



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Artes y Diseño

MEMORIA Y CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES.  
UNA PROPUESTA DE HISTORIA GRÁFICA

Tesis

Que para obtener el Título de:  
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Alejandra Aguilar Caballero  
Directora de Tesis: Licenciada Ingrid Fugellie Gezan

CDMX 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

MEMORIA Y CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES.  
UNA PROPUESTA DE HISTORIA GRÁFICA

Alejandra Aguilar Caballero

2 de abril de 2017

# Agradecimientos

A mi mamá, por aguantar mi mal humor pero sobre todo por darte cuenta de mis temores y nunca dejar de animarme a intentar cosas nuevas. Tu fortaleza es admirable y es lo que más me ha ayudado a formar mi carácter. A mi papá, por creer fielmente en todo lo que hago y apoyarme incondicionalmente. Gracias por colgar en tus paredes todos los dibujos que te regalo, aunque algunos sean muy feos. A los dos, por su infinita paciencia. Soy de paso lento pero segura de mis capacidades, esperando devolver todo lo que me han dado con mucho esfuerzo y dedicación. A Mariana, agradezco tu paciencia y admiro tu temperamento. Gracias por soportar todo lo que desahogo en ti pero en especial, todo lo que callo. Siempre estaré ahí para ver videos de perritos tontos y reír sin sentido.

A Mina, porque gracias a tí decidí seguir este camino. A Beto, por tus historias, libros, cariño y todo lo que te hace tan especial e increíble. Mi memoria está llena de ustedes. A Yaya, eres todo lo que quiero llegar a ser. Adoro tu sonrisa y ojitos de cascabel. A mi abuelito, por quedarte hasta que me aceptaron en la universidad, aunque nos faltaron palabras, tus acciones me lo dijeron todo.

A todas mis tías, tíos, primas y primos por creer en mí, respetarme y apoyarme. Los admiro y quiero mucho a cada uno de ustedes. A mi tío Pollo, por tu presencia constante que me cuida todo el tiempo. A Arge, por darme una perspectiva creativa y divertida que hace todo tan especial siempre.

A Ingrid Fugellie Gezan, por ser el pilar de mi formación. Agradezco infinitamente que

nuestros caminos se cruzaran y poder compartir tantos momentos trabajando a su lado. Usted me enseñó a escribir, pensar críticamente y valorar mi trabajo por sobre todas las cosas.

A Diana, por ser todo lo que yo no. Escribí mi tesis pensando en nuestra amistad y en lo mucho que me hace falta tu compañía. Mi deseo más grande es estar lo suficientemente cerca la una de la otra como para ir a tomar café y platicar como solíamos hacerlo.

A Leo, por nunca dejarme sola y protegerme. Lo que hemos vivido ha definido mucho de lo que ahora soy. Espero que sigamos creciendo y trabajando juntas por mucho tiempo.

A Quique, hay mucho que quisiera decirle y muy poco espacio para ello, pero sepa que ud. es todo para mí, mi mejor amigo y compañía. Lo quisiera mucho.

A Bety y Mafer, por tantos años de amistad. Amo reír y platicar con ustedes de cualquier cosa. Sepan que las extraño y pienso siempre. A Daniel, por jamás negarme tu amistad y ayuda. Recuerdo con gran cariño todo lo que vivimos. Eres lo máximo.

A mis amigos, Emmanuel, Sofía, Elías y Gerardo, por todo lo que hemos compartido. Son personas increíblemente talentosas, interesantes y divertidas. A Javier y Hugo, por ser los mejores compañeros de taller y enseñarme tanto sobre pintura. A Ulises, por todas tus enseñanzas, pláticas y chistes. Fuiste un parteaguas muy importante en mi formación. Espero pronto podamos cantar «A day in the life» de nuevo.

A Javier Guadarrama, Irma Leticia Escobar, Claudia Gallegos y Alfredo Rivera, por el compromiso tan grande que tuvieron hacia mi investigación. Sus consejos trascienden este trabajo.

Finalmente, a la Universidad Nacional Autónoma de México. No puedo pensar en un mejor lugar para haber llevado a cabo este largo pero gratificante proceso que definiría mi vida de manera tan determinante. Asumo el compromiso para trabajar, con la frente en alto, por un mejor país.

# Índice general

<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>1. Memoria <i>vs.</i> Historia</b>	<b>8</b>
1.1. La función de la memoria . . . . .	10
1.1.1. Memoria colectiva . . . . .	17
1.2. Narrativa histórica . . . . .	19
1.2.1. Enfoque estético: historia y poesía . . . . .	23
1.2.2. Realidad y ficción . . . . .	25
1.2.2.1. Olvido . . . . .	27
1.3. Para qué escribir historia . . . . .	28
<b>2. Imagen Narrativa</b>	<b>31</b>
2.1. La memoria como imagen . . . . .	31
2.1.1. Breve historia de la memoria . . . . .	33
2.1.1.1. Grecia Clásica . . . . .	34
2.1.1.2. Edad Media . . . . .	38
2.1.1.3. Memoria Renacentista . . . . .	43
2.1.1.4. El paso de la memoria al presente . . . . .	45
2.1.2. Usos del archivo . . . . .	48
2.1.3. Construcción de imágenes de la memoria . . . . .	49

2.1.3.1. Lo recordado, lo ficticio y lo pintado <sup>1</sup> . . . . .	50
<b>3. Dibujo y memoria</b>	<b>53</b>
3.1. Dibujar una historia . . . . .	55
<b>Nueva Casa. Serie de Dibujos</b>	<b>65</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>82</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>84</b>

---

<sup>1</sup>Título extraído de una frase de Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*.

# Introducción

La presente tesis surge como resultado de la indagación sobre la memoria como parte fundamental de la imaginación, es decir, a la posibilidad de dar una determinada imagen a los recuerdos. En un comienzo, utilizo como motivación principal un relato autobiográfico escrito por mi amiga Diana Tapia. El texto tiene un valor único por razones que, además de acercarse a un sentimentalismo nostálgico, despliegan múltiples niveles para pensar en relación al tiempo como una construcción ficticia que justifica nuestro lugar en el mundo, ejemplo claro de esto es la historia. En la película *Lost Highway* de David Lynch, el personaje principal llama a un detective a investigar la intromisión de un desconocido a su propiedad. El detective cuestiona al personaje sobre su rechazo a tomar fotografías, a lo que éste responde:

*Fred: I like to remember things my own way.*

*Detective: What do you mean by that?*

*Fred: How I remember them. Not necessarily the way they happened.*<sup>2</sup>

En ese sentido, queda clara la idea general de la tesis, al sugerir que la historia puede ser una construcción abierta a diferentes interpretaciones.

Por otro lado, considero importante la reflexión en torno a la escritura y lenguaje visual, por ser parte fundamental de la capacidad memorial e imprescindibles para la estructuración

---

<sup>2</sup>Fred: Me gusta recordar las cosas a mi manera.

Detective: ¿A qué se refiere con eso?

Fred: Como las recuerdo. No necesariamente como pasaron.  
[La traducción es mía]. David Lynch, *Lost Highway*, 1997.

de cualquier historia, ya sea personal, colectiva u oficial. La imaginación es una de las muchas formas con las cuales se puede aprehender el mundo exterior; el cuerpo y los sentidos asumen este poder para generar conocimiento nuevo. En este caso, utilizaré al dibujo como la base para conciliar texto con imagen.

En el primer capítulo, *Memoria vs. Historia*, presento un análisis sobre la memoria como estructura de pensamiento lógico que resulta en la construcción de la historia como remedio evidente ante el olvido. En primer lugar, hago una revisión a partir del aparato teórico de Paul Ricoeur y Marc Augé sobre el funcionamiento de la memoria, la imaginación y el lenguaje en comparación al texto de mi amiga Diana. Después, expongo el traslado de la estructura mnemónica a la conformación de la memoria colectiva que se encamina hacia los procesos históricos y que concluye, con la idea sobre la objetividad histórica en relación a la memoria y su carácter ficticio. Finalmente, expongo la importancia de la escritura histórica, como planteamiento estético hacia la valoración de la capacidad narrativa del ser humano dirigida hacia el arte.

En el segundo capítulo, *Imagen Narrativa*, expongo la relación entre arte y memoria, y como una de las muchas maneras de entender el mundo es a través de referentes visuales. Posteriormente, hago una breve revisión a la historia de la memoria, considerada en la antigüedad como una virtud, en donde el principal método de recordación, pertenece a los llamados lugares mentales o *loci*; representaciones mentales que asocian al lenguaje de las palabras con el de las cosas. Esta tradición comienza en Grecia Clásica, pasando por la Edad Media y hasta el Renacimiento; etapas históricas clave para la constitución del lenguaje como parte elemental de los procesos mnemónicos y la retórica. A partir del siglo XVII y con la invención de la Enciclopedia, esta tradición sufre grandes transformaciones que poco a poco trasladan a la capacidad memorial hacia objetos que garantizan la permanencia de las cosas; dispositivos que funcionan como una especie de memoria externa, consecuencia directa del avance tecnológico. En seguida, planteo al archivo como el principal lugar mental o *locus*

del presente. Posteriormente, hago una comparación entre las imágenes de la memoria en relación al arte y literatura como los medios principales, con los cuales, es posible depositar a la memoria en objetos que son la imagen presente de lo ausente, es decir, del recuerdo. Por último, relaciono a imagen con lenguaje escrito, dirigido hacia el planteamiento de Horacio, *Ut pictura poesis*, donde compara a la pintura con la poesía como disciplinas paralelas que recurren a la representación o mimesis para la conformación de imágenes.

En el tercer capítulo, *Dibujo y memoria*, me refiero en primer lugar, al dibujo como una disciplina que puede ser capaz de conciliar a lenguaje escrito con visual. En segundo lugar, hago un paralelismo entre dibujo y memoria, y cómo a través del tiempo, el dibujo ha desempeñado un papel importante en el desarrollo de conocimiento y lenguaje; el dibujo ha ganado un lugar privilegiado como disciplina artística. En ese sentido, expongo algunos ejemplos de artistas que han tomado al dibujo como la parte más importante de su producción y lo relaciono a la serie de dibujos *Nueva Casa* que elaboré como parte complementaria de la presente investigación.

# Capítulo 1

## Memoria *vs.* Historia

*Hacía mucho frío afuera y la calefacción no lograba calentar todo el camión, pero no me importaba pues estaba muy cansada y sólo quería dormir. Sabía muy bien que nunca puedo dormir bien en coches pero igual lo intenté, recargué la cabeza en el borde del asiento y cerré los ojos. Inmediatamente tuve una sensación familiar, había estado aquí antes... en un coche frío de regreso a casa con mi familia un sábado por la noche. Por muchos años eso significaba regresar de casa de mi abuelita o de casa de mis tíos en Satélite a mi casa en el sur del D.F., con mi papá y mi hermana en el coche de mi papá, siempre con el aire acondicionado prendido y escuchando las mismas canciones del USB azul. Pero esta vez iba en un camión de Ottawa a Montreal con Álvaro, mi familia escogida, a mi lado durmiendo. El vaivén del camión, mi postura, el frío... todo se asoció para traer el recuerdo de un juego muchas veces jugado. Todos esos sábados, con los ojos cerrados imaginaba en qué parte del camino íbamos y abría los ojos de vez en cuando para ver si en la realidad íbamos antes o después que en mi imaginación, y ajustaba mi posición geográfica imaginaria de acuerdo a la real. Y ese sábado único jugué el mismo juego, sólo que ahora no tenía un camino perfectamente bien memorizado, así que escogí imaginar el camino recordado y así, en ese momento, en algún lugar entre Ottawa y Montreal, yo estaba entre Satélite e Insurgentes Sur. Con nieve*

*afuera del coche pasé por las torres de Satélite, en el tráfico exasperante de Periférico, pasé por talleres mecánicos conocidos, plazas, restaurantes, vi a mi derecha la pista de hielo de San Jerónimo y pasé junto a mi dentista, vi la subida que tantas veces tomé hacia casa de Álvaro, a mi izquierda lejana estaba el Sam's donde fui tantas veces con mi mamá y luego llegué a Perisur y di la vuelta a la derecha para Insurgentes Sur donde tuve frente a mi Plaza Cuicuilco, lugar de Ale y mío, pasé por el mercado de muebles donde compré mi escritorio y por debajo del puente peatonal que tantas veces crucé de noche a pesar de ser tan peligroso, vi a mi derecha el bar que tanto odié por atraer gente sospechosa, di la vuelta y subí por esa caótica calle de doble sentido donde una vez me quedé atorada en el coche por el tráfico, di la vuelta a la derecha y escuché el metal de las puertas rojas abrirse y el coche entrar en tres perfectos movimientos al estacionamiento más pequeño, escuché las puertas rojas cerrarse y suspiré con pesar al tener que bajarme del coche, me bajé de él y caminé el pasillo hacia mi casa, vi la fuente en la que Carmelo murió y metí la llave a mi puerta, en ese momento Soda ladró de esa manera particular en la que ladra cuando está dormida y se asusta, abrí la puerta y escuché sus patitas correr rápidamente y bajar las escaleras para saludarme, abracé a Soda y la besé, la cargué y subí al cuarto de mamá, la vi acostada poniéndose su crema de noche mientras veía la tele, la saludé, me senté en su cama y platicamos sobre cómo nos había ido en el día, luego fui a mi cuarto y prendí la luz, me puse la pijama, apagué la luz, me acosté en mi cama y cerré los ojos. Abrí los ojos y estaba otra vez entre Ottawa y Montreal. Álvaro estaba muy dormido y yo seguía con frío en los pies. Faltaba un rato para llegar a casa, mi nueva casa, con mi nueva familia, sin Soda o mamá, sin papá y su USB azul, sin mi hermana.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup>Este texto fue escrito por mi amiga Diana Tapia en un momento en el cual, las dos atravesábamos situaciones que implicaban grandes cambios. Por un lado, Diana se había mudado a otro país con su novio Álvaro, lejos de su familia y amigos. Los procesos que llevaron a Diana a adaptarse a este nuevo ambiente, afectaron enormemente mi concepción personal del tiempo y el espacio, que durante años se había mantenido estable y sin mayores transformaciones. Las reflexiones que surgieron a partir de esta separación, me llevaron a cuestionar muchos temas en relación a mis intereses, mismos que desarrollo a continuación como una forma

## 1.1. La función de la memoria

En este capítulo llevaré a cabo un análisis sobre la memoria a partir de los planteamientos que Paul Ricoeur (Valence, Francia, 1913- Châtenay-Malabry, Francia, 2005) desarrolla en su libro *La historia, la memoria, el olvido*<sup>2</sup>, en relación al relato de mi amiga Diana Tapia. Utilizo este texto como motivo principal para referirme a conceptos como recuerdo, historia, narrativa, lenguaje e imagen, con mucha más familiaridad. Me interesa cuestionar la fragilidad de la memoria, así como, la delgada línea que existe entre realidad y ficción, al establecer una relación entre narrativa e imagen a través del dibujo.

Comenzaré definiendo a la memoria como un conjunto de recuerdos, un contenedor de tiempo y narración. Con esto, me refiero primero a la concepción espacial que se tiene del tiempo, al lugar en el cual se encuentran los sucesos pasados, es decir «al cuerpo o la mente [que] constituye, a este respecto, el lugar primordial, el aquí, respecto del cual todos los lugares están allí».<sup>3</sup> En segundo lugar, a la narración, como una reproducción de lo acontecido dentro ese espacio-tiempo corporal.

Existen numerosas formas de definir y entender a la memoria, en este caso, la más conveniente es como la capacidad de retener estímulos, sensibilidades y afectaciones de un mundo exterior aprehendido y transformado en lenguaje simbólico. La escritura es la traducción de esta configuración de la memoria y representa el traslado de ese estado abstracto del lenguaje a la conformación de una imagen del mismo: el relato de Diana es una memoria articulada a partir de un conjunto de recuerdos.

En primer lugar, estableceré la principal diferencia que encuentro entre memoria y recuerdo: «la memoria está en singular, como capacidad y como efectuación; [y] los recuerdos están

---

de enfrentar, y finalmente aceptar, que el cambio es una condición inseparable de la vida.

<sup>2</sup>Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

<sup>3</sup>*Ibíd.*, pág. 65.

en plural,<sup>4</sup> como una modificación específica de la presentación»,<sup>5</sup> es decir que los recuerdos pertenecen a una parte de la memoria. Este conjunto de recuerdos tienen particularidades observables desde la sintáxis del propio texto. Por ejemplo, la primera y última parte están escritas en copretérito, terminación verbal que indica que los hechos han acontecido al mismo tiempo que otros, y por lo tanto, las acciones están determinadas desde el inicio como bifurcadas, es decir, que dentro de ese pasado hay un conjunto de presentes sucediendo: *Hacia mucho frío y la calefacción no lograba calentar todo el camión [...]*. Eventualmente, surge un cambio de conjugación a pasado simple, lo que indica que las acciones pasaron una después de la otra: *[...] pasé junto a mi dentista, vi la subida que tantas veces tomé hacia casa de Álvaro [...]*. Este análisis sirve para determinar las intenciones y cambios de los diversos momentos narrados. Relaciono esta idea con el concepto del *deictico* descrito por Ricoeur:

Un deíctico<sup>6</sup> triple marca la autodesignación: la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del allí respecto al aquí. Este carácter autorreferencial es subrayado a veces por ciertos enunciados introductorios que equivalen a un “prólogo”. Estas clases de aserciones unen y relacionan el testimonio puntual con la historia de una vida. Al mismo tiempo, la autodesignación hace aflorar la opacidad inextricable de la historia personal que, a su vez, estuvo “metida en otras historias”.<sup>7</sup>

Este enunciado ayuda a precisar cómo la narración de Diana lleva de un recuerdo a otro, de una historia a otra. Al inicio, hace descripciones de espacios y sensaciones que disparan la

---

<sup>4</sup>*Ibid.*, pág. 42.

