

UNA | Universidad Nacional de las Artes |
Área Transdepartamental de Artes Multimediales

Mente Interna

La memoria involucrada en la experiencia artística

Ignacio Buioli, 2015

ibuioli@gmail.com

Mente Interna

La memoria involucrada en la experiencia artística

La memoria como interrogante

“La característica a la que me refiero ahora es la colocación de imágenes en contextos subterráneos profundos, frecuentemente pequeños, en los que la luz no penetra y los cuales parece que la gente raramente haya visitado. [...] La forma en la que las imágenes avanzan lentamente desde el nivel de la vida cotidiana hacia el interior de las cuevas subterráneas y después hacia espacios que en algunos casos sólo pueden alcanzarse salvando peligrosos y laberínticos pasajes subterráneos sugiere que el arte parietal era un producto cultural que unía los estratos del cosmos del Paleolítico superior. En términos lévi-straussianos, podría decirse que el arte parietal del Paleolítico superior forma un nexo de conexión entre los dos elementos de una oposición binaria 'sobre-tierra/bajo-tierra'.”¹

Cuando el profesor David Lewis-Williams desarrolla -de un modo novedoso- la neurociencia del arte parietal logra, en cierto modo, derribar todas las especulaciones que hacían referencia al *arte por el arte*. Sus intenciones no eran, desde luego, las mismas que las de este esbozo. No obstante, no carece de valor lo que viene a presentarnos: la noción de *inmersión*. Adele Getty atribuye esta característica a un estado retroactivo del ser humano, cuyo foco se encuentra en la *vuelta al vientre materno*. En el caso de Lewis-Williams, es un poco menos carnal y se encuentra ampliamente relacionado con la acción de *atravesar una membrana* que enlaza dos mundos. Es posible que ambos tengan razón, no se encuentran muy ajados tampoco. De estas ideas se puede arribar a la síntesis única de que se trata netamente de una acción. La *inmersión* es *volver atravesando*. Existe una noción de *regreso visceral*, pero también es cierto que se da solo a través de un *ente externo*. La caverna, entonces, oficia de nexo en la búsqueda de *algo* que nos llama a vernos inmersos.

La cuestión en Lewis-Williams se encuentra sostenida por una idea de disonancia binaria. Al estudiar la memoria muchas veces nos encontramos con la misma serie de problemas que obstaculizan el análisis. Es conveniente la figura material de una caverna, o una serie de túneles que bajan y bajan. A medida que se avanza en las

1 Lewis-Williams, La mente en la Caverna, p. 213-214

profundidades, más espesos son los recuerdos y es más fácil perderse. La memoria como espacio de acción dentro del arte cumple un rol fundamental en la confección y experimentación de la obra en sí. Por un lado, se presenta la capacidad de confianza hacia ciertos recuerdos, y hasta que punto se emplean como artilugios del engaño. Luego, está la característica del almacenamiento disponible, o acaso denso e inalcanzable. Por último, la posibilidad de recordar, de recordarlo todo o del olvido mismo. En estos ejes existe una constante: una fuerza binaria que funciona por oposición.

El viaje a través de los túneles de la memoria será, convenientemente, por medio de un nexo llamado *Interna*: una obra perteneciente al género de *Instalación*, enmarcada dentro de las *Artes Multimediales*, y la cual tuve el placer de realizar junto con Germán Lamas y Gabriel Vich a fines del año 2014. Cabe señalar una breve advertencia a considerarse por el empleo de obra propia en un trabajo de estas características. En principio advertir la sensación de *atravesar paredes*, ya que -a la hora de realizar un análisis- es posible acceder a un íntimo grado de materia. Allí donde la obra impone un límite, somos capaces de sortearlo. Para la crítica se trata de un recurso inagotable: la posibilidad del análisis infinito a través de la materialidad. De forma contradictoria, carecemos de matices verdaderamente críticos. Sí es cierto que el *autor* de una obra de *arte* es, del mismo modo, su principal *verdugo*. No obstante, la palabra *arte* también se encuentra en *artesano* y ver con *ojos de artesano* la producción artística es el desmoronamiento mismo de la obra. Es preciso ser objetivo, alejarse y mirar las cosas a la distancia. Creo, sin embargo, que un verdadero distanciamiento no es posible en las obras de mano propia. Se puede inferir y llegar a buenos resultados, pero la distancia se relaciona con una actividad detectivesca, en donde es necesario desentrañar un misterio. Como se ha dicho antes, en la obra propia no existen secretos, todo está sobre la mesa. Este es el precio a pagar por el infinito.

