

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®

*Tocar la imagen que no vemos: La imagen-memoria como
contacto en la obra de Magali Lara*

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

DULCE FERNANDA ALCALÁ LOMELÍ

Director: Dr. José Luis Barrios Lara

Lectoras:

Mtra. Karen Cordero Reiman

Dra. Eliza Mizrahi Balas

Ciudad de México, 2021

Agradecimientos

Al Doctor José Luis Barrios, por sus siempre pertinentes comentarios de retroalimentación y su seguimiento atento al proceso de desarrollo del trabajo. De la misma manera agradezco enormemente a la Doctora Eliza Mizrahi y a la Maestra Karen Cordero por el papel que desempeñaron como mis lectoras, instructoras y guías durante la construcción del proyecto. Los tres han sido, además, importantes ejemplos académicos y personales para mí.

A Magali Lara, ya que gracias a su apertura al diálogo y a su generosidad con la información y con los documentos, fue posible un acercamiento mucho más íntimo y preciso a su compleja obra.

Al Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana y a las profesoras y compañeros de los cuatro Seminarios de Investigación, ya que fueron siguiendo de cerca el crecimiento de esta tesis. Gracias por las charlas, las lecturas cruzadas y los momentos de aprendizaje juntos.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por su financiamiento y apoyo durante los dos años que duró el programa de la Maestría, y por el gran impulso que hacen a proyectos culturales y científicos.

Finalmente, agradezco a mis padres y a mi hermano. Por enseñarme la importancia de no olvidar a los nuestros y que el amor es anterior a lo inteligible. Sin ustedes, sin su apoyo, sin su influencia y sin su cariño, este proyecto no hubiera sido posible.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1: El recuerdo de lo íntimo y lo cotidiano en la obra de Magali Lara

1.1 El retrato como forma autonarrativa del recuerdo

1.2 Narrativas del recuerdo en los espacios habitados y los objetos íntimos

Capítulo 2: Entre la memoria y el olvido, “Alzheimer”

2.1 Time out of joint: La naturaleza ontológica de la memoria

2.2 La memoria sin memoria de una marca: El Mal de archivo en Alzheimer

Capítulo 3: La memoria como contacto

3.1 Del olvido y la pérdida: La potencia de la ausencia

3.2 El espacio de la pérdida como punto de contacto con el otro

Conclusiones

Relación de fuentes

Índice de imágenes

Anexos

El cuerpo como el paisaje en el que se inscribe la memoria: Entrevista con Magali Lara

INTRODUCCIÓN

El interés por el tema de la memoria, así como la tensión con el olvido que esta conlleva, viene de una inquietud personal. Desde una edad muy temprana me ha parecido fascinante la forma en la que recordamos, cómo somos capaces de evocar imágenes y sensaciones de temporalidades pasadas y que éstas nos afecten en el presente. De la misma manera, me intriga cómo el acto de recordar, en tanto facultad del pensamiento, conlleva en sí mismo al olvido, la manera en la que la lejanía del presente implica una pérdida de datos o detalles, de nombres y palabras.

Este trabajo de investigación parte de la pregunta por la naturaleza esencial de la memoria y de su condición como imagen. Para entenderla como tal, se vuelve necesario repensar la concepción de imagen que tenemos, puesto que, en primera instancia, se trata de la representación de un tiempo pasado, ya ido, lo que implica no interpretarla desde su actualidad¹, sino desde una naturaleza distinta, virtual². En tanto tal, podemos considerarla como un fenómeno que hace presente algo que ya no está, o que se presenta a través de su propia ausencia.

De acuerdo con lo que establece W.J.T. Mitchell en su texto, “¿Qué es una imagen?”³ denominamos como “imágenes” a más de un fenómeno, y la concepción y forma de aproximarnos a ellas ha ido cambiando con el tiempo. Sin embargo, menciona que si éstas

¹ Parte de la concepción aristotélica del ser “en acto”, que está estrechamente relacionada con la cualidad de presencia o con la noción de ocupar un espacio en el presente de la sustancia. (Celaya, Guillermo. *Acto y forma en Aristóteles*, 33). De la misma manera, Gilles Deleuze establece que el presente define lo actual y entiende la actualidad o “los actuales” como individuos ya constituidos y determinados por puntos ordinarios (Deleuze, Gilles y Claire Parnet. “Lo actual y lo virtual”. *Dialogues*. Web.)

² De acuerdo con Gilles Deleuze, las imágenes virtuales lo son en en la medida de que su brevedad las mantiene aquí ante un principio de inconciencia; su *continuum* es fragmentado, pero esta coexiste con la percepción actualizada del objeto: “lo virtual aparece por su lado en un tiempo menor de aquel que mide el mínimo de movimiento en una dirección única. Es porque lo virtual es “efímero”. Pero es también en lo virtual que el pasado se conserva, ya que lo efímero no cesa de continuar en lo “menor” siguiente, que remite a un cambio de dirección” (Deleuze, Gilles y Claire Parnet. “Lo actual y lo virtual”. *Dialogues*. Web.). Se profundizará más acerca de la virtualidad con respecto a la ontología de la memoria en el segundo capítulo.

³ Mitchell, W.J.T. “¿Qué es una imagen?”. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. Impreso.

pudiesen constituir una familia o ser divididas en categorías, sería pertinente hablar de imágenes gráficas, ópticas, perceptivas, verbales y mentales.

La subdivisión que Mitchell hace resulta significativa, ya que permite pensar las imágenes desde cualidades distintas a su actualidad. En este mismo texto, dentro de la categoría de imágenes mentales habla de los sueños, los recuerdos, las ideas y las *fantasmata*. Estas últimas son definidas como las “versiones revividas evocadas por la imaginación de aquellas impresiones en ausencia de los objetos que las habían estimulado originariamente; ‘datos sensibles’ o ‘percepciones’ [...]”⁴. Es decir, se trata de imágenes con cualidad de espectro que se definen desde su ausencia, porque evocan o traen a presente, desde lo sensible, algo que ya no está.

Esta categoría da pauta para estudiar la esencia de la memoria desde los estudios de arte, a optar por un enfoque transdisciplinar. Se vuelve, entonces, necesario pensar en nuevas formas de entender la manera en la que miramos y entendemos los fenómenos visuales, puesto que si bien la memoria se presenta a nosotros como imagen virtual, al mismo tiempo conlleva afectaciones que se expresan sobre nuestro cuerpo y que son anteriores al registro de la representación.

Partiendo de estas ideas, en este trabajo me interesa estudiar la manera en la que la artista mexicana, Magali Lara (Ciudad de México, 1956), materializa desde distintas estrategias plásticas el desvanecimiento de la memoria, cómo a partir de éstas se expone la tensión existente entre la memoria y el olvido. Pretendo leer, a partir de su obra, el olvido como un no lugar de vaciamiento, en el que se pierde cualquier intento de significación lógica, pero que abre otras formas de relación o de contacto anteriores a las palabras o a la figuración.

⁴ Mitchell, W.J.T. (Ed. Ana María Varas). “¿Qué es una imagen?”, 111.

Magali Lara aparece en la escena del arte mexicano desde los años sesenta⁵. Su participación dentro del grupo Marçó no sólo es relevante como punto de partida para su carrera artística, sino que además, es desde este periodo que comienza a relacionarse con temáticas y soluciones plástico-materiales presentes en toda su obra. La primicia de este grupo fue, además de la apuesta por un arte urbano, político y colectivo como el que se dio en México después del movimiento del 68, la experimentación con el lenguaje y las distintas posibilidades de resignificar el espacio de la ciudad⁶. Durante este periodo de tiempo Lara sostuvo, dentro de su obra, una relación significativa entre las artes visuales y la escritura, misma que se mantiene presente en su trabajo hasta la actualidad. De la misma manera, según declaró la artista en la entrevista *El cuerpo como el paisaje en el que se inscribe la memoria*⁷, desde este periodo se interesó por el arte efímero, técnica que será de gran relevancia para estudiar la forma en la que la artista aborda el tema de la memoria.

En relación con lo anterior, es importante también señalar el papel que Lara jugó dentro del arte feminista que se produjo en México durante los años setenta y ochenta, ya que fue una de las primeras representantes de este tipo de arte en nuestro país. Si bien los grupos artísticos de los años setenta no se caracterizaron por atender únicamente a las demandas de las feministas, sí implicaron un antecedente que permitió que las mujeres artistas del momento, influidas por los movimientos estadounidenses que las precedieron, comenzaran a emprender la búsqueda por hacer escuchar sus voces.

Influenciadas por las artistas feministas norteamericanas, cuya obra llegó a conocerse en nuestro país en gran medida por el contacto que Mónica Mayer tuvo con ellas en su estancia en

⁵ Lara, Magali. "Semblanza". *Magali Lara*.

⁶ *La era de la discrepancia*, 232.

⁷ Entrevista realizada por la autora a Magali Lara, artista plástica. Vía Zoom, 11 de noviembre de 2020.

Estados Unidos⁸, creadoras como Mayer, Maris Bustamante, Pola Weiss, y Magali Lara comenzaron a explorar su propio lenguaje y a construir, entre ellas, sus espacios de exposición, en los que pudieron deslindarse de los estereotipos artísticos mexicanos y de los discursos impuestos sobre lo femenino a nivel cultural, físico, y social.

Uno de los temas más importantes que se tocó en la obra de estas artistas fue la reapropiación del cuerpo femenino. Buscaron representarse desde sus propios parámetros y desde sus historias y experiencias personales. En este sentido, las memorias pasadas cobraron gran relevancia a nivel discursivo y creativo, ya que fue desde la intimidad que se confrontaron los estereotipos impuestos sobre los cuerpos y los roles sociales de las mujeres.

Dentro de este contexto, particularmente la obra de Lara tuvo como propósito hacer presente su propio cuerpo sin tener que representarlo. A partir de los objetos y los lugares cotidianos, las flores y la simbología del jardín⁹, Lara realiza una desarticulación del canon del cuerpo femenino¹⁰. La mayoría de los trabajos académicos y críticos que se han realizado con respecto a su producción artística giran en torno a esta temática y a la forma en la que la artista vuelca la relación entre la intimidad, y el espacio privado y el público, dándole visibilidad a las narraciones personales y a lo que antes no se había enunciado dentro del arte hecho por mujeres: la relación con el cuerpo femenino que desea y es vulnerado.

Entre estos trabajos, uno de los más significativos para la presente investigación fue la tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del arte de Adriana Raggi Lucio. En el segundo capítulo de su proyecto de investigación, Raggi Lucio se dedica a analizar la forma en la que a través de los objetos, los espacios y las formas vegetales, Lara habita y expone al mismo

⁸ Mayer, Mónica. *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, 21.

⁹ Entrevista realizada por la autora a Magali Lara, artista plástica. Vía Zoom, 11 de noviembre de 2020..

¹⁰ Raggi, Adriana. *Transmutaciones corporales. Del oprobio a los infinitos géneros: Magali Lara, Nicola Constantino y Cris Bierrenbach*, 97.

tiempo su cuerpo de forma desarticulada, y cómo de esta manera violenta las formas de representación gobernadas por las imposiciones históricas que se le han hecho, desde el imaginario masculino, al cuerpo de las mujeres. Su estudio es verdaderamente relevante ya que establece la relación entre el cuerpo, el feminismo y la memoria. De acuerdo con esta académica, el cuerpo es el receptáculo de las vivencias y en éste se resguardan las memorias del pasado, de ahí la importancia de que las artistas feministas tengan la necesidad de narrarse ellas mismas desde sus experiencias físico-corporales. “El feminismo es memoria”¹¹, determina la autora rescatando lo que en alguna ocasión escuchó decir a Gloria Steinem, por lo que es necesario tomar en consideración el contexto desde el que se produce la obra de Magali Lara para comprender su relación con el tema de la memoria, ya sea esta colectiva o completamente personal.

En este mismo tenor, se encuentran los artículos “Lecciones de lógica: a partir de la serie *Satori* de Magali Lara”¹² de Karen Cordero, presente en el volumen 38 de la revista *Debate feminista*; y “La intimidad del dibujo. La voz de la escritura en Magali Lara y Mónica Mayer”¹³ de María Laura Rosa. En el primero la autora explora la manera en la que el lenguaje abstracto de la serie *Satori* permite formas de entendimiento *otras*, distintas al lenguaje logocéntrico de la representación figurativa. Este aspecto resulta fundamental para el presente estudio, puesto que como se verá más adelante, la tensión entre la memoria y el olvido no se enuncia desde el lenguaje lógico, sino que se manifiesta como síntoma en el cuerpo. Por otro lado, el texto escrito por María Laura Rosa indaga sobre el papel del dibujo como estrategia plástica dentro de la obra

¹¹ Raggi, Adriana. *Transmutaciones corporales. Del oprobio a los infinitos géneros: Magali Lara, Nicola Constantino y Cris Bierrenbach*, 113.

¹² Cordero, Karen. “Lecciones de lógica: a partir de la serie *Satori* de Magali Lara” *Debate feminista*. Vol 38 (2008): 73-83. Impreso.

¹³ Rosa, María Luisa. “La intimidad del dibujo. La voz de la escritura en Magali Lara y Mónica Mayer”. *Yulinda*, Impreso.

de Lara y Mayer, y estudia la relación entre éste como forma de lenguaje primario y la infancia en el caso de la primera artista, lo cual sin duda lanzó luces interpretativas significativas para la realización del primer capítulo de esta tesis.

En este sentido, y como ya se ha mencionado anteriormente, es muy difícil deslindar las intenciones del arte feminista de la aproximación que tiene esta artista mexicana con respecto a la memoria. Si bien considero que la relación con los temas de género y con su contexto artístico es sumamente importante, también pienso que es necesario hacer una lectura distinta de su trabajo, en la que se tomen en cuenta otro tipo de inquietudes.

La producción artística de Magali Lara se caracteriza por mantener una estrecha relación con distintos universos temáticos que giran en torno a sus experiencias. Su poética se conforma a partir de su vida y sus relaciones, pero éstas se encuentran siempre en diálogo con otros mundos como el de la literatura, la filosofía y el psicoanálisis, de los cuales la artista saca provecho para construir uno propio. Lara realiza un insumo de las experiencias de su pasado y de su memoria, lo que la lleva a una sublimación de la vivencia en términos poéticos, que se concreta en su obra plástica. En su producción artística el discurso de la intimidad y el recuerdo se articulan no únicamente a partir de su vida, sino que también se nutren constantemente de otras narraciones e ideas. Tal como lo establece José Luis Barrios, “buena parte de la obra gráfica de M.L. lo hace con la memoria. Sus libros de artista y parte de sus grabados y dibujos de tinta china se aventuran por las formas del recuerdo. Son un juego dialéctico entre el mundo de la infancia y sus imaginarios literarios”¹⁴

José Luis Barrios explora desde una lectura filosófica-psicoanalítica el papel de los objetos de uso cotidiano y de los espacios íntimos dentro de la obra de esta artista. En su artículo “Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en ML”, escrito a propósito de la exposición

¹⁴ Barrios, José Luis. “Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en ML”, 20.

retrospectiva de Magali Lara, *Mi versión de los hechos*, Barrios analiza la manera en la que la obra de Lara se vuelca sobre sí misma. El esteta expone en este ensayo que esta mirada sobre lo propio está mediada por los objetos y los espacios del pasado, que a la vez que son familiares, devienen extraños, hostiles.

Este texto de Barrios ha sido medular para mi aproximación al fenómeno de la memoria dentro de la obra de Magali Lara no únicamente por abordarlo directamente desde su naturaleza esencialmente abyecta, como se desarrollará más adelante; sino también porque es una pauta metodológica fundamental para el acercamiento que me interesa proponer a mí. Más allá de hacer una lectura biográfica o contextual de la obra de Magali Lara, me interesa descifrar, a partir de su obra, una forma distinta de entender el fenómeno de la memoria y su relación paradójica con el olvido. Pretendo, entonces, realizar una aproximación fenomenológica-estética a su producción artística en la que el contexto está supeditado a lo que la obra produce y no al revés. Me interesa partir de la intimidad y de la relación de la artista con su pasado y con su memoria, entendiendo estos principios como categorías del pensamiento, por lo que se vuelve necesaria una lectura desde las teorías de los afectos de autores como Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida y Gilles Deleuze.

Metodología y estructura de la tesis

Bajo las coordenadas anteriores se ancla la metodología de este proyecto. Se construye un diálogo entre distintas formas de entender la memoria presentes en la obra de Magali Lara, y los conceptos que algunos teóricos desarrollan con respecto a este tema, como es el caso de Paul Ricoeur, Gilles Deleuze y Henri Bergson.

Por otro lado, el mismo proceso de investigación me ha llevado hacia el estudio del olvido desde las teorías de los afectos de Gilles Deleuze, y hacia una lectura de esta pérdida

como forma de contacto desde la obra filosófica de Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida.

Parto de un análisis formal de las estrategias plásticas y decisiones artísticas que Lara emplea dentro de su obra para leer en tres registros distintos la forma en la que se presenta la tensión entre memoria y olvido. Estos tres registros conducen el eje directivo del discurso que se va entramando con respecto a la memoria, su tensión con el olvido y la relación de contacto que se establece con un otro o con un afuera. Con este propósito, se hace un análisis de obras específicas de distintos periodos. Como se verá más adelante, el criterio de selección de cada obra no es cronológico, sino más bien temático y formal.

Cada capítulo representa el estudio de una visión distinta de la memoria, desde la perspectiva de esta creadora. En el primero se analiza el nivel narrativo del recuerdo como corte consciente que se hace a través de eventos reconocibles. Se estudia la forma en la que el recuerdo de lo íntimo construye una suerte de autopsicobiografía de la artista, y la manera en la que el uso de su propia imagen, así como la referencia a los espacios habitados en la intimidad durante sus etapas formativas, forjan un retrato de Lara que se desdobra sobre ella misma. Para lo anterior, se analizan obras de las series “Infancia y eso” (1980), “Lavabos” (1981), “Historias de casa” (1983), “Biberones” (1984), “Kafka y la cama” (1998), y “Coraza” (2018).

En el segundo capítulo se explora, a través de algunas piezas de su serie “Alzheimer” (2006-2008), la naturaleza ontológica de la memoria. La materialidad de ésta, conformada por varios grabados, una animación y una instalación efímera llevada a cabo en el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público durante el 2006; consigue proyectar la forma en la que se desvanece la memoria durante la enfermedad que le da el nombre a la serie.

Por una parte, la técnica del grabado permite pensar el concepto de huella como vestigio de un evento pasado, pero también como la ausencia de aquello que la produce. Partiendo de la

concepción derridiana de la huella¹⁵ se plantea la esencia de la memoria como presencia- ausencia, y se discurre acerca de la aporía que subyace dentro del acto mismo de recordar, en tanto que la memoria siempre está en falta del evento que recuerda, al ser éste de un tiempo que ya ha pasado.

Se estudia también la instalación efímera con el mismo nombre de la serie, en la que la artista intervino directamente las mamparas del museo, lo que implicó que una vez finalizada la exposición, la obra desapareciera. A partir de este gesto se problematiza la fugacidad de la memoria y el papel del archivo como única evidencia material del acontecimiento. Se parte del concepto del *Mal de archivo* de Jacques Derrida.

En el último y tercer capítulo se hace una lectura de la memoria y de su tensión con el olvido desde los afectos a partir de algunas obras selectas de las series “Alzheimer” (2006-2008) y “Coraza” (2018). Independientemente de la interpretación que se hiciera sobre la memoria en los capítulos anteriores, en la obra de Lara se ve una constante: existe algo a lo que no podemos acceder, algo que se pierde. En general, en el trabajo de esta artista mexicana las figuras tienden hacia la violencia de la representación, lo cual genera una suerte de imposibilidad de crear significado. En este capítulo se analiza la manera en la que esta pérdida de la significación se asocia con el olvido, y en qué sentido aquello que se pierde si bien no se enuncia conscientemente, se expresa como síntoma en el cuerpo, lo cual genera una afección en el mismo que proviene del interior, pero también de un afuera o de un otro. Se leen en una cifra distinta las obras pertenecientes a “Alzheimer”, puesto que en este último apartado se discurre acerca de la potencialidad afectiva que trae consigo la pérdida de la memoria.

De esta manera, en este capítulo se articula la propuesta teórica que comenzaba a

¹⁵ Derrida, Jacques. *Artes de lo visual*. (Trad. Joana Masó y Javier Bassas Vila). España: Ellago ediciones, 2013. Impreso.

entretenerse en los apartados anteriores. Es aquí en donde la hipótesis central de la investigación termina de explicarse: El espacio de la pérdida, o la tensión esencial con el olvido que subyace en la memoria y en el acto de recordar, potencia una forma distinta de encontrarse con el otro que no se produce a través de la creación de sentido. Este no-lugar posibilita una forma de contacto que se manifiesta en un cuerpo afectado por un otro-propio.

Capítulo 1: El recuerdo de lo íntimo y lo cotidiano en la obra de Magali Lara

La obra de Magali Lara está llena de obsesiones: objetos, lugares y formas que se repiten constantemente en ella. En su arte podemos apreciar cómo los objetos cotidianos y la belleza secreta que en ellos se esconde, resguardan y contienen historias que hablan de la artista. En su producción existe un persistente estado de búsqueda, en el que, a través de los cruces con su pasado, con su familia, con el adentro y con el afuera de ella misma, se puede encontrar una definición o un intento por definirse y entenderse como un ser complejo y cambiante.

En el catálogo de su exposición, *Coraza*, presentada en la *Walden Gallery* de Buenos Aires durante el 2020, Lara reflexiona acerca de su trabajo a lo largo de los años y de toda su producción, así como de la negociación entre el presente y el pasado latente en éste, negociación de la cual, al mismo tiempo, su cuerpo, inmerso en su obra, ha sido testigo y paisaje.

Establece que desde un inicio su obra ha estado relacionada con el tema de la identidad, tratado desde distintas perspectivas, y muchas veces nutrido por áreas del conocimiento tales como el psicoanálisis, la literatura y los puentes que se tienden entre la poesía y las imágenes¹⁶. Del espacio que se abre con su arte nace la pregunta por la relación consigo misma y con sus vivencias, que permanece vigente hasta sus últimas piezas.

En su trabajo existe una constante revisitación al pasado, a través de la que la artista busca constituirse y significarse, o quizás, únicamente contemplarse desde una mirada nueva que viene con el cambio que conlleva el tiempo. En este plano, el papel de la rememoración se vuelve significativo, pues es desde ésta que se encuentran y confrontan varias miradas. Magali Lara busca en los rincones más recónditos de su memoria para poder entrar en diálogo consigo misma. Así pues, cobra sentido pensar su obra como un autorretrato que se pinta a través de los años, en el que, en palabras de José Luis Barrios, se produce una mirada sobre sí mediada por los

¹⁶ Lara, Magali. *Coraza*. (Dir. Ricardo Ocampo Feris). Buenos Aires: Akian Gráfica Editora, 2020. Impreso.

objetos y la intimidad¹⁷.

