir que no existan o no rijan los comportamientos de la fotografía popular. Además, agrega “el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo... comprender adecuadamente una fotografía...no es solamente recuperar la significaciones que proclama...es también descifrar el excedente de significación que revela, en la medida que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico” (Bourdieu, 2003:26-27). Explica Bourdieu aquí la captura del tiempo *kayros* mediante el dispositivo fotográfico revelando el sentido humano de su uso.

Otro de los trabajos de interés, como referencia para la obra “*fragmentos*” es la de Oscar Muñoz, artista contemporáneo nacido en la ciudad de Popayán, Colombia, en



Imagen 1



Imagen 2

1951. Su trabajo puede ser descrito como una obra que asume múltiples expresiones que se “mueven libremente entre la fotografía, el grabado, la instalación, el video y la escultura”, sin estar limitado por las fronteras de estas prácticas, usándolas para reflexionar sobre “la capacidad que tienen las imágenes para retener la memoria” (Banco de la República, Oscar Muñoz, consultado en: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/protografias.html>).

De particular importancia para la obra “*fragmentos*” es el trabajo *Re/trato* (2003) de Oscar Muñoz (Imagen 2). Este trabajo muestra una mano que intenta definir los rasgos de identidad de un retrato que se dibuja, para nuestra sorpresa con agua; se pinta sobre una losa de cemento iluminada por el sol de forma directa, acción que resulta en que la tarea tenga por carácter permanente la incompletitud: se dibuja y el sol la extingue, vuelve a dibujarse y vuelve a extinguirse. Pese a este incesante proceso el artista no se detiene y continúa dibujando.

En una entrevista para el periódico El Tiempo de la ciudad de Bogotá, el 4 de marzo del 2012, cuando se le preguntó qué comprendía por la noción de memoria, el artista refirió: “Ese deseo de estar, de fijar el recuerdo, de hacer hasta lo imposible porque no desaparezca, nos lleva a escribir y reescribir el rostro de quien queremos retener. En el papel, la arena, proyectada sobre el río, cualquier superficie cumple la función de soporte del recuerdo. Pero ¿qué pasa cuando regresa la evidencia de que todo puede perderse? El agua que arrastra y el sol que borra son metáforas del tiempo. Nuestra lucha es contra el olvido.” (Rodríguez, 2012).

Re/trato de Muñoz le habla a la obra “*fragmentos*” en clave de “tiempo”. El tiempo circular visto a través de la persistencia del artista al pintar con agua que evapora repetidamente el sol implica un tiempo cíclico pero también la fragilidad de la memoria y de la acción pragmática de la rememoración, acción que comporta la voluntad de recordar; igualmente, en la obra “*fragmentos*”, el tiempo cíclico habla de la persistencia en la búsqueda de una identidad en el transcurrir de la tradición familiar a partir del uso de la galería del álbum de familia.

De interés para la obra es también el trabajo de Lorena Amorós, artista visual española, investigadora y profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Su proyecto artístico analiza las situaciones límite de la autorrepresentación, las versiones autobiográficas inversas encontradas en los álbumes familiares y la construcción de subjetividades femeninas a partir de forzar distorsiones en las condiciones culturales. Como Muñoz, Amorós alterna la pintura, el video, la

instalación y el performance, en un juego de referencias cruzadas entre los distintos soportes, pero no los integra ni rompe sus límites.

Su obra *Voluntad de-forma* (Imagen 3) constituye una serie de obras pictóricas realizadas a partir del material audiovisual y fotográfico familiar, representa una serie de imágenes icónicas de carácter irónico y sin límites definidos, cuya intencionalidad, es, nos dice Amorós, “desbaratar el álbum familiar”. La artista nos habla para decirnos que “esta tarea de restituir, distorsionar, recomponer lo fotografiado y pintar el material autorreferencial que todos heredamos, está vinculada con la necesidad de confrontar y volvernos contra lo que un día fuimos y ya no somos; contra lo que pensábamos que nos pertenecía y no logramos encontrar”.

La obra “*fragmentos*” como biograma/autobiografía, usa el álbum familiar al igual que Amorós e igualmente distorsiona las imágenes, pero no en el sentido de desbaratar el álbum familiar, sino de encontrar el caos que construye la identidad de la realizadora; el caos instituyente del imaginario de la autora de “*fragmentos*” deriva de las borrosidades del recuerdo y no de una certeza centrada en la desconfiguración previa de las imágenes recordadas. En un sentido Amorós quiere destruir-se cómo lo que es, en tanto la autora de la obra “*fragmentos*” intenta encontrar las piezas que componen su identidad, lo que significa que busca el ser que está siendo, si se quiere, busca lo ausente que aún no se revela en sí misma.