Previo a cualquier análisis o crítica que se pueda indicar, es preciso ofrecer un acercamiento a la obra. Relegada en la esquina de un recinto oscuro se cierne un esfera diseccionada, libra su suerte entre el reposo y la acción. La gran roca llama con vibraciones y graves, busca una persona que decida internarse en ella. El dialogo inicia con esa primera inmersión, progresivamente uno se introduce en un nuevo espacio. En líneas posteriores se desarrollará, con mayor grado de soltura, este sistema primigenio

de *auto-inserción*, y su relación con la *caverna*. Desde esa perspectiva interna, uno puede observarse desde infinitos puntos del espacio, se trata del *ver hacia dentro*. El segundo diálogo se desarrolla desde la sutileza del parpadeo, hasta el extremo parcial de *no ver*. En este punto la obra -o lo que queda de ella- se desprende cuando no se la ve directamente, dejando un rastro de luces sobre el interior de los párpados, como pintura sobre un lienzo. En *Interna* -como en muchas otras obras- están presentes las tres formas de manifestación en la memoria.

Lealtad y Traición

“¿Qué piensas que respondería si se le dijese que lo que había visto antes eran fruslerías y que ahora, en cambio, está más próximo a lo real, vuelto hacia cosas más reales y que mira correctamente? Y si se le mostrara cada uno de los objetos que pasan del otro lado del tabique y se le obligara a contestar preguntas sobre lo que son, ¿no piensas que se sentirá en dificultades y que considerará que las cosas que antes veía eran más verdaderas que las que se le muestran ahora?”²

Platón nos ubica en la entrada de la caverna. No es casual que el filósofo la elija como lugar propicio para el engaño, porque son justamente estos espacios de acceso a los nexos donde se desarrolla la mentira y la verdad. Se advierte la posibilidad que tiene la memoria de ver la realidad de formas engañosas, pero también los recuerdos individuales pueden ser objeto de traición. Estas cuestiones se adhieren con facilidad a las investigaciones realizadas por el psicoanálisis. Durante estados tempranos de la disciplina, el psicoanalista Sigmund Freud va a dedicarse a comprender el engaño del recuerdo y, más si cabe, del recuerdo manifestado. Es necesario considerar que, en Freud, la filosofía platónica es un mito fantástico que tiene origen en la interioridad misma del ser. La describe como una idea de regreso a una instancia anterior, similar al *regreso visceral* de Adele Getty.

En la cita previa de Lewis-Williams, se menciona a “la forma en la que las imágenes avanzan lentamente desde el nivel de la vida cotidiana”. Esto es en tanto que cuerpo y mente se mueven desde la superficie hacia el interior. Pensamos en los recuerdos de carácter inmediato, aquellos que se encuentran en la *entrada de la memoria*. Quienes

2 Platón, Alegoría de la Caverna, La República, Libro VII.

solicitan urgencia se organizan para estar disponibles. ¿Qué ocurre cuando se provoca la emoción al convocarse los recuerdos? Por lógica, esa clase de recuerdos forman parte de esta primer y cotidiana instancia de la memoria. Entonces, ¿por qué razón las emociones no se mimetizan entre espectadores? Se debe a que, en el medio de esa inmediatez, se suscitan unas cadenas muy delgadas de recuerdos *fuera de lugar*. Según Freud, “el haber olvidado algo importante nos asombra aún más que recordar algo aparentemente nimio”³. Y es así como cierto tipo de recuerdos presentan una característica única: son *recuerdos encubridores*, los cimientos de la *memoria traicionera*.