En este sentido, las narraciones personales que se configuran desde la memoria y que están presentes a través de esta mirada introspectiva cobran significado. De la misma manera, tienen un importante protagonismo los espacios habitados durante su infancia y adolescencia, y los objetos que estuvieron presentes en estas etapas a través de los cuales se pueden narrar sus historias de vida, pero siempre mediadas desde la lejanía del presente en el que se recuerda.

En este capítulo se explora la manera en la que, en la obra de Lara, la memoria aparece como espacio de búsqueda en cuanto a la definición de lo propio. Se estudiará cómo los recuerdos del pasado configuran la identidad cambiante de la artista, y en qué sentido su trabajo plástico opera como una forma de autorrepresentación. Dentro de este marco de ideas, el uso recurrente de su propia imagen en distintas etapas de su vida a través de fotografías será material de análisis, por lo que se estudiarán los casos de dos obras en específico: *Infancia*, de la serie “Infancia y eso” de 1980; y *Algo muy pequeño* de la serie “Coraza” de 2018¹⁸.

Asimismo, me interesa saber qué son los espacios para la memoria, de qué manera los objetos se ven impregnados de vivencias y en qué sentido resguardan los recuerdos; pero a su vez, pretendo estudiar cómo en la obra de Magali Lara siempre que se regresa a éstos existe una especie de violencia ejercida por un afuera, por una presencia extraña. Analizaré y discurriré, de la mano de pinturas específicas pertenecientes a su obra de los años ochenta y noventa¹⁹, acerca de cómo en la memoria evocada siempre hay algo que se pierde, algo que se ve afectado desde el presente.

¹⁷ Barrios, José Luis. “Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara”, *Mi versión de los hechos* p. 12.

¹⁸ La selección de estas obras se hizo, en primer lugar, por la similitud en la técnica y en la estrategia plástica de utilizar fotografías propias. En segundo lugar, considero que es un síntoma significativo la distancia temporal entre las obras, al ser *Infancia* parte de su primera producción y *Algo muy pequeño* una obra más reciente.

¹⁹ Me concentraré en el análisis de obras específicas de las series “Lavabos” (1981), “Historias de casa” (1983), “Biberones” (1989), y “Kafka y la cama” (1998).

1.1 El retrato como forma autonarrativa del recuerdo

“Para mí, el rostro es un espacio público labrado por el tiempo, que revela y oculta simultáneamente. El cuerpo en cambio es un lugar que sucede desde adentro, aunque estamos acostumbrados a mirarlo como envase. Siempre lo miro como un síntoma de un paisaje interior”
Magali Lara, “El rostro y el cuerpo”²⁰.

La pregunta por la identidad es, muchas veces, respondida desde la memoria. Independientemente desde dónde lo pensemos, nosotros somos en gran medida lo que fuimos: nuestro pasado, las experiencias que hemos vivido, las personas con las que hemos tenido contacto, son las que nos conforman. En este sentido, recurrimos a nuestros recuerdos como soporte en el que se sostiene parte de nuestra identidad.

San Agustín establece dentro de sus *Confesiones* que la existencia del humano se configura temporalmente, es decir, que somos seres que nos desarrollamos y cambiamos con el tiempo; pero que además somos afectados por todas las temporalidades por las que transitamos, por lo que es pertinente asumir el pasado como algo que nos acompaña en el presente, y que, de esta manera, sostiene nuestra identidad tanto como lo hace el ahora.

Es por este motivo que el santo de Hipona entenderá la memoria como una facultad del alma que “afecta al sujeto como cognoscente al ‘yo mismo’”²¹ y que en tanto tal, no sólo es el contenedor del pasado y la síntesis de lo temporal, sino que además es una condición de la conciencia como autopresencia que permite al humano reconocerse a sí mismo dentro de su propio transitar cronológico.

Lo anterior se explica con la forma en la que San Agustín entiende el tiempo. Para él este es, bajo el entendimiento humano²², un transcurrir sucesivo, pero toda presencia es actual en

²⁰ Lara, Magali. “El rostro y el cuerpo”. *Magali Lara*. Web.

²¹ Rodríguez Neira, Teófilo. “Sentido gnoseológico de la memoria según San Agustín”, p. 391

²² No hay que olvidar que para San Agustín existe una diferenciación entre el tiempo tal como lo entiende el humano y el tiempo de Dios, que no puede ser medido debido a que es infinito. Sin embargo, este último no puede ser

tanto dura; y en cuanto duración, interrumpe y detiene la continuidad del tiempo mismo. En esta retención se da una conciencia de existir del yo, y ésta sólo puede efectuarse mediante la memoria, como se explicita en la siguiente cita:

Esta memoria, síntesis de lo temporal y principio de la temporalización es, por otra parte, condición fundamental de la conciencia. No se pretende defender que la memoria sea la conciencia, sino, simplemente, que la conciencia como autopresencia o heteropresencia es imposible sin la memoria. En primer lugar, porque toda presencia en tanto es presencia en cuanto es durable, en cuanto rompe y detiene el desmenuzamiento de la sucesión. Y esta retención de lo sucesivo sólo se efectúa mediante la memoria [...]²³

Tal como se enuncia en el fragmento anterior, si bien la identidad no depende únicamente de los recuerdos de cada persona, éstos sí aparecen como condición necesaria para la conciencia de lo propio. La memoria ocupa un lugar esencial en cuanto al reconocimiento de lo individual, por lo cual San Agustín va a entenderla como un fundamento de la personalidad.

Dentro de la doctrina agustiniana, la memoria se presenta como una función del yo que le permite al sujeto una identificación consigo mismo que perdura más allá del tiempo actual. A través de los recuerdos se puede acceder a un contacto o a un encuentro con lo propio en el que se funda la personalidad: “[...] Allí también [en la memoria] me encuentro yo a mí mismo, me acuerdo de mí y de lo que hice, y en qué tiempo y en qué lugar lo hice, y en qué disposición y circunstancias me hallaba cuando lo hice [...]

Así pues, la memoria posibilita un encuentro del yo con sus distintas temporalidades, que permite al mismo tiempo una mirada externa, en tanto se hace desde un momento y un espacio distintos de los del evento recordado; y una subjetiva, en cuanto se accede a lo estrictamente personal.

percibido ni entendido por el hombre, ya que éste es finito y no es partícipe del tiempo de Dios.

²³ Rodríguez Neira, Teófilo. “Sentido gnoseológico de la memoria según San Agustín”, pp. 395-396.

²⁴ San Agustín, *Confesiones*. Capítulo VIII. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Dentro de este marco de ideas, es pertinente pensar la obra de Magali Lara como una suerte de autorretrato en el que, a través de los recuerdos y del paso del tiempo, ella va configurando, a la vez que contemplando desde afuera, desde una temporalidad distinta, su propia imagen. En su trabajo se proyecta una propuesta autobiográfica profundamente íntima y compleja en la que se construye y desconstruye a sí misma²⁵ a través de diferentes estrategias plásticas.

En este punto es necesario pensar el retrato como forma artística y lo que conlleva a nivel del significado entender la obra de Lara desde esta cifra. De acuerdo con lo que establece Juan Amo Vázquez, el retrato no únicamente implica representar a una persona de forma física, sino que además pretende captar su esencia desde lo que las expresiones del rostro dicen:

El retrato en cierto modo es la visión particular de un individuo sobre otro. Es una personal evocación; por tanto, no es imagen fiel, sino interpretación. Se trata de una obra cuyo tema o motivo principal es un ser humano concreto, que se le reconoce en su dimensión física, y dentro del campo subjetivo en su dimensión psíquica, todo ello en un espacio intemporal.²⁶

Ahora bien, la noción de autorretrato se vuelve todavía más compleja con respecto a la mismidad. Como se mencionó anteriormente y de acuerdo con lo que establece José Luis Barrios en su ensayo “Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en ML”, la obra de Lara funciona como un autorretrato en el que su mirada se vuelca sobre sí misma. En este sentido, vale la pena profundizar en lo que el filósofo e historiador del arte desarrolla en torno a la esencia del autorretrato como forma plástica.

En primera instancia, Barrios parte de la acción de mirar y *mirarse* en el autorretrato, a través de la cual se conforma o se da lugar al mundo propio, pero a la vez al del otro. De acuerdo

²⁵ Fajardo Hill, Cecilia. “La agencia liberadora de la vulnerabilidad: Entrevista con Magali Lara”. *Coraza*, p 11.

²⁶ Vázquez, Juan Amo. “Una teoría sobre el retrato”, 172.

con el esteta, la representación artística es siempre un acontecimiento de la subjetividad²⁷, puesto que se retrata al mundo desde una perspectiva gobernada por la realidad afectiva del artista. Esta condición de la representación se potencia cuando se trata de una obra autorreferencial, debido a que la imagen de lo propio se vuelve sobre sí desde la subjetividad.

De la misma manera, Jean-Luc Nancy encuentra en el retrato la efectuación de la problemática ontológica de la subjetividad, debido a que en éste se reflejan al mismo tiempo la exposición o presentación del sujeto y su ausencia o falta de sí²⁸; como se desarrollará más adelante partiendo de la obra de Lara.

En relación con lo anterior, una de las estrategias plásticas más interesantes en el trabajo de Magali Lara es el constante uso que hace de su propia imagen. Dentro de muchas de sus obras, Lara utiliza sus fotografías de distintas etapas, a través de las cuales ella misma se observa. Estos retratos de su rostro revelan cosas de la artista, a la vez que resguardan u ocultan algo más sobre ella.

En su obra *Infancia* de 1980 (Figura 1) podemos apreciar cómo esta pregunta por la identidad aparece desde su trabajo más temprano. En este *collage* vemos varias fotos de Magali Lara, una de cuando ella era una niña, otra en la que aparece de perfil en su juventud, una más en la que se le percibe más madura pero que no podemos distinguir del todo puesto que la fotografía está rasgada y vuelta fragmentos, y finalmente otra en la que sólo aparecen sus ojos.

²⁷ Barrios, José Luis. "Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara", *Mi versión de los hechos* p. 12.

²⁸ Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, pp. 80-81.

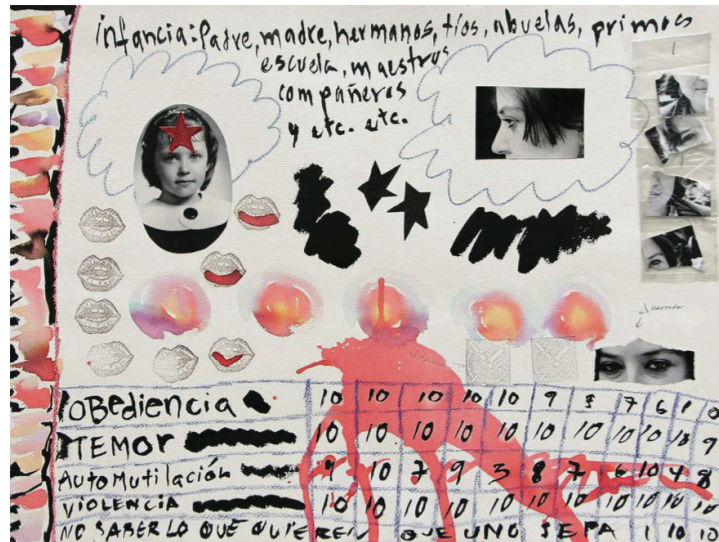


Figura 1: *Infancia*, 1980. De la serie “Infancia y eso”

Dentro de *Infancia* existen, en un afán por hablar acerca de la memoria infantil, una convivencia de distintas temporalidades y un encuentro de más de una mirada desde las que se va configurando la imagen que la artista busca proyectar de sí misma. Se trata de un autorretrato en el que Lara conjuga varias versiones de lo que ella es y ha sido, y en donde se encuentra con su propia subjetividad.

Vemos no sólo a la artista que se mira a través de su obra, sino que, además, a partir de ésta, narra las historias de su puericia y hace presentes a los personajes que protagonizaron junto con ella esta etapa y que fungieron un papel significativo con respecto a lo que la constituye. En la parte superior del *collage*, se nombra a los padres, a los hermanos, a los abuelos y a otros miembros de la familia, así como a varias personas que convivieron con ella a lo largo de este periodo, como las maestras y sus compañeros. Se trata de personajes que comparten con ella las vivencias de la infancia.

En su retrato de niña es posible interpretar anécdotas de su vida. Siguiendo la interpretación de María Laura Rosa²⁹, la estrella roja en su frente podría leerse como la

²⁹ Rosa, María Laura. “La intimidad del dibujo. La voz de la escritura en Magali Lara y Mónica Mayer”. *Yulinda*, p

formación marxista con la que fue instruida toda su juventud, y que, de acuerdo con lo que relata la misma artista, implicó en su vida una forma maniquea de limitar y diferenciar entre lo que está bien y lo que está mal³⁰; es decir, que es uno de los aspectos que ella recuerda como forma de represión.

Este mismo elemento puede también interpretarse como un premio a la obediencia, como se acostumbra en las instituciones educativas primarias de México, sentido que se acentúa al ver que en su retrato porta el uniforme del Instituto Miguel Ángel, cuyo modelo educativo obedece a los Colegios de las Hermanas de la Caridad del Verbo Encarnado, y probablemente, la educación católica implicara de la misma manera una forma de control para la artista. Sin embargo, no podemos asignarle un significado específico o clausurar la interpretación del recuerdo infantil al que se hace referencia. Existe algo en la obra que no nos permite acceder de lleno a la memoria de la artista, como se desarrollará más adelante.

Se alude a partir de la “estética de oficina”³¹ que gobierna la obra, a los espacios y experiencias escolares. En primera instancia, cobra importancia el material en el que el *collage* está hecho, pues al tratarse de tinta sobre papel, se hace referencia a los cuadernos en los que se realizaban las anotaciones de clase. Al mismo tiempo, la tabla de abajo nos recuerda a las boletas en las que se entregaban las calificaciones en la escuela. Sin embargo, llama la atención que las evaluaciones que aparecen no corresponden a las asignaturas clásicas de la escuela como matemáticas o geografía, sino más bien a lo que podrían ser preocupaciones o miedos que Magali tuvo durante esta época de formación, a un deber ser obediente que se contrapone a otras

20.

³⁰ En la entrevista *El cuerpo como el paisaje en el que se inscribe la memoria* realizada por la autora el 11 de noviembre de 2020, Lara habla acerca de su relación con esta ideología y de sus vivencias en la Cuba comunista. Ver Anexos.

³¹ Este es un termino utilizado por la artista en el marco del seminario *Otros libros* impartido por el Museo de Arte Carrillo Gil del 15 de agosto al 17 de octubre de 2020. Con él se hace referencia al uso de materiales “de papelería” dentro de sus *collages*.

formas de violencia autoimpuesta.

Se nombran el temor, la obediencia, la automutilación y la violencia como partes constitutivas de ese recuerdo infantil, lo que abre la interrogante sobre la placidez o la añoranza de estas memorias. Vemos cómo, en este autorretrato que hace de su pasado, nos da a conocer aspectos privados de esta etapa, existen elementos que nos hablan de los rincones desconocidos de la vida de Lara, pero que en gran medida permanecen ocultos debido al hermetismo de los códigos personales que gobiernan *Infancia*. La obra es tan íntima que no tenemos completo acceso a ella, sin embargo, a la par que la narración del recuerdo se fragmenta, se traza una línea de fuga que nos permite vislumbrar otras aristas de la psicología de la artista, quizás referentes al espacio de la represión, de lo oculto.

En relación con las ideas agustinianas desarrolladas previamente, apreciamos el encuentro que tiene con ella misma, posibilitado por la memoria, de una manera casi literal puesto que la mirada de la fotografía de su juventud se dirige hacia su retrato de pequeña (Figura 2).

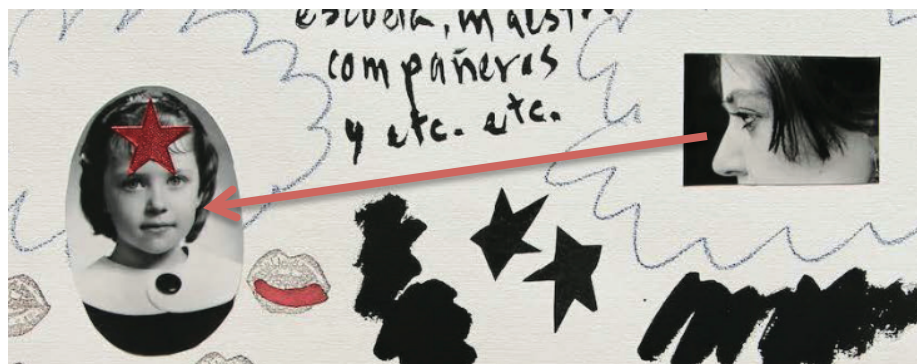


Figura 2: *Infancia* (detalle), 1980. La flecha es mía

El gesto de dirigir la vista de la fotografía de su juventud hacia la parte izquierda de la imagen puede ser interpretado como una intención de estar apuntando hacia el pasado; sin embargo, la figura del narrador que se señala en la parte inferior de la obra, pareciera venir de

afuera al estar situada abajo y no del lado derecho. Esta presencia que observa y narra el recuerdo, es la de la misma artista (Figura 3).



Figura 3: *Infancia* (detalle), 1980

Desde su mirada vemos nosotros. La función de la escritura en este caso es la de señalar el rol que ocupa la imagen de sus ojos en relación con el resto de los elementos que componen la obra. El narrador de la historia de vida que se nos cuenta, que relata la convivencia de varias temporalidades gracias a la memoria, es la misma artista, que en una visión autorreferencial explora su propia subjetividad.

Sin embargo, esta mirada hacia adentro conlleva un colapso en el que el sujeto se extravía entre el adentro y el afuera, entre el pasado recordado y el presente desde el que se evoca. La disposición y el tratamiento que se le da a las imágenes y al texto, así como al resto de elementos que conforman la obra, aluden al mismo tiempo que a lo íntimo, a un estado de extranjería en el que se imposibilita un sentido de identificación total de la artista con sus versiones pasadas, pues éstas son a la vez que propias, ajenas. El hecho de que la figura del narrador sea masculina brinda lecturas relacionadas con la idea anterior, puesto que esta diferencia de género pudiera aludir a que aquella presencia que narra y observa el pasado es un

otro distinto a la artista.

Al mismo tiempo, la concepción que Jean-Luc Nancy tiene del retrato de la que se habló con anterioridad, lanza luces interpretativas significativas sobre la obra de Lara. Para Nancy, el retrato permite la exposición de la ontología ambivalente de la subjetividad; puesto que en éste, al mismo tiempo que se hace presente al sujeto, se colapsa sobre sí misma la ausencia intrínseca en el acto de la representación. El filósofo francés establece:

El retrato habrá efectuado la problemática ontológica del sujeto en toda la amplitud de su distensión constitutiva y en toda la tensión de su ambivalencia. Por una parte —en presencia de sí—, cierre en la obra, figura soberana y amurada, puesta en gloria del rostro y de la visión; por la otra —puesta fuera de sí— gesto y toque del pintar, figura extraviada, mirada que se pierde al ritmo de su propia captura.³²

Lo anterior se relaciona con el hecho de que a lo largo de toda la obra existen componentes que perturban o irrumpen cada una de las etapas representadas. Como se mencionó anteriormente, existen aspectos dentro de la obra que se vuelven ilegibles. Ya sea por el hermetismo dentro de las experiencias personales que retrata la artista, o por otras formas de violencia que se ejercen sobre las imágenes, hay algo a lo que no podemos acceder del recuerdo infantil y que más bien reactiva la memoria desde la imposibilidad de diferenciación entre las identidades temporales que la conforman y la tensión no resuelta entre éstas. Se fisura la linealidad cronológica narrativa como estrategia de recuperación del pasado³³.

Entre estas formas de violencia se encuentra la profanación que se hace de la representación cándida de la niñez. La fotografía de Lara en su puericia está rodeada de bocas lascivas que se deforman, expanden y se mezclan entre sí, y que confunden el recuerdo de la niñez con el deseo proyectado de la juventud y de la edad adulta; de la misma manera en la que toda la obra es corrompida por manchas o flujos que evocan al cuerpo y a sus pulsiones, que

³² Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 80.

³³ Barrios, José Luis. “Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara”, *Mi versión de los hechos* p. 20.

sacan de quicio la remembranza de la niñez.

En esta misma cifra se puede interpretar la fragmentación de la fotografía de Lara situada en el lado derecho de la obra, en donde apreciamos pedazos de un retrato rasgados y pegados con cinta. Si pensáramos la disposición de todas las fotos en un sentido cronológico-lineal, tendría sentido situar esta imagen en el presente de la artista, o incluso en el porvenir.

No obstante, esta idea se cancela tras el gesto que implica la destrucción de la foto, y con esto se rompe con una noción sucesiva del tiempo y más bien se nos permite pensar en la memoria como una forma de simultaneidad en la que coexisten varios tiempos, pero desde un mismo plano colapsado sobre sí, noción que guarda correspondencia con la forma en la que la artista concibe el tiempo: “[...] Para mí sí hay muchos tiempos que conviven en el presente. Quizás es el concepto que más me interesó de Reich: tu cuerpo es una constante negociación con el pasado y el presente [...]”³⁴.

Nos encontramos con una noción del tiempo que opera a través de la simultaneidad y del fragmento, y que además coincide con la concepción agustiniana de la memoria antes mencionada, pues genera una suspensión dentro del flujo sucesivo de la temporalidad en la que presente y pasado se encuentran y permiten una conciencia de auto y heteropresencia del sujeto.

Ahora bien, esta inquietud por la identidad y esta obsesión con su imagen acompañan a Lara dentro de su obra hasta su última exposición, *Coraza* (2020), en donde se presentan varios libros de artista y libretas en las que recurre a estrategias plásticas semejantes, pero desde una óptica distinta.

En *Algo muy pequeño* (Figura 4) la artista mexicana vuelve a buscar en su memoria y lo que sus retratos rescatan de ella, pero en esta ocasión predomina la mirada de la madurez y la experiencia que ésta conlleva, así como una visión contemplativa desde la que la artista

³⁴ Fajardo Hill, Cecilia. “La agencia liberadora de la vulnerabilidad: Entrevista con Magali Lara”. *Coraza*, p 33.

mexicana reconoce el paso del tiempo del que su rostro y su cuerpo son testigos y evidencia.