<sup>5</sup>*Ibid.*, pág. 72.

<sup>6</sup>La deixis forma parte de la semántica y está relacionada con las palabras que sirven para indicar otros elementos, es un *punto de referencia* y su significado es relativo a la persona que lo menciona y que se conoce únicamente en función de ella. Real Academia Española: <http://www.rae.es/>

<sup>7</sup>*Ibid.*, pág. 211.

entrada a otros recuerdos, éstos, a su vez, encaminan la narración hacia un tercer momento. En ese sentido, se puede decir que existen diferentes tipos de memoria; por un lado, se encuentra el recuerdo nostálgico, y por otro, la memoria que se asocia con el hábito, el reconocimiento geográfico y la percepción de los espacios. Diana hace referencia a lugares que le recuerdan a otros, por ejemplo: *[...] pasé por el mercado de muebles donde compré mi escritorio y por debajo del puente peatonal que tantas veces crucé de noche a pesar de ser tan peligroso [...]*. Estas descripciones tienen la intención de asociar los recuerdos con acontecimientos y actividades cotidianas. Al final del relato, se regresa al primer recuerdo, refiriéndose a él con mucha más familiaridad, ya que lo aborda como un presente «[que] cambia sin cesar pero también surge sin cesar [...]»,<sup>8</sup> Estas conexiones que residen adentro de otras, provocan que al percibir una imagen pueda uno recordar algo distinto de la misma.

Marc Augé (Poitiers, Francia, 1935) describe a los recuerdos como menos importantes que las asociaciones.<sup>9</sup> Ejemplo de ello es como las imágenes de la memoria personal de Diana, son en realidad sensaciones que se transforman en imágenes al ser reconocidas en el recuerdo: *[...] recargué la cabeza en el borde del asiento y cerré los ojos. Inmediatamente tuve una sensación familiar, había estado aquí antes... en un coche frío de regreso a casa con mi familia un sábado por la noche.* Aquí, pasa de un momento a otro gracias a la inscripción abstracta de la presencia de algo por la ausencia de otra cosa. Ricoeur da un ejemplo de ese proceso:

[...] la figura pintada de un animal. Se puede realizar de este cuadro una doble lectura: considerarlo en sí mismo, como simple dibujo pintado sobre un soporte, o como una eikôn (“una copia”). Se puede hacer esta lectura porque la inscripción consiste en las dos cosas a la vez: es ella misma y la representación de otra cosa.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup>*Ibíd.*, pág. 55.

<sup>9</sup>Marc Augé, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998, pág. 31.

<sup>10</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, pág. 35.

Sucede algo parecido con la sensación que Diana describe en su texto: el recuerdo toma forma debido a una acumulación de factores físicos en el momento presente y que también son la representación de una sensación pasada; se trata de algo que se presentó por primera vez en otro tiempo. Pero, para poder llevar a cabo la transición de estímulo a recuerdo, se requiere necesariamente de la imaginación, al «arte que fabrica imágenes y simulacros.»<sup>11</sup>

Para el relato de Diana, la imaginación es una característica inseparable de la narración: *Todos esos sábados, con los ojos cerrados imaginaba en qué parte del camino íbamos y abría los ojos de vez en cuando para ver si en realidad íbamos antes o después que en mi imaginación, y ajustaba mi posición geográfica imaginaria de acuerdo a la real.* Al hacer referencia a un momento pasado, construye un juego alrededor de la memoria, en el cual, a partir del hábito y el conocimiento, evidencia la capacidad para imaginar espacios que se encuentran lejanos del presente. Esta separación física y temporal hace que la evocación al recuerdo no sólo se sienta, sino que además se sufra, es decir, que al recordar se busca hacer presente aquello que está ausente, ya que «el deseo nostálgico por el pasado es, siempre, deseo de otro lugar.»<sup>12</sup> El relato, entonces, adquiere este tono nostálgico, haciendo posible interiorizar la experiencia.

En *La memoria, la historia, el olvido*<sup>13</sup>, Ricoeur se explica el campo polisémico del recuerdo a partir de dos categorías; la primera, corresponde a lo que llama mundaneidad, definida a partir de factores y afectaciones externas al cuerpo:

Uno no se acuerda sólo de sí, qué ve, qué siente, qué aprende, sino también de las situaciones mundanas en las que se vio, se sintió, se aprendió. Estas situaciones implican el cuerpo propio y el cuerpo de los otros, el espacio vivido, en fin, el horizonte del mundo y de los mundos, bajo

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 29.

<sup>12</sup> Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*, Buenos Aires, Gedisa, 2010, pág. 47.

<sup>13</sup> Paul, Ricoeur, *op.cit.*, pág. 57.

el cual algo aconteció.<sup>14</sup>

El relato gira en torno a una trayectoria específica: *Abrí los ojos y estaba otra vez entre Ottawa y Montreal. Álvaro estaba muy dormido y yo seguía con frío en los pies*. Todas estas descripciones externas, llevan a la segunda categoría descrita por Ricoeur: reflexividad, que a diferencia de la primera (*mundaneidad*), hace énfasis en factores y afectaciones internas: «alguien dice *en su interior* que vio, sintió, aprendió antes»,<sup>15</sup> por ejemplo: *Faltaba un rato para llegar a casa, mi nueva casa, con mi nueva familia, sin Soda o mamá, sin papá y su USB azul, sin mi hermana*. La ausencia se manifiesta en el presente y es en esa transición donde reside la nostalgia provocada por el reconocimiento de la falta o pérdida física de algo.

Posteriormente, se exponen los tres modos mnemónicos de Edward Casey (Kansas, E.U.A., 1939); conceptos derivados del acto de recordación: *reminder*, *reminiscing* y *recognizing*.<sup>16</sup> Éstos ayudan a llevar a cabo el traslado a un estado consciente del recuerdo, es decir que transita de afectaciones externas (*mundaneidad*) a internas (*reflexividad*), operando desde una condición en la cual se tiene algo en mente, hasta la persecución de la memoria más allá de la mente, es decir, que a través de factores ajenos al cuerpo, es posible regresar a un recuerdo determinado. El primer modo de Casey, *reminder*, es definido como el indicador que ayuda a proteger a la memoria del olvido: «esto me recuerda a aquello, me hace pensar en aquello».<sup>17</sup> Diana explica en su relato, como una característica tan habitual como estar en un camión con frío, le recuerda a un tiempo donde paseaba en coche con su familia: *Hacía mucho frío y la calefacción no lograba calentar todo el camión [...] Inmediatamente tuve una sensación familiar, había estado aquí antes... en un coche frío de regreso a casa [...]*. Es gracias a este

---

<sup>14</sup>*Ibid.*, pág. 57.

<sup>15</sup>*Ibidem*.

<sup>16</sup>*Ibid.*, pág. 57. En su libro Ricoeur no hace ninguna traducción de estas palabras porque se refiere a ellas como conceptos. [La traducción es mía: recordatorio, recordando, reconociendo]

<sup>17</sup>*Ibid.*, pág. 60.

proceso de *reminding* que la anécdota se desarrolla en torno a la descripción de un pasado que va desde el interior hacia el exterior. El segundo modo mnemónico, *reminiscing*, está determinado por la acción o actividad de evocar el recuerdo de otros individuos, es decir que «el recuerdo de uno sirve de *reminder* para los de otro».<sup>18</sup> En el relato, esto sucede de manera indirecta cuando el lector asocia el recuerdo de Diana con el propio: *[...] di vuelta a la derecha para Insurgentes Sur donde tuve frente a mi Plaza Cuicuilco, lugar de Ale y mío [...]*. La mención a ese lugar crea una imagen determinada en mi mente que puedo asociar a recuerdos personales. Inmediatamente, llegan a mi mente múltiples sensaciones e imágenes sobre mi percepción de ese pasado compartido. Éste es vivido de manera distinta por Diana, sin embargo, hace referencia a un mismo espacio y temporalidad. Contario a Ricoeur, Augé define a este proceso desde una perspectiva narrativa al afirmar que,

[...] si definimos a los demás como seres que viven una especie de ficción (en la cual, no lo olvidemos, intervienen una multiplicidad de personajes extraños: dioses, espíritus, hechiceros...), nosotros mismos nos definimos al mismo tiempo como observadores objetivos, que como máximo procuran no dejarse arrastrar por las historias de los demás, no dejarse imponer un rol; al hacerlo, no pensamos en las ficciones que vivimos nosotros mismos.<sup>19</sup>

Posteriormente, se tiene el tercer modo mnemónico llamado, *recognizing*. Relaciono a éste último con el argumento de Augé, en el sentido en que uno se reconoce como ajeno a una ficción, al igual que los recuerdos o impresiones de algo, se buscan como distintos a otros: «La *cosa* reconocida es dos veces distinta como ausente y anterior».<sup>20</sup> En el caso de Diana se manifiesta de la siguiente manera: *El vaivén del camión, mi postura, el frío... todo se asoció para traer el recuerdo de un juego muchas veces jugado. Todos esos sábados, con los ojos*

---

<sup>18</sup>*Ibidem.*

<sup>19</sup>Marc Augé, *op.cit.*, pág. 41.

<sup>20</sup>Paul Ricoeur, *op.cit.*, pág. 61.

*cerrados imaginaba en qué parte del camino íbamos [...]*. Una sensación familiar, como lo era estar en el frío de noche en un camión, se reconoce como ausente y distinta a estar en el frío de noche en un auto con su familia, y se asocia a una situación anterior, estar de regreso a casa un sábado, jugando el juego dónde imagina en qué parte del camino se encontraba.

La memoria corporal se relaciona totalmente al modo de *recognizing*, ya que el cuerpo también puede ser aquella *cosa* que está presente y es a la vez distinta y anterior. Diana siente frío en su cuerpo y asocia esa sensación a otro momento en donde el aire acondicionado del auto de su padre la hacía sentirse en casa y protegida. El cuerpo es el lugar donde los recuerdos habitan, los «lugares de la memoria»,<sup>21</sup> y operan principalmente, a la manera de los *reminders*, indicios de rememoración, es decir que «los lugares *permanecen* como inscripciones, monumentos, potencialmente documentos»<sup>22</sup> dentro de la mente. A este respecto, me gustaría generar un paralelismo entre cuerpo y ruina, utilizando como base el planteamiento que Andreas Huyssen desarrolla en torno a ésta última cuestión: «Nuestro imaginario de las ruinas se puede leer claramente como un palimpsesto de múltiples representaciones y acontecimientos históricos [...],<sup>23</sup> al igual que el cuerpo, al contener dentro de su constitución, infinidad de huellas y tiempos que lo determinan y transforman, ya sea física o mentalmente.

Asimismo, el cuerpo se define como una capacidad de acción y actividad que eventualmente se transforman en experiencia, aprendizaje y memoria. Estas características forman parte de «[...] capacidades corporales y [...] modalidades del *puedo* que recorro en mi fenomenología del *hombre capaz*: poder hablar, poder intervenir en el curso de las cosas, poder narrar, poder permitir que se me impute una acción como a su verdadero autor».<sup>24</sup> Diana asume este «poder» y lleva a cabo el traslado de una memoria en abstracto a lenguaje escrito, dotando a

---

<sup>21</sup>*Ibíd.*, pág. 63.

<sup>22</sup>*Ibíd.*

<sup>23</sup>Andreas Huyssen, *op.cit.*, pág. 49.

<sup>24</sup>Paul Ricoeur, *op.cit.*, pág. 46.

los recuerdos de un valor distinto, como la posibilidad de que esa breve anécdota trascienda en el tiempo. La memoria se convierte en documento, objeto de uso y conocimiento. Esta cualidad secundaria del relato en ningún momento convierte a la memoria narrada en un acontecimiento universal, pero en su estructura radica la posibilidad de identificación con el otro porque «[...] la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, de remontar el tiempo, sin que nada prohíba, en principio, proseguir, sin solución de continuidad, este movimiento».<sup>25</sup> En ese sentido, surge el cuestionamiento sobre cómo se estructura la memoria colectiva.

### 1.1.1. Memoria colectiva

El paso de memoria personal a colectiva se entiende mejor desde la perspectiva del modo mnemónico de *reminiscing*, ya que funciona como un recordatorio para otros. A este respecto, se puede decir que para acordarse necesitamos de otras personas: *[...] pasé junto a mi dentista, vi la subida que tantas veces tomé hacia casa de Álvaro, a mi izquierda lejana estaba el Sam's donde fui tantas veces con mi mamá y luego [...] di la vuelta a la derecha para Insurgentes Sur donde tuve frente a mi Plaza Cuicuilco, lugar de Ale y mío [...]*. Diana recuerda los lugares de su recorrido imaginario asociándolos a momentos compartidos con distintas personas, esos espacios también adquieren un significado muy particular, que a través del lenguaje y el traslado del recuerdo a palabras, posibilitan el entendimiento de la memoria en términos de colectividad:

En su fase declarativa, la memoria entra en el ámbito del lenguaje, una vez expresado, pronunciado, el recuerdo es una especie de discurso que el sujeto mantiene consigo mismo. Ahora bien, el pronunciamiento de este discurso se hace en la lengua común, lo más a menudo en la lengua materna, que —es preciso decirlo— es la lengua de los otros. [...] Encaminada hacia la oralidad, la rememoración lo es también hacia el relato cuya estructura pública es evidente.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 128.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 168.

El relato cumple la función de *reminder* para otras personas, haciendo posible que asocien los espacios descritos por Diana a sus propios recuerdos. Los espacios pueden ser fácilmente reconocibles por cualquiera, ya que cada individuo deposita su memoria singular dentro del recuerdo de los espacios y el tiempo; «[...] cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que yo ocupo y que este lugar mismo cambia según las relaciones que mantengo con otros medios».<sup>27</sup> Este grado de identificación guarda relación con la idea de autoría, es decir que, en muchas ocasiones, implantamos un grado de reconocimiento o de proyección a textos ajenos.<sup>28</sup>

El lugar que yo ocupo siempre respecto a otros, es identificado a partir de una ubicación geográfica y temporalidad determinada, un pasado que ha sido ocupado por la persona en su relación con otras, y que dentro de los lugares concurridos, visitados y recorridos, ayudan a la ubicación e integración a ciertos grupos sociales. La pertenencia a una colectividad es lo que ayuda a preservar una memoria, ya que necesita apoyos exteriores para poder existir en el tiempo:

[...] el relato de una vida, además, no es el resultado de una superposición de relatos sino algo que impregna a todos ellos con un rasgo original, idiosincrásico; y está implicado colectivamente, pues, por muy solitario que pueda ser el recorrido, estará por lo menos perseguido por la presencia de otro, bajo forma de lamento o nostalgia; de tal modo que, de manera diferente pero siempre marcada, la presencia de otro o de otros es tan evidente a nivel del relato más íntimo como lo es la del individuo singular al nivel más global del relato plural y colectivo.<sup>29</sup>

Los relatos sobre la memoria, representan otro tipo de apoyo exterior, por funcionar como una evidencia de lo acontecido. De esta manera, la escritura construye un puente que conecta

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, pág. 161.

<sup>28</sup> Andreas Huyssen, *op.cit.*, pág. 48.

<sup>29</sup> Marc Augé, *op.cit.*, pág. 52.

a memoria con historia, siendo la segunda un producto de la primera. La diferencia entre ambas, radica en que la memoria es una facultad del ser humano para retener información, conocimiento y experiencias vividas; y la historia es «la recopilación de los hechos que han ocupado la mayor parte de la memoria de los hombres.»<sup>30</sup> Esto, establece otra diferencia clave entre ambas: la historia es una disciplina encargada en recopilar información, archivos, documentos, entre otras cosas, que posteriormente se disponen con la función de generar una coherencia lineal del tiempo; la escritura histórica unifica todo en cuanto a un discurso determinado, a diferencia de la memoria que intenta unificar pero es siempre fragmentaria y se encuentra en constante lucha contra el olvido, apoyando su fragilidad dentro de la historia.

Finalmente, me refiero al relato de Diana como una especie de prueba contra el tiempo. Su objetivo último será mantener cercanía entre la sensación del recuerdo y la conciencia del presente, característica que comparte, hasta cierto nivel con la historia, ya que el modo como «[la] concibo, [. . . ] aprehendida como un proceso de transición de pasado a presente, la forma en que la impongo a mis percepciones, constituyen la orientación por la cual me muevo hacia un futuro con más esperanza o desesperación».<sup>31</sup>

## 1.2. Narrativa histórica

Los relatos autobiográficos forman una parte importante de la construcción histórica, al servir como testimonio para otros acontecimientos. El texto de Diana se inserta dentro de un espacio-tiempo que sólo puede corresponder a un contexto específico, ya que las descripciones de lugares y objetos son sumamente particulares. La narración sólo puede mantener una relación de identificación con el presente, por ejemplo: *Por muchos años eso significaba*

---

<sup>30</sup>Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1968, pág. 79.