Una obra adicional nos interesa: el trabajo de Cecilia Traslaviña, muy especialmente su obra “*Almas santas, almas pacientes*” (Imagen 4) realizada bajo técnicas mixtas de animación (rotoscopia, dibujo, recortes). Carlos Santa, en su texto *El cine de las artes visuales hoy* (2010), afirma que la obra de Traslaviña “plantea la soledad y la relación que tenemos con los muertos para mostrarnos cómo el recuerdo y tal vez la muerte son un viaje dentro de nosotros mismos”.

La obra “*fragmentos*” refiere a la obra de Traslaviña en la perspectiva de la búsqueda íntima de las presencias de los ausentes que van configurando durante el trayecto de vida de un individuo identidades que se reconocen cada vez más intensamente en relación con los ciclos vitales del individuo. Estas configuraciones son contingentes y resultan de las conversaciones con las imágenes fantásmicas que desde el ejercicio de rememoración el artista busca incansablemente entre los espectros de su álbum familiar.

Nuestra insistencia en el uso de la conjunción “y” define el método biogramático utilizado para ligar los fragmentos autobiográficos que se intentan localizar no solo



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

en el tiempo cronológico de la existencia del autor, sino, que intentan expandir la búsqueda en ascendencias ubicadas más atrás del tiempo generacional. La obra *“fragmentos”* es un rizoma, un bucle de tiempo que se repite sin ser copia del bucle anterior que lo origina. La búsqueda identitaria y autobiográfica que representa ha venido siendo construida desde los primeros ensayos realizados durante la carrera. El primero de ellos, realizado en el 2016 se denominaría “Archivo”. Este embrión antecesor de la obra, representaba, en tres objetos exhibidos en urnas de cristal, la presencia del tiempo simbolizada en su deterioro, pero también dejaban ya entrever el interés personal por la información que podía dejarse leer en ellos. Los tres objetos pertenecen a la casa de la que ya hemos hablando antes. Los tres objetos pertenecían afectivamente a antepasados, quienes hoy son imágenes y representaciones espectrales en aquella casa. La obra le permitió a la autora entender la noción de archivo y de documento.

En el 2017 (Imagen 5) se presentó la oportunidad de explorar de nuevo la memoria en su perspectiva negativa, es decir, del olvido. Se trataba de la dificultad para recordar un familiar muerto a edad muy temprana, 19 años, generacionalmente contemporáneo, que por razones contingenciales la autora no pudo consolidar una relación afectiva que pudiera generar una huella mnemónica fuerte y perenne, razón por la cual el olvido representaba para la autora no solo duelo sino nostalgia, culpa.

En ese mismo año 2017, realicé la obra *Kenopsia* (Imagen 6), un video de cinco minutos, en donde se mostraba una mujer fragmentada mediante imágenes parciales de su superficie corporal, la que en el transcurso del video mostraba una separación entre imágenes recordadas e imágenes de la realidad de la mujer protagonista. La fragmentación aparecía relacionada a sentimientos nostálgicos derivados de la pérdida de seres queridos, dando una lectura simbólica de una fragmentación mediada por la pérdida o la muerte.

A partir de este punto de llegada, comenzó la elaboración del cuarto momento del trayecto creador, momento representado en la obra *“fragmentos”*. A partir de este instante, comienza a ser boceteada, maqueteada y realizada. El movimiento final de fragmentación ya no se representa bajo la noción de pérdida como en el anterior momento; ahora la fragmentación es representada en el biograma-obra, y se presenta como una unidad (rizomatica) de recuerdos hallados en el álbum familiar, unidad que se logra a partir de la búsqueda en el seno de mi temporalidad, la cual deviene generacionalmente desde hace más de un siglo al compás de la memoria de lo que he sido, registros guardados en documentos y archivos guardados en la casa objeto de mi búsqueda.



Imagen 6

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. (2004). Teoría Estética. Ediciones Akal. Madrid. p189

AMORÓS, L. Consultado en: http://www.lorenaamoros.com/Sel_Obra_Anterior/_seleccion_obra_anterior.html y <http://www.lorenaamoros.com/breve-cv/cv.html>.
Fecha: 23-03-2019

BACHELARD, G. (2000). La poética del espacio. Fondo de cultura económica. Santa fe de Bogotá. Capítulo II: Casa y universo. pp70-10

BACHELARD, G. (2003). El agua y los sueños. Fondo de cultura económica. México.