Figura 4: *Algo muy pequeño* (detalle), 2018. De la serie “Coraza”

En el catálogo de esta exposición la creadora reconoce que en su trabajo ha existido siempre un interés particular por su pasado en relación con el presente, que en su obra constantemente resurgen su infancia y su adolescencia; pero que con la edad y con el transcurrir de los años, ese interés indagatorio se ha convertido en una intención contemplativa de sólo mirarse desde la lejanía que no requiere de una explicación: “[...]Envejecer quizá se trate de desmantelar nuestra identidad, permitir que el pasado deje de tener una explicación. Ser paisaje y ya”³⁵.

Nuevamente vemos fotografías de la artista en diferentes etapas de su vida, sin embargo, la estética de la obra, el ordenamiento de las imágenes y la paleta de colores han cambiado. Detrás de estos elementos se puede leer una intención distinta a la que se interpreta en *Infancia*. Nuevamente conviven en un mismo plano varias temporalidades, imágenes y palabras, pero la disrupción de lo sucesivo no se hace desde las imágenes, sino desde la escritura y el vacío que se construye con el espacio en blanco predominante en esta pieza. En

³⁵ Lara, Magali. *Coraza* (Dir. Ricardo Ocampo Feris). Buenos Aires: Akian Gráfica Editora, 2020. Impreso.

relación con lo anterior, Lara apunta:

Mi trabajo siempre ha utilizado la superficie blanca como parte del proceso pictórico. La sensación de vacío o de obra inacabada me interesa. Era lógico que alguna vez me planteara la necesidad de hablar de la vejez en la misma superficie pictórica como punto de partida para tocar la memoria, el cuerpo y la identidad. Durante estos últimos años he revisado mi propia obra, para intentar descubrir el hilo conductor. Puedo distinguir que las marcas, las heridas y por supuesto las arrugas han ocupado un lugar preponderante como un tipo de escritura involuntaria hecha con y sobre el cuerpo [...]³⁶

Memoria, cuerpo e identidad entran en diálogo con el vacío como medio. El silencio de la página en blanco se convierte en escenario para pensar el tiempo transcurrido que se imprime en el cuerpo como superficie en la que las marcas de la edad devienen escritura, huella de la memoria.

La página en blanco y la sensación de obra inacabada que el vacío genera, desdobra la noción del retrato hacia una dimensión más compleja, en tanto que la esencia de éste es paradójica, pues, “es el linde ontológico de la subjetividad. Allí el sujeto es su ausencia”³⁷. El retrato, en su intento por hacer presente a la persona que figura, enuncia un estado deficitario de la misma. En tanto *re*-presentación, se sustituye o se intercambia con la presencia material de la persona.

Esta condición de presencia-ausencia del sujeto retratado se relaciona con la naturaleza de la memoria, ya que en ambos casos existe la función de salvaguardar una imagen que no está presente, pero al mismo tiempo se efectúa su presencia en tanto ausente. Cargamos con el retrato o la fotografía de nuestros seres amados para tenerlos con nosotros a pesar de que no estén en un plano físico o en todo momento. Lo mismo sucede cuando buscamos evocar un recuerdo, ya que hacemos un esfuerzo por traer a presente un tiempo que ya pasó. Respecto a

³⁶ Lara, Magali. “La piel después de los cuarenta”

³⁷ Barrios, José Luis. “Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara”, *Mi versión de los hechos* p. 13.

esta idea Jean-Luc Nancy reflexiona:

El retrato está hecho para *guardar* la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. El retrato evoca la presencia, con los dos valores de la palabra francesa '*rappel*' hace volver de la ausencia, y rememora en ausencia. El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte.³⁸

Magali Lara es muy consciente de la ruptura entre la imagen y su referente presente en el retrato, y es por esto que juega con los límites de la representación y se sitúa en el intersticio entre presencia y ausencia que conllevan la imagen y la memoria³⁹: en las fotos se identifica una búsqueda por lo propio, pero en las intervenciones hechas a través de trazos y de escritura, se abre espacio a la pregunta por lo otro, como se aprecia en esta obra (Figura 5).



Figura 5: *Algo muy pequeño* (detalle), 2018. De la serie “Coraza”

Vemos, entre las páginas que conforman la libreta, alusiones textuales y gráficas a presencias extrañas. La pieza funciona como espejo cóncavo en el que la artista se mira y mira

³⁸ Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, pp. 53-54.

³⁹ Se profundiza en estas ideas en el segundo capítulo de la tesis.

a alguien extraño al mismo tiempo. Lara escribe en rojo la frase “espejo del otro”, rompiendo con el monocromismo de la obra, mientras las manchas abstractas grises y negras invaden su foto. Manchas que imposibilitan lo literal y el reconocimiento que usualmente buscamos al mirarnos en el espejo; además de que detrás del reflejo espectral que este objeto reproduce, yace la pregunta por la identidad: ¿soy aquél que me mira y al que yo veo?

La pregunta anterior permite pensar en la semejanza fenomenológica de la mirada de lo propio que existe tanto en el espejo como en el retrato. Siguiendo nuevamente las reflexiones de Nancy, en ambos casos la imagen que se reproduce no es completamente fiel a la realidad, ya que tanto en el reflejo del espejo, como en el retrato o en la fotografía, nuestra imagen está invertida⁴⁰. Así, a través del uso de sus fotografías y de los cuestionamientos planteados en el *collage*, Magali Lara construye un juego de espectralidades y reflejos que cuestionan la realidad y la identidad, a la manera de los universos literarios de Lewis Carroll y Jorge Luis Borges.⁴¹

Por otro lado, el hecho de que la artista haya optado por el libro objeto conlleva connotaciones también significativas. Para Lara el trabajo con libretas es fundamental como parte de su proceso creativo, pues además de que tienen que ver con el tiempo de gestación de la obra, que para ella es interesante en sí mismo, el libro le permite tener una relación mucho más íntima y mucho más táctil con la obra⁴². Lara encuentra en este formato un mecanismo semejante al del diario personal, en el que sus dibujos van adquiriendo sentido, y en el que se van plasmando los acontecimientos cotidianos.

⁴⁰ Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, pp. 41-42.

⁴¹ Es bien conocido el abismamiento de la realidad presente en obras como *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, así como la abominación que Borges sentía por los espejos y su capacidad de reproducir imágenes e identidades *ad infinitum* presente en toda su obra literaria.

⁴² Fajardo Hill, Cecilia. “La agencia liberadora de la vulnerabilidad: Entrevista con Magali Lara”. *Coraza*, p 25.

La obra es, al mismo tiempo, espacio de resguardo y de contemplación del pasado, y momento de quiebre y tensión entre lo propio y lo ajeno. Es superficie de inscripción del tiempo que nos transita, a través de la cual se da un proceso de reconocimiento en el que conviven varias temporalidades distintas; pero a la vez es una puesta en crisis del yo y del recuerdo mismo.

1.2 Narrativas del recuerdo en los espacios habitados y los objetos íntimos

“Más que la infancia, me importa el espacio doméstico, privado, casi secreto —que por supuesto la escenifica con mucha precisión—, pero también los deseos de eso posible que es tan fuerte en la adolescencia y que permite desdoblamientos interesantes. Me interesan nuestras historias personales, sus coincidencias y desaciertos, su fragilidad”

Magali Lara, “El placer de volverse otro: Diálogo con Magali Lara”

Tanto si se los piensa desde una visión colectiva, como desde la intimidad, los espacios pueden entenderse como testigos latentes de los acontecimientos vividos. Si bien, la memoria en sí no puede contener todo lo que sucede, en los lugares quedan huellas o vestigios de lo que ha pasado, de ahí la importancia de las ruinas. En este sentido, podemos argumentar, a la par de Gaston Bachelard, que el espacio logra conservar el tiempo comprimido⁴³, logra dar cuenta de lo que el tiempo ya no, y corrobora, a partir de lo que queda, que se estuvo antes en un ahí. Tal como lo plantea este mismo pensador, en realidad, la memoria no registra la duración únicamente en términos temporales, sino a partir de lo que él llama “fósiles de duración”⁴⁴, haciendo referencia a que cuando recordamos, se recuerda con mucha mayor nitidez el espacio que el tiempo del acontecimiento.

Sucede lo mismo cuando se piensa en los espacios privados, pero aunado a lo anterior, éstos permiten connotaciones con respecto a lo memorable todavía más complejas, pues en los recuerdos de la casa albergan también aquellas memorias de las que no quedan evidencias físicas, y que pueden sólo traerse a presente desde el recuerdo personal. Como menciona al respecto el mismo Bachelard:

Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida [...]

En esas condiciones, si nos preguntan cuál es el beneficio más precioso de la casa,

⁴³ Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*, p. 31.

⁴⁴ *Ídem*.

diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos; y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. Entonces los lugares donde se ha vivido el ensueño se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se viven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas⁴⁵

La cita anterior hace alusión a la forma en la que en el recuerdo de la casa y de los espacios más íntimos que en ésta se encuentran, existe una suerte de protección, de complicidad, en los que se permite el encuentro con lo propio y que además, pueden resistirse a las heridas del tiempo y del olvido. La casa es ese espacio primitivo en donde se experimenta por primera vez la función de habitar, en el que el humano se resguarda y deposita en un “estar-bien” lejos de las amenazas que implica lo de afuera, resguardada también por la protección maternal.

Dentro de este marco conceptual, cobra sentido que Magali Lara, tal como se expone en el epígrafe de este acápite, regrese y se interese en los espacios de lo cotidiano y en las vivencias constitutivas que de éstos se desprenden, sólo que, como se desarrollará más adelante, en su obra existe una transgresión sobre los espacios íntimos.

Su obra nos permite visitar los espacios habitados en su vida, en los que además se confrontan tanto la mirada del pasado como la del presente. Nos encontramos en varias ocasiones con cuartos de baño, en los que la artista explora una relación íntima con su propio cuerpo y en donde, según su testimonio, se cumple un ritual de purificación y limpieza.

⁴⁵ Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*, p. 29.

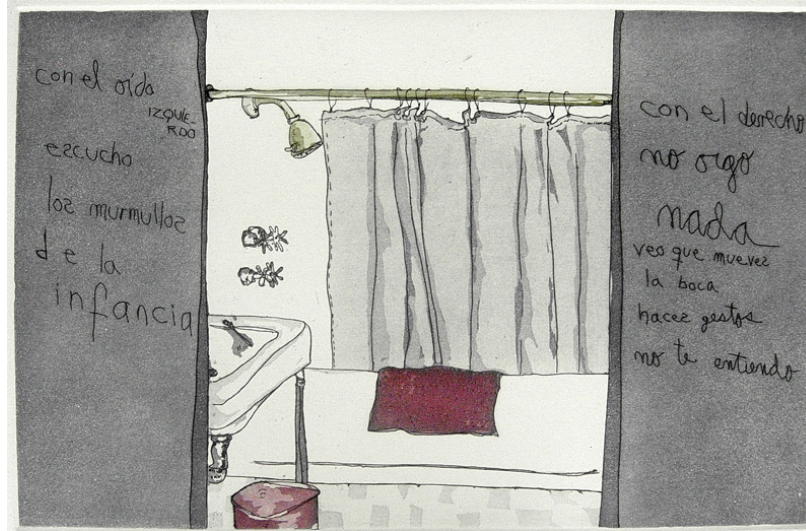


Figura 6: *Oído izquierdo, oído derecho*, 1983. De la serie “Historias de casa”

En una primera aproximación, pareciera que la obra de Lara ilustra las ideas de Bachelard con respecto al espacio íntimo, la rememoración y el estado de ensoñación; sin embargo existen elementos que rompen con el imaginario masculino e idealizado de la casa. Si bien el carácter de la obra tiende hacia lo figurativo, además de que el color blanco predomina en la escena, lo cual podría permitirnos articular un discurso sobre la pulcritud o la purificación; hay algo que nos descoloca y que rompe con la posibilidad narrativa y/o representativa de la imagen⁴⁶.

Si bien es cierto que en esta obra hay figuras que reconocemos de la realidad, el cuarto de baño aparece como un espacio aislado, como un lugar ajeno. Vemos la escena desde afuera como un otro que se entromete y corrompe la intimidad de este sitio que en el imaginario social suele ser de pureza. Somos *voyeurs* que observan lo que no tendríamos que observar y que por tanto

⁴⁶ Es necesario, en este sentido, reconocer el contexto en el que la artista realiza estas obras y la influencia que tuvieron las demandas del movimiento feminista sobre la reapropiación del cuerpo femenino como deseante y ya no como objeto de deseo o como mero instrumento para la reproducción, así como la influencia de la obra artística producida por mujeres durante los años 70 y 80 en México y en Estados Unidos. Durante este periodo se utilizó como estrategia plástica y discursiva el espacio de la casa como forma de disrupción de los roles e imaginarios impuestos sobre las mujeres, “se convirtió en ese espacio de reivindicación histórica femenina a la manera de la habitación propia de Virginia Woolf” (Trinidad, Emma). La casa apareció, de forma contundente y a través de la ironía, como el espacio de lo íntimo, desde donde se escriben las historias personales de las mujeres, pero esta vez narradas por ellas mismas. La ironía radicó en que si bien se jugó con la casa como el lugar de habitar de la mujer, a través de la exposición se visualizó de manera radical lo que dentro de lo público no se enuncia: la sexualidad femenina.

incomodamos, el recuerdo se produce desde la intromisión.

En relación con lo anterior, otro elemento constante dentro de la obra de Magali Lara es el uso de textos, que a la vez que violentan la connotación de privacidad que el baño tiene en sí mismo, pues aluden al imaginario de las inscripciones sobre las paredes o puertas de los baños públicos; de alguna forma interrumpen la posible función narrativa de la imagen pues se contraponen a lo que se podría estar ilustrando e imposibilitan la naturaleza representativa literal de la imagen, es decir, anulan la cualidad significante⁴⁷ que esta podría tener desde una lectura básica e inicial.

Esta idea es clara en la misma obra, pues por un lado se alude a la infancia: “con el oído izquierdo ezcucho loz murmulloz de la infancia”, lo que nos permitiría relacionar el cuarto sanitario con el recuerdo infantil, aludiendo así a ese sitio de bienestar y resguardo de la memoria; pero esta posibilidad se pone en tensión y se corrompe a través de las faltas de ortografía que, como la misma artista expone, “revelan estructuras más oscuras”⁴⁸ y que a su vez, funcionan como puesta en presente de la memoria de la infancia resemantizada desde la hostilidad, como se observó previamente en *Infancia* (Figura 1).

Por otro lado y en relación con lo anterior, en el lado derecho de la obra, desde el que se

⁴⁷ Es importante aclarar desde este punto, pues se aludirá constantemente a esta “asignificancia”, que si bien el significado de la obra no se anula en su totalidad, lo que se trastoca es la cadena de significantes como productores de sentido. La relación entre los elementos que componen la obra no se inscriben a una lectura de sentido discursiva, sino que se vuelve inestable el propio significante. En este sentido, vale la pena pensar en la forma en la que se ha tratado el punto ciego del significante a lo largo de toda la historia de la filosofía y del psicoanálisis, mismo que siempre ha estado relacionado con el cuerpo. En el “Ensayo de autocrítica” que acompaña como preludio *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, el filósofo alemán señala de forma muy clara cómo es que, después del pensamiento socrático, el cuerpo y la percepción han sido relegados del conocimiento racional y de la producción de significado. En la apuesta por el vitalismo, Nietzsche busca rescatar la sensibilidad trágica griega, y establece que “la vida *tiene que* carecer de razón de manera constante e inevitable” (Nietzsche, 41). Esta misma sensibilidad es la que rigió, un siglo antes, el ímpetu romántico que se fundamenta sobre el sublime kantiano, en el que se exceden las dimensiones de la razón y de la significación. Larga es la genealogía del desplazamiento o la transgresión de la construcción de sentido en relación con el cuerpo, y continúa hasta la obra de autores contemporáneos como Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida y Gilles Deleuze, como se irá desarrollando a lo largo de este trabajo a partir de la obra de Magali Lara, y en relación con la tensión que existe entre la memoria y el olvido.

⁴⁸ *Magali Lara*. “Sielo y deseo”.

escuchan otras voces, se transgrede la creación de significado, pues los sonidos a los que se hace referencia resultan ininteligibles. Se alude a que sólo se articulan gestos incomprensibles. Se desborran las intenciones narrativas del recuerdo.

La materialidad de las obras contribuye a la corrupción del lugar de la memoria. Las líneas que definen las figuras son claras, sin embargo, conviven con lo que Deleuze denomina “trazos asignificantes”⁴⁹, desprovistos de una función ilustrativa o narrativa. Existen marcas libres, manchas que no se corresponden o no arrojan ningún tipo de luz hacia la posibilidad de significar o representar algo, como se puede apreciar de forma más clara en su obra *El que me persigue se aparece* de 1981 (Figura 7).



Figura 7: *El que me persigue se aparece*, 1981. De la serie “Lavabos”

En esta obra nos encontramos nuevamente con el mismo espacio. Distinguimos figuras que corresponden a la realidad de la intimidad, como lo son la regadera y el lavabo, sin embargo, en este caso, el espesor y la textura de la tinta, el grosor del trazo y la aparición de manchas que

⁴⁹ A propósito de la obra de Francis Bacon, Deleuze define los trazos asignificantes como las marcas o los trazos irracionales, involuntarios o accidentales presentes en la pintura. Determina que éstos no son representativos ni ilustrativos, ya que su función no es la de construir significado o una narrativa específica. Por el contrario, a través de ellos se generan sensaciones confusas. Deleuze apunta que tales trazos permiten la apertura o el surgimiento a otros mundos: “Esas marcas manuales casi ciegas testimonian entonces la intrusión de otro mundo en el mundo visual de la figuración. Sustraen por una parte el cuadro a la organización óptica que reina sobre él, y que lo vuelve de entrada figurativo. La mano del pintor se interpone, para trastornar su propia dependencia y para quebrar la organización soberana óptica: no se ve nada, como en una catástrofe, un caos.” (Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 58-59).

corrompen la escena, generan un acto de violencia hacia el recuerdo que este espacio podría evocar.

Se violenta el lugar del recuerdo desde lo orgánico, desde la carne. Hay una agresividad a través de las manchas y de lo táctil de la tinta, se evoca una laceración, pero a su vez, las figuras distinguibles dentro del espacio no llegan al punto de claridad en el que podríamos hablar de una representación, no existe una composición estructurada, sino más bien, una “zona de indiscernibilidad”⁵⁰ y es por esto que se puede hablar de la carne. El trazo se puede pensar desde aquí como algo animal o que deviene animal, en el sentido en el que Deleuze lo desarrolla cuando analiza la obra de Francis Bacon en su *Lógica de la sensación*:

Esta zona objetiva de indiscernibilidad, era todo el cuerpo, pero el cuerpo en tanto que carne o animal. Sin duda, el cuerpo también tiene huesos, pero los huesos son estructura espacial. Frecuentemente se ha distinguido la carne y los huesos, y aún los ‘parientes de la carne’ y los ‘parientes de los huesos’. El cuerpo no se revela más que cuando deja de estar sostenido por los huesos, cuando la carne deja de recubrir los huesos, cuando existen la una por el otro, pero cada uno de su lado, los huesos como estructura material del cuerpo, la carne como material corporal de la Figura.⁵¹

La carne se vuelve significativa, y está presente como motivo constante dentro de toda la obra de Magali Lara, pues es desde ésta que se observa el recuerdo y se le vuelve abyecto, como se desarrollará más adelante. Nos encontramos entonces con ese espacio que abandona todo indicio de limpieza e intimidad, en donde el recuerdo se vuelve indiscernible y nos encontramos más bien con un circuito de afectaciones en tensión.

Desde esta misma mirada de transgresión se van a recordar otros espacios domésticos (asociados, además, con lo femenino), como lo son la cocina y la recámara. De la última, Magali

⁵⁰ Para Deleuze, la zona de indiscernibilidad o de indeterminabilidad objetiva se caracteriza, tal como su nombre lo señala, por quebrantar la posibilidad de distinguir la separación entre una figura y otra, por destruir la figuración de una y neutralizar la de la segunda (Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 92).

⁵¹ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 15.

demuestra particular interés en la cama y en cómo ésta, a pesar de ser un lugar en donde se está solo, es en donde se encuentran distintas etapas o formas de la vida como lo son el sueño, la enfermedad, y el lecho de muerte, es en donde se puede producir el encuentro con el otro.



Figuras 8 y 9: *Lo imposible y Kafka y la cama*, 1998. De la serie “Kafka y la cama”

Tal como se pudo analizar en las obras anteriores, en éstas también se pueden reconocer figuras que hacen referencia a los espacios habitados como el soporte de la cama, las sillas y los burós, sin embargo, en la mirada proyectada en esta obra el cuarto tampoco aparece como el espacio de seguridad bajo el cual normalmente lo comprendemos. Se mira desde una suerte de hostilidad generada por distintos recursos, como lo son, nuevamente la presencia de “trazos asignificantes” que se entremezclan e invaden el dormitorio. Pero además, en este caso, vemos una imagen de la cama dislocada, corrompida, o mejor dicho, en devenir.

La cama se entremezcla con otros objetos propios de la habitación como la silla, la puerta, la escalera, y una especie de alusión a objetos de apariencia vegetal informe. Sin embargo, ninguna de éstas puede ser distinguida y por tanto significada de forma separada, creando así un solo cuerpo sin forma. La paleta de colores nos impide distinguir, además, si las tonalidades más oscuras corresponden a la sombra de las corporalidades que se presentan en la

obra o si son simplemente manchas que invaden el espacio, como intrusos que se introducen a la fuerza, como algo extraño.

Ahora bien, tal como lo apunta José Luis Barrios, no podemos dejar de tomar en cuenta el hecho de que Magali es una artista visual con un bagaje cultural filosófico y literario sumamente amplio de fondo, registros que se confunden en su obra con la memoria personal: “[...] buena parte de la obra gráfica de M.L. lo hace con la memoria. Sus libros de artista y parte de sus grabados y dibujos de tinta china se aventuran por las formas del recuerdo. Son un juego dialéctico entre el mundo de la infancia y sus imaginarios literarios”⁵².

En este sentido, el título de la serie cobra una gran importancia, pues al tener de fondo *La metamorfosis* de Franz Kafka se abren significados relevantes con respecto a la habitación en los que el recuerdo de ésta ya no es más un espacio seguro, sino el lugar de la transformación a insecto o a monstruo, el lugar del encierro injusto y el de la muerte. Tanto en Kafka como las obras de Lara, el cuerpo deviene animal, y lo animal es, para la artista, aquello que la persigue desde un punto indefinido entre el adentro y el afuera, es lo abyecto en tanto que se sitúa en el linde anterior al sujeto y al objeto, que la atormenta, pero a la vez le genera fascinación y embriaguez:

Ese ser doble me causa cierta sensación de paranoia. ¿Me persigue desde dentro o desde afuera? Identifico mi relación con la escritura como un animal al acecho, no sé si huye o persigue. Se parece a lo que busco en los cuadros, algo vivo que sigue ahí y se reproduce como las hormigas en el fax. Me da miedo y me fascina. Es la historia del cuerpo que soy yo.⁵³

Lo mismo sucede con los objetos. Gran variedad de la obra de Magali Lara está repleta, de forma casi fetichista, de objetos de uso cotidiano, la mayoría referentes a la infancia en relación con la

⁵² Barrios, José Luis. “Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara”. *Mi versión de los hechos*, p. 20.