<sup>31</sup>Hayden White, *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pág. 64.

*regresar de casa de mi abuelita o de casa de mis tíos en Satélite, a mi casa en el sur del D.F. con mi papá y mi hermana en el coche de mi papá, siempre con el aire acondicionado prendido y escuchando las mismas canciones del USB azul.* La mención del auto, el aire acondicionado y el dispositivo USB, son la evidencia física-objetual que inserta a la memoria dentro de una temporalidad, así como, las descripciones espaciales-geográficas lo insertan dentro de un contexto específico.

El relato histórico utiliza herramientas parecidas, al constituirse como el resultado de un proceso complejo donde se busca unificar acontecimientos dentro de discursos que responden a la época en la cual han sido elaborados. Sin embargo, las descripciones espaciales dentro de relatos históricos, adquieren una connotación distinta al de los relatos personales al establecer que «[...] el espacio en el que se desplazan los protagonistas de una historia narrada y el tiempo en el que se desarrollan los acontecimientos narrados cambian conjuntamente de signo al pasar de la memoria a la historiografía.»<sup>32</sup>

La construcción histórica necesita del espacio como una primera condición formal. Hayden White (Tennessee, E.U.A., 1928) lo clasifica dentro de tres tipos diferentes de espacios: el vivido, que trata la relación directa entre el cuerpo y el movimiento y se enfoca en los desplazamientos y emplazamientos de los personajes en el mundo; el geométrico, que se refiere a las cosas tangibles como la arquitectura; y por último, el espacio habitable, que guarda una relación cercana al geométrico, ya que «el acto de habitar sólo se establece mediante el construir».<sup>33</sup>

La segunda condición formal es el tiempo, entendido también de numerosas maneras: el tiempo de calendario o cronológico, que funciona como un medio universal de ubicación en el espacio; el tiempo vivido y el cósmico, que se engloban dentro del tiempo histórico y

---

<sup>32</sup>*Ibíd.*, pág. 191.

<sup>33</sup>*Ibídem.*

su imbricación sirve para la transición de la memoria interna a la elaboración externa de conocimiento histórico.

Estas condiciones son lo que determina la estructura básica de la narración. Sin embargo, también está lo que Ricoeur llama operación historiográfica, que corresponde al proceso anterior a la escritura, como aquello que determina el contenido de la historia. Este proceso consta de tres fases: la primera, el testimonio, definido a partir de una cadena de operaciones que van desde la percepción de una escena vivida hacia la retención del recuerdo y que concluye en la transmisión oral o declarativa. La segunda, el archivo, definido como «el espacio físico y social que sirve como fuente de conocimiento indirecto y aloja el destino de esta especie de huella».<sup>34</sup> Por último, la prueba documental, verdad contenida en documentos, las «cosas dichas».

A diferencia del relato autobiográfico, la narrativa histórica necesita llevar a cabo este proceso de construcción previa: «Las nociones de huella y testimonio garantizan el paso de la memoria a la historia».<sup>35</sup> Es por ello que, el relato de Diana podría formar parte de un archivo, ya que cumple una función parecida a la de prueba documental, al mostrar acontecimientos y problemáticas de la vida ordinaria en el presente, pertenece a «un tipo de huella documental, afectiva y cerebral que constituye el operador por excelencia del conocimiento *indirecto*».<sup>36</sup>

Por otro lado, el relato autobiográfico comparte algunas condiciones similares a la escritura histórica sobre el espacio-tiempo, ya que ubican al narrador y el lector dentro de un contexto determinado. Ninguna narración podría prescindir de esto, tanto las descripciones espaciales como las acciones que determinan las diferentes temporalidades, forman la estructura sintáctica del contenido:

El enunciado histórico debe poderse prestar a una división destinada a producir unidades

---

<sup>34</sup>*Ibid.*, pág. 216.

<sup>35</sup>*Ibid.*, pág. 235.

<sup>36</sup>*Ibid.*, pág. 221.

de contenido [. . .]. Estas unidades de contenido representan aquello de lo que habla la historia; en cuanto significados no son ni el referente puro ni el discurso completo: el conjunto que forman está constituido por el referente dividido, nombrado, inteligible ya, pero aún no sometido a una sintaxis.<sup>37</sup>

Ahora bien, el historiador es narrador en tanto que es el encargado de conformar todas las partes de la operación historiográfica dentro de un discurso completo que exponga los acontecimientos tal y como ocurrieron: «el poder *narrar* y redefinir a la escritura como la mediación de una ciencia esencialmente retrospectiva».<sup>38</sup> Es decir que, el historiador cumple una doble función: como espectador de los hechos, y como narrador. Sin embargo y a pesar de este poder, en la construcción histórica existe una doble narrativa. En principio, puede decirse que el historiador toma prestada la voz de los testigos en la fase declarativa de la operación historiográfica, por lo tanto, hay un momento previo que le corresponde al testigo, que encuentra su expresión verbal en la descripción de la escena vivida dentro de una narración que «si no hiciese mención de la implicación del narrador, se limitaría a una simple información, pues la escena se narraría a sí misma».<sup>39</sup>

Encuentro interesante realizar una comparación entre el trabajo del historiador con el de la autora del relato, mi amiga Diana, ya que ambos cumplen las características similares que los hacen tanto espectadores como narradores de una historia. Asimismo, el proceso de construcción histórica puede entenderse mejor desde una perspectiva de construcción de una historia personal: el pasado correspondería, dentro del relato, a la etapa de testimonio que lleva a cabo la misma cadena de operaciones: percepción de la escena vivida, retención del recuerdo y fase declarativa. Después, la etapa de archivo, al realizar el cambio de vía oral a texto. Éste representa ahora un lugar donde se alberga el recuerdo y que al mismo tiempo

---

<sup>37</sup>Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 169.

<sup>38</sup>Paul Ricouer, *op. cit.*, pág. 221.

<sup>39</sup>*Ibíd.*, pág. 211.

se constituye como una prueba documental. Sin embargo, Ricoeur plantea una diferencia importante entre historia y memoria a través del tiempo y las duraciones:

Aun cuando la historia se ingenie en alterar su orden de prioridad, el historiador modula la vivencia temporal siempre en términos de duraciones múltiples y, si es el caso, reaccionando contra la rigidez de arquitecturas de duración demasiado bien apiladas. Aunque la memoria constituya la experiencia de la profundidad variable del tiempo y ordene sus recuerdos en mutua relación, esbozando una especie de jerarquía entre ellos, lo cierto es que [la memoria] no forma espontáneamente la idea de duraciones múltiples.<sup>40</sup>

La memoria se despliega como un cúmulo de recuerdos cuya temporalidad es múltiple pero desordenada, a diferencia de la historia que trabaja bajo categorías de tiempo, organizadas conforme a una progresión que se enfoca hacia el futuro. Las categorías formales de la historia, la manera de describirlas y disponerlas dentro de la escritura, son lo que le otorgan un efecto de realidad. Las descripciones son lo que conforman a la narrativa histórica como una especie de arte, acercándola a la literatura o poesía, ya que comparten a la escritura como la manera de reconocer «cosas» a través de otras «cosas».

### **1.2.1. Enfoque estético: historia y poesía**

La historia se dedica a estudiar y escribir primordialmente sobre los seres humanos en el tiempo. La escritura es el medio por el cual se transforma a la historia en narrativa con intereses que van de acuerdo a la época en la que ha sido elaborada. Me interesa, en este caso, referirme al enfoque estético desarrollado por Hegel (Stuttgart, Alemania, 1770- Berlín, Alemania, 1831), en donde el acto de la escritura historiográfica se convierte en una actividad cercana a un planteamiento literario y poético. En ese sentido, se facilita la idea de concebir a la historia como una ficción. Es decir que, la historia toma elementos propios la poesía, como figuras retóricas, que dotarán de un sentido particular a la narrativa.

---

<sup>40</sup>*Ibíd.*, pág. 238.

La poesía es un tipo de conocimiento que permite entender las cosas como capaces de relacionarse o hacer referencia a otras, de «reconciliar el mundo existente en el pensamiento con el de las cosas concretas mediante la figuración de lo universal en términos de lo particular y de lo abstracto en términos de lo concreto».<sup>41</sup> Hegel la estudia desde múltiples enfoques: en primer lugar, como una forma de tomar a la verdad para darle un giro imaginativo. En segundo, como la unión entre lo universal y el objeto particular. En tercero, como una manera de relacionar una cosa con otra a través del razonamiento, o como el entendimiento de una cosa a partir de otra y por virtud de otra. Por último, como una concepción metafórica del mundo. La finalidad que cumple la escritura historia en relación a la poesía, hace posible que ésta pueda transmitirse al mismo tiempo que se expresa la información, generando una unión íntima entre el contenido y la forma, ocupación principal de la poética enfocada al lenguaje literario.

«La poesía nace, pues, de la separación de la conciencia de su objeto y de la necesidad (y el intento) de efectuar una unión con él una vez más».<sup>42</sup> Esa idea puede transferirse con facilidad a la concepción del pasado y a la construcción de recuerdo y memoria, porque el pasado también representa una separación del presente, que regresa a su objeto (a la conciencia), al ser recordado; al unificar a los momentos con sus representaciones. Por otro lado, la descripción tiene la posibilidad de asumir una función estética, que busque dentro del lenguaje escrito, representar, reproducir e imitar el pasado: «[...] lo que el lenguaje toma a su cargo es una escena pintada [...]; el escritor en este caso responde a la definición que da Platón del artista, al que considera un hacedor en tercer grado, ya que está imitando lo que ya es la simulación de una esencia.»<sup>43</sup> Esta comparación entre escritor y artista sirve al

---

<sup>41</sup> *Ibíd.*, pág. 91.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, pág. 92.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, pág. 183.

cuestionamiento sobre la estetización de la escritura histórica. La unión entre el contenido y la forma se lleva a cabo a partir de figuras literarias que dotan de un sentido específico a la escritura, las descripciones del espacio junto con los acontecimientos narrados, acercan a historia con la literatura y ponen en duda su cualidad de representar a la realidad, abriendo camino a preguntar si estetizar la historia puede cambiarla.

### 1.2.2. Realidad y ficción

La historia es construcción de narrativas, la manera de escribirla afecta su intención y enfoque. Hegel planteó a la escritura histórica a partir de la composición poética, y la dividió en tres géneros narrativos: épico, dramático y lírico, considerando que «la historia está en algún punto intermedio entre la poesía y la oratoria porque, aunque su forma es poética, su contenido es prosaico. «[...] No es exclusivamente la manera como se escribe la historia, sino la naturaleza de su contenido, lo que la hace prosa».<sup>44</sup>

Esta forma de categorizar crea un intercambio entre factores externos y la conciencia del sujeto, es decir que el lenguaje será la principal herramienta para hablar del hombre y su entorno, del mundo en el que habita. De igual modo, la forma de escribir historia responde a cierto grado de necesidad creativa, comunicativa y de autoexpresión por parte del historiador, es decir que, «la historia es la representación en prosa de un intercambio dialéctico entre exterioridad e interioridad, tal como ese intercambio es vivido, exactamente como el drama es la representación poética de ese intercambio tal como es imaginado».<sup>45</sup>

La imaginación juega un papel importante al entender a la escritura histórica como una actividad literaria, su proceso puede significar un acercamiento a verdades y razonamientos, que sólo a través de la reflexión, surgen para dar un sentido a la narración. Aquí regreso al

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*, pág. 93.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, pág. 92.

punto sobre la posible imbricación entre el quehacer del artista y el historiador, ya que ambos pretenden cuestionar, responder a la pregunta qué sucede y por qué, principalmente. Buscan representar una realidad que oculta un mensaje.

Joan Fontcuberta (Barcelona, España, 1955) en su libro *El beso de Judas*, se refiere a la fotografía como una disciplina que tiene una triple lectura: primero, se refiere al objeto en sí, después al sujeto, y por último al propio medio. Esto se relaciona con la poética de la escritura histórica, ya que también trata sobre un objeto hecho para un sujeto y que se desarrolla gracias a su propia constitución como un medio de conocimiento. La fotografía se asemeja a la escritura en el sentido en el que puede ser vista como una disciplina, con la cual, es posible construir diferentes percepciones de una misma realidad. El fotógrafo tiene el poder de determinar lo que la imagen capturada muestra. Esa decisión le pertenece, no obstante, desconocerá aquello que ha quedado fuera de su foco de visión, las cosas que ha decidido ignorar. Sucede también así con la narrativa histórica, que al respecto, hace la pregunta sobre si es o no posible vivir fuera de la historia, a lo que «responde con un inequívoco sí: *Las mujeres lo saben, ellas han existido ahí*».<sup>46</sup> Por lo tanto, aunque la historia ignore la existencia de algo, ésto no significa que ese algo no se encuentre presente, al margen, participando de una historia que ha sido escrita con un fin distinto, enfocado hacia otra realidad que contribuye a cambiar o hacer una imagen determinada de algo. Tergiversar realidades y fabricar ficciones a partir de la verdad, habla sobre la importancia al comprender que «el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, imaginario, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) *rellena* el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica).<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup>Keith Jenkins, *¿Por qué la historia?*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pág. 26.

<sup>47</sup>Roland Barthes, *op. cit.*, pág. 174.

### 1.2.2.1. Olvido

La memoria es un proceso selectivo atado siempre a la decisión, consciente o inconsciente, sobre lo que debe ser recordado u olvidado. Por un lado, la memoria y los recuerdos representan las partes que, de algún modo, cohesionan ciertos aspectos sociales, culturales e ideológicos dentro de las sociedades. El olvido, sin embargo, posee una reputación negativa; Andreas Huyssen afirma que existe un descuido por parte de la filosofía en relación al olvido, que va desde Platón hasta Umberto Eco.<sup>48</sup> Paradójicamente, el olvido es una condición totalmente necesaria, ya que significa un tipo de defensa hacia afectaciones externas de la vida; Freud dijo que «el olvido constituye con gran frecuencia la realización de un propósito de lo inconsciente y permite deducir una conclusión sobre los secretos pensamientos del olvidadizo.»<sup>49</sup>

El olvido es una herramienta con el poder de dotar a la memoria de un cuerpo, ya que ésta no sería lo que es, si no tuviera a su contraparte. Asimismo, la memoria se encarga de recordar que debe olvidar y retiene el recuerdo del mismo: «[...] aquello de lo que nos acordamos, lo retenemos por la memoria; y si no nos acordásemos del olvido, no podríamos en absoluto, al oír ese nombre, reconocer la realidad que él significa.»<sup>50</sup>

Existe una estrecha relación entre olvido y ficción. Huyssen lo ejemplifica desde el cuento de Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*, donde se construye una realidad negada ante la posibilidad del olvido, dejando claro que, «el conflicto y su solución aparecen en las narrativas que componen nuestra vida pública e íntima. El olvido no solamente hace *visible* la vida, sino que es la base para los milagros y epifanías de la memoria.»<sup>51</sup> La conclusión evidente a este argumento, se manifiesta al comprender que la memoria es una facultad defectuosa, propensa a fallar y debilitarse. La ficción surge como un espacio dentro de la imaginación, capaz de

---

<sup>48</sup>Andreas Huyssen, *op.cit.*, pág. 143.

<sup>49</sup>Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pág. 434.

<sup>50</sup>Paul Ricouer, *op.cit.*, pág. 132.

<sup>51</sup>Andreas Huyssen, *op.cit.*, pág. 144.

fabricar una idea o imagen, una versión diferente de las cosas que ayude a completar el recuerdo. Por otro lado, el ejercicio de la memoria se debe gracias al uso; abusar de ella, resulta en lo que Ricoeur llama «mala mimética».<sup>52</sup> En ese sentido, la reconstrucción del pasado resulta peligrosa; la historia es una elaboración ideológica, una ficción con el poder de responder al olvido de múltiples maneras. La necesidad de escribir historia se manifiesta cuando el pasado se encuentra lo suficientemente lejos del presente,<sup>53</sup> y el abuso puede surgir con mayor facilidad como una consecuencia ante lo desconocido. La versión de las cosas que se ha impuesto a nuestro conocimiento, es la que a través del tiempo, se ha constituido como una imagen ideal del pasado.

Finalmente, me gustaría integrar lo que Freud dice en relación a los sueños: «la facilidad con que nuestra conciencia despierta los olvidos, corresponde evidentemente, al hecho [...] de que el fenómeno onírico no toma (casi) nunca de la vida diurna una ordenada serie de recuerdos [...]»<sup>54</sup> Encuentro una vinculación fuerte entre esta construcción ficticia del recuerdo y la realidad. La historia se construye de la misma manera que el recuerdo onírico se hace presente en el consciente, surge fragmentada, tarea del ser humano será dar sentido a la narración.

### 1.3. Para qué escribir historia

Este apartado está dedicado a reflexionar en torno al valor de la escritura histórica. En primer lugar, haré referencia a la posibilidad que el proceso historiográfico brinda para la construcción de narrativas. En su libro, *¿Por qué la historia?*, Keith Jenkins (Reino Unido, 1943) habla sobre la destrucción de la historia en cuanto a «Gran Historia». Desarrolla un

---

<sup>52</sup>Paul Ricoeur, *op.cit.*, pág. 82.