Estas consideraciones no son ajenas al arte. En principio, frente al desconocimiento de la obra, se genera desconfianza. *Interna* llama, trata de comunicarse con quien está cerca. Se presenta el problema inicial: ¿por qué alguien se introduciría parcialmente en un objeto de tales características? Una rápida respuesta indica que puede ser por repetición de acciones. Puede tratarse de un factor, sin embargo, no deja de ser un análisis muy inocente. El acercamiento se desarrolla en la entrada a la memoria, aquellos recuerdos accesibles y rutinarios. Lo que se ve a la distancia no deja de ser un espejo -o muchos espejos-, donde no es posible verse sino se está *inmerso*. Lo que se refleja es el rostro propio, la inclinación no permite otra clase de imagen. El espectador se ve fragmentado en múltiples puntos, sin embargo, no puede considerarlo como *múltiples rostros*, sino como la *ilusión* de un rostro en múltiples focos. Esto ocurre porque no es posible superponerse a las experiencias pasadas. Dentro de la cotidianidad, la morfología de un rostro presenta una serie de características ineludibles. Frente a la dicotomía de la unidad-desunidad, los recuerdos inmediatos solo presentan la porción accesible de la rutina, incluso cuando el espectador es consciente de la mencionada ilusión. Y esto preocupa particularmente a Freud, la capacidad de traición que tiene un recuerdo. En “La Interpretación de los Sueños” el psicoanalista menciona el significado onírico de la frase “Se ruega cerrar los ojos”⁴. La acción en *Interna* se desarrolla a través de la *ausencia de la mirada*, pero no se pide explícitamente al espectador que cierre sus ojos. Esta figura actúa desde la memoria y, para Freud, refleja las debilidades, aquello que *no debe ser visto*. Lo interesante en *Interna* es lo que se presenta como *objeto* ante el cual cerrar los ojos: el propio rostro del espectador. Se pone en juego como debilidad a la *exterioridad* más característica de la persona.

3 Sigmund Freud, Sobre los recuerdos encubridores.

4 Sigmund Freud, La interpretación de los Sueños, p. 343

Si se fragmentaran uno a uno los elementos que conforman a *Interna* se obtendría una pila de residuos carentes de todo valor. Un sujeto ajeno no puede percibir más que la adición final y no el material individual. De la misma forma que una sala de teatro se percibe como una unidad y no como un conjunto organizado de maderas, telas y butacas -pese a que los elementos individuales se encuentren presentes en la memoria con anterioridad-. Eso está, más bien, relacionado con el *dispositivo* por el cual se visualiza la obra. Una serie de elementos de aparente carácter banal se concatenan formando parte de lo cotidiano. Gilles Deleuze afirma que “es el sentido quien hace existir lo que expresa y, pura insistencia, comienza a existir entonces en lo que lo expresa”⁵. De esta forma, lo que separa al espejo de todas las mañanas de un espejo como *elemento* del *objeto artístico* es la manifestación del *sentido*.

Pero existe una última consideración con respecto a los elementos constitutivos de la obra de arte. Debe su imposible individualidad a la asociación presente a través del contexto porque la memoria detecta la intensión de esos elementos cotidianos. No puede, de ese modo, admitir un carácter arbitrario en el sistema. Se trata, entonces, de la distinción entre el *objeto encontrado* y el *objeto construido*. Y aunque sea cierto que un objeto construido será -eventualmente- un objeto encontrado, el *objeto artístico* rehúsa de esa virtud. Se mantiene en un estado de eterna *intensión contextual*, rechazando -de ese modo- la cotidianidad.