⁵³ *Magali Lara*. “El animal”.

maternidad, o a lo femenino, como es el caso de las flores. Un ejemplo claro de esta idea son las varias obras en las que aparecen biberones o juegos infantiles.



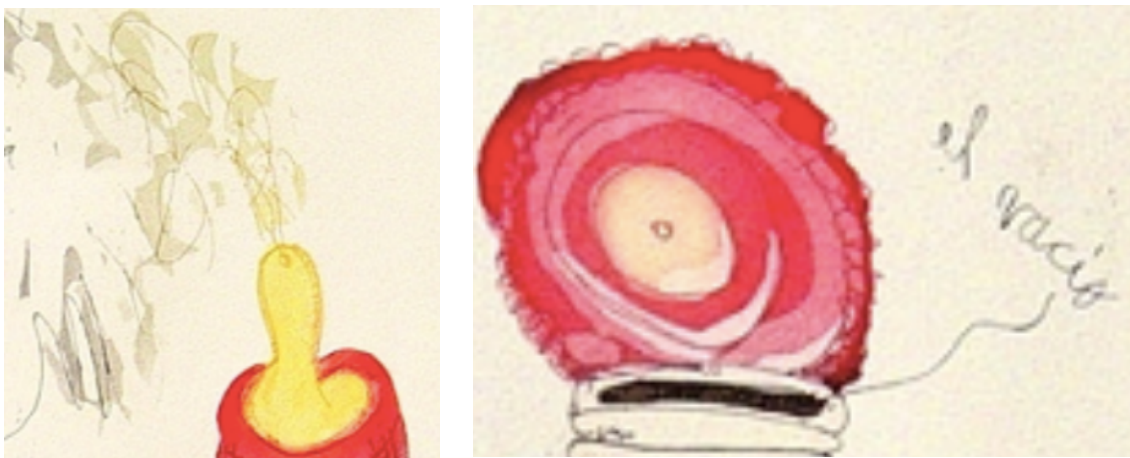
Figuras 10 y 11, *La risa (corazón de infancia)* y *El vacío*, 1989. De la serie “Biberones”

Al igual que los espacios, los objetos contienen y condensan el paso del tiempo. Distinguimos, en estas dos pinturas, figuras muy claras, que son los biberones y algunos otros instrumentos como las tijeras y la licuadora. Las líneas en estos casos son definidas y separan significativamente una figura de la otra. No obstante, es importante notar que, en primer lugar, también en este caso están aisladas y no sostienen ningún tipo de relación entre sí, por lo que se imposibilita de igual manera cualquier intento de construir una narrativa o de representar alguna escena en específico.

Ahora bien, no sólo llama la atención la falta de congruencia discursiva entre los objetos presentes en la obra, sino que además, se ejerce una forma de violencia a las relaciones de sentido, pues se encuentran en el mismo plano los biberones y objetos punzocortantes como las tijeras, cuya función de herramienta (y quizás también de arma) rompe con el imaginario de la maternidad. Los objetos, entonces, se presentan desde el territorio del síntoma, anterior al significado y a una lógica de funcionalidad y así “se pone en operación dispositivos afectivos que en última instancia muestran el lado hostil de la hospitalidad y con ello el linde de un

imaginario que sobrepasa la función social y cultural de los objetos cotidianos”⁵⁴.

Por otro lado, también en estos objetos se presenta una suerte de devenir, pues si bien éstos se definen como formas claras a partir del trazo preciso que los contorna, en ambas obras se perciben manchas o motivos que se entrometen y vulneran la representación; pero que además, tienden hacia la obscenidad. En ambas mamilas se perciben flujos que sobrepasan la forma, y que figuran hacia el cuerpo, flujos que vuelcan la memoria de la infancia hacia su parte originariamente abyecta (ver Figuras 10 y 11).



Figuras 12 y 13: *La risa (corazón de infancia)* (detalle) y *El vacío* (detalle)

Esta relación entre la infancia, la maternidad y lo obsceno puesto en escena, genera un choque que vuelve el recuerdo incómodo, o más bien, abyecto, entendido bajo la concepción de Julia Kristeva. Hay al mismo tiempo una repulsión de aquello que amenaza el recuerdo infantil (y que además aparece como un intruso, pero que viene desde lo más profundo que pudiera ser el deseo reprimido) y una pulsión o una suerte de goce erótico. Choque que, por su misma naturaleza, no se puede asimilar y se resiste a significar:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que

⁵⁴ Barrios, José Luis. “Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara”. *Mi versión de los hechos*, pp. 17-19.

lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Es solícita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es traído hacia otra parte, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí⁵⁵

El acto de la memoria se ejerce, entonces, desde la abyección y se refleja, a través de la materialidad de la obra, en los espacios y los objetos, como ya se ha dicho. La importancia de los “trazos asignificantes” y de los elementos que descolocan los espacios y los objetos de la intimidad es que nos sitúan y sitúan a la misma artista en un linde entre el afuera y el adentro en el que ambos colapsan. La rememoración se hace desde un intento de reconocimiento de lo propio en el pasado, pero que a la vez expresa rechazo o repulsión desde el presente, ya sea por los elementos en la obra que oscurecen la significación, o por las relaciones que se vuelven inasimilables, por las formas que no se contienen y se quedan en puro devenir.

La memoria se instala en la violencia ejercida por el trazo a través del cual se genera una fisura en el tiempo narrativo como estrategia de recuperación del pasado, según apunta Barrios. Pero, además, esa violencia viene desde el presente en el que se recuerda, pues el que recuerda siempre es un otro que perturba la pureza del pasado desde afuera, y el otro es siempre abyecto: “Sólo experimento abyección cuando un Otro se instaló en el lugar de lo que será ‘yo’ (*moi*). No otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión. Posesión anterior a mi advenimiento”⁵⁶

En la memoria, se puede establecer que ese otro es abyecto, pues, como veremos más

⁵⁵ Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*, pp.7.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 19.

adelante, no se trata únicamente de un intruso que viene desde afuera, sino de una presencia que opera desde el interdicto del afuera y del adentro, que no se sabe de dónde viene, pero despierta en el acto de recordar para volver lo propio, otro; lo limpio, corrompido; se destierra y se rechaza lo que en un inicio se buscaba al remontarse al recuerdo.

Capítulo 2: Entre la memoria y el olvido, *Alzheimer*

La memoria es una de las líneas temáticas que cobran mayor protagonismo dentro de la obra artística de Magali Lara. Este tema aparece como una de sus preocupaciones fundamentales, pues independientemente de la naturaleza formal y temática de su trabajo; en ellas existen presencias que provienen del pasado y que se encuentran con un sujeto ubicado en el presente desde el que se rememora.

Como se trató en el capítulo anterior, en esta mirada hacia el pasado hay una reconfiguración de la identidad, en la que, a través de los espacios habitados durante sus etapas formativas, así como de los objetos más íntimos; se dibujan y desdibujan características que definen a la artista: sus miedos, sus pasiones y sus obsesiones. Al insertarse como la principal protagonista de su trabajo, su obra funciona como una mirada que se vuelca sobre sí misma, pero se trata de una mirada sumamente íntima, de aquellos recuerdos que sólo ella reconoce y resguarda, en la que lo que se transmite es lo que sólo ella ve y siente sobre sus vivencias y procesos físicos pasados, de los cuales su cuerpo, su carne, es el principal testigo. Su cuerpo se convierte, en muchas de sus obras, en huella del pasaje del tiempo, y su obra en el espacio de encuentro entre dos temporalidades distintas, en las que la mirada del presente se confronta, a través de la nostalgia pero también de cierta hostilidad, con la del pasado.

Este entrecruce de miradas conlleva un sesgo sobre el recuerdo, ya que al recordar, se da una actualización del evento original dependiendo del momento en el que vuelve a la mente, tal como lo desarrolla Henri Bergson en *Materia y Memoria* y como se profundizará más adelante de la mano de la lectura que hace de esta obra Gilles Deleuze. En la memoria siempre hay algo que se pierde con el paso del tiempo, pues no podemos recordarlo todo exactamente como pasó. Nuestra mente es porosa para el olvido, e incluso los rostros y los nombres de los

seres amados se desvanecen con el transcurrir de los años.

En este capítulo se trabaja acerca de esta pérdida y se discurre sobre la naturaleza de la memoria como productora de imágenes o representaciones del pasado a través de la obra de Lara, específicamente de la intervención titulada *Alzheimer*, llevada a cabo en el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público de diciembre de 2006 a febrero de 2007⁵⁷.

Antes de abordar la naturaleza efímera de esta instalación, se analizarán algunas obras de la serie de grabados que se presentaron en la muestra que se realizó en la Galería Morelense de las Artes un año después bajo el mismo nombre⁵⁸ para profundizar en la forma en la que la artista capta cómo operan los recuerdos y la tensión que existe entre la memoria y el olvido, el desvanecimiento inevitable y paulatino de las imágenes de nuestras experiencias vividas.

Cabe señalar que esta serie nace de la experiencia de la artista con la enfermedad vivida a través de su madre y de la pérdida gradual que se da de la memoria y de la persona con este padecimiento. Sin embargo, más allá de leer estas obras bajo una cifra biográfica es pertinente aclarar que la interpretación que aquí se hace con respecto a la memoria y su relación con el olvido no se explica en la vida de la artista, pues si bien su obra está estrechamente relacionada con ella, al mismo tiempo está fuertemente vinculada con la literatura, la filosofía y el psicoanálisis. Se pretende más bien hacer una elaboración sobre la tensión entre memoria y olvido en la que la experiencia de la artista aparece como motivo poético más que como causa de la serie.

⁵⁷ Cid de León, Óscar. “Juega Magali Lara con la memoria y el olvido”.

⁵⁸ Sifuentes, Jorge. “Magali Lara: Alzheimer surge del inconsciente”.

2.1 Time out of joint: La naturaleza ontológica de la memoria

Hamlet:
“Let us go in together,
And still your fingers on your lips, I pray
The time is out of joint – O cursèd spite,
That ever I was born to set it right!
Nay, come, let’s go together.”

William Shakespeare, *Hamlet* Acto 1, escena 5

En “Funes el memorioso”, Borges narra su encuentro con Ireneo Funes, personaje reconocido en su pueblo por saber siempre la hora exacta, hasta que sufre un accidente que le hace perder la movilidad de su cuerpo y le da la facultad de recordar todo con monstruosa precisión, pues además de poder rememorar a la perfección cada evento, desde todos los ángulos y a través de todos los sentidos; conserva la memoria de todos los hombres. El narrador de esta historia establece, no sin la ironía característica del estilo literario de Borges, que nuestra memoria es imprecisa en comparación con la de Funes, que es una osadía para el resto de los humanos pronunciar el verbo “recordar”, puesto que nuestra memoria siempre es deficitaria, siempre hay algo que termina siendo omitido u olvidado, en parte porque es imposible retenerlo todo, y en parte porque el olvido es necesario para el pensamiento: “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”⁵⁹

Me interesa iniciar con esta aproximación, pues me lleva a abordar la memoria y el olvido como facultades del pensamiento, pero además, porque abre espacio para hablar acerca de la naturaleza aporética de la memoria, que recuerda porque está en falta de aquello mismo a lo que busca acceder.

Tal como lo apunta Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido*, el tema de la memoria ha sido vinculado con el de la imaginación a lo largo de toda la tradición filosófica

⁵⁹ Borges, Jorge Luis. “Funes el memorioso”. *Ficciones*. p. 134

occidental desde el pensamiento griego, en el que se establece que la representación del pasado, que es la memoria, siempre se hace presente a través de imágenes⁶⁰. Sin embargo, tal connotación es negativa, pues la imaginación (*eikasía*) era para Platón, según lo establece en el diálogo *Teeteto*, el nivel más alejado del conocimiento verdadero.

La relación de la memoria con la imaginación nos incumbe particularmente porque, al ser catalogada como *eikón* o imagen, se le entiende como representación, y en tanto *re*-presentación, paradójicamente presenta algo que no está, tal como apunta Ricoeur: “[...] la teoría platónica de la *eikón* subraya principalmente el fenómeno de presencia de una cosa ausente, quedando implícita la referencia del pasado”⁶¹, por lo que se le vincula con la noción de *phantasma*, y se le tacha como falsa al ser aprehendida a través de la percepción.

Platón toca el tema de la memoria como presencia-ausencia en su diálogo *Teeteto*, a través de la metáfora de la cera y la impronta, en la que problematiza el hecho de que la naturaleza de la memoria no es actual, así como tampoco lo es la opinión falsa o el falso conocimiento:

Sócrates: - Pues bien, digamos que es un don de Memoria, la madre de las Musas: aquello de que queremos acordarnos de entre lo que vimos, oímos o pensamos, lo imprimiéramos en este bloque como si imprimiéramos el cuño de un anillo. Y lo que se imprimió, lo recordamos y lo sabemos en tanto su imagen permanezca ahí; pero lo que se borre o lo que no se pudo imprimir, lo olvidamos, es decir, no lo conocemos⁶²

En esta cita se expone la tensión existente entre la memoria y el olvido, y cómo la memoria no alcanza a abarcarlo todo, siempre hay algo que se pierde. De la misma manera, se presenta la idea antes planteada de cómo, si la memoria opera como la impronta que queda, está invariablemente en falta de lo que la produjo. La memoria, así como la huella, da testimonio de

⁶⁰ Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. p. 21

⁶¹ *Ibidem*, p. 22

⁶² Platón en Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. p. 25

la ausencia de algo.

Aquí entra en juego un concepto fundamental para comprender la memoria como puente entre el pasado y el presente, entre la ausencia y el vacío que queda de la misma: la huella aparece como medio que da cuenta de que hay algo que ya no está, pero que estuvo antes y que en ese haber estado dejó una impresión causada por una afección, resultado de un acontecimiento, que en el momento de la rememoración vuelve nuevamente a afectar.

La memoria se encuentra, de este modo, en ese lugar paradójico que implica la huella misma, en ese intersticio entre lo que ya no está presente, y entre la latencia de que alguna vez lo estuvo, y que además sigue provocando afecciones e imágenes. Cuando pensamos la naturaleza esencial u ontológica de la memoria, nos situamos en un espacio de tensión entre el recuerdo y el olvido de éste, por contradictorio que parezca.

En este intersticio, en este espacio de indeterminación entre el olvido y la memoria, se encuentra la obra plástica de Magali Lara, en la que su mirada se vuelca constantemente hacia su pasado, quizás con la finalidad de reafirmarse a sí misma, aunque sin encontrar una respuesta concreta pues sus vivencias pasadas parecen demasiado lejanas, así como demasiado perturbadas por la mirada del presente.

Esta reflexión sobre la naturaleza de la memoria se vuelve más evidente en las piezas que conforman “Alzheimer”, que consiste en una serie de grabados presentados en la Galería Morelense de las Artes en el 2007. Tal reflexión fue detonada tras la experiencia cercana que tuvo con esta enfermedad al vivirla a través de su madre.

En general, la obra de Lara se caracteriza por la variedad misma que la conforma. Si bien existen motivos y técnicas recurrentes, es verdad que se trata de una artista que explora diferentes lenguajes, desde el óleo y la cerámica, hasta las animaciones y los collages. Su obra

tiende a ser muy orgánica, por lo que la relación corpórea - física, con ella es fundamental. Es por este motivo que la materialidad de cada uno de sus trabajos es imprescindible para transmitir sensaciones e ideas.

Por este motivo, no podemos pasar por alto el hecho de que la técnica utilizada durante estos años (2006 a 2007) y para estas obras haya sido la del grabado, pues ya desde este punto y de forma material, se trabaja con impresiones, con huellas que van ganando forma y se van volviendo visibles conforme se le arranca algo a la superficie. El grabado, ya sea sobre metal o sobre madera, funciona a través de la afectación de la materia prima. Lo que queda es, al igual que la memoria, un espacio vacío en donde el vacío mismo es constancia o escritura del acontecimiento.

En este sentido, se vuelve significativa la concepción derridiana de la huella. En *Las artes de lo visible*, el autor la define como “algo que parte de un origen pero que, al punto, se separa de su origen y permanece como traza en la medida en que se ha separado del trazado, del origen trazante”⁶³. Tal como se expuso con anterioridad y como se expresa en la cita anterior, la huella es aquello que permanece y queda como constancia de un trazado o de una afectación sobre un espacio o un cuerpo; pero al mismo tiempo denota la separación del origen trazante.

Cuando el filósofo francés explica esta noción, hace especial énfasis en “el restar” de la huella, aludiendo a la palabra francesa *reste*⁶⁴ que al mismo tiempo hace referencia a la permanencia de aquello que queda después de sustraer algo, y a lo que se le quita. Más aún, para Derrida la huella no es un objeto en sí misma, sino aquello que enuncia la ausencia de la persona o el objeto que la produce y que ya no está; “es el objeto mismo de la desaparición”⁶⁵.

⁶³ Derrida, Jacques. “Huella, archivo, imagen y arte”. *Las artes de lo visible*. p. 107.

⁶⁴ *Rester* significa al mismo tiempo restar y permanecer o quedarse. Se trata de un verbo pronominal que implica seguir siendo en algún lugar específico.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 109.

De esta manera, ese espacio abierto que queda es por una parte impronta de la afectación de la superficie, una especie de testimonio, y por otra parte, el vacío mismo que busca llenar, el vacío que la memoria es en sí. Vacío que se traduce a su vez en la precariedad de la obra. El blanco predominante genera un estado de ausencia, pues tal como la misma artista lo expone, “el espacio en blanco [...] es una zona no resuelta [...] Pone en claro que es una imagen y no una representación del mundo”⁶⁶.

Nos situamos entonces en un espacio de indeterminación, que no genera sentido más allá que el de su propia materialidad, al mismo tiempo que la paleta de colores neutra que predomina en esta serie de grabados evoca un estado de suspensión en el tiempo, un flotar de la memoria o del vacío que viene con el olvido. Las palabras que pierden su función denotativa cuando se olvidan, pero que quedan ahí como materia fónica.



Figura 14: *Alzheimer I*, 2007. De la serie “Alzheimer”

Esta indeterminación, este estado de suspensión atemporal, está presente también de forma visual dentro de la obra de Lara, como se observa en su grabado *Alzheimer I* (Figura 14). La composición de la obra se puede leer desde la idea de vaciamiento. Por una parte la línea

⁶⁶ Fajardo Hill, Cecilia. “La agencia liberadora de la vulnerabilidad: Entrevista con Magali Lara”. *Coraza*, p. 18.

produce un límite claro, pero este no construye figuras determinadas. Si bien se alcanzan a entrever ciertos motivos vegetales, éstos no terminan de dibujarse en su totalidad, se encuentran en el límite entre la figura y el garabato.

El trazo no funciona del todo como método de representación, sino que se vuelve pura intensidad, queda en estado de potencia de volverse forma. La línea pareciera ser nerviosa en algunas zonas, lo cual nos provoca una sensación de incertidumbre, desequilibrio o inquietud, tal como sucede cuando se pierde la memoria o nos falta la facultad del reconocimiento. Se nos instala, desde la materialidad y desde el trazado, en un estado mental referente a la pérdida.

En este grabado, al igual que en el resto de la obra plástica de la artista, existe una tendencia hacia la abstracción, pero aún así, alcanzamos a prefigurar elementos que aluden a plantas y rizomas, como se puede ver en el lado izquierdo del grabado. Aunado a esto, Lara establece su predilección por esta técnica para abordar el desvanecimiento de la memoria. Como ha comentado en la entrevista realizada por Jorge Sifuentes:

En realidad tiene que ver con el trabajo de las superficies, de necesitar más pequeños matices dentro del mismo grabado, más que mucho color; hay muchas técnicas que están sobrepuestas y hay algunos que ves de lejos y ves una imagen y luego vas viendo que dentro hay otras imágenes. Eso es lo que me interesaba, un tipo prolongado de observación, que no todo el grabado apareciera a primera vista, sino que fuera apareciendo poco a poco; un poco a lo mejor, imitando la cuestión del olvido al revés, cuando se olvida una palabra, se olvida una cadena de palabras, se olvida una relación. Aquí justamente era una especie de conmemoración de lo que se olvida, por un lado soltarlo, pero por otro hacer patente que se va⁶⁷

Cuando Lara se refiere a esta obra, hace una relación inversa ante la manera en la que opera paulatinamente el olvido, pues, de acuerdo con Spinoza, la amnesia viene de la supresión de un vínculo o una imagen que impide que se sigan generando asociaciones, misma que frena el

⁶⁷ Sifuentes, Jorge. “Magali Lara: Alzheimer surge del inconsciente”

acceso al recuerdo⁶⁸.

Si lo miramos al revés y seguimos al pie de la letra la lectura que Lara hace de su propio trabajo, este mismo efecto a su vez puede asociarse con la forma en la que van construyéndose encadenamientos de imágenes que adquieren sentido para el recuerdo, tal como lo entiende por su parte el filósofo neerlandés, Baruch Spinoza. Lo que comienza siendo una serie de líneas, conforme se observa la imagen empieza a ganar forma, y esos motivos vegetales que alcanzamos a distinguir dentro del grabado nacen de la afección directa de un cuerpo, que es la superficie metálica.

Por una parte, la técnica empleada denota la materialidad de la huella, como ya se ha dicho; y por otra, la artista expresa de forma abierta la necesidad de crear a través de los trazos una forma de resistencia al olvido, de reversar a través de la aparición no esperada de figuras, el olvido paulatino del lenguaje.

Apegándonos a lo que expresa Magali Lara, lo que le preocupa a ella, o más bien, lo que ella misma descubre en su trabajo, es lo ausente que pareciera reaparecer de forma inconsciente bajo los procesos que el grabado conlleva; sin embargo, esta condición de falta o de ausencia se reafirma en tanto existe la necesidad de recuperarlo, pues esto patenta que se ha ido.

⁶⁸ Rojas Peralta, Sergio E. “La memoria y sus representaciones en Spinoza” *Pensamiento Moderno y Metodológico en Historia de las Ideas*, p. 166



Figura 15: *Alzheimer I* (detalle), 2007

En el lado derecho de *Alzheimer I* (Figura 15) se capta este intento fallido por retener el recuerdo, pues si bien nos encontramos con líneas llenas de fuerza, que parecieran querer figurar algo, al mismo tiempo, estos trazos se convierten en enredos que llevan a un vacío de sentido, que no figuran nada y que transmiten la impotencia de no poder recordar, la desesperación ante la incapacidad de dar con el recuerdo se ve reflejada en la fuerza de un trazo que violenta la representación y que deviene mancha ilegible.