<sup>53</sup>Andreas Huyssen, *op.cit.*, 79.

<sup>54</sup>Sigmund Freud, *op.cit.*, pág. 49.

planteamiento orientado hacia otras formas de construir el tiempo, sin considerar y depender de la historia en cuanto a un discurso determinado: «Es posible que nos encontremos ahora en condiciones tales que podemos vivir nuestra vida dentro de formas nuevas de contar el tiempo que no hagan referencia a un tiempo pasado articulado en discursos».<sup>55</sup>

¿Para qué entonces, escribir historia?, esta pregunta no tiene una única respuesta e intentaré responderla de la misma forma que he llevado a cabo esta investigación, a partir de un planteamiento singular que va hacia uno general. En primer lugar, está lo que Hayden White describe como la transformación de la conciencia que el intento de escribir historia efectúa en la mente.<sup>56</sup> En este caso, no sólo se refiere al acto de la escritura, sino a la creación de una conciencia sobre lo que el conocimiento de la misma representa para una vida: pensarse como el actor de una historia pequeña, y que a partir de «esa vida común y sus vicisitudes, ésta puede mantenerse estable o cambiar, se trata de [...] la personalidad en busca de su propia autoconfianza [lo que] causa el conflicto mismo.»<sup>57</sup> de una microhistoria narrada a partir de un contexto, porque narrar es recordar y recordar es fabricar imágenes, ideas o sensación de un pasado, como huellas que se marcan en el inconsciente. Por otro lado, el individuo se encuentra en una búsqueda personal interminable de identificación con las imágenes; la historia brinda esta oportunidad al conformarse como «un discurso escrito [que] es, de alguna forma, una imagen».<sup>58</sup>

En segundo lugar, existe una necesidad, no sólo de transformación, sino de identificación y pertenencia a un espacio-tiempo dentro de la sociedad. Todo lo que representa la vida junto al otro, lo que implica para la conformación de una identidad dentro de un mar de identidades, que sin una historia, sería difícil el movimiento hacia esa transformación de las

---

<sup>55</sup>Keith Jenkins, *op. cit.*, pág. 13.

<sup>56</sup>Hayden White, *op. cit.*, pág. 103.

<sup>57</sup>*Ibid.*, pág. 99.

<sup>58</sup>*Ibid.*, pág. 186.

conciencias:

La vida social del hombre no es meramente una vida épica que, por todo el movimiento, el color y la violencia de acción, se mantiene sustancialmente igual de principio a fin. Grandes individuos se adelantan, contra el fondo de una vida común compartida por hombres ordinarios, y transforman esa situación épica en un conflicto trágico donde no triunfa ni la mera belleza ni la mera fuerza, sino donde dos derechos rivales, dos principios morales igualmente justificables, se traban en lucha para determinar cuál puede ser la forma de la vida humana en una encarnación social específica.<sup>59</sup>

Por otro lado, considero importante hablar de esa libertad para imaginar diferentes formas y salidas de pensar en el tiempo. Regreso al planteamiento de Ricoeur sobre las facultades y el «poder» que asumen los seres humanos al momento de la creación. La memoria es una capacidad inherente, su producto es la historia. Sin embargo, hay muchos medios a través de los cuales es posible construir y preservar grandes acontecimientos que van dirigidos hacia una proyección futura de reflexión, sin que necesariamente deban ser insertados dentro de la institución histórica para adquirir valor por sí mismas. Encuentro en el arte esa posibilidad de acción para asumir una posición de poder, y que, al validarse como tal, expande los horizontes hacia los cuales opera. Una de las múltiples funciones del arte, podría ser «la creación de las vías y caminos hacia una nueva manera de pensar la historia de los [seres humanos] y la disposición de las cosas.»<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, pág. 94.

<sup>60</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Machado Libros, 2008, pág. 145.

# Capítulo 2

## Imagen Narrativa

### 2.1. La memoria como imagen

La imaginación mantiene cercanía con el arte al brindar posibilidades para representar al mundo. La imaginación, es también, una capacidad mental que deviene directamente de la memoria estudiada a lo largo de la historia, considerada como un arte en sí misma.

En la antigua Grecia, la memoria o mnemónica se definió como un proceso capaz de ser sistematizado, comprendida a partir de numerosas etapas que paradójicamente, se han transformado en el tiempo llevando a la construcción de una historia de la memoria. Frances A. Yates (Hampshire, Reino Unido, 1899- Surrey, Reino Unido, 1981) en su libro *El arte de la memoria*,<sup>1</sup> trata directamente el tema de la memoria como la virtud que traslada a los recuerdos en imágenes y su evolución a lo largo de las distintas etapas históricas.

Platón (Atenas o Egina, Grecia antigua, 427-347 a. C.) se refirió a la imagen de la memoria como un encuentro entre el mundo real y tangible causante de sensaciones que llevan a

---

<sup>1</sup>Frances A. Yates, *El Arte de la Memoria*, Siruela, Madrid, 2005.

reflexionar e inscribir cosas que son tomadas como verdades.<sup>2</sup> Por lo tanto, una imagen es algo verdadero que existe afuera como una cosa y adentro como una percepción de esa realidad externa. Esa percepción es «una huella cargada de símbolos que como un pintor (zôgrafos), [...] dibuja (grafei) en el alma las imágenes que corresponden a las palabras».<sup>3</sup> La imbricación entre imagen y palabra se extiende en el siguiente sentido: las imágenes necesitan un significado para poder transformarse en palabras, así como las palabras se convierten en imágenes al asignarles un significado. La representación entre imágenes y palabras pertenece a un nivel básico de relaciones que permiten la comunicación y la aprehensión de conocimiento que puede traducirse desde la semiótica. Es lo que dota de significados y estructura a las convenciones que operan dentro de una sociedad. La memoria se encuentra codificada de acuerdo a estas convenciones que se han impuesto a lo largo del tiempo, funcionando de manera parecida a la historia; escrita a beneficio de los que poseen el poder y como una manera con la cual, es posible mantener un control sobre cómo y qué debe operar en las sociedades. Estos sistemas se imponen desde el aprendizaje y se vuelven cicatrices dentro de la memoria, huellas profundas de las cuales es difícil desprenderse, ya que se encuentran vinculados a aquello que es tomado como «verdadero».

La imaginación juega un papel importante dentro de la estructura de lo «real» o «verdadero». A pesar de su evidente oposición, lo verdadero, no podría existir sin ciertas características de la imaginación que le permiten visualizar, transformar y cuestionar ciertas imágenes de la realidad. Este poder de la imaginación se conecta directamente a la memoria, ya que ambas son procesos selectivos, es decir que la imagen que se crea de un determinado recuerdo depende de la relevancia que adquiera de acuerdo con el momento presente. La imaginación

---

<sup>2</sup>*Ibíd.*, pág. 56.

<sup>3</sup>Paul Ricouer, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pág. 32.

consta de dos intencionalidades: una «[...] dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico; otro, el de la memoria, hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la *cosa recordada*, de lo *recordado* en cuanto tal».<sup>4</sup> No obstante, existe una diferencia clave entre la memoria que recuerda y la memoria que imagina: «Para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar. Quizás, sólo el [ser humano] es capaz de un esfuerzo de ese tipo».<sup>5</sup> Este planteamiento deja implícita la idea sobre la multiplicidad de usos que la memoria posee, que en este caso, se centra en relación a los recuerdos.

### 2.1.1. Breve historia de la memoria

El concepto de «imágenes de la memoria» ha estado en constante transformación a lo largo del tiempo. La forma de recordar y utilizar a la memoria ha cambiado por igual. Sin embargo, su condición como virtud ha sido siempre una característica permanente. El valor que la memoria adquiere llevó a perfeccionar su utilidad, sistematizada a través de procesos y asociaciones que la acercan al lenguaje. Desde la antigüedad y hasta el presente, la imagen que se le ha asignado a la memoria tiene una historia que ha sido considerada como un arte en sí misma:

El arte de la memoria es como un alfabeto interno. Quienes conocen las letras del alfabeto pueden escribir lo que se les dicta y leer lo que han escrito. Del mismo modo, quienes han aprendido mnemónica pueden poner en lugares lo que han oído y sacarlo de la memoria.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>*Ibid.*, pág. 22.

<sup>5</sup>Ricouer citando a Bergson, *Metière et Mémoire*, p. 228. en *Ibid.*, pág. 45.

<sup>6</sup>Frances A. Yates, *op. cit.*, pág. 23.

Ese alfabeto interno (Figura 2.1) es el lenguaje propio de la memoria, y se encuentra dividido en dos tipos: el primero, como «cosas» y el segundo, como «palabras», que al juntarse crean las imágenes que corresponden a un entendimiento global de asociaciones. Este lenguaje ha estado en constante movimiento, intercambio y formación. En un primer momento, fue Simónides de Ceos (Yulis, Grecia antigua, 556 a. C.- Siracusa, Grecia antigua, 468 a. C.) quien habló sobre la importancia que el sentido de la vista tiene en relación con la imaginación:

[...] las pinturas más completas que se forman en nuestras mentes son las de las cosas que los sentidos han transmitido o impreso, siendo el de la vista el más penetrante de todos nuestros sentidos, y que por consiguiente las percepciones recibidas por los oídos o por la reflexión pueden ser más fácilmente retenidas si se las transmite asimismo a nuestras mentes por medio de los ojos.<sup>7</sup>

A largo del tiempo, la construcción de la memoria ha atravesado diferentes momentos e interpretaciones filosóficas e ideológicas ligadas a la creación de imágenes, proceso que ha llegado hasta el presente como algo inseparable del avance tecnológico. Huyssen, se refiere en ese sentido, al actual estado de la memoria como una constante fascinación ante la nostalgia en ruinas: «la nostalgia como deseo de un pasado perdido [que ] se ha transformado en un mal moderno».<sup>8</sup>

#### 2.1.1.1. Grecia Clásica

En Grecia Clásica, la imaginación cumplió una función de apoyo para la preservación y el ejercicio de la memoria, enfocada a la creación de espacios dentro de la mente; nichos que almacenan diferentes tipos de información, recuerdos y conocimiento, que a su vez son imágenes que alojan a otras. Estos lugares, también llamados *loci*, lugares mentales, (Figura 2.2) son concebidos como representaciones de representaciones:

---

<sup>7</sup>*Ibid.*, pág. 20.

<sup>8</sup>Andreas Huyssen, *op.cit.*, pág. 47.

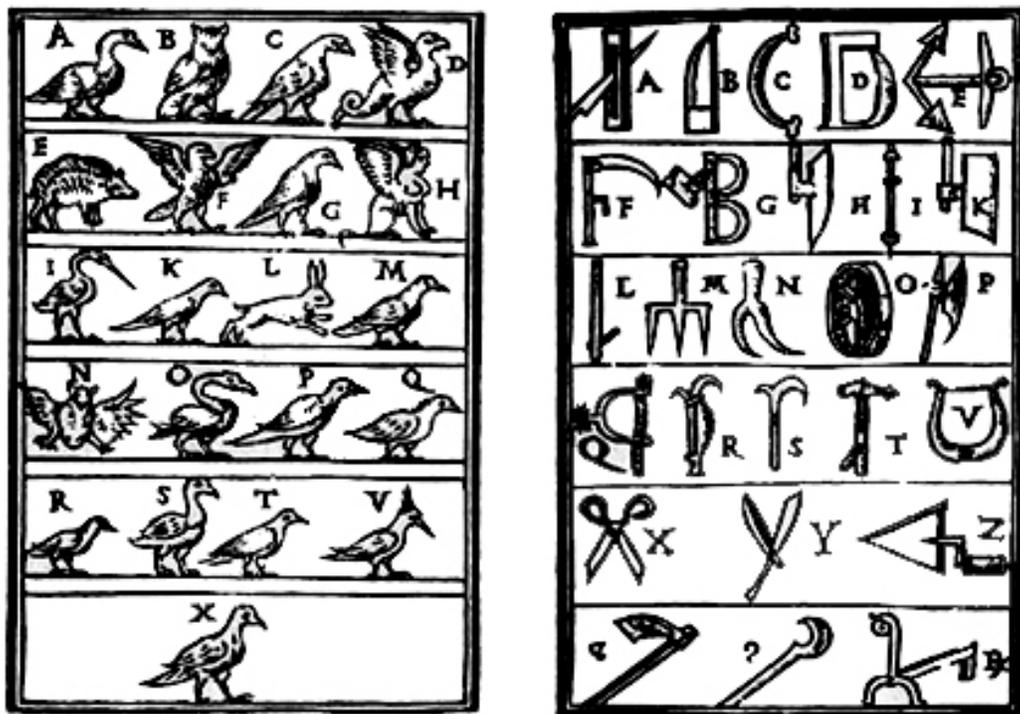


Figura 2.1: Gramática como imagen de la memoria. Alfabeto visual para inscripciones gramáticas. Johannes Romberch, *Congestioium artificiese memorie*, 1533. <http://kelty.org/or/classes/375/lectures/renmemory0205.html>

[...] las personas que desean adiestrar esta facultad [de la memoria] habrían de seleccionar lugares y formar imágenes mentales de las cosas que desearan recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preservara el orden de las cosas, y las imágenes de las cosas denotaran las cosas mismas, y utilizaríamos los lugares y las imágenes respectivamente como una tablilla de escribir de cera y las letras escritas en ella.<sup>9</sup>

En Grecia, la memoria mantiene una fuerte relación con la retórica, ya que era vista como la disciplina con la cual fue posible transmitir oralmente la información; la memoria era una herramienta de conocimiento y un primer paso hacia la narrativa. El orador era un instrumento único capaz de desplazarse en su imaginación mientras realizaba su discurso, siempre basando su imaginario en los lugares memorizados. La historia, por lo tanto, estaba articulada hacia una especie de memoria social o histórica.<sup>10</sup>

El orden era la disposición de los acontecimientos dentro del discurso que dotaba de valor a la memoria. Se dice que Simónides de Ceos fue capaz de recordar la disposición exacta de un grupo de personas en una mesa, después de haber ocurrido la muerte de uno de los asistentes al evento. Ejercitar la memoria en ese sentido, hizo que no sólo fuera posible retener gran cantidad de información, sino que además, se pudieran sacar deducciones y reflexionar con mayor profundidad en torno a lo acontecido. Por otro lado, estos los lugares ficticios eran considerados como una especie de archivo mental, en el cual era posible guardar cosas, traducidas como imágenes que a su vez, eran articuladas como palabras, para ser finalmente, compartidas a través de la vía oral; los griegos denominaron a este proceso como memoria artificial,

[...] fundada en lugares e imágenes [...] Un locus es un lugar que la memoria puede aprehender con facilidad, así una casa, un espacio rodeado de columnas, un rincón, un arco, u

---

<sup>9</sup>Frances A. Yates, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>10</sup>Maurice Halbwachs, *op. cit.*, pág. 55.

otros análogos. Las imágenes son formas, marcas o simulacros de lo que deseamos recordar. Si, por ejemplo, queremos recordar el género de un caballo, un león, un águila, hemos de colocar sus imágenes en loci definidos.<sup>11</sup>

Otra particularidad del orden es, haber hecho posible concebir a la narración como una copia de lo «verdadero» o «real», ya que al fijar los lugares en la memoria, se facilita el desplazamiento hacia todas direcciones dentro del recuerdo. Por otro lado, la verdad es aquello que convirtió a la retórica en un arte:

[...] no como un arte de persuadir para lograr ventajas personales o políticas, sino como el arte de decir la verdad y persuadir a ella a los que escuchan. El poder lograrlo depende del conocimiento del alma, y el conocimiento del alma consiste en la recordación de las Ideas. La memoria no es una *sección* en este tratado, como parte del arte de la retórica; en su sentido platónico la memoria es el cimiento del conjunto.<sup>12</sup>

Finalmente, se completa lo que define al arte de la memoria a partir del concepto aristotélico de mimesis, que se refiere a una forma de imitar a la naturaleza con un fin estético. La memoria en su intento por elaborar una imagen del pasado, acude a la recreación o representación de la realidad, característica que guarda cercanía con la imaginación. Aristóteles (Estagira, Grecia antigua, 384 a. C.- Calcis, Grecia antigua, 322 a. C.) pensaba que las imágenes de la mnemónica ayudaban a ilustrar su idea a propósito de la imaginación como una actividad en dónde se puede hacer lo que uno desea, con el simple hecho de colocar memorias e inventar imágenes frente a los ojos.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup>Frances Yates, *op.cit.*, pág. 22.

<sup>12</sup>*Ibíd.*, pág. 57.

<sup>13</sup>*Ibíd.*, pág- 52.