Voluntario e Involuntario

“¿Cómo, entonces, estos hechos entraron en mi memoria? ¿Por dónde entraron? No lo sé. Cuando los aprendí, no los di crédito por testimonio ajeno. Simplemente los reconocí en mi alma como verdaderos y los aprobé, para después encomendárselos como en depósito y poder sacarlos cuando quisiera. Por tanto, debían estar en mi alma incluso antes de que yo los aprendiese, aunque no estuviesen presentes en la memoria. ¿En dónde estaban? ¿Por qué los reconocí al ser nombrados y decir yo: 'Así es, es verdad'? Sin duda porque ya estaban en mi memoria y tan retirados y escondidos como si estuvieran en cuevas profundísimas.”⁶

¿Qué comportamiento tienen los recuerdos de difícil acceso? En este punto se pierde la

5 Gilles Deleuze, *Lógica del Sentido*, p. 120.

6 Agustín de Hipona, *Confesiones*, Libro X.

noción de linealidad y aquella relación entre superficie y profundidad presente en Freud comienza a esfumarse. San Agustín, en sus “Confesiones”, reflexiona acerca de cuestiones relacionadas con la verdad y el ser. Ya va a tener problemas en justificar al *tiempo*, lo mismo le ocurrirá con la *memoria*. Y también la memoria a la que evoca San Agustín es diferente a la desarrollada en líneas anteriores. No es cotidiana ni accesible, ya que duda de la forma en la cual adquirió dichos recuerdos. El factor clave es que le va a dar importancia a un agente externo para *traer* a su memoria esos recuerdos: los sentidos. Va a afirmar que “el perfume que pasa y se pierde en el viento y que, afectando al sentido del olfato, envía su imagen a la memoria, por la que puede ser reproducida”⁷.

San Agustín es también rescatado en un análisis comparativo con el escritor francés Marcel Proust, realizado por Jaime de Salas Ortueta. En ambos está presente la adquisición de identidad por medio de renunciar a un estado anterior. Consiste en una conversión que, en el caso de San Agustín, es producida por una revelación que, a diferencia de la tradición griega, no depende del conocimiento sino de la fe. Pero para Proust la cueva de San Agustín cobra una dimensión primordial: es su *memoria involuntaria*. La transformación se produce cuando -en boca de Marcel- abandona las vivencias mundanas de la clase francesa para desarrollar su propia identidad como escritor a través de la evocación del recuerdo. Proust decide transformar su vida en literatura. No es posible afirmar que “En busca del tiempo perdido” sea una forma de autobiografía, no obstante no es una hipérbole calificarla -en cierto sentido- como una obra autobiográfica. Lejos de desviar este escrito a un análisis sobre las autobiografías, es preciso indicar la imposibilidad de ficción en la obra literaria. Y la producción de Proust se encuentra fuertemente arraigada a esta característica. Mientras que en San Agustín la memoria almacenada por los sentidos puede ser penetrada a *voluntad*, en Proust algunos de esos recuerdos presentan una característica *involuntaria*. Y en su literatura lo desarrolla a través de diversas figuras. Los sentidos traen un recuerdo distinto al recuerdo voluntario -que suele ser borroso- y cuyo acceso es imposible sin la sensación externa. No se trata del presente revolviendo al pasado en busca de algo, sino que se trata del pasado invadiendo al presente. En este caso, existe una sorpresa mayor a la de “olvidar algo importante” que evoca Freud, y es la de recordarlo del modo más

7 Agustín de Hipona, Confesiones, Libro X.

sutil e incontrolable.