Ahora bien, a pesar de que no distinguimos formas concretas dentro de esta obra, sí hay un motivo que se repite a lo largo de toda la serie, y que se traza quizás de manera inconsciente: la espiral, que más que una figura como tal, se trata de una misma línea, que se enreda y se confunde en ella misma, así como sucede con la memoria cuando se desvanece.

Lara se percata de tal coincidencia en sus obras, y apunta que ésta funciona como una pregunta que se abre: “[...] de pronto me di cuenta de que en todo este periodo, hay una especie de forma que se repite y que sería básicamente la espiral, una especie de laberinto, de vericuelo,

que tiene una pregunta implícita: ¿qué nos pasa cuando se pierden las palabras?”⁶⁹

La espiral, para Lara, es esa pregunta abierta por el lenguaje, un laberinto en el que uno se pierde en el olvido de las palabras y de sus significados. Ese punto intersticial en el que las palabras se separan de su cualidad como portadoras de sentido. La espiral, para Lara, refleja un punto fundamental del olvido, que es el enredo y la pérdida del lenguaje materno.

Pero también aparece la espiral como intento de resolución ante esta pregunta, ya que, tal como lo establece en el texto *Lecturas en acto* publicado por 17, Instituto de Estudios Críticos; con respecto a su obra digital titulada *No me acuerdo*⁷⁰ (Figura 16), la espiral puede ser también ese instante de lucidez del enfermo, en el que por un momento recuerda quién es: “[...] retomo a la espiral que fue el motivo central en la obra que produje en esos años. Lo que me interesaba tocar era ese momento cuando, en medio de la confusión, el enfermo recuerda quién es por unos cuantos segundos”⁷¹.

Esta doble interpretación de la espiral en la obra de Lara nos lleva nuevamente a la pregunta por la naturaleza ontológica de la memoria presente en su trabajo como artista, pues al mismo tiempo que se genera una apertura a la pérdida, denota un intento de resistencia ante el olvido, como si hubiera algo que se aferrara a no dejar ir ese instante de lucidez, o ese recuerdo que se activa de manera repentina, pero fugaz.

No me acuerdo (Figura 16) pertenece también a la serie que la artista tituló “Alzheimer”, y surge un año después de la muestra de grabados referida previamente. En esta obra, la técnica utilizada es también fundamental, pues la materialidad dinámica de la animación permite pensar diferentes condiciones de este vértigo del olvido que es la memoria en sí misma.

⁶⁹ Sifuentes, Jorge. “Magali Lara: Alzheimer surge del inconsciente”

⁷⁰ La animación está disponible en la cuenta *Vimeo* de la artista: <<<https://vimeo.com/96385846>>>

⁷¹ Lara, Magali. “Animaciones”. *Lecturas en acto*. p. 262

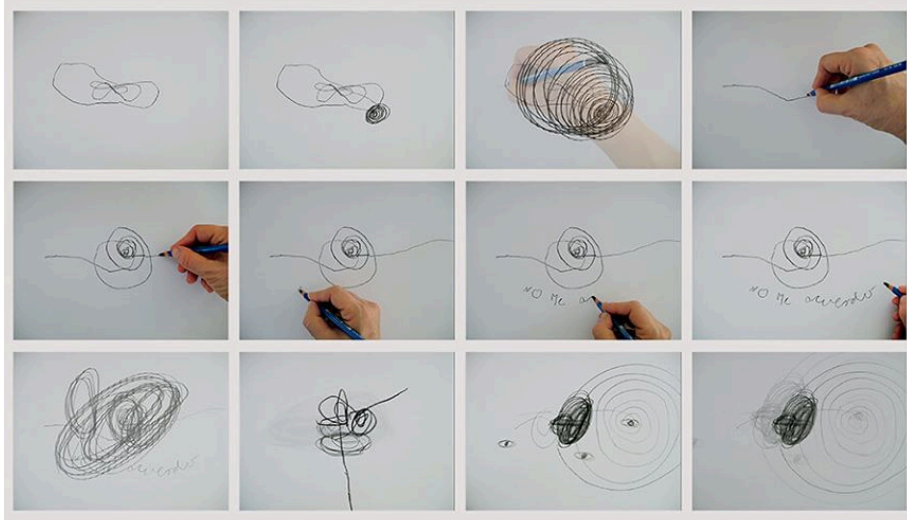


Figura 16: *No me acuerdo*, 2008. De la serie “Alzheimer”

La duración del video es bastante breve, pues en palabras de la artista, de durar más, se volvería intolerable. Tal aseveración se justifica en la materialidad de la animación, pues la intensidad del dibujo en conjunto con la banda sonora, que de por sí es disonante, lo vuelven difícil de observar. Se trata de una animación que, a pesar de ser tan breve, resulta sumamente intensa a los sentidos. El trazado compulsivo de espirales, acompañado de la banda sonora de Yao Dajuin produce en el espectador un estado de malestar y una sensación de desesperación.

A lo largo de esta secuencia de dos minutos con dieciocho segundos, vamos viendo cómo lo que inicia siendo una línea se va tornando en manchas o en trazos imprecisos que evocan la sensación de querer recordar algo, ese esfuerzo de construir una representación fija del recuerdo en nuestra mente, pero que permanece impotente ante la incapacidad de concretar una imagen.

Como ya se ha dicho, lo que cobra mayor protagonismo dentro de esta obra es la energía o la fuerza del trazo en relación con la música de Yao Dajuin, así como el movimiento repetitivo de la mano realizando la espiral, lo que genera una compulsión de repetición. En psicoanálisis, el olvido se da como forma de supresión de algún acontecimiento traumático, o bien, de la destrucción de las relaciones causales que vienen de éste, de aislar todos los recuerdos que

puedan estar enlazados con dicho evento, pues como establece José Luis Barrios, "el olvido es producido por la represión que lo simbólico ejerce sobre la afección"⁷²; y la labor del psicoanalista consiste en dar con ese momento para atender aquello que ocasionó el trauma, es decir, hacer que el paciente logre recordar. Pero naturalmente, el paciente opondrá resistencia al recuerdo traumático, por lo que, de acuerdo con lo que Sigmund Freud establece en "Recordar, repetir, reelaborar", más que recordar el evento, lo repite de forma inconsciente, lo revive en acto. A este acto de defensa se le denomina en la clínica "compulsión de repetición"⁷³.

Más allá de leer *No me acuerdo* (Figura 16), y en general el trazo de espirales de "Alzheimer" desde el psicoanálisis, me interesa rescatar de este concepto la idea de la repetición como puesta en acto del recuerdo, en la que "el recuerdo queda sustituido en el acto por la repetición, y a partir de este momento, las resistencias van marcando la sucesión de las repeticiones"⁷⁴. Así, a la par que se juega con la inaccesibilidad del recuerdo desde lo que vemos en el video, éste se hace presente de manera performática a través de las repeticiones. No se representa el recuerdo, sino que se manifiesta su naturaleza de forma súbita; tal como sucede con la memoria involuntaria.

Este impulso de repetición está presente también en el gesto físico que implica el grabado y en la necesidad, quizás terapéutica, de realizar tantas obras de la misma naturaleza. "Alzheimer" está compuesta por aproximadamente cuarenta grabados que cuentan con una estética similar basada en el acto de trazar espirales⁷⁵. De acuerdo con la artista, detrás del grabado de estas obras subyace una inquietud inconsciente que se relaciona directamente con el querer recordar, pero, así como en *No me acuerdo* (Figura 16), el recuerdo no aparece como una

⁷² Barrios, José Luis. "Historia y memoria. Notas sobre el olvido como condición crítica del pasado".

⁷³ Freud, Sigmund, "Recordar, repetir, reelaborar". *Grupos clínicos de Buenos Aires*

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ En la página oficial de la artista se pueden apreciar todas las obras que conforman esta serie: <<http://www.magalilara.com.mx/?accion=tema&cat_id=10>>

imagen específica, sino que se hace presente como síntoma indescifrable que se manifiesta a través de la repetición compulsiva, como puesta en acto del pasado que se esconde y desvanece de forma no consciente. En adición a lo anterior, Lara declara en la entrevista que se tuvo con ella el 11 de noviembre de 2020, que en esta técnica encontró un lenguaje para abordar el fenómeno de la memoria, ya que en la relación física que implica la materialidad de las impresiones, existe una conexión entre la escritura y el subconsciente. De acuerdo con la artista, el proceso del grabado y la impresión invertida de la placa que ella dibuja, le permiten entrever aquello que ella no es capaz de verbalizar, y materializarlo de forma corporal en la obra final⁷⁶.

El trabajo en serie en sí mismo tiene que ver con lo anterior, ya que si bien existen elementos que la artista no puede poner en palabras o imágenes, éstos se manifiestan a través de la repetición de espirales. Apegándonos a la teoría psicoanalítica, este gesto artístico se vuelve relevante, puesto que el lenguaje del síntoma es, en gran medida, la acción de repetir conductas. A través de la repetición se manifiesta el retorno de lo reprimido, se devela aquello que se pierde en el pasado, pero este mensaje es indescifrable para el entendimiento⁷⁷.

Como se ha visto hasta ahora, en todas las obras pertenecientes a la serie “Alzheimer”, se pone en evidencia la tensión que existe entre la memoria y el olvido, y se plantea al recuerdo como ese momento inaccesible y que se resiste a salir a la luz, pero al cual se le quiere rescatar en cuanto se deja ver de forma espontánea. Nos situamos, al pensar la memoria, en una especie de apertura o “no-lugar”, ante el cual lo que se siente es vértigo, una sensación de caída, que además se amplifica en *No me acuerdo* (Figura 16) con los efectos sonoros y con las espirales que devienen en un vórtice, que es en términos de la pérdida de la memoria, el olvido.

No me acuerdo (Figura 16), a pesar de dar cuenta del intento fallido por acceder a la

⁷⁶ Entrevista realizada por la autora a Magali Lara, artista plástica. Vía Zoom, 11 de noviembre de 2020.

⁷⁷ Se profundizará en el carácter indescifrable del síntoma en relación con la tensión entre memoria y olvido dentro del tercer capítulo.

representación del pasado, en cierta medida lo vuelve presente, pero no en forma de imagen o de manera inteligible, sino en acto, a través de la repetición y del montaje de las imágenes que van trazando líneas, se construye un estado afectivo de suspensión del tiempo, que no es representable, o bien, que se vuelve intolerable a la vista.

Se presenta la memoria como *mneme* y como *anamnesis* al mismo tiempo; siguiendo la distinción aristotélica en la que la memoria (*mneme*) sobreviene como afección; mientras que la rememoración (*anamnesis*) consiste en un estado de búsqueda del recuerdo⁷⁸. Hay rememoración, pues existe un esfuerzo por dar con la representación del pasado, pero al mismo tiempo, la memoria se presenta de forma performática como fantasma a través de las conductas repetitivas. Se hace presente a través de su misma ausencia, en la huella y en la compulsión de repetición de la espiral.

En el ensayo “El vértigo de la memoria”, Eliza Mizrahi trata la memoria desde esta perspectiva, abordándola como el afecto del vértigo que se genera al estar suspendido en un espacio sin locación y sin tiempo. De acuerdo con Mizrahi, la memoria es en esencia una negación de ella misma, pues el momento de rememoración se da cuando el pasado ya está ido, y la memoria busca llenar ese vacío en tanto ella misma es la falta de aquello que se recuerda, lo cual sitúa a quien recuerda en una especie de no-lugar, de ahí la sensación de caída, de vértigo, pues se trata de un “estar-ahí” abandonado, sin topología y sin temporalidad.

El vértigo es el afecto resultado de la tensión entre dos vórtices, la tensión que se da entre el ‘no-ya’ y el ‘ahora’, entre el recuerdo y la memoria. El fantasma de la memoria se dispara como tortura y como vértigo; existe en un tiempo que no es pasado ni presente, sino en la reunión de ellos conformada a través del material sensible del lenguaje y de la imagen: [...] la memoria, en el intento de rellenar el vacío mismo que ella es, no hace más que colocar al individuo en el estar-ahí, en pleno abismo y sin ningún amarre

⁷⁸ Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. p. 36

simbólico; recordar, en este sentido, no es más que el intento de escapar al vacío, de buscar dar representación simbólica a aquello que se escapa en el continuo del tiempo⁷⁹

La obra de Magali Lara nos sitúa en ese estado de suspensión entre el pasado y el ahora, en el que la pérdida es inminente, pero se entrecruzan miradas de temporalidades distintas. Nos localiza en el instante en el que la memoria se hace presente como virtualidad de coexistencia, tal como lo desarrolla Henri Bergson en *Materia y memoria* y posteriormente lo reinterpreta, en el estudio que hace de este mismo texto, Gilles Deleuze⁸⁰.

Para Bergson, la memoria no consiste en una regresión del presente al pasado, sino que el pasado asalta al presente. Nos colocamos en un estado virtual en el que el pasado se materializa en una percepción actual y actuante; el recuerdo puro consiste en ese estado virtual que cruza distintos planos de nuestra conciencia y se dibuja en nuestro cuerpo⁸¹.

Por su parte, para Deleuze la pregunta por la conservación del pasado se resuelve a partir de la concepción bergsoniana de la duración, puesto que la esencia del recuerdo puro es temporal, consiste en durar. El recuerdo puro no es en sí una imagen, y carece de existencia psicológica, es virtual⁸². Cuando se le evoca desde el presente, gana actualidad, y nos instala “de golpe” en el pasado, nos asalta y es entonces que se convierte en lo que Deleuze denomina imagen-recuerdo. El recuerdo, en sí mismo, no es actual y no se forma a partir de un objeto percibido, sino que más bien, la imagen virtual coexiste con la percepción actual del objeto; “es

⁷⁹ Mizrahi, Eliza. “El vértigo de la memoria”. pp. 280-1

⁸⁰ Deleuze, Gilles. *El Bergsonismo*.

⁸¹ Bergson, Henri. *Materia y memoria*. p. 242.

⁸² Para Deleuze la virtualidad y la actualidad están siempre en tensión dentro de una concepción lineal de la temporalidad; las imágenes virtuales se caracterizan por ser efímeras, pero éstas difícilmente pueden ser separadas de su objeto actual, además de que son en sí mismas actualizables. Su *continuum* es fragmentado, y su *spatium* recortado conforme a descomposiciones regulares e irregulares del tiempo. La distinción principal entre la virtualidad y la actualidad tiene que ver con la división fundamental del Tiempo, y con la diferenciación entre el presente que transcurre y el pasado que se pretende conservar: “El presente es un dato variable medido por un tiempo continuo [...] el presente pasa a la medida en que el tiempo se agota. Es el presente que pasa, que define lo actual. Pero lo virtual aparece por su lado en un tiempo menor que aquel que mide el mínimo de movimiento en una dirección única [...]” (Deleuze, Gilles y Claire Parnet. “Lo actual y lo virtual”. *Dialogues*. Web.)

la imagen virtual contemporánea al objeto actual, su doble, su ‘imagen espejo’⁸³.

Sin embargo, el pasado como tal es inaccesible, debido a que la memoria se actualiza adaptándose a las exigencias del ahora, y en el instante del asalto del recuerdo, éste se hace presente y coexiste con el momento temporal desde el que se evoca:

Nunca el pasado se constituiría si no coexistiese con el presente cuyo pasado es. El pasado y el presente no designan dos momentos sucesivos, sino dos elementos que coexisten: uno que es el presente que no cesa de pasar; el otro, que es el pasado y que no cesa de ser, pero mediante el cual todos los presentes pasan. En este sentido hay un pasado puro, una especie de ‘pasado general’: el pasado no sigue el presente, sino que es supuesto por él como la condición pura sin la cual no pasaría. Con otras palabras, cada presente remite a sí mismo como pasado⁸⁴

Esta virtualidad de la que hablan Bergson y Deleuze responde de alguna manera al problema de la presencia-ausencia, pues en este sentido, la memoria está presente, primero como virtualidad, y luego como acontecimiento; pero esta presencia no se resuelve propiamente en términos de actualidad, sino dentro de un plano de duración y como ausencia.

La esencia de la memoria es problemática y aporética, en tanto que por un lado, su condición material se sostiene en un estado sin materia, virtual; y por otro, no es posible entenderla sino a partir de la tensión que sostiene con el olvido. En sí misma, la memoria se puede explicar, bajo la concepción bergsoniana-deleuziana, como un desfaseamiento o un deslinde que el tiempo hace de sí mismo; ésta es un acontecimiento que se da en la interrupción del flujo sucesivo de la temporalidad. Estas ideas se traducen de manera más precisa en el lenguaje material de la obra de Magali Lara, puesto que por una parte el grabado opera desde la huella y la repetición, y por otra, la animación lo hace desde su carácter de imagen temporal.

⁸³ Deleuze, Gilles y Claire Parnet. “Lo actual y lo virtual”. *Dialogues*. Web.

⁸⁴ Deleuze, Gilles. *El Bergsonismo*. pp. 59-60

2.2 *La memoria sin memoria de una marca: El mal de archivo en Alzheimer*

"Nuestra mente es porosa para el olvido"
Jorge Luis Borges, *El Aleph*

Tal como se desarrolló anteriormente, la obra de Magali Lara permite pensar la esencia de la memoria cuando ésta asalta nuestro pensamiento, corte temporal en el que coexisten de manera virtual dos temporalidades distintas. Se estudió de qué forma la materialidad de la serie “Alzheimer” da cuenta del vacío intrínseco que el acto de recordar conlleva, cuando la memoria intenta llenar el vacío que ella misma es; y por el otro lado, en qué sentido la huella contiene, a través de la ausencia que ella misma registra, el recuerdo.

En este acápite se desea profundizar aún más en el concepto de la huella y en el de la impronta como forma de escritura del recuerdo ya ido, así como en el papel del archivo como forma de contener los eventos del pasado, que contradictoriamente, más bien tiende hacia el olvido.

Dentro de este marco de ideas, se analiza la intervención también titulada *Alzheimer*, llevada a cabo en el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, mejor conocido como el Antiguo Palacio del Arzobispado, en diciembre de 2006; en la que Lara utiliza las instalaciones del espacio expositivo como material de soporte para su obra, lo cual implicó que una vez terminada la muestra en febrero del año siguiente, la obra desapareciera para siempre.

Con el análisis de esta obra, surgen dos propósitos: el primero es ahondar en el sentido que conlleva el hecho de que se trate de arte efímero con respecto a la concepción de la memoria que maneja Lara y al concepto de duración que se trabajó antes. Mi segunda intención es problematizar, de la mano de la obra de Jacques Derrida, el concepto de archivo como fuente o contenedor del recuerdo. Cuestionar si los papeles y testimonios de un acontecimiento del cual ya no quedan huellas, son suficientes para que éste no sea olvidado o si más bien, dan constancia

de lo inevitable del desvanecimiento de la memoria.

Difícilmente se puede hacer una aproximación fenomenológica completa a esta obra, debido a que, por su naturaleza efímera, es imposible tener un encuentro físico y directo con ella. Es importante partir de la idea de que se trata de una obra que ya no existe, y que toda referencia o análisis que se haga de ella, debe ser manejada desde el tiempo verbal pasado, y no desde la noción de actualidad, y que se partirá únicamente de las fotografías, los testimonios y las descripciones de los reseñistas que escribieron sobre la exposición en su momento. Tomemos como petición de principio que la aproximación que se hace a esta pieza parte del trabajo de archivo que de ella se produjo y, por tanto, de la relación material de éste con respecto a la obra original. Sin embargo, gracias a la amabilidad y apertura de Magali Lara, podemos darnos una idea de cómo fue la exposición y de sus características materiales y formales.



Figuras 17 y 18: *Alzheimer* (detalle), 2006 De la serie “Alzheimer”. Las fotografías pertenecen al archivo del estudio de Magali Lara y el uso de ellas fue autorizado por la artista.

Lo primero que nos llama la atención con respecto a las fotografías, son las grandes dimensiones de *Alzheimer*. Como se alcanza a percibir, la instalación ocupó el perímetro de un cuarto entero en el que la artista fue dibujando la obra. Según lo relata Óscar Cid León, se trató de una intervención de cinco mamparas cuyos tamaños oscilaban entre los seis y ocho metros de

largo, por cuatro de altura⁸⁵, lo que probablemente conllevó un proceso de inmersión para el espectador, la construcción de un espacio en el que habitar, concepto que como vimos en el primer capítulo, está cargado de connotaciones relevantes para el tema de la memoria. En relación con lo anterior, no podemos pasar por alto la naturaleza temporal de la intervención. Al ser realizada en el momento preciso de la exposición, su carácter efímero no sólo tiene que ver con el hecho de que después fuera destruida, sino también con la performatividad de su ejecución. Se trata de una obra en la que la concepción de la memoria está anclada en el tiempo que transcurre.



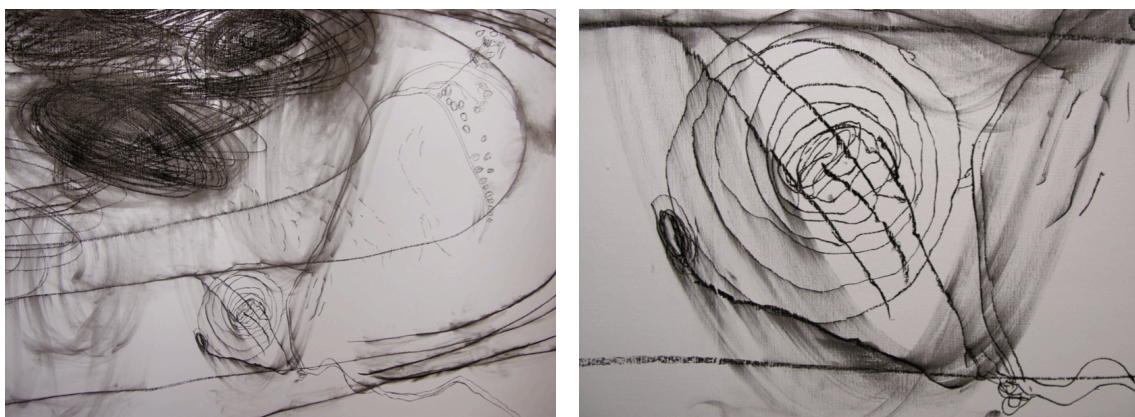
Figura 19: *Alzheimer* (detalle), 2006 De la serie “Alzheimer”. Las fotografías pertenecen al archivo del estudio de Magali Lara y el uso de ellas fue autorizado por la artista.