### 2.1.1.2. Edad Media

En los siglos que comprende el periodo conocido como Edad Media, la capacidad memorial conserva un lugar como ejercicio privilegiado. Las condiciones que suscitaron un cierre parcial del conocimiento, fueron la causa directa que generó un desarrollo centrado en la enseñanza teológica desplazando la retórica hacia la ética. En ese sentido, surge una división mucho más notoria entre memoria natural y artificial. Boncompagno da Signa (Signa, Italia, 1165/75- después de 1240) dijo al respecto que,

la memoria natural deriva exclusivamente del don de la naturaleza, sin la ayuda de artificio alguno [...] y la memoria artificial es el auxiliar y asistente de la memoria natural [...] y es llamada *artificial* a partir de *arte*, ya que es hallada artificialmente valiéndose de argucias mentales.<sup>14</sup>

El papel que desempeñan tanto religión, ética y memoria, se ve reflejado en la facultad para recordar y repetir textos sagrados, enalteciendo a la figura del orador y reafirmando el lado artificial de la memoria como un arte trabajado a partir de Dios. Además, se extiende la idea sobre la memoria como algo que no sólo le pertenece a la retórica, sino a todas las disciplinas que puedan necesitar de ella. La definición que Boncompagno le atribuye es casi poética: «La memoria es un glorioso y admirable don de la naturaleza por el que recordamos las cosas pasadas, abrazamos las cosas presentes y contemplamos las cosas futuras por su parecido con las pasadas».<sup>15</sup>

Se estructuró a la memoria como el contenedor de los *loci* hacia dos direcciones: memorias del paraíso y memorias del infierno. Esta clasificación se relaciona directamente al mito de Fedro sobre la caída del hombre al mundo terrenal, al afirmar que, la naturaleza angelical del hombre ha sido corrompida al momento de caer, y que esto a su vez, corrompe a la memoria:

---

<sup>14</sup>*Ibid.*, pág. 78.

<sup>15</sup>*Ibidem.*

«[...] el alma antes de entrar en el cuerpo conocía y recordaba todas las cosas, mas desde su infusión en el cuerpo han quedado turbados sus conocimientos y su memoria». <sup>16</sup>

Sin embargo, esta opinión fue rechazada por ser la antítesis de la enseñanza teológica que se centraba principalmente en las virtudes cardinales y cuatro humores, siendo el melancólico el mejor para la memoria, ya que tiene mayor retención por a sus características rígidas y secas. Escribe Boncompagno que las estrellas ejercen influencia sobre la memoria, aunque ignora su funcionamiento, ya que son cosas que solamente le corresponden a Dios. <sup>17</sup> Dejando en evidencia la negación al cuestionamiento sobre la naturaleza humana, ya que esto implicaba poner en duda la palabra de Dios. Instruyendo el miedo fue el medio por el cual se lograron establacer distintas versiones de la realidad, moralizando las acciones, pensando que así se llevaría a un mejor porvenir. Se piensa que la memoria es un hábito moral que como único propósito conduce a recordar lo que lleva a actuar prudentemente en la vida presente y futura.



Figura 2.2: Imagen humana en un *locus* de la memoria. Johannes Romberch, *Congestorium artificiese memorie*, 1533. <http://kelty.org/or/classes/375/lectures/renmemory0205.html>

---

<sup>16</sup> *Ibid.* pág. 79.

<sup>17</sup> *Ibidem.*

La imaginación juega un papel importante en la construcción ética de la memoria. Está presente en el intento de estructurar una imagen sobre los lugares de la memoria y las consecuencias que el recuerdo inflige sobre la realidad. Se tienen dos clasificaciones que exploran el imaginario del alma humana: la memoria de las virtudes y la de los vicios: la primera, cercana al paraíso, culmina con la llegada al cielo; la segunda, cercana al infierno, representa una manera para evitarlo. El recuerdo de los vicios y sus castigos es lo que previene que se realicen acciones que, de alguna forma, comprometan a la prudencia como valor máximo, ya que se encuentra ligado a la moral y juntos son los pilares que sostienen al universo.

El uso que se le dio a los lugares de la vida terrenal sirvió para establecer asociaciones entre lugares imaginarios del paraíso e infierno. Fueron un tipo de notas memoriales que relacionaban al mundo interno con el externo a través del cuerpo. Alberto Magno (Baviera, Alemania, 1193/1206- Colonia, Alemania, 1280) se refirió a estos lugares como huellas corporales, ya que la capacidad para imaginarlos deviene de impresiones y sensaciones: «para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que atribuir valor a lo inútil, hay que poder soñar».<sup>18</sup>

Las impresiones sensoriales pretenden que a partir del cuerpo se genere una imagen determinada de algo en la memoria. Esas asociaciones se acercaron a planteamientos griegos, al hacer énfasis en el uso de dos clases de imágenes: el de las palabras y el de las cosas, que en este caso, estaban ligadas a la parte intelectual del alma. La memoria de las cosas pretende recordar nociones valiéndose solamente de imágenes, es decir que la memoria de las palabras está en relación directa con imágenes a partir del orden y la asociación.

Por otro lado, el cuerpo es lo que mantiene relación directa con la memoria, lo que alberga a los lugares de la memoria o *loci*. Es la medida de todas las cosas y funciona como un puente

---

<sup>18</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, pág. 75.

para la construcción y el entendimiento de las imágenes:

¿Qué es entonces la memoria? Se halla en la parte sensitiva del alma que recoge las imágenes de las impresiones sensoriales; pertenece, por tanto, a la misma parte del alma a la que pertenece la imaginación, pero se halla también *per accidens* en la parte intelectual, por cuanto es en ella donde el intelecto actúa abstractivamente sobre los *phantasmata* (imágenes)<sup>19</sup>

Tomás de Aquino (Roccasecca, Italia, 1224/25- Lacio, Italia, 1274) redactó las reglas principales de la memoria, a partir de las cuales se puede concluir que el orden es lo que facilita la disposición de las imágenes de los lugares dentro de las acciones del cuerpo. Aprender estos lugares y asociarlos a eventos extraordinarios mantiene la imagen del recuerdo presente. Como última regla, aconsejó repasar el recuerdo constantemente para asegurar su adherencia dentro de algún *locus*<sup>20</sup>.

Finalmente, comienza a manifestarse la idea de que a partir del arte de la memoria es posible que emerjan las imágenes correspondientes a grandes obras de arte y literatura. Es con Petrarca (Arezzo, Italia, 1304- Padua, Italia, 1374), poeta y humanista italiano, que se lleva a cabo la transición del pensamiento medieval de la memoria hacia el Renacimiento. En su tratado *Cosas que se han de recordar* alude a la memoria, la inteligencia y la providencia como valores máximos. Asimismo, en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri (Florencia, Italia, 1265- Rávena, Italia, 1321) se hace referencia a estos valores en relación al recuerdo de los vicios y los castigos del infierno; la inteligencia es una advertencia que controla a las acciones y la providencia es la última esperanza que garantiza la entrada al cielo:

[...] podríamos considerar el *Infierno* de Dante como una clase de sistema de la memoria para memorizar el infierno y sus castigos, con percusivas imágenes, [...] el poema se basa en órdenes de lugares: infierno, purgatorio, paraíso, y en un orden cósmico de lugares tal como las

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 91.

<sup>20</sup> significa lugar mental en singular

esferas del infierno son el reverso de las esferas del paraíso, comienza a aparecérsenos como una suma de ejemplos y similitudes, alienados en orden y asentados en el universo.<sup>21</sup>

Sin embargo, es con Petrarca que se extiende la concepción moral de la memoria. El libro se aleja tanto de la prudencia como de la escolástica. Al igual que Dante (Figura 2.3), al plantear un orden y sistematización coherente para el arte de la memoria. Es poco el material escrito con el que se cuenta, pero eso no resta importancia al hecho de que este período influyó en gran medida a la conformación de la memoria como parte importante de la construcción de la memoria colectiva y como aquello que logró preservar en la Edad Media la imaginaria pagana.

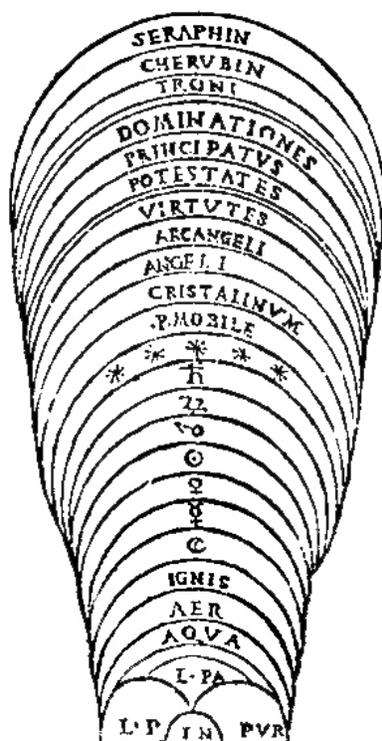


Figura 2.3: Las esferas del universo como sistema de la memoria. Johannes Romberch, *Congestioium artificiese memorie*, 1533. <http://kelty.org/or/classes/375/lectures/renmemory0205.html>

---

<sup>21</sup>*Ibid.*, pág. 117.

### 2.1.1.3. Memoria Renacentista

Los siglos XV y XVI cuentan con abundante material, escritos y tratados sobre la memoria. Todo aquello que sobrevivió a la Edad Media es utilizado de manera pragmática, restando importancia a la fuerte relación que mantenía la memoria con el pensamiento religioso, ya que la gente «[...] buscaba un arte de la memoria que les prestase ayuda en la vida práctica, y no tanto que les rememorase el infierno».<sup>22</sup> Ésta es la más grande diferencia y cambio que acontece en relación al tema.

Los tratados de la época tienen un enfoque humanista que desarrollaron diferentes reglas y tipos de memoria que regresan, en cierta medida, al pensamiento clásico griego en relación a la mimesis como un acercamiento hacia la creación de imágenes de la realidad. Con respecto a esto, se utiliza del principio clásico según el cual las imágenes de la memoria se relacionan a personas conocidas. Y, no sólo eso, sino que además se transforma el concepto de *loci* al considerar a las personas como los propios lugares de la memoria:

Orden o distribución de lugares comunes en la memoria artificial, que pueden ser ora lugares en el sentido propio de la palabra, como una puerta, un rincón, una ventana, y otros por el estilo; ora personas familiares y bien conocidas; ora otra cosa cualquiera que escojamos (habida cuenta de que estén dispuestas con un cierto orden), como animales, hierbas; también palabras, letras, caracteres, personajes históricos. . .<sup>23</sup>

Johannes Romberch (Westfalia, Alemania, 1480- 1533) en su tratado sobre la memoria realiza una categorización de los *loci* de la siguiente manera:

[Hay] tres tipos diferentes de sistemas de lugares, todos ellos pertinentes a la memoria artificial. [...] El tipo primero usa el cosmos como sistema de lugares. [...] Significan los

---

<sup>22</sup>*Ibid.*, pág. 135.

<sup>23</sup>*Ibid.*, pág. 430.

lugares del paraíso, del paraíso terrenal, del purgatorio y del infierno. [...] forma parte de la memoria artificial. A esos reinos los llama *lugares imaginarios*. Otro tipo de sistemas de lugares, Romberch imagina el uso de los signos del zodíaco, que nos darían un orden fácilmente memorizable de lugares. El tercer tipo de sistemas de lugares que Romberch presenta es el método más normalmente mnemotécnico de memorizar lugares reales en reales edificios, tal como aparecen en la abadía y sus dependencias ajenas. Las imágenes que emplea en los lugares de este edificio son las de *objetos de la memoria*.<sup>24</sup>

Los objetos de la memoria de Romberch, son lo que llevaron a cambiar la concepción de los *loci*, de algo que se encuentra en el interior como un espacio que almacena diferentes categorías de imágenes, a un concepto tangible que existe afuera como una especie de recordatorio. La imaginación se convierte en la representación de cosas mucho más cercanas a modelos de la realidad.

Por otro lado, el libro impreso facilitó el acceso al conocimiento y con ello a cambiar a la oratoria como principal medio de comunicación. Esta revolución de costumbres guarda relación con la idea objetual de los sistemas de la memoria, en el sentido en que la memoria también puede albergarse dentro del objeto-libro, haciendo que pierda independencia la capacidad memorial. La admiración que alguna vez se tuvo a algunos personajes por desarrollar al máximo sus facultades de recordación, se traslada a los libros, contenedores de la palabra escrita. La memoria se convierte en producto marginal: «El libro impreso hará innecesarias esas enormes construcciones de la memoria atestadas de imágenes. Destruirá aquellos hábitos de inmemorial antigüedad por los que a una *cosa* se la investía inmediatamente con una imagen y se la almacenaba en los lugares de la memoria».<sup>25</sup>

El libro impreso es considerado como otro tipo de imaginería que explora más a fondo la relación entre las cosas y las palabras. Los alfabetos son la forma de representar imágenes a

---

<sup>24</sup>*Ibid.*, págs. 138, 139.

<sup>25</sup>*Ibid.*, pág. 148.

través de dibujos. Por lo tanto, ya no sólo se trata de una relación a un grado entre las cosas y las palabras, porque las palabras toman forma como cosas o imágenes a las cuales se les asigna un significado sobre lo que la palabra representa:

«Según los principios generales de la memoria artificial tendríamos que situar en una imagen todo lo que queremos fijar en la memoria. Aplicándolo a las letras del alfabeto, esto querría decir que las recordaríamos mejor si las pusiésemos dentro de imágenes».<sup>26</sup>

En el Renacimiento, la relación entre lenguaje y escritura adquiere una importancia mucho más significativa, y que gracias a la imprenta, abre las puertas al conocimiento y lo aleja del pensamiento teológico.

#### **2.1.1.4. El paso de la memoria al presente**

La historia de la memoria continúa su transformación a lo largo del tiempo. En el siglo XVII, junto a la implementación del método científico, surge la Enciclopedia como medio principal de almacenamiento de conocimiento:

[...] la memoria sufrió aún otra de sus transformaciones, pasando de ser un método para la memorización de la enciclopedia del saber, para reflejar en la memoria el mundo, a ser una ayuda para la investigación de la enciclopedia y el mundo, con el objeto de descubrir conocimientos nuevos.<sup>27</sup>

Anteriormente, se pensaba en los *loci* como los archivos del recuerdo. Sin embargo, esos métodos han sufrido transformaciones tales que la memoria corporal se ha extendido hacia una memoria objetual, principal consecuencia de la revolución tecnológica.

El fin de la Guerra Fría trae consigo cambios políticos, económicos, culturales y sociales que representaron la reestructuración del mundo o el punto final de la evolución ideológica y

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 142.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 427.

la universalización de la democracia liberal occidental. La expansión capitalista contribuyó a la idea de un tipo de progreso enfocado a la visualización de alternativas diferentes para preservar a la memoria. También, el miedo a olvidar ha representado un tipo de trauma que las circunstancias presentes han podido remediar a través del uso de la tecnología, transformando enormemente el valor y utilidad que se le otorga a la memoria y los recuerdos:

Benjamin reconoce que la modernidad, aparte de potenciar el nacimiento de nuevas tecnologías, implica una radical reorientación en la representación y la experiencia del espacio y del tiempo, en la cual todos los cambios materiales como los conceptuales desembocan en una idea de colapso dentro de una *simultaneidad visual*.<sup>28</sup>

Actualmente, los medios virtuales representan un tipo de alternativa para almacenar memoria, acelerando los procesos de generación de archivos. Plataformas capaces de reconfigurar la forma de recordar y escribir historia. La Internet, por ejemplo, es un mega archivo al servicio de la inmediatez por la obtención de información; «una cultura digital [que] genera una nueva *cultura de la memoria*»,<sup>29</sup> pero que no escapa de poseer dentro del sistema ,contradicciones y defectos.

La producción en masa de datos ha resultado en un universo inmenso de documentos e imágenes que son capaces de alterarse entre sí. La información se traslada velozmente de dispositivo a dispositivo multiplicando el espectro de comunicación que es posible compartir. Los procesos mentales relacionados a la memoria se trasladan hacia memorias externas que funcionan como archiveros, modificando los procesos de percepción temporal y espacial, obligando a la instauración de nuevas prácticas experienciales.

La principal desventaja que deviene al compartir y adquirir cualquier tipo de información inmediata, es el cambio sobre la concepción del espacio-tiempo. La inmediatez es tomada

---

<sup>28</sup>Francis Fukuyama, *El fin de la historia*, pág. 4. Libro extraído de: <http://firgoa.usc.es/drupal/files/> [Recuperado: 5 de enero 2016]

<sup>29</sup>Anna María Guasch, *Arte y Archivo*, Madrid, Akal, 2011, pág. 164.

como un valor incondicional, es decir que se pretende vivir en el presente, sólo en «el presente y no en función del pasado y el futuro, es esa pérdida de sentido de la continuidad histórica»<sup>30</sup> la mayor carencia del individuo contemporáneo. Las sensibilidades cambian ante la idea sobre la «supuesta» facilidad de acceso y la fantasía de que todo se encuentra «mucho más cercano», provocando que las experiencias virtuales se midan a través de parámetros diferentes a los corporales, llegando al punto en el que se convierten en una necesidad complementaria, o una obsesión ante el deseo de comunicación y exposición. La idea de exhibición y generación de archivos personales virtuales se ha extendido hacia diferentes plataformas, haciendo viable la creación de una apariencia determinada y a la conformación de personalidades editables. Ante este contexto, podría decirse que «hoy vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales».<sup>31</sup> Las micro-historias que se despliegan a través de estas redes sociales son escritas en presente, siempre modificables y manipulables, haciendo que los archivos virtuales contengan distintas versiones de la verdad: «Lo que ocurre en la práctica es que la verdad se ha vuelto una categoría escasamente operativa; de alguna manera no podemos sino mentir. El viejo debate entre lo verdadero y lo falso ha sido sustituido por otro entre *mentir bien* y *mentir mal*».<sup>32</sup>

La ansiedad generada a partir de esta idea imposibilita un acercamiento tangible hacia la realidad presente. La enajenación es el resultado directo que determina la reestructuración de la memoria hacia un presente constante, en el cual, la repetición es la base de la experiencia y el estímulo. El presente ya no te habla de un pasado del cual es posible aprender, sino de un espacio ambiguo que invita a vivir en infinita melancolía y añoranza. Esta situación dificulta la estructuración de un posible futuro, ya que «al presentarse amenazador e incierto,

---

<sup>30</sup>Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2003, pág. 51.