La obra de Proust se mantuvo oscilando durante el proceso de *Interna*. Al depender de un receptor subjetivo -las vivencias personales-, el objetivo de producir esta experiencia es una meta imposible para una obra de arte. Es cierto que ordenar materiales en beneficio de un discurso es una tarea inútil. Umberto Eco asegura que, en el estímulo estético, “el receptor no puede aislar un significante para referirlo unívocamente a su significado denotativo”⁸. Es decir, toda obra es *abierta*. No obstante, si existe una comunicación entre la obra y un posible espectador. Entonces, ¿por qué desconfiar de las metas artísticas? Sin dudas hay una búsqueda central de la *memoria involuntaria* en todo arte. Difícil es competir contra un espectador y su subjetividad, pero ahí radica la fuerza de la abstracción propia de artistas como Mark Rothko o Jackson Pollock. La pérdida consecutiva de la figuración incita a la inserción de recuerdos propios a la obra de arte. De ese límite se vale *Interna* para producir -quizás inútilmente- una experiencia *involuntaria*. No será, entonces, el sonido de una cuchara al chocar contra una taza de café, ni tampoco será el sabor de una magdalena impregnada en tilo lo que fuerce a la *memoria involuntaria*. Se trata de ver donde no hay nada para ver. La obra *Interna* propone una experiencia empírica a través de la vista que no es la habitual. La percepción es la visión del interior, y son pinceladas de luz las que dejan un rastro en los párpados. Y así como los desarrollos parecen responder a sistemas binarios, la paleta de colores se encuentra sujeta al sistema de los colores complementarios. El trío rojo, verde y azul se complementa con el cian, magenta y amarillo, e incluso existe un complemento entre la luz blanca y la luz apagada. Lo intenso en la iluminación se compensa por este equilibrio complementario. La paleta emplea lo más *puro* del espectro lumínico: no se presentan mezclas cromáticas innecesarias porque puede decantar en una confusión visual.

La filosofía de Henri Bergson -quien será un punto clave en la literatura de Proust- distingue entre dos *tipos* o *estados* de la memoria. Por un lado, se encuentra una especie de *memoria utilitaria* o *memoria del presente*, la cual se emplea para actuar y no como representación del pasado. Lo cierto es que coincide con la dualidad *lealtad-traición* enunciada previamente. Cabe destacar que Bergson no la analiza en los términos psicoanalíticos de Freud -quien deja entrever la capacidad engañosa de dicha memoria-

8 Umberto Eco, *Obra Abierta*, p. 55.

sino en términos de *hábitos*. Y es que a Bergson le interesa la otra memoria, la que se emplea para almacenar, la *memoria pura*. Este concepto -íntimamente relacionado con el de la *memoria involuntaria*- vincula a los recuerdos con la noción de imagen. Esto es interesante ya que Bergson concretiza a la memoria, le da el valor de las imágenes, la capacidad de *reproducción*.

Siguiendo esta línea, uno de los componentes inseparables de toda obra de arte es el tiempo en términos de *duración*. Existen, entonces, obras que son funcionales a una *duración establecida*. Es el tiempo del teatro, de la danza, de la música y - mencionando al caso más extremo- del cine. Se trata de una percepción espacial del tiempo, netamente matemática. Pero en las artes visuales suele estar presente una *duración no establecida*, personal a cada espectador. Esto se debe a que es posible cuantificar el estímulo al que se está expuesto, pero no la sensación producida.

Bergson la llama *duración real*. Las instalaciones -como *Interna*- son herederas de la tradición espacial de las artes visuales. Es decir, está presente una *duración no establecida* al momento de percibir la experiencia. La duración final -a manos de un espectador- será la adición del estímulo y la sensación, que se mantendrá en un ciclo eterno hasta el incontrolable desenlace. Por lo general, sobreviene la extenuación. La experiencia del *tiempo puro*

-como en Proust- deviene de una posición involuntaria y, tras insistencia, se reproduce eventualmente. Esta experiencia difiere de la *memoria pura*, a pesar de que en ambos estados está presente la cuestión *involuntaria*.

Lewis-Williams -en su escrito- menciona que en las profundidades de las cavernas se producían estados alterados de conciencia que daban forma a corpúsculos de luz flotante, posible origen del arte parietal. *Interna* es una cueva que abraza y parece buscar ese estado en el cuerpo del espectador. De forma arbitraria en la vida cotidiana, es posible ver durante unos instantes a una abstracción luminosa que se interpone entre la visión y el mundo externo. Aquellos vestigios de luz quedan atrapados por la retina en una edad muy temprana y, en ocasiones, se reproducen como fantasmas luminosos que surcan el horizonte visible, solo para desaparecer en pocos instantes. Suele deberse a un fuerte sometimiento lumínico y, si bien es imposible recordar el momento en que los ojos fueron *cinzelados con luz*, no es imposible que la *memoria involuntaria* permita recordar el primer instante que se presentó aquel espectro lumínico. Se trata del eje central de *Interna*, el ver sin ver para traer aparejado al recuerdo. Las imágenes que se

producen dentro del párpado no poseen una referencia directa con la realidad. Sin embargo, permiten levantar -de forma inmediata o tardía- las formas luminosas *atrapadas* en la retina, y traer recuerdos singulares por la combinación de luces parpadeantes y del sonido vibrante de amplio espectro.