Así como en sus grabados, y en general la obra que la artista produjo durante este periodo de tiempo y que gira en torno a esta temática, la repetición de espirales está presente nuevamente (ver Figura 19). Lara trazó líneas a lo largo de toda la superficie que tuvo la obra, líneas que fueron formando distintos vericuetos y enredos que devinieron en espirales en las que los trazos se confundieron entre sí, deviniendo en vórtices o figuras abismadas sobre sí mismas. Toda la

⁸⁵ Cid de León, Óscar. “Juega Magali Lara con memoria y olvido”

obra podría funcionar como un laberinto visual en el que el espectador se pierde, junto con cualquier intento de figuración o construcción de una narrativa visual.

Por otro lado, resulta relevante también el material con el que la obra se dibujó, puesto que al tratarse de carboncillo, la textura tiende a ser mucho más suave, al mismo tiempo que efímera. Si se miran con atención los detalles de las fotografías que nos facilitó el estudio de la artista (ver Figuras 20 y 21), se puede apreciar cómo en la obra, aún estando en existencia, ya existía un juego con la idea del desvanecimiento y la borradura.



Figuras 20 y 21: *Alzheimer* (detalles), 2006 De la serie “Alzheimer”. Las fotografías pertenecen al archivo del estudio de Magali Lara y el uso de ellas fue autorizado por la artista.

Las líneas del trazado varían en cuanto a su grosor y su textura. Existen detalles trabajados con mayor minuciosidad, como es el caso de la pequeña espiral que se aprecia en las figuras 20 y 21, sin embargo, una parte importante de la obra son los juegos que se hacen con el difuminado del carboncillo. Si bien es muy difícil realizar una interpretación absoluta acerca del sentido de estos dibujos, se genera materialmente la sensación del borramiento, lo que se puede asociar con la forma en la que la memoria se desvanece con el tiempo y con el Alzheimer.

Al tratarse de una obra tan abstracta y tan cercana a las vivencias de la artista, se presta para un sinnúmero de interpretaciones relacionadas con el tema de la enfermedad. Por su parte,

Sandra Sandoval asocia las figuras con las huellas dactilares, y las líneas con las redes neuronales⁸⁶ del recuerdo. Estas asociaciones resultan significativas con respecto al concepto de la memoria y a su desvanecimiento, pues, así como se pierden los recuerdos, con el paso de los años las huellas dactilares se van disipando, y en ambos casos estas borraduras devienen en una pregunta inconclusa por la identidad. Aun así, difícilmente se podría determinar con exactitud de qué se trata, pues no hay como tal un ejercicio de figuración, los trazos se quedan en potencia de hacerlo, pero nunca llegan a ser representación de nada en concreto.

Tanto Sandoval como Cid de León coinciden en interpretar esta obra de arte efímero como un gesto en el que la acción trasciende el objeto material, en donde lo más importante es el proceso de creación, haciendo una lectura en la que, si bien no prevalece el objeto, la acción queda grabada en la memoria: “De este modo, perdura el registro o memoria más allá de la creación y retoma la idea como arte, para reiterar cómo el proceso creativo es más importante que la preservación material del objeto artístico”⁸⁷. Estas interpretaciones pueden vincularse con el concepto de memoria como coexistencia virtual de dos temporalidades que desarrolla Deleuze, pues se enfoca en la acción, en el momento en el que se juega con el espacio y en cómo dentro de este juego entran en contacto varios presentes.

La misma artista establece que la forma efímera de la obra le permite este acto lúdico: “El arte efímero tiene que ver con el momento, con la posibilidad del olvido y con esa cosa maravillosa de hacer algo que no tiene ningún fin en particular, excepto jugar con la memoria”⁸⁸. Aparece la memoria como acontecimiento de encuentro, que, en tanto tal, cuenta con una duración delimitada, y que se termina con el desmontaje de la exposición.

Sin embargo, lo más interesante de esta intervención, es que más que proyectar una

⁸⁶ Sandoval, Sandra. “Magali Lara neutraliza el olvido”

⁸⁷ Sandoval, Sandra. “Magali Lara neutraliza el olvido”

⁸⁸ Magali Lara en Cid de León, Óscar. “Juega Magali Lara con memoria y olvido”. Web.

concepción de la memoria como el registro del evento, tiende hacia el ineludible olvido, ya que no queda ninguna constancia material de lo acontecido mas que los testimonios de quienes hayan podido asistir a la muestra, y el archivo que se produjo de ella. Podría decirse que no quedan huellas.

Habría que precisar la aseveración anterior. Para Derrida, hay huella o escritura ahí donde hubo experiencia, y por tanto, todo archivo que rescate un evento del pasado podría operar como huella. Sin embargo, y por contradictorio que parezca, según este autor:

Toda huella no es un archivo porque el archivo no sólo implica una huella sino también que la huella se apropie, se controle, se organice, políticamente bajo control. No hay archivos sin un poder de capitalización o de monopolio, de cuasimonopolio de agrupación de huellas estatuarías y reconocidas como huellas. Dicho de otro modo, no hay archivos sin poder político⁸⁹.

Lo anterior quiere decir que al contrario de lo que se esperaría de la función del trabajo de archivo, y de la lectura de éste como vestigio del pasado, detrás de él en realidad existe un acto de selección. En el archivo que se conserva acerca de esta exposición, sólo vemos una interpretación y por tanto una perspectiva de la obra. Es más lo que se obvia de ella que lo que se consigue conservar. Lo mismo sucede con el acto de recordar, pues en éste existe un proceso de abstracción sin el cual no podríamos narrar nuestros recuerdos⁹⁰.

En esta obra no hay referente físico que detone el recuerdo, por lo que al pensarla desde la memoria, no nos remontamos ni a la memoria involuntaria (*mnéme*), ni a la rememoración (*anamnesis*). La única forma de dar con ella hoy es desde el archivo, desde los documentos que se escribieron alrededor de ella, ya fuese simplemente para darle difusión en su momento, o bien, para que ésta no quedara por completo en el olvido.

⁸⁹ Derrida, Jacques. “Huella, archivo, imagen y arte”. *Las artes de lo visible*. p. 115.

⁹⁰ Paul Ricoeur nombra a este procedimiento de abstracción como “olvido selectivo”. Se profundizará en éste en el siguiente capítulo.

Hablamos, entonces, de otro tipo de memoria; de un dispositivo documental que funciona como lo que Jacques Derrida llama, retomando las categorías griegas, memoria conmemorativa (*hypómnema*). Según el filósofo francés, este tipo de memoria no puede igualarse con ninguna de las otras dos, pues carece de la esencia viva, espontánea e interior que tiene la memoria.

Si bien, el momento de la ejecución de la intervención de Lara se puede interpretar, por su misma performatividad, como una puesta en acto de la memoria como duración; lo que la documentación pueda llegar a decirnos de ésta es muy poco. Es más lo que se pierde en el olvido que lo que logra resguardarse, pero además, si existe una documentación, es porque existe una pérdida de la memoria *a priori*.

A esta idea Derrida la nombra *Mal de archivo*, y a través de este concepto desarrolla su condición aporética: el archivo está hecho para conservar información, sin embargo, a diferencia de la huella, no permite que se reactive la memoria, clausura dentro de sí mismo su capacidad de ser evocada desde el presente. Dentro del archivo existe, de manera estructural, una pulsión de destrucción de la memoria.

Si no hay archivo sin consignación, en algún *lugar exterior* que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión, entonces, acordémonos también de que la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción. Consecuencia: en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción introduciendo a priori el olvido y lo archivolítico en el corazón del monumento. En el corazón mismo del 'de memoria'. El archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo.⁹¹

El archivo, a diferencia de la huella o de la ruina, clausura la reactivación de la memoria puesto que, como ya se ha dicho, permite únicamente una visión sesgada del acontecimiento. Es por este

⁹¹ Derrida, Jacques. *Mal de archivo*, p. 8

motivo que Derrida establecerá que detrás de todo archivo subyace un acto de violencia hacia la memoria, que “no hay archivo sin destrucción, se escoge, no se puede conservar todo [...] El archivo empieza con la selección, y esta selección es una violencia. No hay archivo sin violencia”⁹²

La intención de plasmar plásticamente las maneras en las que opera el olvido a través del arte efímero es clara dentro de esta intervención. La supresión de la obra y de todo registro material que de ella pudiera ser producida denota una perspectiva clara de la concepción de la memoria que la artista tiene; pero el impacto del olvido crece de manera exponencial cuando se piensa desde el rol del archivo, pues como apunta Mizrahi, que éste nazca de una necesidad de llenar el vacío que la memoria deja, denota el estado deficitario de la memoria en sí misma. El archivo sólo da cuenta de la “no-memoria”, del “no-ya”, que queda estático y que cancela la potencia de repetición en acto de la memoria.

Dentro de *Alzheimer*, a pesar de haber una reflexión sobre el recuerdo y de que en su momento pudo darse un juego con la memoria, al ser planeada para ser destruida existe en ella una pulsión de muerte, que de acuerdo con Derrida, está siempre presente en el archivo. La pulsión de muerte es, dentro del psicoanálisis, una fuerza que surge desde las tensiones y necesidades del ello y que consiste en disolver nexos para devolver a un estado originario⁹³.

En esta obra de Lara este tipo de pulsión se hace presente desde su naturaleza formal y física, pues en ella podemos leer una visión de la memoria que tiende más hacia su desvanecimiento, hacia el vacío que queda después de su pérdida total y hacia el vértigo que genera ese vacío de lugar.

En este sentido, vale la pena profundizar en las implicaciones materiales y temáticas que

⁹² Derrida, Jacques. “Huella, archivo, imagen y arte”. *Las artes de lo visible*, p. 116.

⁹³ Freud, Sigmund. “Doctrina de las pulsiones”. *Obras completas*, p. 146

conlleva el gesto de construir una obra pensada desde un principio para ser destruida, titulada además *Alzheimer*. En primera instancia, el hecho de que Lara optara por arte efímero, ya le da un carácter y una intencionalidad explícitamente temporal a la obra, cuyo sentido se fundamenta nuevamente en la noción de duración.

El arte temporal, en general, se contrapone a las concepciones objetuales que la obra de arte presupone, pues al tener un tiempo de vida limitados, éstas difícilmente encajan dentro de la categoría de objeto artístico⁹⁴.

Partiendo de las descripciones de la obra que nos brindan los cronistas que asistieron a la exposición, mientras ésta estuvo activa, tuvo una importante carga signica dentro de la dimensión espacial, debido a las grandes magnitudes de la obra que permitieron una relación física de cuerpo completo con el dibujo sobre las mamparas. Sin embargo, al tratarse de una obra efímera, esta carga se ve supeditada a las significaciones en torno al tiempo y a su relación con la memoria y con el olvido.

Cobra relevancia la lectura que hace Derrida con respecto a las artes espaciales, puesto que para él éstas son determinadas en función de la noción de presencia que conllevan⁹⁵. Con *Alzheimer* existió esta noción, ya que el dibujo de Lara estaba presente y ocupaba un lugar en el espacio de exposición. Sin embargo, al terminarse la muestra, ésta fue borrada y su capacidad connotativa se redirigió al plano temporal, y dejó de tener una carga de significado por parte de la presencia, para pasar a enunciar la memoria y el *alzheimer* como enfermedad desde la ausencia.

Con este gesto, volvemos nuevamente sobre la naturaleza aporética de la memoria, que contiene dentro de sí su propio desvanecimiento. Pero además, se vuelve significativo el hecho

⁹⁴ Melgares, Miguel Ángel. “Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero”, p. 11.

⁹⁵ Derrida, Jacques. *Las artes de lo visible*, pp. 21-22.

de que el discurso que se enuncia con esta pieza sobre dicha pérdida, se sostenga sobre un acto esencialmente temporal.

Si bien la materialidad de la obra en sí misma no es el tiempo como sucede con el video, la intencionalidad sí lo es, pues la importancia de la presencia espacial que tuvo la exposición radica de forma negativa en el hecho de que ya no exista, además de que la temporalidad de la obra no sólo se expresa en el tiempo cronológico que duró la exposición, sino también en el acontecimiento de pintar las mamparas realizado por Lara.

Desde la materialidad de la obra se percibe la manera en la que la memoria tiende hacia su propia pérdida. Tanto su naturaleza efímera, como la dependencia del archivo, que ya es en sí misma un acto de violencia contra el recuerdo, dan cuenta de cómo es el desvanecimiento de la memoria, y de la tensión contradictoria con el olvido que es intrínseca a ella.

Capítulo 3: La memoria como contacto

En los capítulos anteriores se estudió, desde distintas perspectivas, la forma en la que la memoria es, en sí misma, contradictoria. Pudimos entender la tensión intrínseca que ésta guarda con el olvido, y el vértigo que la caracteriza al estar en falta de aquello que busca hacer presente. Como ya se ha visto, el lenguaje plástico de las obras de Magali Lara consigue evocar esta naturaleza ontológica de la memoria, así como aquello que se fuga de la misma, fuga que conforma su misma esencia.

En este último apartado me interesa indagar en esa tendencia hacia el olvido, en lo que puede potenciar ese desfondamiento de la memoria en términos afectivos. En la obra de Lara las significaciones devienen gesto o balbuceo indescifrable, se da un olvido de las palabras, como sucede cuando la memoria se desvanece; pero este sitio sin nombre, este no lugar de vaciamiento permite otras formas de contacto anteriores al lenguaje y al significado.

En palabras del filósofo francés Jean-Luc Nancy, podría decirse que con el olvido se presenta una pérdida del significado de las palabras, pero ésta trae consigo una ganancia de *sentido*. Se vuelve necesario entender este concepto desde el pensamiento de este autor. Nancy juega dentro de toda su obra con la doble connotación de la palabra francesa *sense*, que en vez de aludir únicamente al sentido como la creación de significado, se refiere a él desde el sentir: “El sentido del que hablo es el sentido que el arte forma, el sentido que permite una circulación de reconocimientos, de identificaciones, de sentimientos, pero sin fijarlos en una significación terminal”⁹⁶.

Así, el vaciamiento del lenguaje que viene con el olvido, permite formas otras de cercanía, un reconocimiento o un sentido de pertenencia que se explica desde la lógica de los afectos y no desde el discurso del logos.

⁹⁶ Nancy, Jean-Luc. *El arte hoy*, p. 24.

3.1 Del olvido y la pérdida: La potencia de la ausencia

El olvido es más tenaz que la memoria
Salvador Elizondo, *Farabeuf*

Elle est là comme un discours oublié.
Marguerite Duras, *La mer écrite*

De forma casi inmediata, cuando nos determinamos a definir el olvido lo hacemos en oposición a la concepción de la memoria. En primera instancia y siguiendo la línea de pensamiento de Paul Ricoeur, el olvido es la negación de la memoria, y la finalidad de ésta es luchar contra el último, contrarrestar los efectos de su implacable paso. En este sentido, el olvido es más complejo puesto que entendemos su esencia a través de una relación dialéctica negativa, hay que comprender su naturaleza en tanto desfundamiento o vaciamiento.

No obstante, es importante considerar que a la par y por paradójico que sea, el olvido forma parte de la memoria ya que al ser ésta una facultad cognitiva, la abstracción y la supresión de elementos, es decir su desvanecimiento; permiten la existencia del recuerdo. Esto corresponde a lo que Paul Ricoeur denomina como olvido selectivo, del cual se estipula que cuando recordamos se suprimen elementos menos significativos con la finalidad de que el recuerdo tenga una coherencia discursiva narrativa y de esta manera sea accesible a nuestro entendimiento.⁹⁷

Además de que como se expuso en el capítulo anterior, la esencia de la memoria es en sí aporética ya que es deficitaria de aquello que recuerda. Su naturaleza como imagen parte de la representación de un tiempo ya ido, de un “ya no”. Como ya se ha dicho, esta representación del recuerdo se suspende en una tensión entre presencia y ausencia sobre la cual, al mismo tiempo, se formula la problemática del olvido, tal como lo apunta el filósofo hermeneuta Paul Ricoeur:

⁹⁷ Ricoeur, Paul. “La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. El cuidado de lo inolvidable”, p. 9.

[...] En efecto, lo que el olvido evoca en esta encrucijada es la aporía misma que está en el origen del carácter problemático de la representación del pasado, la falta de fiabilidad de la memoria: el olvido es el reto por excelencia opuesto a la ambición de fiabilidad de la memoria. Pero la fiabilidad del recuerdo está suspendida en el enigma constitutivo de toda la problemática de la memoria, a saber, la dialéctica de presencia y de ausencia en el corazón de la representación del pasado, a lo que se añade el sentimiento de distancia propio del recuerdo con la diferencia de la ausencia simple de la imagen, sirva ésta para describir o para fingir. La problemática del olvido, formulada en su nivel de máxima profundidad, interviene en el punto más crítico de esta problemática de presencia, de ausencia y de distancia [...]⁹⁸

Como se expone en la cita anterior, la fiabilidad de la memoria ya es entrecomillada de por sí, en su esencia yace una paradoja que implica una importante tensión con el olvido, y éste se entiende o se formula en el punto álgido de esta contradicción; es la consecuencia final del sentimiento de distancia que el acto de recordar conlleva en sí mismo.

Lo anterior está presente en la obra de Magali Lara. Hasta el momento se han revisado, en relación con el tema de la memoria, dos tipos de obras de naturaleza material distinta: aquellas en las que existe una representación más figurativa donde reconocemos rostros, espacios y objetos, y las de carácter efímero o más bien, temporal, como la instalación y el video. En todas éstas, a pesar de las diferencias que puedan guardar entre ellas, dos elementos las unifican: El primero, la autorreferencialidad o la relación psicobiográfica con la artista; y el segundo, la imposibilidad de acceso total al sentido de la obra que nos sitúa en todos los casos en ese punto crítico de la problemática presencia-ausencia en el que surge el olvido.

Esta imposibilidad de significación se hace presente a través de distintas estrategias plásticas. La primera y la más importante dentro de toda la obra de Lara es la tendencia a la abstracción, que de acuerdo con el diálogo que sostiene la artista con la historiadora del arte y

⁹⁸ Ricoeur, Paul. "El olvido" *La memoria, la historia y el olvido*, p. 533.

curadora Cecilia Fajardo Hill en la entrevista “La agencia liberadora de la vulnerabilidad”, le permite la apertura a nuevas formas de comunicación que son prelingüísticas⁹⁹. La voluntad de abstraer abre un espacio de no literalidad en el que, según Lara, se da un desdoblamiento del lenguaje que genera una tensión entre lo representado y lo sugerido¹⁰⁰. Este desdoblamiento rompe con las formas lógicas de relación de sentido, construyendo un espacio de conexión distinto.

Como ya se comentó en el capítulo anterior, en la serie de grabados que conformaron la exposición titulada “Alzheimer” llevada a cabo en la Galería Morelense de las Artes durante el 2007, existen varias obras en las que aparecen algunas imágenes que reconocemos de la realidad como sucede en *Alzheimer I* en la que se alude a ciertos motivos vegetales. Sin embargo, la mayoría de éstas tienden a la abstracción total, lo que hace que su sentido sea más difícil de descifrar. Esta impotencia ante la interpretación aumenta, además, debido al uso de títulos demasiado generales o ambiguos, como es el caso de los grabados nombrados únicamente con letras o con esquemas lógicos que se asemejan al lenguaje matemático¹⁰¹, o más aún, con aquellos que carecen de título alguno¹⁰².

Sin embargo, dentro de esta misma serie existen obras cuyos nombres aluden directamente al tema que nos concierne, como es el caso de *Memoria* (Figura 22) y *Olvido* (Figura 23). Si bien la estética de todas las obras que conforman la serie es semejante, la asignación de un nombre en estos dos grabados nos brinda distintas pautas de lectura.

⁹⁹ Fajardo Hill, Cecilia. “La agencia liberadora de la vulnerabilidad. Entrevista con Magali Lara”. *Coraza*, p.13.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.15.

¹⁰¹ Los títulos de obras como $AB+C$ o $A+T=$ nos recuerdan un poco a las coordenadas de los planos cartesianos o a ciertas operaciones con vectores.

¹⁰² Tal es el caso de *Sin título 1*, *Sin título 2*, *Sin título 3*, *Sin título 4*, *Sin título 5*, *Sin título 6*, *Sin título 7*, *Sin título 8*, *Sin título 9*, y *Sin título 10*



Figuras 22 y 23: *Memoria y Olvido*, 2007. De la serie “Alzheimer”.

En una primera aproximación, ambas obras podrían resultar casi idénticas, sin embargo, vale la pena realizar un estudio comparativo para entender en qué sentido se diferencian la idea de la memoria y la del olvido para la artista dentro de su discurso plástico, a pesar de que estos conceptos difícilmente pueden desvincularse, además de la gran similitud que existe entre los dos grabados.

Para empezar, tanto *Memoria* como *Olvido*, así como el resto de las obras pertenecientes a “Alzheimer” resultan profundamente herméticas debido al alto nivel de abstracción y a la predominancia de colores neutros de sus paletas, rasgo que las hace contrastar con el resto de las obras de esta artista, en las que los colores son casi siempre fuertes y llamativos. En estos dos grabados nos encontramos con manchas blancas sobre una superficie grisácea a las que se les sobreponen trazos muy finos que se entrecruzan y que construyen una especie de red de espirales que se convierte en una suerte de maraña que no enuncia ningún discurso específico.

Estas manchas parecieran querer evocar figuras, como sucede por ejemplo con los ejercicios psicológicos realizados con tinta china, pero asignarle un nombre a las siluetas que se

dibujan en el fondo de ambas imágenes sería únicamente un acto de subjetividad, puesto que ninguna de las marcas es clara. Sin embargo, cobra importancia justamente el estado de potencia de interpretación que se abre por la naturaleza de estas imágenes. Al ser obras tan cerradas sobre sí mismas, proyectan pura intensidad contenida que no se abre a una significación única, por el contrario, potencian que cada espectador tenga una experiencia estética distinta y una interpretación individual de la memoria y del olvido.

Ahora bien, una de las diferencias que pueden llegar a verse entre ambas composiciones es que en *Memoria* los trazos permanecen unidos en un solo cuerpo (ver Figura 24), mientras que en *Olvido* las líneas se tocan, pero las conexiones que se dan sugieren una cohesión estructural que pareciera articularse más hacia el caos y hacia la bifurcación (Ver Figura 25). De la misma manera en que *Memoria* tiene de fondo una sola mancha, mientras que en *Olvido* vemos varias siluetas pequeñas que no se tocan. En cuanto a diferencias formales, se puede destacar que *Memoria* opera desde la unidad, mientras que *Olvido* funciona a través del fragmento.



Figuras 24 y 25: *Memoria* (detalle) y *Olvido* (detalle), 2007. De la serie “Alzheimer”

Si bien, aventurarse a hacer una interpretación signífica de estos gestos sería demasiado arriesgado ya que para la artista la técnica del grabado sigue un curso casi independiente de su

trabajo y no se relaciona directamente con una intencionalidad artística, también es cierto que puede hacerse una lectura de ambas obras desde su proceso y los resultados de la afectación del metal por el ácido.