<sup>31</sup>*Ibidem*.

<sup>32</sup>Joan Fontcuberta, *El beso de Judas*. Fotografía y verdad, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pág. 15.

queda la retirada sobre el presente, al que no cesamos de proteger, arreglar y reciclar en una juventud infinita».<sup>33</sup>

### 2.1.2. Usos del archivo

El archivo es la materialización de imágenes. Éste representa el traslado de la memoria interna a externa, a partir de distintos tipos de documentos:

El archivo se presenta así como un lugar físico que aloja el destino de esta especie de huella que, con todo cuidado, nosotros distinguimos de la huella cerebral y de la huella afectiva, es decir, la huella documental. Pero el archivo no es sólo un lugar físico, espacial; es también un lugar social.<sup>34</sup>

Por lo tanto, busca ser un lugar en donde albergar distintas memorias colectivas. Su objetivo es contener detalladas descripciones sobre múltiples acontecimientos que son parte fundamental para la construcción de la escritura histórica. El momento del archivo es «el momento en que la operación historiográfica accede a la escritura. [...] el archivo es escritura; es leído, consultado».<sup>35</sup>

Foucault (Poitiers, Francia, 1926- París, Francia, 1984) definió al archivo como una especie de «frontera o límite del tiempo que rodea nuestra presencia, que sobresale por encima de ella y que la señala en su otredad: es lo que, fuera de nosotros mismos, nos delimita»<sup>36</sup> como fuente de conocimiento indirecto. El archivo es el *locus* de la memoria colectiva.

El archivo es una herramienta transformadora a partir de la cual es posible imaginar una realidad desde enfoques disciplinarios diversos, es decir, que la historia no es el único medio capaz de apropiarse de él. La expansión del quehacer del archivo ayuda a pensar en

---

<sup>33</sup>Gilles Lipovetsky, *op.cit.*, pág. 51.

<sup>34</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, pág. 216.

<sup>35</sup>*Ibid.*, pág. 215.

<sup>36</sup>Anna María Guasch, *op. cit.*, pág. 106.

formas alternativas de valorar el pasado. Muchos artistas han incursionado en la inquietud de explorar este recurso dentro de sus búsquedas y procesos. Trabajar con la memoria, desde las artes, ha resultado en nuevas formas de estructurar y construir un pensamiento crítico sobre la evolución del tiempo: «El trabajo del arqueólogo, del archivista o del *nuevo historiador* no consiste, pues, en la construcción de una historia en función de la idea de progreso, sino en reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente».<sup>37</sup>

Walter Benjamin (Berlín, Alemania, 1892- Cataluña, España, 1940) se refiere a su biblioteca personal como un espacio dentro del cual se interioriza el recuerdo<sup>38</sup>; todo aquello que al ser pensado y que está en íntima relación con el consciente, se convierte en el pedestal, la base y la propiedad del sujeto. Asimismo, los objetos contenidos dentro del archivo, conservan su identidad como diferentes imágenes a través del tiempo.

### 2.1.3. Construcción de imágenes de la memoria

Las imágenes son parte importante de lo que estructura el entendimiento humano; las creamos para intentar aprehender de algún modo a la realidad que nos envuelve. Utilizamos las herramientas a nuestra disposición para retener información. Por otro lado, el lenguaje es un elemento que se inscribe a las diferentes prácticas y disciplinas, que ayuda a garantizar la construcción de una imagen para todo.

La historia y la memoria conforman las imágenes que desembocan en un gran legado cultural, un imaginario que ha dotado de coherencia a la construcción de otras realidades. El arte y la literatura, por ejemplo, son disciplinas que se encargan en gran medida de crear un imaginario complejo, por apelar a múltiples sensibilidades y percepciones:

[...] lo sensible impresiona siempre más vigorosamente a la memoria, y se imprime más

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 48.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 292.

pronto que lo intelectual [...] Y por tanto es más retener la imagen de un cazador que va en persecución de una liebre, la de un boticario que ordena sus cajas, la de un orador que elabora un discurso, la de un muchacho que repite versos, o la de un comediante que representa su papel, que las nociones correspondientes de invención, disposición, elocución, memoria, acción.<sup>39</sup>

El arte de la memoria ha atravesado por distintas etapas que son reflejo y consecuencia directa del período histórico al que corresponden. Tanto escritura como arte, se han desarrollado a través del tiempo como una forma de provocar sensaciones e imágenes, legado de una memoria colectiva que se inscribe a lo cotidiano. El arte podría ser pensado como *locus* de la memoria, al presentarse como un tipo de materialización que hace presente a lo ausente, dejando implícita la referencia al pasado. El artista deposita su memoria, historia, referentes y cultura en los objetos que son la imagen presente de algo ausente.

#### 2.1.3.1. Lo recordado, lo ficticio y lo pintado<sup>40</sup>

Horacio (Basilicata, Italia, 65 a.C.- Roma, Italia, 8 a.C.) desarrolla el término *Ut Pictura Poesis*,<sup>41</sup> que se traduce literalmente: «como la pintura así es la poesía». Las características que comparten ambas disciplinas, giran en torno a la creación de imágenes a partir de modelos y descripciones de la realidad. Es decir que buscan imitar o representar algo:

The sister arts as they were generally called, [...] differed, it was acknowledged, in means and manner of expression, but were considered almost identical in fundamental nature, in content, and in purpose.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 430.

<sup>40</sup> Título extraído de una frase de Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*.

<sup>41</sup> Rensselear W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting* en Art Bulletin Vol. 22 No. 4, College Art Association, New York, 2015.

<sup>42</sup> Las artes hermanas, como fueron generalmente llamadas, [...] diferían, como fue reconocido, en fines y maneras de expresión, pero fueron consideradas casi idénticas en su naturaleza fundamental, en contenido y en propósito. [La traducción es mía.] Rensselear W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*, Art Bulletin Vol. 22 No. 4, College Art Association, New York, 2015, pág. 196.

En los siglos XV y XVI se retoma la idea de mimesis planteada en un comienzo por Aristóteles<sup>43</sup>, que se refirió a la naturaleza humana en acción como el objeto de imitación entre pintores y poetas. Esta idea lleva directamente a la creación de imágenes a partir del ejercicio de la memoria, ya que está constituida por imágenes que intentan representar algo que hace surgir la interrogante sobre si, «¿la relación con el pasado sólo puede ser una variedad de mimesis?»<sup>44</sup> Es en esa búsqueda y necesidad de retención, que el ser humano se aferra a la representación de la realidad, llevando a procesos que van desde una afectación exterior hacia el interior, y que sale a través de objetos que también son imágenes de algo:

Aristóteles había esbozado esta fenomenología al observar que un cuadro, una pintura, podían ser leídos como imagen presente o como imagen que describe una cosa irreal o ausente. El lenguaje cotidiano, muy impreciso, habla en esta ocasión tanto de imagen como de representación; pero especifica a veces preguntando qué representa tal cuadro, de qué o de quién es la imagen.<sup>45</sup>

Lo mismo sucede con la poesía y la prosa; «lo pintando se anticipa a lo ficticio por su carácter indirecto, ofreciéndole soporte a la imagen física».<sup>46</sup> Por lo tanto, lo ficticio queda implícito para la elaboración de imágenes, ya que tan sólo son versiones de cosas aprehendidas de la realidad. La imaginación permite la transformación de esa representación, al igual que la memoria, mientras que pueda actuar con «entidades de ficción, cuando no pinta, pero se aleja de lo real, el recuerdo presenta las cosas del pasado».<sup>47</sup>

Tanto escritura como pintura, son medios ideales para trabajar en relación a la memoria, ya sea para cuestionar su función, acercar el pasado al presente, invocar la presencia de algo ausente y lejano, crear ficciones, representar e imitación, en suma, un lugar para depositar

---

<sup>43</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, pág. 30.

<sup>44</sup>*Ibidem.*

<sup>45</sup>*Ibid.*, pág. 69.

<sup>46</sup>*Ibid.*, pág. 71.

<sup>47</sup>*Ibid.*, pág. 71.

imágenes y sensibilidades. En ese sentido, el dibujo surge como un puente entre la expresión gráfica y el lenguaje simbólico universal de las cosas.

# Capítulo 3

## Dibujo y memoria

Según John Berger (Londres, Inglaterra, 1926) un dibujo es «un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado».<sup>1</sup> Constituye la forma más sencilla de trasladar una imagen mental de algo a un lenguaje visual. Es un proceso de representación, que al igual que la escritura, comunica a partir de símbolos. La actividad de escribir o trazar comienza en las primeras representaciones en las cavernas del siglo XI a.C.,<sup>2</sup> donde se plasmaba con pigmento en las paredes, distintos elementos que guardaban finalidades ligadas a la caza de animales y rituales mágicos, primera conexión entre lenguaje y pensamiento consciente. El dibujo ha estado presente desde el principio de la humanidad como elemento fundamental para todo arte.<sup>3</sup>

En el primer capítulo *Memoria vs. Historia*, hago mención a las capacidades corporales y al «poder» que los seres humanos asumen al tomar conciencia de sus acciones. En ese sentido, dibujar se presenta como una actividad en relación constante con los sentidos y la percepción, cualidad que posibilita un acercamiento hacia la imitación de la realidad.

---

<sup>1</sup>John Berger, *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, pág. 8.

<sup>2</sup>Juan Acha, *Teoría del Dibujo. Su sociología y su estética*, México, Coyoacán, 1999, pág. 26.

<sup>3</sup>John Berger, *The shape of a pocket*, Nueva York, Vintage, 2001, pág. 74.

Al respecto, Paul Ricoeur dice que la memoria corporal se encuentra llena de recuerdos y afectaciones temporales,<sup>4</sup> por lo tanto, el dibujo podría entenderse como un efecto de la memoria corporal que va del exterior, hasta el interior y de regreso al exterior. En esta idea, encuentro la primera conexión entre memoria y dibujo, como procesos que trabajan desde afuera hacia adentro del cuerpo.

El dibujo es una actividad que, si bien busca ordenar, estructurar, imitar y representar algo que proviene de una relación constante entre afectaciones corporales externas e internas, también, se ha construido como un producto histórico, circunscrito a las transformaciones culturales e ideológicas que sus propias características le han permitido en su tiempo y lugar. El dibujo se inserta como una base fundamental para otras disciplinas que a lo largo del tiempo, han ayudado a delimitar sus alcances y posibilidades tanto conceptuales como técnicas. Es decir que, el dibujo por sí solo, ha descubierto una finalidad única como proceso mental que se acerca a operaciones sensibles, fantásticas, ideológicas y hasta terapéuticas.

Por otro lado, el dibujo ha cumplido múltiples funciones a lo largo de la historia, al complementar a otras disciplinas y actividades, ya que parece haber estado con nosotros siempre.<sup>5</sup> No es hasta el siglo XIX, que se suscita un cambio ante el cual, se establece como disciplina autónoma, que funciona bajo sus propios medios y lenguaje:

[...] llevar el dibujo de la preescritura a la escritura alfabética como sistema, pasando por la pictografía. [...] la estetización del dibujo comunicativo, en tanto que género la pintura y él mismo devino en medio de producción artística, para después aspirar a ser sistema o género artístico.<sup>6</sup>

Por otro lado, éste ha sido un puente fundamental para el lenguaje, al servir como un tipo de herramienta lingüística. Se conecta a la escritura a partir del registro, porque «escribir

---

<sup>4</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, pág. 62.

<sup>5</sup>Laura Hoptman, *Drawing now: eight propositions*, Nueva York, Museum of Modern Art, pág. 12.

<sup>6</sup>*Ibid.*, pág. 50.

implica dibujar letras. Con estas intenciones, empezó el uso sistémico de las imágenes: primero como pictogramas que pronto devinieron en ideogramas y terminaron funcionando de signos».<sup>7</sup> Sin embargo, el dibujo tiene finalidades muy distintas a la escritura; ambas son estrategias que el ser humano ha implementado para tener un entendimiento mucho más profundo de la realidad ya que, aunque cada una muestra informaciones parciales, como imágenes, son todas válidas.

El dibujo es un encuentro entre el mundo real tangible y la percepción que se tiene del mismo. Representa una huella o registro con múltiples intencionalidades, ya sea como dispositivo socio-cultural, o en relación con el lenguaje, producto de un legado histórico:

El dibujo representa no la realidad fría, sino la idea que de esta realidad se ha formado el hombre en su mente, plenitud y fruto de la selección y la acumulación, registro gráfico del movimiento.<sup>8</sup>

### 3.1. Dibujar una historia

En sus cartas a Leon Kossoff, John Berger habla del estudio del artista como un espacio de digestión, transformación y excreción, donde las imágenes se forman y todo es impredecible.<sup>9</sup> De la misma manera, William Kentridge lo plantea como un meta-espacio en donde los procesos son lo más importante para la construcción de imágenes. En ambos casos, el dibujo es visto como el componente principal de la producción, una base fundamental que logra la conexión entre sujeto y objeto. Lo que suceda dentro del lugar-estudio determina el imaginario, universo y realidad planteada desde los ojos del artista. Por otro lado, el artista se asume como una herramienta elemental: «el artista que construye un objeto, el artista

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 60.

<sup>8</sup> Manuel Veléz Cea, *El dibujo del fin de milenio*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pág. 13.

<sup>9</sup> John Berger, *The shape of a pocket*, Nueva York, Vintage, 2001, pág. 71.

en el proceso de hacer algo, el artista en soliloquio, que da una Lección de dibujo, que investiga desde la intuición, el azar, la procrastinación [...]».<sup>10</sup> Kentridge crea un juego en relación al papel del artista, el dibujante y su consciencia a través del tiempo, al conformarse en espectador y actor de su propia obra: «la prolongación del cuerpo del artista es el estudio».<sup>11</sup> En ese sentido, el taller es una extensión de la mente, un espacio que representa metafóricamente a un archivo o lugar de la memoria: un *locus*, «zona ambigua entre el cuerpo, la mano que dibuja utilizando al ácido, la punta seca, la hendidura, el aguafuerte, la mancha [...] pero también de la materialidad histórica y política de la gráfica».<sup>12</sup> El espacio-tiempo funciona como un archivo universal donde se encuentra contenido todo lo que ha ocurrido en la historia, por lo que el estudio del artista, sería un lugar con la posibilidad de cambio; una oportunidad para reflexionar en torno a la memoria de manera colectiva dentro de una personal. La cosmología del artista está «incrustada con referencias codificadas de lugares, situaciones y acontecimientos reales. Se vuelve posible identificar ubicaciones traspuestas, fragmentos de historias y memorias reconstituidas de manera abstracta».<sup>13</sup> (Figura 3.1)

Siguiendo la metáfora del estudio como *locus* de la memoria, haré referencia al proceso como un tipo de historia, y al dibujo como el lenguaje a través del cual, esa historia es transmitida. Para Newman, el dibujo es el método más directo de aprehender a los procesos mientras acontecen.<sup>14</sup> En ese sentido, el proceso será el relato y el dibujo, lenguaje simbólico. Cy Twombly (Lexington, E.U.A., 1928- Roma, Italia, 2011) desarrolló esta idea de dibujo como un lenguaje con una lectura determinada, al utilizar a la escritura como la estructura de un espacio abstracto. Aquí, cambia la idea del estudio como *locus*, para regresar al

---

<sup>10</sup>Amanda de la Garza sobre William Kentridge en *Fortuna*, México, MUAC, 2015, pág. 7.

<sup>11</sup>*Ibidem*.

<sup>12</sup>*Ibidem*.

<sup>13</sup>Lilian Tone sobre William Kentridge en *Ibid.*, pág. 13.

<sup>14</sup>Laura Hoptman, *op.cit.*, pág. 12.