Relativo y Absoluto

“A obra de doce o catorce estados de la profundidad desta mazmorra, a la derecha mano, se hace una concavidad y espacio capaz de poder caber en ella un gran carro con sus mulas. [...] Di voces pidiéndoos que no descolgásedes más sogas hasta que yo os lo dijese, pero no debistes de oírme. Fui recogiendo la soga que enviábades, y, haciendo della una rosca o rimero, me senté sobre él pensativo además, considerando lo que hacer debía para calar al fondo, no teniendo quién me sustentase; y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana.”⁹

El escritor argentino Jorge Luis Borges afirma que Cervantes “insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y, por ello mismo, más eficaz”¹⁰. Este tipo de narración tergiversa la ficción en realidad. Dicho panorama de ficción-realidad está especialmente presente en la literatura de Borges. Además se ubica dentro de la escritura simbólica, ya que emplea un cierto número de figuras que no se corresponden a la ficción de un modo directo. Son figuras que aluden siempre al mismo punto de conflicto: la biblioteca, el laberinto, el Aleph. Al final de la caverna se esgrime el último par de opuestos contradictorios. Se trata del *espacio de ínter-relaciones* que permite el interrogante relativo a la capacidad de recuerdo o de olvido. De esta forma, cualquier recuerdo enmarcado en un contexto diferente al de la memoria puede relacionarse con el mundo superficial. En este sentido, cuando Lewis-Williams menciona “avanzar hacia el interior” lo que pone de manifiesto es la propensión de relacionar las experiencias externas (*vivencias*) con las internas (*memoria*). El carácter *relativo* de la memoria forma parte de nuestro cotidiano, mientras que el *absoluto* forma parte de un imaginario colectivo. Este tipo de contradicción suele azotar el valor empírico del arte. Y Borges es, sin lugar a dudas, un

9 Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, Capítulo XXIII.

10 Jorge Luis Borges, Otras inquisiciones, Magias parciales del Quijote.

maestro en el empleo de este tipo de contradicciones o juegos de supuestos. En este punto de profundidad se ciernen dos sujetos. Por un lado, se presenta Pierre Menard -aquel supuesto autor del Quijote- quien escribe íntegramente la conocida obra de Cervantes, palabra por palabra. Sugiere escribir lo leído, ofreciendo un desplazamiento de la figura del autor. Pierre Menard va a pretender que el Quijote no ha sido escrito, y con esa premisa inicia la peripecia de escribirlo con un conjunto de elementos que se le abalanzan en contra. El recuerdo se involucra “simplificado por el olvido y la indiferencia”¹¹. De esta forma, la acción de *olvidar* se manifiesta como núcleo de la forma en la cual se involucra la memoria: un escritor pretende escribir el Quijote olvidando que el Quijote se escribió alguna vez. Se trata de una parodia de la paradoja que exhibe Cervantes. Del otro lado, un señor llamado Funes, quien recordase cada detalle por insignificante que parezca. El caso de Funes es el punto más alejado de la memoria: la imposibilidad del olvido. Se anula la fuerza opositora de la memoria dejando al recuerdo en soledad. La problemática será la inutilidad del recuerdo omnipresente frente a la permanencia del olvido. De esta manera, la *memoria relativa* a la selección de cada individuo es, también, lo que permite enmarcarse en un campo de acción, necesario para el desarrollo del pensamiento. Funes es incapaz de realizar esta clase de actividad por la posesión total e indiscutible de los datos que se están investigando -se ha mencionado anteriormente que el análisis y la crítica son una actividad detectivesca-. Deja entrever que es necesaria una carencia de aquello que pretende ser analizado o criticado. En ambas situaciones, la paradoja es el olvido. Estos personajes están cobijados por un imaginario que, en cierta forma, adopta la complejidad que otorga sentido a la memoria. Este utópico colectivo es el de la *memoria absoluta*.