BANCO DE LA República. Oscar Muñoz. Protografías. Exposición diciembre 2011 – Marzo 2012. Consultado en: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/protografias.html>

- BERGSON, H. (1957). Memoria y vida. Madrid. Alianza editorial. p48
- BOURDIEU, P. (1989). La ilusión biográfica. *Historia Y Fuente Oral*,(2), 27-33.
Consultado en: https://www.jstor.org/stable/27753247?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=la&searchText=ilusion&searchText=biografica&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dla%2Bilusion%2Bbiografica&ab_segments=0%2Ftbsub-1%2F relevance_config_with_tbsub&refreqid=search%3Abb-91ba94ecb0b5f0890551b6e7494231&seq=1#page_scan_tab_contents
- BOURDIEU, P. (2003). Un arte medio. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona. pp18-25
- BORGES, J. L. (2009a). Obras completas, Tomo II, Edición crítica (1952-1972). Nueva refutación del tiempo. Editorial Emecé. Bogotá. p133
- (2009b). Obras completas, Tomo I, Edición crítica (1923-1949). Funes el memorioso. Editorial Emecé. Bogotá. pp 879-884.
- (2009c). Obras completas, Tomo II, Edición crítica (1952-1972). El otro, el mismo. Editorial Emecé. Bogotá. p469.
- (2009d). Obras completas, Tomo I, Edición crítica (1923-1949). El Aleph. Editorial Emecé. Bogotá. pp1061-1070.
- (2009e). Obras completas, Tomo I, Edición crítica (1923-1949). El tiempo circular. Editorial Emecé. Bogotá. p728.
- CASTORIADIS, C. (2004) Sujeto y verdad en el mundo histórico social, seminarios 1986-1987, La creación humana I. Fondo de Cultura Económica. Primera Edición, Buenos Aires. pp75-96.
- DEBRAY, R. (1994) Vida y muerte de la imagen. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- DELEUZE, D. y Guattari, F. (1994). Pre-Textos. Valencia. p29
- FONTCUBERTA, J. (2002). El beso de Judas: fotografía y verdad. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona.
- HEIDEGGER, M. (1997) Ser y tiempo. Edición Universitaria. Santiago de Chile.
Consultado en: <http://www.lecturasinegoismo.com/2014/07/ser-y-tiempo-martin-heidegger-trad.html>
- JANKÉLÉVITCH, V. (2002). La muerte. Pre-textos. Valencia.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1974). L'irreversible et la Nostalgie. Flammarion, París.
Capítulo 4, p275
- MACHO, M. (Sin fecha). Las sorprendentes aplicaciones de la banda de Möbius.

Ponencia presentada en el Segundo congreso internacional de matemáticas en ingeniería y arquitectura. Publicado en la Universidad del País Vasco. España. Consultado en: <http://www.ehu.es/~mtwmastm/Arquitectura2008.pdf>. Fecha: 23-03-2019.

MEYER, P. (1992) I photograph to remember. <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/pag1.html>

PUJADAS MUÑOZ, J. (2002). El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales. Cuadernos Metodológicos 05. Centro de investigaciones sociológicas, Madrid, p14

RICOEUR, P. (2004). La memoria, la historia, el olvido. Fondo de cultura Económica, Buenos Aires.

RILKE, R. (1968). Los cuentos de Malte Laurids Birgge. Segunda edición. Editorial Losada S.A. Buenos Aires. p33

RIMBAUD, A. (1871). Cartas del Vidente. Consultado en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153514.pdf> Fecha de consulta: 12 de marzo del 2019.

RODRIGUEZ, D. (2012). 'Protografías', la obra de Óscar Muñoz que pretende fijar la memoria. Periódico El tiempo. Bogotá. 4-03-2012. Consultado en <https://www.el-tiempo.com/archivo/documento/CMS-11276388>

SANTA, C. (2010). El cine de las Artes Visuales hoy. Consultado en: <http://moebiusanimacion.com/wp-content/uploads/2012/01/Carlos-Santa-El-Cine-de-las-Artes-Visuales.pdf>

SANTA, C. (2010). La arquitectura del tiempo. Bogotá. Consultado en: <http://moebiusanimacion.com/wp-content/uploads/2012/01/Carlos-Santa-La-Arquitectura-del-tiempo.pdf>

VAN GOGH, V. (1998) Cartas a Theo. IDEA BOOKS. Segunda Edición. Barcelona. p264.