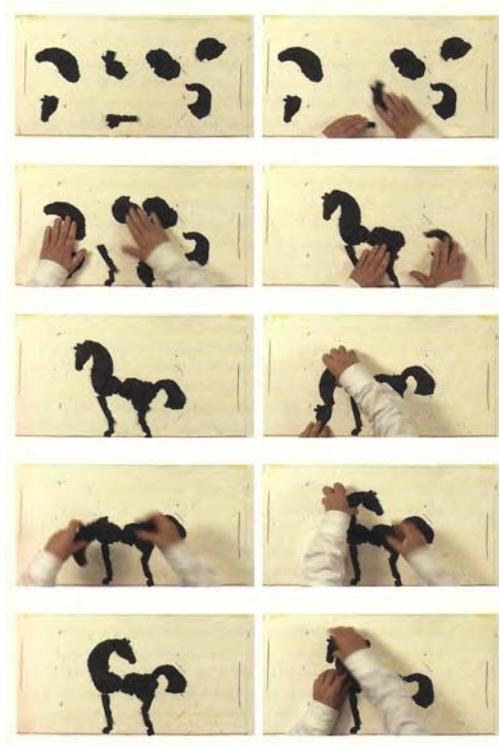


Figura 3.1: William Kentridge, *Making a Horse*, pág. 17.

cuerpo como memoria, evidenciando a través de cada trazo, gesto, inscripción o rayón, que existen distintas temporalidades en el proceso de la obra misma. Sus dibujos representan una expresión fundada en el gesto y la corporalidad. El espectador se encuentra en contacto con una memoria encriptada dentro de la experiencia corporal del artista, ya que todo lo que pueda proyectarse en términos de dibujo, resulta del acto de hacerlo. Es decir que, el dibujo, en este caso, es el proceso mismo, al ser capaz de registrar el movimiento del artista a través del tiempo. La historia se cuenta a partir del gesto y la línea. Las huellas generadas por los trazos sobre el soporte son las representaciones del recuerdo; las incisiones como los *loci*, donde el soporte es el todo: la mente física del artista. (Figura 3.2) En ese sentido, encuentro una gran similitud entre la obra de Twombly y Magali Lara, (Ciudad de México, México, 1956) ya que ambos utilizan al soporte como registro de sus movimientos corporales. Son recorridos que constituyen a la obra como el lugar de los recuerdos. Por otro lado, Magali

Lara (Figura 3.3) busca la fragilidad del soporte, es decir que el objeto, en su caso, es un lugar efímero que alude al olvido como una condición y consecuencia necesaria del tiempo:

Lo que queda inscrito e imprime marcas, [...] no es el recuerdo, sino las huellas, signos de ausencia. Esas huellas están en cierto modo desconectadas de todo relato posible o creíble; se han desligado del recuerdo.<sup>15</sup>

La serie de dibujos titulada *Nueva Casa*, que acompañan a la presente investigación, son el resultado de la reflexión sobre el dibujo como un espacio de la memoria y el cuerpo. El acto del dibujo está determinado por la experiencia y el pasado, huellas de la realidad; un lenguaje en constante relación con la escritura, por sus características que le permiten construirse a partir de lo narrativo, la imaginación y como proceso que ha acompañado a la humanidad a lo largo de su historia. En ese sentido, utilizo el relato de Diana como un puente entre escritura y dibujo, para referirme al lenguaje como una imagen que cambia en relación a su forma. Cada dibujo corresponde a un lugar mental diferente, una historia contada a partir de recuerdos discontinuos. Los dibujos son recuerdos materializados en imágenes, que pertenecen a mi percepción del espacio-tiempo, vinculados a lugares que «garantizan la continuidad temporal de la persona»<sup>16</sup> y que al mismo tiempo, logran transmitir la sensación del tiempo. Es decir que, la experiencia del recuerdo se conserva a partir de los espacios en el tiempo, como niveles de referencia casi simbólicos e intransferibles:

En primer lugar, la memoria aparece como radicalmente singular: mis recuerdos no son los vuestros. No se pueden transferir los recuerdos de uno a la memoria de otro. En cuanto mía, la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada, para todas las vivencias del sujeto. En segundo lugar, en la memoria parece residir el vínculo original de la conciencia con el pasado. Lo dijo Aristóteles, lo volvió a decir con más fuerza Agustín: la memoria es del pasado, y este

---

<sup>15</sup>Marc, Augé, *op.cit.*, pág. 30.

<sup>16</sup>Paul Ricoeur, *op.cit.*, pág. 128.

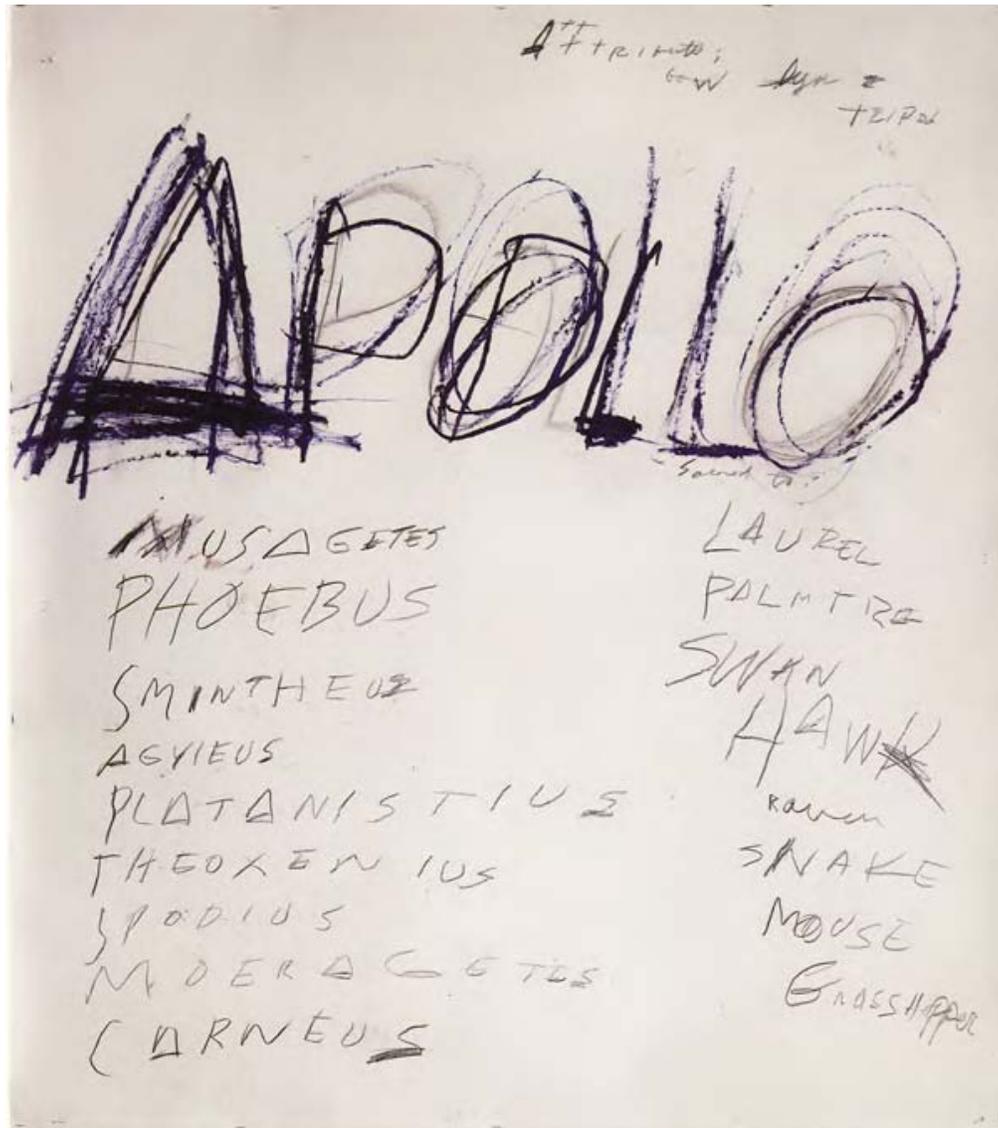


Figura 3.2: Cy Twombly, *Apollo* (1975), óleo, crayón, collage y lápiz sobre bastidor, 142 x 128 cm. [[www.cytwombly.info/twombly\\_gallery.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_gallery.htm)]



Figura 3.3: Magali Lara, De la serie *Aquí yo*, tinta sobre papel, 29.6 x 20.8 cm., 2011.  
[<http://www.magalilara.com.mx>]

pasado es el de mis impresiones; en este sentido, este pasado es mi pasado.<sup>17</sup>

Los dibujos son resultado de los recuerdos que el relato de Diana evocaron en mí. La apropiación del relato implicó un proceso similar al de la escritura, al llevar a cabo un desplazamiento del espacio en el tiempo, aunque desordenado, intentando hacer énfasis en la fragilidad de los recuerdos y la cercanía que éstos tienen con el olvido. La yuxtaposición de los espacios y elementos de algunos dibujos, intentan establecer la continuidad del tiempo, así como a evidenciar la naturaleza bifurcada de la memoria. Asimismo, éstos son la representación de mis propios lugares de la memoria, el andar de mis pasos perdidos, mapa que constituye el medio para transformar a los lugares. Michel de Certeau habla de la memoria como un elemento desorganizado, que se mueve en relación a lo que sucede,<sup>18</sup> del mismo modo, fui desplazándome en el espacio a través del dibujo. El andar, de un dibujo a otro, me recuerda al andar de Kentridge en su estudio, como una suerte de especulación en donde todo es posible, en donde las acciones pueden ser diferentes a las acciones anteriores y pasadas: «Las figuras caminantes sustituyen recorridos que poseen una estructura de mito, si al menos se entiende por mito un discurso relativo al lugar/no lugar de la existencia concreta.»<sup>19</sup> En el andar se encuentra contenido el proceso de una imagen como la representación de la ausencia del recuerdo. En ese sentido, el dibujo es una práctica significativa. (Figura 3.4)

Por otro lado, la lectura que puede hacerse a estos espacios, permite ver a los dibujos con un sentido narrativo, parecido a los dibujos de Richard McGuire (Nueva Jersey, E.U.A., 1957) en su libro *Here*,<sup>20</sup> en donde el movimiento de los distintos elementos a lo largo del tiempo en un mismo espacio, facilitan la lectura del espacio a manera de relato: «Las historias cambian

---

<sup>17</sup>*Ibid.*, pág. 128.

<sup>18</sup>Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, pág. 138.

<sup>19</sup>*Ibid.*, pág. 114.

<sup>20</sup>Richard McGuire, *Here*,

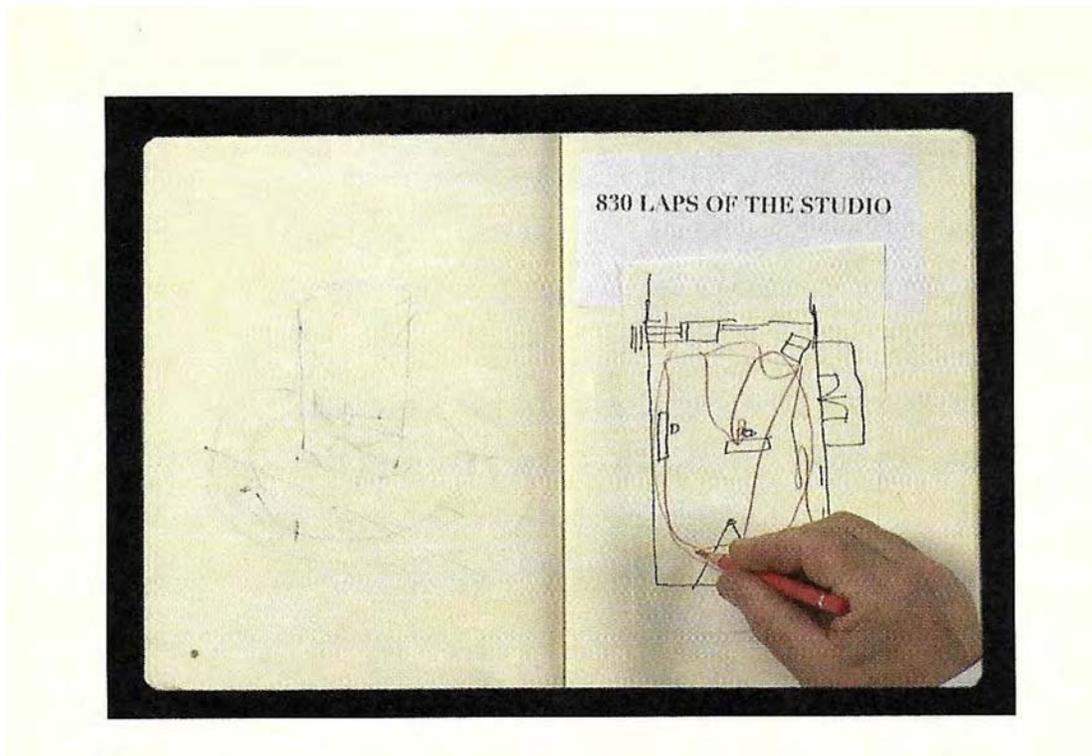


Figura 3.4: William Kentridge, *Laps of the studio*, pág. 177.

mientras son contadas y siguen cambiando al ser contadas de nuevo, lo mismo ocurre con los recuerdos personales». <sup>21</sup> (Figura 3.5)

En este caso, el tiempo es también discontinuo, pero puede ser leído y organizado al articularlo de manera narrativa: «[...] la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.» <sup>22</sup> Esta experiencia se encuentra ligada a la acción del dibujante: ser capaz de imaginar el espacio en el tiempo como un recorrido. La actividad narrativa gira en torno a la ficción que en un sólo cuadro expone «acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos reflexionados, individuos, grupos y formaciones sociales.» <sup>23</sup> Los dibujos de Richard McGuire son la representación de distintos momentos

---

<sup>21</sup> Anna María Guasch, *op. cit.*, pág. 164.

<sup>22</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, pág. 39.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze y Félix Guatari, *Rizoma*, México, Fontamara, 2009, pág. 34.



Figura 3.5: Richard McGuire, *Here*, Nueva York, Pantheon, 2014.

ordinarios fácilmente identificables dentro de una memoria colectiva, historias, costumbres y relaciones sociales dentro de un lugar común, permitiendo que el espacio se piense como un tipo de contenedor o archivo, otro ejemplo de *locus* de la memoria. La yuxtaposición también presente, hace que sea posible verlos como huellas que se borran, pero siguen dispuestas para que se escriba sobre ellas de nuevo,<sup>24</sup> parecido a un palimpsesto gráfico.

Este proyecto tiene como objetivo principal ser una respuesta al texto de Diana. Sin embargo, no es una serie que necesite del texto para ser entendida, ya que los dibujos no tienen una función ilustrativa. Se trata de una propuesta autónoma, que complementa a la investigación, pero que también puede desarrollarse fuera de la misma, como alternativa visual y narrativa. Los lugares, ya sean memoriales, objetuales o físicos, se manifiestan como la parte elemental en el movimiento del tiempo. En última instancia,

[...] los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera que permanecen en estado jeroglífico, en fin simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup>Frances A. Yates, *op.cit.*, pág. 23.

<sup>25</sup>Michel de Certeau, *op.cit.*, pág. 121.

*Nueva Casa.* Serie de Dibujos



Figura 3.6: *No. 1*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.

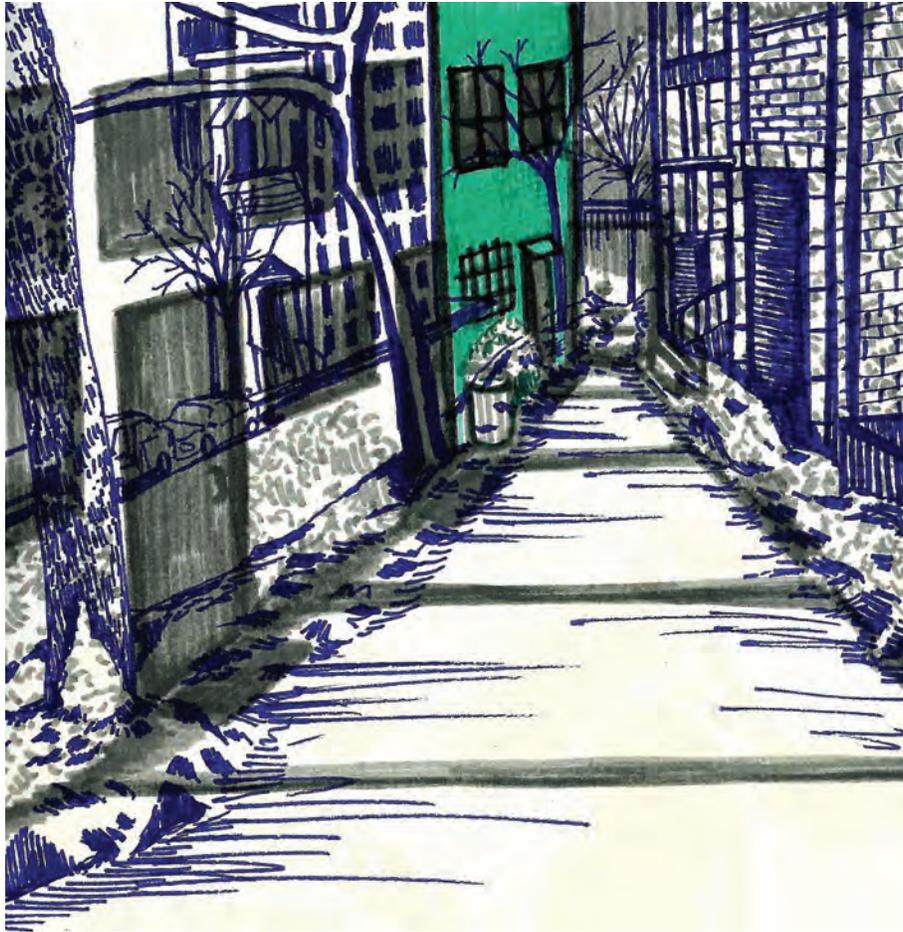


Figura 3.7: *No. 2*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.



Figura 3.8: *No. 3*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.