Este proceso de creación casi involuntario y los resultados finales de los efectos químicos son el principal interés de la artista durante este periodo creativo, ya que tal como ella misma expresa en la entrevista realizada por Jorge Sifuentes Caña, en el grabado van apareciendo tonalidades y colores como consecuencia de la afectación hecha sobre la superficie en la que se trabaja, lo cual le permite ir observando nuevos cambios en la obra que la remontan al transcurso inverso del desvanecimiento de las cadenas de palabras que existe en el olvido¹⁰³.

Estos procesos pueden relacionarse con las formas en las que opera la tensión entre memoria y olvido de la que se habló antes. Tanto la rememoración, como el desfondamiento de la memoria se originan a partir de la vinculación de imágenes o de la ruptura de los vínculos que dan acceso al recuerdo. El olvido se origina cuando perdemos la posibilidad de hacer asociaciones entre una cosa y otra, cuando se destruye la relación entre un objeto con su nombre o con su función, entre una imagen con su sentido; detrás del olvido yace una separación del significado con su significante.

Lo anterior lo explica Sigmund Freud a través del olvido de los nombres propios en su texto “Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria”. En este ensayo, Freud estudia las razones por las que llegamos a olvidarnos de ciertos nombres en nuestra vida cotidiana y cómo esto tiene que ver con asociaciones que se hacen de manera inconsciente entre ciertas palabras, sus composiciones fonéticas, y elementos que permanecen reprimidos y que rebrotan, o bien, se desvanecen por estos nexos o por la falta de ellos¹⁰⁴. Esta explicación del olvido de los nombres

¹⁰³ Sifuentes Caña, Jorge. “Magali Lara: Alzheimer surge del inconsciente”. Web.

¹⁰⁴ Freud, Sigmund, “Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria”. *Obras completas*, p. 286.

resulta significativa, pues en ella se establece que de alguna manera el olvido se propicia desde el terreno del subconsciente.

Ahora bien, más allá de leer este par de grabados desde el inconsciente de Lara, pretendo entender de qué manera la obra de esta artista y su materialidad consiguen proyectar la naturaleza del olvido, cuya razón de ser se entiende en un registro anterior al simbólico. En este sentido, lo que me concierne es la forma en la que se plasma la pérdida de la memoria y sobre todo la manera en la que opera el olvido en función del estado anterior a la palabra en el que se inscribe la abstracción.

Este territorio previo a la representación es, dentro del psicoanálisis, el del síntoma, y está presente dentro de la obra de Magali Lara a través de diferentes registros. Por un lado, tiene que ver con las interpretaciones en potencia que se develan a través del proceso del grabado y que de alguna manera se vinculan con procesos inconscientes, y por otro con la compulsión de repetición que se mencionó en el capítulo anterior y con la abstracción. Se mencionó que en el gesto de la repetición de espirales, así como en la serialidad de las obras, se manifiesta aquello que la memoria olvida, pero no a manera de un discurso lógico. El pasado o el recuerdo que no se puede verbalizar se hace presente en acto a partir de la repetición. Esta reincidencia compulsiva sobre las mismas formas o acciones es, como se ha dicho, el lenguaje del síntoma, el cual no se articula como un discurso comprensible al entendimiento, sino que se expresa de forma codificada en el cuerpo:

[...] El deseo de incidir sobre lo que se repite encuentra una dimensión del síntoma que no es metafórica, que no es la de ser un mensaje ofrecido para su desciframiento. No es tan sólo la dimensión del retorno de lo reprimido, de una dimensión simbólica que puede ser leída y nuevamente reinstalada en la diacronía de un texto que ya no necesita ser censurado, sino que el deseo de Freud encontró al síntoma en su dimensión más real,

resistente al desciframiento y extraño a él¹⁰⁵.

Tanto para Freud como para Lacan, en el síntoma subyace el sentido de lo reprimido, de aquello que se queda en el olvido o que se fuga de la memoria, en su opacidad evoca, pero esta evocación escapa a la interpretación y se hace presente a través de conductas compulsivas que se repiten. Esto lo podemos apreciar en *Memoria y Olvido*, y en general en las obras que conforman “Alzheimer” a través de lo inaccesible o subjetiva que puede llegar a ser su interpretación y de la repetición continua de líneas que devienen en espirales o vórtices que evocan esta pérdida. Sin embargo, tal como lo establecen Eduardo Carbajal, Rinty D’Angelo y Alberto Marchilli con respecto a Lacan, si bien no se puede hablar del síntoma, éste habla por sí mismo cuando aparece; es intraducible al entendimiento, pero se expresa a partir de manifestaciones alternas sobre el cuerpo¹⁰⁶.

En relación con lo anterior, Magali Lara apunta con respecto a la creación de esta serie que el dibujo y la repetición funcionaron para ella como formas de expresarse sin decir o sin explicar aquello que sentía. La artista mencionó, en la entrevista que tuvimos, que durante todo el periodo de la enfermedad de su madre se dedicó a la creación, quizás inconsciente, de estas obras. En el grabado y en el trazado de espirales ella encuentra una relación con la pérdida de la lengua materna que vino con el Alzheimer, y por tanto, con el olvido: “Creo que esta serie, que fue tan larga y tan obsesiva, tenía que ver con ese ‘no poder decir’, con esa pérdida del cuerpo o de la lengua de la madre. Una pérdida de territorio que no es individual, que es familiar”¹⁰⁷

En esta serie se proyecta el olvido desde la incapacidad de articular o enunciar ideas o pensamientos a través de representaciones lingüísticas o visuales. Nos situamos en el territorio del síntoma, y sólo desde este linde se puede pensar el olvido y su desabastecimiento de los lazos

¹⁰⁵ Bertholet, Roberto. “Freud y la clínica del síntoma”. *Revista Psicoanálisis en la Universidad*, pp. 129-130.

¹⁰⁶ Carbajal, Eduardo, Rinty D’Angelo y Alberto Marchilli. *Una introducción a Lacan*, pp. 161.

¹⁰⁷ Entrevista realizada por la autora a Magali Lara, artista plástica. Vía Zoom, 11 de noviembre de 2020.

comunicativos que anula toda forma de lenguaje:

El olvido es un *no lugar* imposible de explicar en términos topográficos. La operación que lo define consiste justamente en imposibilitarlo como sitio. Acaso por ello el único acceso que tenemos al olvido es el síntoma. Éste no es la producción del “lugar” de lo olvidado, sino la intensidad y el modo en el que el olvido se hace presente como evanescencia. El síntoma es el retorno del pasado clausurado como afección vital, como intensidad corporal, donde los signos son puro indicio: superficies intensivas donde el pasado y el futuro se traslapan en el sueño y el delirio (quizás ahí habite el fantasma)¹⁰⁸.

El olvido es, entonces, ese lugar sin *topos* en el que se fracturan las relaciones de sentido y es por esta misma falta de conexión que el recuerdo no puede ser evocado en su totalidad. En éste se da un estado de suspensión temporal en el que el pasado es demasiado distante y de difícil acceso. Sin embargo, tal como lo expresa la cita anterior de José Luis Barrios, esta desarticulación de las formas de representación, ese no lugar anterior a la palabra posibilita *otras* formas de reconocimiento. El vaciamiento de la memoria plantea la ausencia como potencia de contacto o como intensidad corporal en la que se da un encuentro de dos temporalidades distintas, pero que es intraducible al entendimiento y sólo se manifiesta a través del cuerpo.

Lo anterior es pertinente para pensar el trabajo con la memoria dentro de la obra de Magali Lara, ya que, como se ha ido viendo hasta ahora, a la par que existen constantes fugas del significado o de interpretación de las narrativas del recuerdo dentro de su trabajo, su cuerpo se hace presente continuamente a través de las texturas, de la intensidad de las obras mismas y de la importancia que los trazos y las manchas tienen para aludir a la carne. En el siguiente acápite se discurrirá acerca de estas ideas, y de la forma en la que la pérdida de la memoria y aquello que ésta tiene de inaprehensible da pie a pensar el olvido como activador de los afectos.

¹⁰⁸ Barrios, José Luis. . “Historia y memoria. Notas sobre el olvido como condición crítica del pasado.”. *Afecto, archivo y memoria. Territorios y escrituras del pasado.*, p. 47.

3.2 *El espacio de la pérdida como punto de contacto con el otro*

Palabra, pero boca anterior a la oralidad: beso.
Jacques Derrida, *El tocar*.

Es esa pérdida, ese hueco donde nada parece continuar, donde la identidad, o quienes fuimos, se confunden y desdican, dejándonos en un extremo de sensaciones, descarnada en un mundo que no contiene, donde la piedad se basa en las palabras. Entiendo que es ese estar, ese tiempo enrarecido lo que me ha permitido destejer mi relación con mi madre y hacer otra, donde no soy tan voraz ni quiero una definición de lo que soy. ¿Es porque es mi madre quien me mira?, ¿o porque me atrevo a mirarla?

Magali Lara, *Alzheimer*

La obra artística de Magali Lara es profundamente íntima, guarda una relación estrecha con su vida, con sus emociones y con su cuerpo; opera a partir de éstos. La concepción de la memoria y la tensión con el olvido presente en su trabajo mucho tienen que ver con vivencias que permanecen ocultas para el espectador o que se vuelven inaccesibles por la violencia que las obras contienen en su materialidad.

En este sentido, para comprender parte de la reflexión sobre la memoria que ella hace, es relevante considerar los testimonios de la artista con respecto a su experiencia y la relación que tuvo con la enfermedad de su madre, así como con la pérdida gradual de los recuerdos y de las palabras, con el desfondamiento de la memoria que es el alzhéimer. Además de que, tal como la artista lo estableció en la entrevista que tuvimos, durante el periodo de creación de estas obras tan difíciles de descifrar, la escritura cobró para ella una nueva forma de relevancia. En los textos referentes al alzhéimer pudo articular aquello que en la obra se ocultaba.

En el texto que acompaña las obras que conforman esta serie dentro de su página web oficial, Lara narra desde una perspectiva muy personal la forma en la que la relación con su madre cambió de manera significativa durante su enfermedad y los distintos rangos de miradas que conlleva el olvido. Menciona varios elementos que se vuelven significativos para

comprender las formas en las que opera el desvanecimiento de la memoria dentro de su obra.

Entre las ideas más interesantes que contiene el ensayo está presente la disipación de las palabras que conlleva el olvido de la que ya se ha hablado. Magali reflexiona que entre los aspectos que llegó a percibir con el caso de su madre, uno de los más trágicos fue la pérdida del sentido de las cosas, que el mundo se volvió fragmentado, violento. Establece que su madre vivió una imposibilidad de pronunciar sonidos reconocibles, que las palabras se tornaron en una barrera infranqueable y que se truncó todo intento de asociación¹⁰⁹.

Sin embargo, tal como se puede observar en el segundo epígrafe de este capítulo, este *estar*, este espacio-tiempo enrarecido le permitió destejer y rehacer la relación con su madre. Esto tiene que ver, además de con un estado de reconciliación que viene con la enfermedad del ser querido, con las formas de contacto que potencia la tensión con el olvido, que se enuncia no desde una forma de lenguaje articulada, sino desde el cuerpo que se abandona sobre sí mismo, lejos de toda retórica o discurso lógico y consciente.

Lo inimitizable del olvido se manifiesta como síntoma en el cuerpo. Aquello a lo que no podemos acceder del recuerdo no sólo se expresa de manera no signica, sino que además corrompe las posibilidades de crear significado, lo cual se puede entender bajo la concepción del tacto del filósofo francés Jean-Luc Nancy, analizada a su vez por Jacques Derrida en su libro *El tocar*.

Para ambos filósofos, el tacto, así como sucede con el olvido, desapropia lo propio y designifica aquello que antes tuviera una interpretación, interrumpe las relaciones de sentido: “Ella (la caricia) desapropia, se desapropia, ataca lo que ella jamás debería significar: la interrupción de la relación y la expropiación de lo propio”¹¹⁰.

¹⁰⁹ Lara, Magali. “Alzheimer”. *Magali Lara*.

¹¹⁰ Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*, p.117

En este marco, nos situamos en un espacio previo al de la palabra, en el que ésta es arrancada de su función lingüística y social, y la boca vuelve sobre su condición primitiva, estrictamente corporal. Nancy lo describe de forma poética a través de la metáfora del beso, en el que la finalidad de la boca ya no es la de hablar o comunicar una idea, sino simplemente tocar, tocar el cuerpo de otro contra el de uno mismo, tocarse y ser tocado a la vez.

De la misma manera, Deleuze y Guattari desarrollan esta idea en su libro *Kafka. Por una literatura menor* a través del concepto de la desterritorialización del lenguaje que implica llevar la lengua a su uso puramente intensivo, alejado de su función significante. Reducir las palabras a virutas, diría el escritor colombiano Juan Cárdenas¹¹¹, para que éstas se vuelvan pura materialidad intensiva.

Así como lo hace Jean-Luc Nancy, Deleuze y Guattari apuestan por la lengua en su territorialidad primitiva que se entiende desde el cuerpo, y plantean que todo lenguaje implica *a priori* una imposición violenta sobre la función primera de la lengua y de la boca, que es la de comer:

Cualquier lenguaje implica siempre una desterritorialización de la boca, de la lengua y de los dientes. La boca, la lengua y los dientes encuentran su territorialidad primitiva en los alimentos. Al consagrarse en la articulación de los sonidos, la boca, la lengua y los dientes se desterritorializan. Hay pues una especie de disyunción entre comer y hablar, y aún más, a pesar de las apariencias, entre comer y escribir: sin duda se puede escribir comiendo; pero la comida transforma en mayor medida las palabras en cosas que pueden rivalizar con los alimentos. Disyunción entre contenido y expresión. Hablar, y sobre todo, escribir, es ayunar.¹¹²

Como se ha visto, desde distintos registros y a través de varias estrategias artísticas, lo anterior está presente dentro de la obra de Magali Lara. La memoria que se pierde y la violencia ejercida

¹¹¹ Cárdenas, Juan. *Los estratos*.

¹¹² Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “¿Qué es una literatura menor?” *Kafka. Por una literatura menor*, p. 33

sobre el recuerdo no sólo funcionan como una de las temáticas centrales dentro de su trabajo, sino que además forman parte de su poética. La mirada hacia el pasado, fracturada por el presente desde el que se evoca, opera como parte de la estética de toda su obra, y esto se hace presente a través del trazo que se encuentra fuertemente vinculado con el cuerpo de Magali Lara.

En la entrevista que se tuvo con la artista el 11 de noviembre de 2020, Lara comentó que, desde los años setenta en los que comenzó a producir, ella se encontraba involucrada con las demandas feministas, entre las que se encontraba la reapropiación del cuerpo y de la sexualidad femenina. Dentro de esta serie de ideas, una de sus necesidades principales fue la de aludir al cuerpo sin nombrarlo o sin representarlo, lo cual consiguió a través de las manchas en el espacio en blanco, de la fragilidad de los materiales, y de cierta torpeza en el trazo que, en sus palabras, tiene que ver con el difícil control de lo que el cuerpo quiere cuando éste comienza a tener pulsiones libidinales, fenómeno que le perturbó y atrajo a la vez desde su juventud¹¹³.

Sumado a esto, en el trazo existe un acto que involucra directamente al cuerpo con la obra, pues en éste se percibe una fuerza física ejercida sobre el material de soporte que viene desde la corporalidad de la misma artista, del impulso que se genera desde su brazo hasta el lienzo, el papel, la placa, o la superficie en la que cada objeto artístico está hecho.

Vale la pena pensarlo en términos estrictamente físicos por un momento. A grandes rasgos, la fuerza es una acción ejercida capaz de producir cambios en el movimiento o en la estructura de un cuerpo¹¹⁴. Dentro de este marco de ideas, me interesa particularmente el concepto de la fuerza de contacto, pues ésta “resulta de la interacción entre dos cuerpos a través de un contacto físico entre ellos”¹¹⁵.

Lo anterior se puede percibir dentro de todas las obras que se han analizado hasta ahora,

¹¹³ Entrevista realizada por la autora a Magali Lara, artista plástica. Vía Zoom, 11 de noviembre de 2020.

¹¹⁴ “Las fuerzas”. *FísicaLab*.

¹¹⁵ “Tipos de fuerza” *Significado de fuerza*.

pero en las que esta intención corporal se puede leer más fácilmente es en los grabados, el video-animación y la instalación pertenecientes a la serie “Alzheimer”. Como ya se ha dicho, el acto físico de dibujar espirales traduce una suerte de intensidad que surge desde el cuerpo de Lara y que afecta, a través de un contacto físico y directo, a la materia prima de la obra.

A propósito de “Alzheimer”, Lara menciona que durante el tiempo de la enfermedad que precedió al de la pérdida total de la madre con su muerte, el dibujo obsesivo e inconsciente de espirales ocupó mayor relevancia dentro de su trabajo. El acto de trazarlas con fuerza casi de manera automática venía de una necesidad estrictamente corporal y catártica. Más aún, según la artista, el grabado como técnica conlleva una relación física estrecha con el objeto en el que se rasga algo, funciona como una impresión corporal de lo que no se puede verbalizar. Para Magali Lara este tipo de dibujo y la escritura aparecen como siamesas que involucran y comparten órganos vitales en el proceso de creación¹¹⁶ y, de acuerdo con Derrida, en el acto de escribir existe una correlación física con la huella en la que se inscribe la memoria¹¹⁷, como se desarrollará más adelante.

Ahora bien, esta fuerza de contacto crece en la instalación también titulada *Alzheimer* (Figura 26), pues las grandes dimensiones de la obra conllevaron una relación más cercana con el cuerpo y por tanto un mayor uso de fuerza.

¹¹⁶ Entrevista realizada por la autora a Magali Lara, artista plástica. Vía Zoom, 11 de noviembre de 2020.

¹¹⁷ En la conferencia titulada “Freud y la escena de la escritura” pronunciada en el *Institut de psychanalyse*, Jacques Derrida establece, partiendo de las ideas desarrolladas por Sigmund Freud con respecto a la escritura onírica, la relación de inscripción y transcripción que existe en las huellas como vestigios de la memoria. Desarrolla la idea de que la configuración de las huellas únicamente se puede pensar o representar a través de la estructura y el funcionamiento de la escritura y cómo ambas parten del ser diferidas y de una suerte de ausencia intrínseca en su esencia. (Derrida, Jacques. “Freud y la escena de la escritura”. *La escritura y la diferencia*, pp.276). Se abordarán estas ideas con mayor profundidad más adelante.

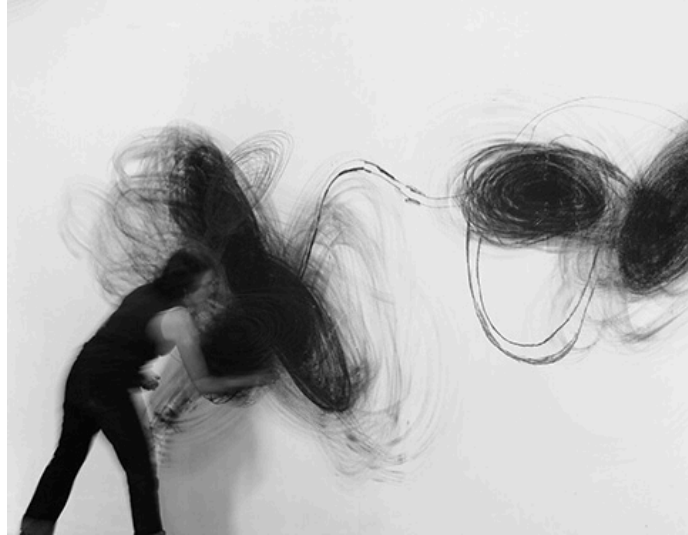


Figura 26: *Alzheimer*, 2007. De la serie “Alzheimer”. Esta fotografía, tomada por Luis Ordoñez, es de la recreación de la instalación original realizada en Centro de las Artes de Monterrey. La uso como referente para aproximarnos a las dimensiones de la obra original en relación con el cuerpo de Magali Lara

La condición performática de esta instalación nos permite pensarla en términos de intensidad pura, en términos físicos, en los que el trazo no sólo es dibujo, sino que es acontecimiento que sucede en un plano de duración específica, lo cual a su vez se refuerza con la naturaleza efímera de la obra y que se relaciona con la esencia de la pérdida de la memoria.

Por otro lado, y relacionado con el estado anterior a la palabra del que se habló previamente, según el testimonio de la artista esta repetición y este trazo compulsivo tienen que ver con un “no poder decir”. Esto se relaciona con la insuficiencia del lenguaje para expresar el dolor de la pérdida de la madre, cada vez más abismada dentro de un cuerpo que no la contenía, pero también con la pérdida de la lengua materna que fue una consecuencia gradual del padecimiento, así como con una merma del territorio que tiene que ver con una pérdida de mundo¹¹⁸.

¹¹⁸ Entrevista realizada por la autora a Magali Lara, artista plástica. Vía Zoom, 11 de noviembre de 2020.

Estas ideas pueden ser interpretadas a la luz del pensamiento de Jean-Luc Nancy, pues para él el cuerpo es justamente ese límite o ese umbral donde el sentido en términos de significación pierde pie, pero gana en tanto condición afectiva, de sensibilidad:

Si, en cambio, el cuerpo es “materia” del sentido, eso quiere decir que él está fuera-del-sentido, pues materia quiere decir aquello que no responde (*relève*) al sentido sino a la sensibilidad (todavía el “sentido” pero fuera de sí mismo, si lo podemos decir así).

Hay un afuera —el afuera del “hay”, justamente— que no es asimilable al sentido ni por el sentido ni como sentido. El sentido siempre hace señas, en el límite hacia ese afuera que es en sí silencioso. Ilustremos esto: la boca habla, el sentido se forma con la voz pero deja algo de la voz fuera de sí (la sonoridad, la tonalidad, el grado, etc). Cuando la boca besa permanece silenciosa al tiempo que hace otra cosa en el orden de la palabra y del sentido: posa su silencio como su contacto mismo, su aliento y su piel (sus labios) como el afuera de la palabra y al mismo tiempo una palabra-afuera.¹¹⁹

Con esta cita volvemos nuevamente sobre las formas primitivas de la lengua y sobre las funciones afectivas y de contacto que tiene la boca. En *Alzheimer* se potencia esta visión del cuerpo como el lugar en el que se desterritorializa el lenguaje y se vuelve pura carne, tal como sucede con el olvido. Aquello que se pierde de las vivencias pasadas deja de enunciarse en las palabras que buscan decirlo todo, pero se expresa de forma paralela y sintomática en el cuerpo.