Lo absoluto en la memoria tiene que ver con una serie de procesos sociales bajo la acción de superponer distintos pliegues del tiempo sobre sí mismo. No es casual que se presente en Borges, siendo que -como individuo- supo ser heredero de la civilización y de la barbarie. Esta superposición produce la ilusión de infinito. Siendo que los recuerdos son pliegues del pasado, las obras de arte son el resultado de la *memoria absoluta*. Borges no es un escritor ajeno a la producción de *Interna*. Cual *esfera de Pascal*, su concepto de infinito está presente en la construcción que alude al absoluto,

11 Jorge Luis Borges, Ficciones, Pierre Menard, autor del Quijote.

propio de la obra en sí. Previamente se ha destacado que las instalaciones traen consigo la herencia de las artes visuales, especialmente de las vanguardias del siglo XX. Pero también tiene su peso toda la música experimental de la década de 1960, la música a base de distintos modelos de *síntesis*, empleando dispositivos eléctricos. *Interna* es la superposición de esos recuerdos y del recuerdo presente, de la forma actual de producir instalaciones. Mediante los reflejos, pretende ser una *esfera de Pascal* de infinitos puntos. La música no es música, no está ordenada ni dirigida, suenan esos puntos dentro de su propia materialidad. La materia infinita, los átomos sonando, cual síntesis de Curtis Roads, producen en el cuerpo de un espectador la vibración de su propia composición. Estas son las partes de la memoria absoluta, porque se encuentran replegados unos sobre los otros. La luz que choca y lastima los párpados se dispara con las ondas sonoras; el sonido solo vibra con los compases lumínicos. Y se esgrime en forma de un objeto instalado, cuasiescultura liberada en un ambiente desentendido. La memoria expresada como una pila de recuerdos sucesivos puede ser analizada en otro aspecto. Hace alusión a la referencia artística de cada obra particular. En *Interna* también late *Light Corner*¹² y -en ocasiones- puede escucharse la cámara anecoica. Y en el acto de *no ver* está presente el arte desde el *Blanco sobre blanco*¹³ hasta el mercado emergente de *obras invisibles*. Es cierto, también, que la relación entre la luz y el sonido empieza a ser un delicado entramado de infinitos *granos*. Para Curtis Roads, “cuando cientos de granos de corta duración llenan una textura de nube, pequeñas variaciones en la duración del grano causan fuertes efectos en el espectro de la masa de nubes”¹⁴. Esto presenta el cruce entre la luz y el sonido como *cuerpos infinitos*, referencia que nutre a *Interna*.

Pero existe una consideración de mayor escala con respecto al problema de los referentes: la existencia de referentes previos para cada obra individual. Cada obra tiene su referente y así la cadena se extiende indefinidamente, cual enciclopedia. Se trata del verdadero infinito de la *memoria absoluta*, fiel oposición a la *memoria relativa*. Pero parece que la *tortuga* y la *liebre* vuelven a desequilibrar el terreno. Dada la característica de los *puntos* en el tiempo, el infinito se proclama en una constante paradoja. Es conveniente advertir la imposibilidad de abarcar una totalidad de referentes

12 Obra de Carsten Holler.

13 Obra de Kazimir Malévich, 1918.

14 Curtis Roads, *Microsound*, p. 88.

teóricos y artísticos. Entender que, quizás, en la actualidad la búsqueda de referencias dentro del arte sea una tarea poco gratificante; o quizás la *memoria absoluta* sea algo insostenible. O quizás, como le ocurre a Funes, la referencia infinita impida también el desarrollo del pensamiento.