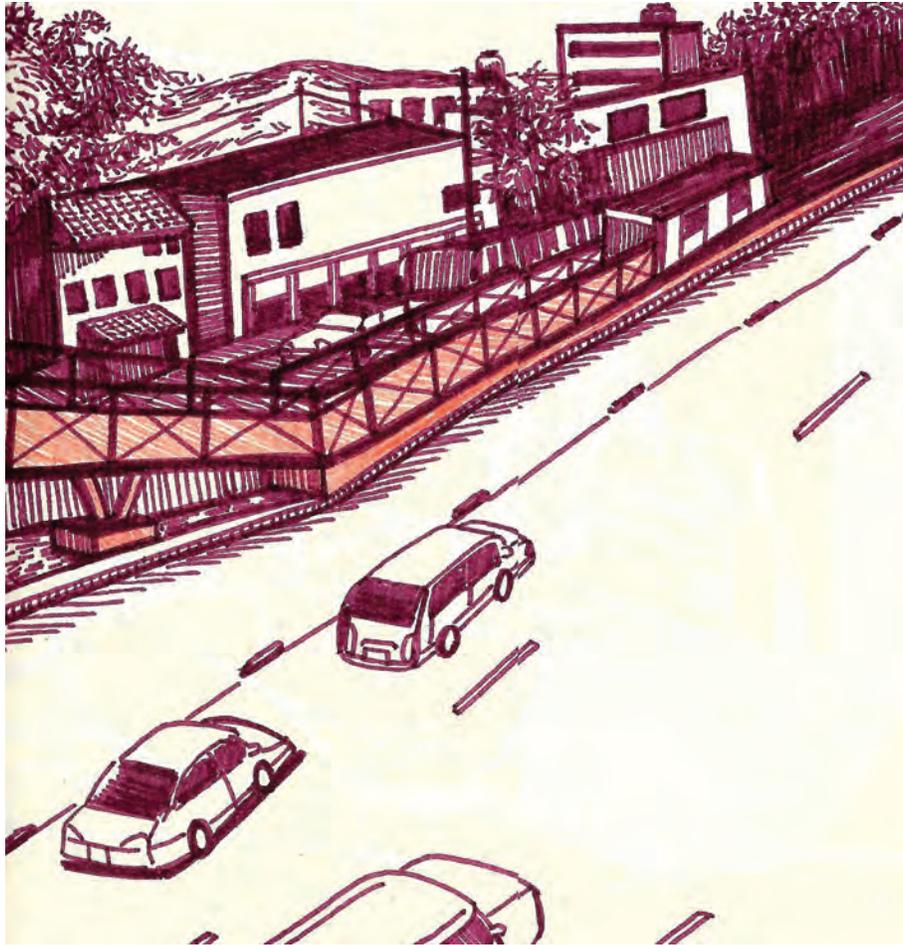


Figura 3.9: *No. 4*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.



Figura 3.10: *No. 5*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.



Figura 3.11: *No. 6*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.



Figura 3.12: *No. 7*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.

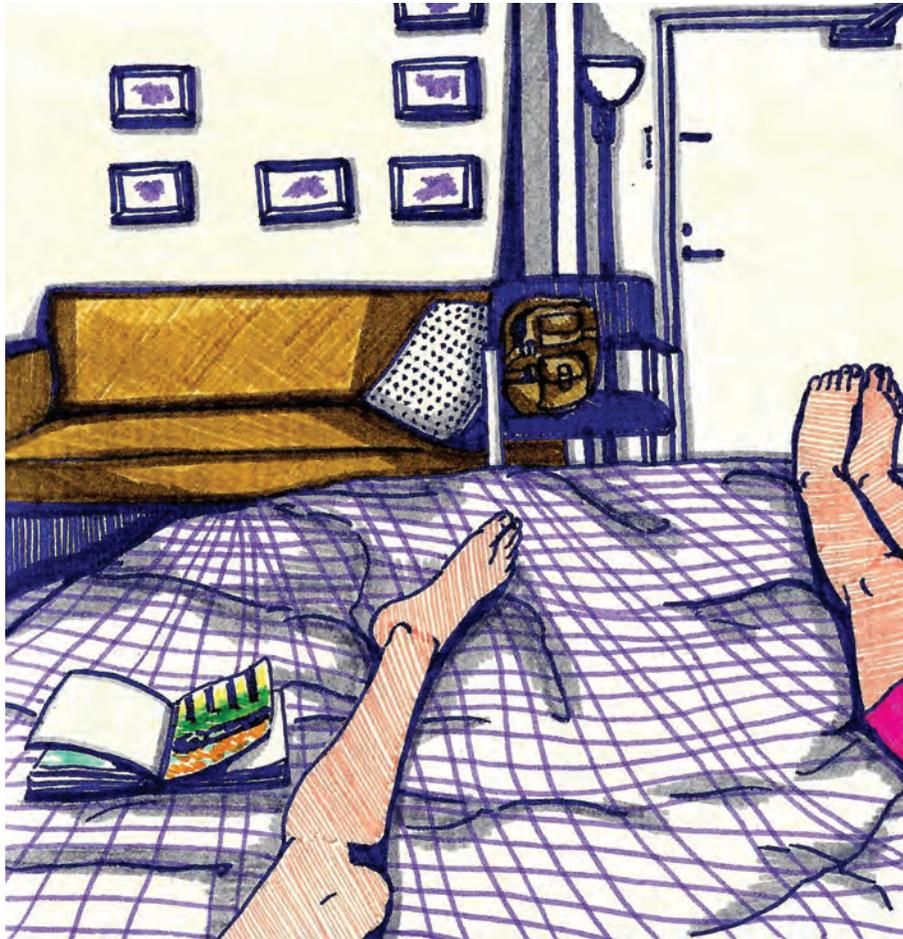


Figura 3.13: *No. 8*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.



Figura 3.14: *No. 9*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.



Figura 3.15: *No. 10*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.



Figura 3.16: *No. 11*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.



Figura 3.17: *No. 12*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.

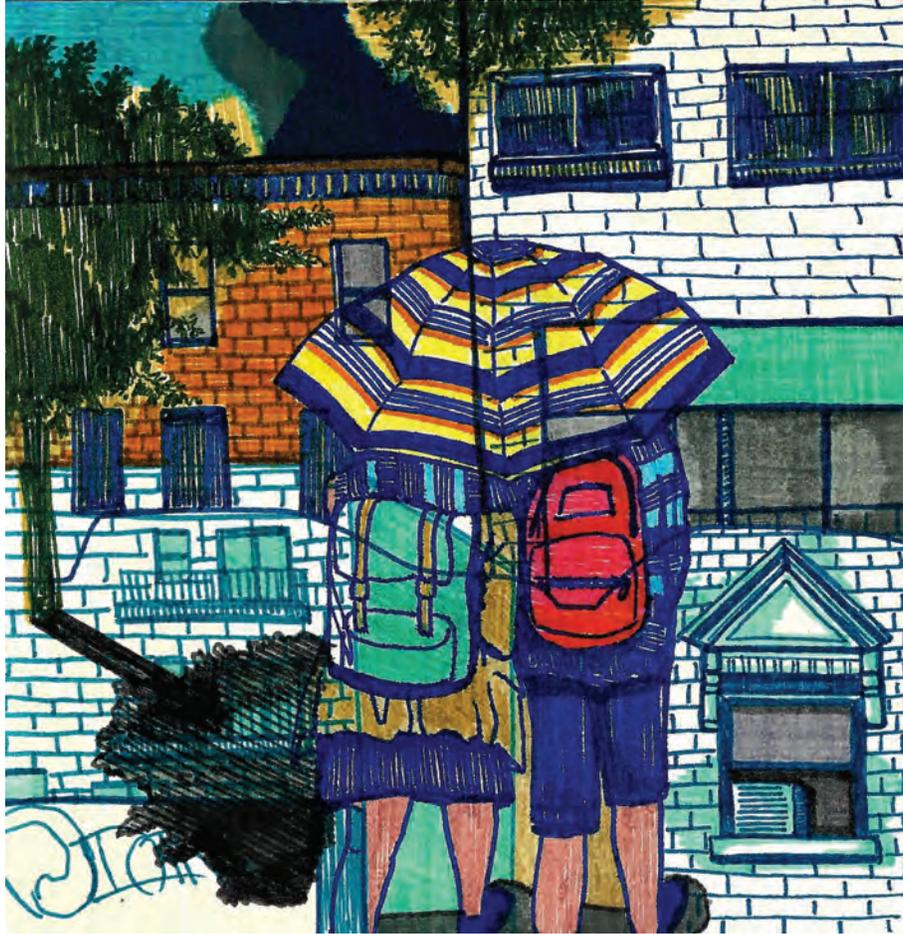


Figura 3.18: *No. 13*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.



Figura 3.19: *No. 14*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.

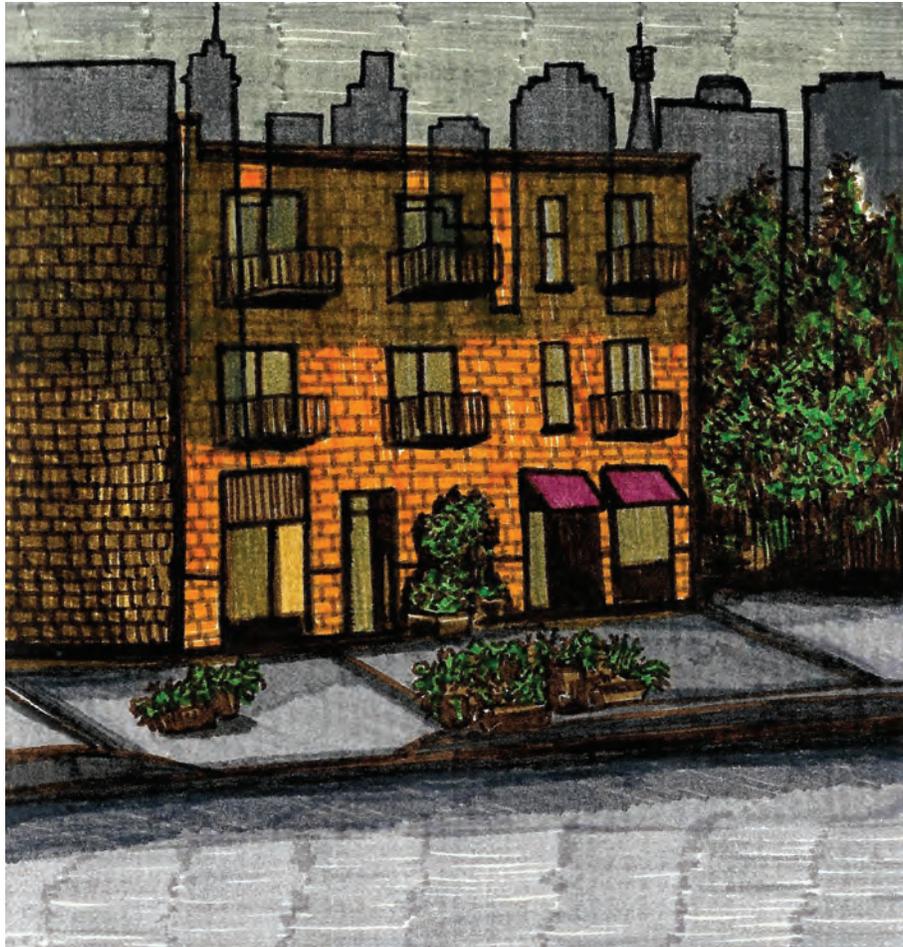


Figura 3.20: *No. 15*, Alejandra Aguilar Caballero, plumones sobre papel, 15 x 15 cm., 2017.

# Conclusiones

La presente investigación surge como una respuesta ante el planteamiento sobre la memoria como estructura de lenguaje, historia y arte a partir de la imaginación. La memoria, en este caso, es un proceso inseparable tanto de la imagen, como de la narración. Existieron dos ejes fundamentales que determinaron toda la estructura teórica de la tesis: el primero, como menciono anteriormente, fue la memoria. El segundo, el dibujo. La memoria, entonces, debía entenderse como una herramienta importante para la creación de imágenes, mismas que ayudarían a la construcción de una propuesta visual desde el dibujo.

Tanto memoria como dibujo son estructuras que han estado desde siempre presentes como partes centrales del entendimiento humano. La memoria es una capacidad compleja de retención intelectual y corporal, necesaria para la supervivencia, estudiada y definida desde múltiples enfoques disciplinares y perspectivas; herencia de un pasado que permite definirnos como seres sociales. Por otro lado, el dibujo es una consecuencia ante la necesidad de comunicación; en principio, un puente entre el lenguaje escrito y hablado, necesidad de representación e imitación de la realidad que nos envuelve y que utilizo como un elemento que se resiste a la disposición de la información en la actualidad.

Al inicio, hablo de la memoria a partir del aparato teórico de Paul Ricoeur planteado en *La memoria, la historia, el olvido*. Ésto en relación al texto de mi amiga Diana, ya que se trata de un relato en donde es relativamente sencillo desmenuzar las estructuras básicas que conforman a la memoria a partir del lenguaje escrito y que se dirige hacia un sentido más abstracto de la misma al conformarla como imagen. Ésto me permitió acercarme a la historia, cercana a la construcción de cualquier relato y dónde es posible evidenciar los límites entre

ficción y realidad; la historia trabaja en función de la memoria, por lo tanto, está siempre inscrita a elementos ficticios, narraciones que se completan a partir de la invocación a lo que está ausente: [...] la ficción de los otros cambia de sentido a partir del momento en que tomamos conciencia de que todos vivimos ficciones.<sup>26</sup> Por otro lado, resultó fundamental referirme al olvido como la contraparte de la memoria, y sin la cual sería imposible reconocer a los recuerdos porque todo aquello que el olvido suprime, puede ser reconstruido a partir del análisis.<sup>27</sup>

Posteriormente, hice una revisión de la memoria a partir de sus estructuras históricas que sirvió para entender a la memoria como una capacidad reproducible, primera conexión evidente con el dibujo. Tomando en cuenta que la memoria es un contenedor de lugares mentales o *loci*, utilicé al arte para insertarla también como parte de un proceso en movimiento, ya que el dibujo es también un lugar de movimiento y cambio; a cada trazo y línea le corresponde una temporalidad y sensación, una narración que ayuda a la continuidad corporal del sujeto, se trata de un archivo con un lenguaje universal.

Me gustaría hacer énfasis en la importancia que encuentro en la elaboración de relatos e historias como un ejercicio complementario al quehacer artístico. La posibilidad para imaginar nuevas realidades y futuros se encuentra inscrita en el pasado, la memoria colectiva y los recuerdos. La historia y relatos autobiográficos corresponden a un universo que puede cambiar de forma a partir del lenguaje, ya que se inscriben a la memoria como espacios habitables, capaces de ser recorridos. En este caso, utilizo al dibujo para albergar a esos lugares y tener una imagen hacia dónde poder desplazarme. Mis recuerdos e historias reciben su forma a partir de la práctica que queda como una huella del tiempo sobre el papel. Mi cuerpo hace el movimiento que condiciona la producción de un espacio y lo asocia a una historia.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup>Marc Augé, *op.cit.*, pág. 46.

<sup>27</sup>Sigmund Freud, *op.cit.*, pág. 434.

<sup>28</sup>Michel de Certeau, *op.cit.*, pág. 130.

# Bibliografía

- [1] Acha, Juan. *Teoría del Dibujo. Su sociología y su estética*. México, Coyoacán, 1999.
- [2] Adams, Brooks. *Expatriate dreams- Cy Twombly, Museum of Modern Art, New York. Art in America*, New York, Brant Publications, 1995.
- [3] Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- [4] Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1994.
- [5] Berger, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- [6] \_\_\_\_\_ . *The Shape of a Pocket*. Nueva York, Vintage, 2001.
- [7] Bird, Jon. *Indeterminacy and (Dis)order in the work of Cy Twombly*. Oxford Journal 30.3, 2007, (p.p. 484- 504).
- [8] Deleuze, Gilles. Guatari, Félix. *Rizoma*. México, Fontamara, 2009.
- [9] De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 2008.
- [10] Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Machado Libros, 2008.
- [11] Edwards, Betty. *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona, Urano, 1994.

- [12] Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- [13] Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona, Planeta, 1992.
- [14] Guasch, Anna María. *Arte y Archivo (1920-2010). Genealogías, tipología y discontinuidades*. Madrid, Akal, 2011.
- [15] Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1968.
- [16] Hegel, Georg Wilhelm, Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal, 2007.
- [17] Huyssen, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires, Gedisa, 2010.
- [18] Jenkins, Keith. *¿Por qué la historia?*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- [19] Kentridge, William. *Six Drawing Lessons*. Cambridge, Harvard University, 2014.
- [20] \_\_\_\_\_ . *Fortuna*. México, MUAC, 2015.
- [21] Lee, Rensselear. *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*, en Art Bulletin Vol. 22 No. 4, College Art Association, New York, 2015.
- [22] Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Nueva York, George Routledge & Sons, 1944.
- [23] Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- [24] McGuire, Richard. *Here*. New York, Pantheon, 2014.
- [25] Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- [26] \_\_\_\_\_ . *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI, 2009.

- [27] Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Epub, 1984.
- [28] Veléz Cea, Manuel. *El dibujo del fin de milenio*. Granada, Universidad de Granada, 2001.
- [29] White, Hayden. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- [30] Yates, Frances A. *El Arte de la Memoria*. Siruela, Madrid, 2005.