La memoria en el arte

Está claro que el recurso de la memoria en el arte es sustancial. Es necesario distinguir que los recuerdos funcionan por medio de dos carriles. Por un lado, la memoria involucrada en la producción artística. La *memoria leal*, aquella que es conocida, de habituales, permite la asociación directa entre la vida cotidiana y el arte para producir una nueva clase de experiencia. El arte se vale de lo cotidiano, pero el arte no es lo cotidiano. Del mismo modo, realza su capacidad *voluntaria*. Un productor de arte recurre a la generación de una experiencia en concreto, no existen trucos ni sorpresas. La obra nunca producirá el asombro en su propio constructor. Funciona como un presente de gran magnitud, donde el pasado y el futuro integran el momento actual de la obra en tanto que producción. La *memoria relativa* se expande con esa lógica, reconociendo -de ese modo- las referencias.

De la vereda del frente, la memoria involucrada en los espectadores de arte se vale de un concepto mucho más subjetivo. Se presenta la problemática de los recuerdos encubridores que, a través de la *memoria traicionera*, ocultan partes de la obra y resignifican otras. Del mismo modo, la experiencia se acerca a la percepción *involuntaria*. Esta característica es imposible de darse en un productor de arte ya que requiere un distanciamiento que la materialidad íntima desconoce. Y esta capacidad encuentra sentido en los pliegues temporales que cada espectador representa, su propia *memoria absoluta*. Dicho de otro modo, si la *memoria relativa* es pensada a través de *Cronos*, la *memoria absoluta* es pensada con *Aión*. Así, la memoria en el arte forma los grupos binarios antes descritos, pertenecientes al par *productor-espectador*.

Como las cavernas, somos poseedores de un *sobre-cuerpo* -nuestras vivencias- y un *bajo-cuerpo* -nuestros recuerdos-. Este último se extiende en profundidades que hemos intentado descifrar a lo largo de estas breves líneas. La memoria es una *inmersión interior*, y en *Interna* se ha buscado un poco despertar eso por medio de la atípica

experiencia de *mirar con los ojos cerrados*. Algo más habrá en el nombre *Interna*: es necesario internarse para dialogar, pero también existe una percepción desde el interior mismo del cuerpo. Del mismo modo, alguna raíz en el lenguaje comparten la palabra *Interna* con *Caverna*. La imperturbable cueva, aquel mundo que abraza y permite la inmersión.

Interna fue, en su momento, una obra inconclusa con el potencial de múltiples metas. Es posible que esas metas permanezcan difusas eternamente, pues no merece ser concluida. Un eterno viaje de perfeccionamiento le espera y, sin embargo, las preguntas que siguen resonando -cual si fuesen una síntesis pulsar- no están relacionadas con la forma de resolver el proyecto en sí. El problema de la memoria tampoco es un interrogante, no hay forma de dar por concluida una discusión de estas características. En todo caso, el problema está a penas planteado, en la espera de un desarrollo más basto. Finalmente, los posibles interrogantes apuntan a la incomunicación artística desplegada por Umberto Eco. La obra no es una pila ordenada de materiales, es la experiencia de mirar y escuchar al interior propio. El dispositivo es solo una de las muchas formas de hablar, pero no cabe duda de que *Interna* sí habla.

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Atlántida, 1969.
- Bergson, Henri. *Materia y Memoria, Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Ed. Cactus, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial, 2002.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Alianza Editorial, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del Sentido*. Ed. Electrónica ARCIS. Trad. Miguel Morey.
- Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Ed. Planeta-Agostini, 1992.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los Sueños*. Ed. Planeta-Agostini, 1985.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas, Vol III*. Ed. Amorrortu, 1981.
- Getty, Adele. *La diosa. Madre de la naturaleza viviente*. Ed. Debate.
- Lewis-Williams, David. *La mente en la caverna*. Trad. Enrique Herrando Pérez. Ed. Akal.
- Platón. *La república*. Ed. Gredos, 1992. Trad. C. Eggers Lan.
- Proust, Marcel. *En búsqueda del tiempo perdido, Por el camino de Swann*. Trad. Pedro Salinas.
- Roads, Curtis. *Microsound*. The MIT Press, 2001.
- Salas Ortueta, Jaime de. *San Agustín y Proust: La autobiografía en la tradición occidental*. Arbor 515-516, 1988.