Ahora bien, esta presencia del cuerpo como aquello que no dice pero que se manifiesta desde el trazo, además de ser una estrategia importante en la serie discutida, está presente en menor o mayor medida dentro de toda la obra de Magali Lara. Recordemos entonces que la relación con su pasado, con la memoria y lo inexpresable de estos, así como la estrecha cercanía con su cuerpo, forman parte de la estética que caracteriza todo el trabajo artístico de Lara.

Véanse como referencia de lo anterior las series *Abstracto* (2004), *La piel después de los cuarenta* (2004), *Como si* (2008), *Problemas del lenguaje* (2012), *Satori* (2004), entre

¹¹⁹ Nancy, Jean-Luc. *Dar piel*, p.71-72.

muchas otras más. A propósito de esta última, Karen Cordero destaca justamente la potencia de nuevas formas lógicas que exceden las limitaciones del lenguaje y que se interpretan en cifra corporal: “Confronta y cuestiona nuestros presupuestos lógicos sobre nosotros mismos al leer el mundo desde el cuerpo, ese cuerpo vivido desde su interior tanto físico como mental —sin separarlos—”¹²⁰.

Dentro de esta cifra teórica y temática se vuelve necesario pensar el trazo, en relación con el olvido, como una forma de escritura que se inscribe sobre la superficie corporal. Al mismo tiempo, esta idea puede ser leída en términos estrictamente físicos como la herida o la hendidura que se hace sobre el cuerpo, ya que este concepto tiene que ver con un carácter temporal de algo que, si bien se desvanece en su sentido lógico, es imborrable sobre la superficie del cuerpo, tal como sucede con el desfondamiento de la memoria. Las heridas son vestigios del pasado, huellas de nuestras vivencias y constancias de nuestra duración, así como de un tiempo que ya no es.

En este sentido, vale la pena señalar la diferencia que existe entre la palabra hablada y la escrita para Derrida. En primera instancia, su perspectiva con respecto a la escritura se aleja de la relación clásica que se ha hecho entre la palabra y el acceso que ésta da al significado de las cosas y a la conexión con la realidad. En la crítica que hace del fonologocentrismo, el filósofo francés marca una diferencia radical entre la oralidad, portadora y puente comunicante del sentido de las cosas, y el signo gráfico¹²¹.

De acuerdo a las ideas que Derrida desarrolla a propósito de la obra de Sigmund Freud y de la escritura onírica y la psíquica, la huella a través de la que se imprime la memoria, únicamente puede pensarse a partir de la estructura o la forma de operación de la escritura, puesto que ambas funcionan desde la diferencia. Ambas son un suplemento de la memoria,

¹²⁰ Cordero, Karen. “Lecciones de lógica: a partir de la serie Satori de Magali Lara” *Debate feminista*, p. 75.

¹²¹ Rodríguez Ortíz, Roxana. *Glosario básico*, p. 149 -150.

aquello que *resta*¹²² de una vivencia es una forma de escritura. La huella impresa ofrece una posibilidad de traer a presente la memoria, de reactivar a través de su ausencia, el pasado que ya no existe. En la fantasmagoría de la huella subyace la noción de la inscripción.

En adición a lo anterior, para Freud así como para Derrida, en la escritura existe aquella anterioridad a la palabra de la que ya se ha hablado. De acuerdo con ambos autores, la escritura psíquica, así como los jeroglíficos, es metafonética y a-lógica¹²³, o más bien su sentido lógico no obedece plenamente a la conciencia.

Ahora bien, como se ha dicho hasta el momento, esta “regresión” al estado primario de la lengua si bien cancela la producción de significantes, genera una respuesta sobre el cuerpo en la que se manifiestan formas de sentido intraducibles al entendimiento lógico o consciente. Derrida apunta que al considerar la expresión verbal en tanto inscripción en relación con la memoria, hay algo que no se borra ni es transgredido como sucede con el discurso consciente, pero esto no puede ser atravesado por el significado.

En toda la obra plástica de Magali Lara podemos encontrar una suerte de hermandad entre la escritura y el dibujo, en las que éstas aparecen como formas primarias de la expresión. Como hemos visto en capítulos anteriores, los dibujos dentro del trabajo de esta artista nos remontan a una etapa primaria o infantil, elemento que se repite también en la escritura (muchas veces, inclusive, con faltas ortográficas), que acompaña constantemente a las imágenes. Sin embargo, la operatividad de la escritura en tanto huella está presente también en sus obras más abstractas a través del proceso de inscripción que se hace sobre las distintas superficies (cuerpos) en las que Lara trabaja desde el papel que ocupa el trazo en toda su obra plástica.

El trazo-escritura aparece como hendidura que corrompe el blanco impecable de las

¹²² Nuevamente se hace alusión al verbo *rester* del francés, que significa al mismo tiempo restar y permanecer.

¹²³ Derrida, Jacques. “Freud y la escena de la escritura”. *La escritura y la diferencia*, pp. 285.

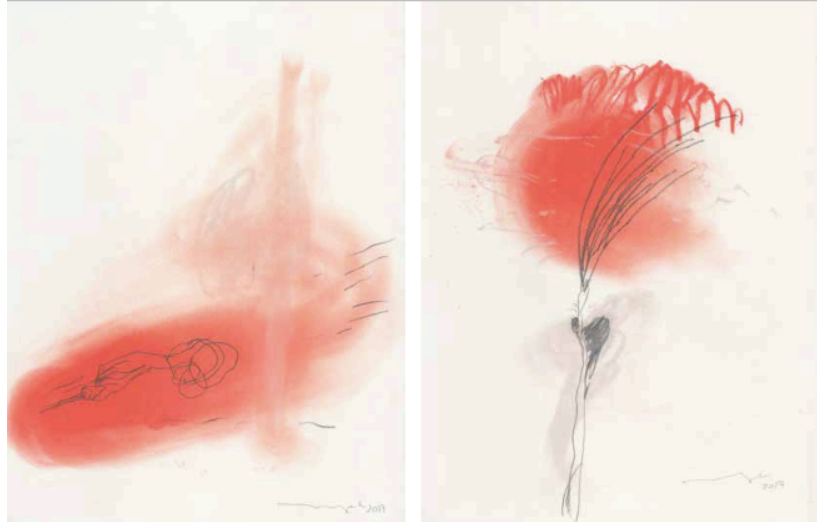
obras de Magali Lara. Se hace una suerte de herida que no cicatriza y que por tanto permanece abierta. Llaga sobre la piel que no se cierra, como tampoco es posible clausurar en una sola significación. La llaga es, para Nancy, ese espaciamiento por el que se escapa el sentido, ya que ésta genera un punto de fuga:

No hay cicatriz, la llaga sigue en carne viva, los cuerpos no trazan de nuevo sus áreas [...] se subliman en el humo, se evaporan en neblina. También aquí el cuerpo pierde su forma y su sentido —y el sentido ha perdido todo cuerpo. Gracias a otra concentración, los cuerpos ya son sólo signos anulados: no, esta vez, en el sentido puro, sino en su puro agotamiento¹²⁴

En toda la obra de Lara apreciamos el trazo como esta forma de violencia que se ejerce sobre la superficie y que va más allá de las estrategias literales de la construcción de significado, que permite una fuga del sentido, una apertura o un *abrirse paso*¹²⁵. Sin embargo, esta resistencia a la significación potencia gestos que evocan a los sentidos y al cuerpo sintiente, a lo visceral que se abre hacia lo interior, pero también hacia un afuera lejano y desconocido, hacia lo otro. Lo anterior se puede ver de forma muy particular en las obras que conforman su más reciente serie, “Coraza”.

¹²⁴ Nancy, Jean-Luc. *Corpus*, p. 61.

¹²⁵ Este concepto nos remonta nuevamente a la noción de escritura que Jacques Derrida desarrolla en torno a la obra de Sigmund Freud. Derrida apunta: “Habría que examinar, pues, de cerca [...] la escritura como ‘abrirse paso’ en la repetición psíquica de esta noción hasta ahora *neurológica*: abertura de su propio espacio, rotura, penetración de un camino contra resistencias, ruptura e irrupción *que marca la ruta (rupta, via rupta)*, inscripción violenta de una forma, trazado de una diferencia en una naturaleza o una materia que no son pensables como tales mas que en su *oposición* a la escritura.” (Derrida, Jacques. “Freud y la escena de la escritura”. *La escritura y la diferencia*, pp. 294)



Figuras 27 y 28: *Sin título 2.01 y 2.02*, 2017. De la serie “Coraza”

Los colores y la textura de esta obra aluden desde la abstracción y su intensidad al cuerpo de la artista y a sus fluidos sin la necesidad de representarlo o trabajar a través de un registro simbólico. Se le trata desde de su propia materialidad. Vemos figuras, manchas, trazos en un estado de devenir de los cuales poco se puede determinar de forma absoluta, no existe posibilidad de una sola interpretación, puesto que nos situamos en el linde de lo sugerente.

Sin embargo, sí somos capaces percibir un cuerpo que se hace presente no en su representación literal, sino desde la alusión a la carne y sus fluidos, a la vitalidad de una corporalidad orgánica que se transmite a partir de ese rojo intenso que lacera el papel blanco, de la forma en la que los colores y las líneas se entremezclan y pierden entre sí. Las distintas tonalidades de rojos, que se degradan y se convierten en tonos “carne” sugieren, sin nombrarlo, al cuerpo. Pensamos en la carne, pero más precisamente en la acepción que nos indica la palabra *flesh* del inglés, que es más orgánica¹²⁶. Las manchas rojas, además, pueden relacionarse dentro de la obra de esta artista¹²⁷, con la corporalidad femenina y prohibida, con las manchas no

¹²⁶ Distíngase de la palabra *meat*. Ambas se traducen al español como carne, pero una es objeto de consumo y otra tiene que ver con el organismo humano.

¹²⁷ Por su trayectoria y su papel dentro del arte feminista, sabemos que una de las preocupaciones principales de

deseadas de la menstruación, que nos hablan de un cuerpo sexuado y deseante, no racional, que no se contiene ni se puede gobernar.

En esta no-representación que permite el grado de abstracción de la obra se da una simbiosis entre los elementos internos y externos que la conforman, pues en este caso no alcanzamos a distinguir si las figuras y las manchas están separadas o forman parte de la misma corporalidad.

Es por este motivo que la escritora Carmen Boullosa —colaboradora y cómplice de Lara desde su juventud— asocia el cuerpo de piezas que conforman “Coraza” con la palabra piel, pues ésta es, en términos orgánicos, nuestro límite corporal, aquel que divide nuestro interior con el mundo de afuera, pero que, al mismo tiempo, en tanto límite, funciona como la puesta en contacto con lo diferente: “La piel se autoimprime el exterior. La piel es la *huella* del mundo en nuestra persona. No *escribe* el mundo o del mundo, imprimiéndoselo va haciéndose marcas, anotaciones que (como las que produce un sello ajeno) no son propias, son de ‘el otro, lo ajeno...’”¹²⁸

Nos confrontamos con una suerte de apertura, que se hace desde y en el cuerpo. Esta herida, o sugerencia de violencia sobre el cuerpo que a su vez puede aludir a los fluidos femeninos, al igual que la memoria; deja huellas que se imprimen sobre la corporalidad. Sin embargo, como en el olvido, estos vestigios se presentan en un lenguaje intraducible a nuestro entendimiento, sólo se exponen sobre su misma apertura, como cuerpo abandonado, en el que entran en contacto lo propio y lo ajeno. En este sentido, la concepción de piel de Boullosa coincide con la de Jean-Luc Nancy:

Lara es la de la ruptura de los límites entre lo privado y lo público y la autorrepresentación del cuerpo femenino y sus deseos e impulsos.

¹²⁸ Boullosa, Carmen. “Coraza es piel”. *Coraza*, p. 38. Las cursivas son mías.

La piel se cierra sobre sí misma como huella de lo otro, visible en el afuera y atada por dentro. De manera más exacta, es aquí donde fuera y dentro, de hecho, se desempatan y se empatan. A la vez hay dos regiones distintas, éstas no se hallan separadas sólo como lugares en un espacio, sino que se definen la una con la otra: aquello que vuelve a cerrarse bajo la cicatriz excluye al resto y se define por esa vía como una relación consigo mismo, exactamente como lo hace toda célula viva, pero esta relación consigo mismo se implica a sí misma como relación con el otro, con el afuera. La piel forma la combinación de ambos, la intrincación de uno al otro, o bien, el hecho de que lo “en sí mismo” se halla “en” un afuera de sí para ser “sí”.¹²⁹

Así como la piel, en la obra de Lara, y en la revisitación del pasado que se hace en ella, se da un encuentro de lo propio con lo extraño. Este otro pudiera ser la madre, con quien la artista logra encontrarse gracias al enrarecimiento del tiempo que es el olvido, pero también es la misma Magali quien se observa desde la lejanía del presente.

La piel tiene una memoria que se imprime en las heridas y en las afectaciones que se hacen sobre ella misma, pero se trata de una memoria física previa a la palabra y a su significación. Esta relación de tensión entre el adentro y el afuera está presente en toda la obra de Lara, así como se puede observar en varias de las piezas que conforman “Coraza”. Tomemos como ejemplo a analizar *Coraza (2)* (Figura 29)

¹²⁹ Nancy, Jean-Luc. *Dar piel*, p. 23.



Figura 29: *Coraza (2)*, 2018. De la serie “Coraza”

En este óleo de grandes dimensiones (180x150 cm) vemos una figura que pareciera ser la abstracción de un corazón, órgano necesario para pensar la relación entre el adentro y el afuera, puesto que tanto para Nancy¹³⁰, como para Derrida, éste representa la intimidad absoluta, el completo adentro, o el lugar sin borde externo¹³¹. El corazón es, además de anatómicamente hablando un órgano interno vital, un símbolo sociocultural de la interioridad. Asociamos nuestras afecciones y sentimientos con él.

Tal connotación se vuelve relevante para comprender la relación del adentro y del afuera en la obra plástica de Lara, siempre ligada con sus emociones. Sin embargo, si miramos con atención la obra veremos que en su caso este corazón (o esta figura que deviene corazón) no es únicamente interioridad, puesto que contiene una suerte de vasos que comunican con lo exterior (Véase Figura 30).

¹³⁰ En el caso de Nancy este concepto en relación con el adentro-afuera, lo propio-otro, se complejiza puesto que tuvo un transplante de corazón a principios de los años noventa sin el cual no hubiera podido sobrevivir. Escribió sobre este acontecimiento y reflexionó sobre su propio cuerpo en *El intruso* (2006). En esta publicación se cuestiona las implicaciones que tiene vivir con y por el corazón de un desconocido.

¹³¹ Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*, p.378.



Figura 30: *Coraza (2)*, 2018. De la serie “Coraza” (detalle)

La materialidad de la obra ya implica una sugerencia del cuerpo en sí misma. Al tratarse de óleo, ésta gana una textura y espesura muy particular, gana corporalidad. A través de la paleta de colores y la forma en la que estos se mezclan y degradan se juega con la corrupción del rojo sobre el lino, además de que las tonalidades blancas, beige, negras y amarillentas nos recuerdan un poco a los distintos fluidos que secreta el cuerpo sobre los que se fundamenta la teoría de los humores del padre de la medicina, Hipócrates¹³². Los vasos conectan el interior de la figura delimitado por una línea de contorno clara con un afuera, que pareciera ser más violento por las manchas rojas que se asemejan a la sangre o a otro tipo de fluidos. Estos círculos irrumpen la blancura de la figura central y proyectan hacia una especie de vacío.

A propósito de “Coraza” y en relación con lo anterior, la artista establece que fue un proyecto en el que se interesó por la exploración de lo femenino para Hélène Cixous, la cual conlleva un dejarse atravesar por el otro, dejar entrar lo diferente e incluirlo dentro de lo propio¹³³. El mismo nombre de la exposición tiene que ver con la relación de lo íntimo con el

¹³² Hipócrates habla de la sangre, la bilis amarilla, la bilis negra, y las flemas.

¹³³ Lara, Magali. *Coraza*, p. 5.

exterior, y del papel del cuerpo como contenedor en el que se plasma la negociación entre el presente y el pasado: “Descubrí este concepto de W. Reich a través de mi interés por lo que el cuerpo dice. El mío es un desconocido con el que me comunico a través de síntomas. Me gusta la idea de construirlo como un paisaje producto de la negociación entre el pasado y el presente [...]”¹³⁴.

Pensar el cuerpo como paisaje en el que se plasman los vestigios del tiempo nos permite dimensionarlo en dirección a una forma de entender la memoria. Más aún si se le ve, tal como lo establece Lara, como un testigo extraño en el que se imprimen las huellas del pasado y las vivencias del presente, en donde queda escrito aquello que se pierde o que se olvida pues se vuelve ininteligible, pero que se expone desde el síntoma. Es como si el cuerpo fuera una pizarra en la que se trazan memorias que se escriben en una lengua irreconocible, pero que al final quedan ahí plasmadas.

En este sentido la idea de paisaje desde la que Magali mira el cuerpo es en sí prometedora, ya que para ella éste se entiende como tal en tanto que se crea una conexión interna y subjetiva con el espacio. Mirar el cuerpo como un paisaje significa mirarlo desde sus adentros. Pero al mismo tiempo, implica un posicionamiento desde afuera, pues para ver lo propio es necesario reconocerlo (mas no descifrarlo ni entenderlo) en el otro.¹³⁵ De ahí la importancia de la naturaleza, del jardín y de las flores dentro de la obra de Lara, ya que son algunas de las formas en las que plasma el cuerpo sin nombrarlo. Ser paisaje es, para esta artista, contemplarse desde adentro, pero también desde la lejanía, activar el recuerdo desde esas huellas que se inscriben en el paisaje que somos.

¹³⁴ Lara, Magali. *Coraza*.

¹³⁵ Entrevista realizada por la autora a Magali Lara, artista plástica. Vía Zoom, 11 de noviembre de 2020.

Es desde esta mirada, desde el puro acto de mirar y de mirarse, desde ese no lugar en el que se inscribe la tensión entre lo que recordamos y lo que se expresa en el cuerpo, que Magali se encuentra con versiones pasadas de ella misma. Pero también este espacio es el que le permite entrar en contacto con su madre. Magali escribe, en este texto profundamente íntimo y poético:

Allá atrás, en un lugar sin tiempo, en el puro acto de mirar vuelvo a encontrarla. Mamá y yo juntas en este espacio conformado por la enfermedad, por la pérdida del juicio y un cuerpo abandonado a los extraños. Una mirada fija, breve, no hay equivocación. Ella me quiere, reconoce pertenencia.¹³⁶

Con el olvido se pierden las palabras, que quizás fueron las que trazaron cierta distancia entre la artista y su madre¹³⁷, pero se hace presente, desde el cuerpo, un reconocimiento anterior a ellas, un sentido de pertenencia que se construye desde los afectos, pues como establece Derrida, “El amor no aprehende nada, no culmina en un concepto, no culmina, ni tiene la estructura sujeto-objeto, ni la estructura yo-tú”¹³⁸.

En el territorio de los afectos se borran las estructuras, se pierden las identidades y lo diferente se vuelve uno con lo propio, tal como sucede en la obra de Magali Lara. La tensión que se genera entre la memoria y el olvido, y lo inimitizable de esta puesta en el límite se inscribe en un lugar sin tiempo y sin espacio, en el puro vértigo de lo ilegible del cuerpo.

La tensión memoria-olvido en la que se fundamenta la esencia aporética de la memoria misma, potencia una puesta en presente del cuerpo, y en ésta se inscribe el contacto con un otro-propio que no busca culminar en estructuras dialógicas de la construcción del sentido. Más bien permiten una interacción mucho más íntima y mucho más complicada entre aquello que nos conforma y que atraviesa nuestros cuerpos como lo hace el tiempo.

¹³⁶ Lara, Magali. “Alzheimer”

¹³⁷ Entrevista realizada por la autora a Magali Lara, artista plástica. Vía Zoom, 11 de noviembre de 2020.

¹³⁸ Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*, p. 127.

CONCLUSIONES

El acto de escribir es casi siempre impulsado por inquietudes afectivas. Esto vuelve a la escritura un acontecimiento personal, amoroso, político. La presente tesis tiene su origen en una pregunta quizás demasiado infantil sobre la memoria, viene de una aproximación completamente íntima, casi corpórea de lo que en mi experiencia ha sido el recordar.

Este proyecto nace de una relación emotiva con mi pasado y con el de mi familia, con la necesidad de entender por qué razón uno puede recordar de forma tan nítida una anécdota, aun cuando ésta no es propia, pero al mismo tiempo, un motivo investigativo importante fue el duelo que viene con el olvido, la conciencia y el miedo a la pérdida y a la falta de reconocimiento.

En un principio se quiso entender únicamente la naturaleza de la memoria en sí misma, de su relación con el cuerpo y de su materialidad como imagen; apostar, con ella, por una nueva forma de ver. Pienso que, de una u otra manera, a través de la obra de Magali Lara esta intencionalidad se cumplió. Sin embargo, el mismo proceso de investigación me hizo darme cuenta de que no se puede pensar la memoria sin el olvido.

En su esencia subyace la relación de tensión entre ambos conceptos, y es justamente en ese espacio en donde se potencia la apertura a una nueva forma de entender el mirar, en donde aquello que se escapa de la memoria se expresa como síntoma en el cuerpo. En éste, se traducen formas *otras* de comunicación, en donde más allá de entablarse un diálogo, se produce una suerte de contacto con un otro-propio.

El cuerpo es el espacio de escritura en el que se inscribe ese *otro* lenguaje. En la afección que se hace sobre el primero se imprime, como gesto, aquello que la memoria no alcanza a almacenar; y en este espacio de tensión se localizan algunos de los motivos centrales dentro de la obra plástica de Magali Lara.

Es por esta razón que el trabajo de la artista mexicana se encuentra en el centro del proyecto. En su plasticidad y en su conciencia por la técnica yace una reflexión significativa sobre el pasado como motivo poético y su incidencia en la configuración de lo propio. De la misma manera, el duelo que conlleva la pérdida de la figura materna nos permite estudiar a profundidad la forma en la que el lenguaje artístico posibilita formas de pensar la naturaleza esencial de la memoria.

En este sentido, en el curso de la investigación se aportó una lectura distinta a propósito del trabajo de Lara, dirigida por una inquietud teórica-temática, más que por una intencionalidad histórico-biográfica. Al ser Magali Lara una artista con un bagaje cultural, literario y filosófico tan grande, no es coincidencia que su obra esté permeada de intertextualidades y preocupaciones de índole filosóficas tan complejas, mismas que merecen ser estudiadas a profundidad y que permiten estudios focalizados hacia temas como el de la memoria y los afectos.

Pienso que, de alguna manera, la presente tesis abre un panorama distinto que posibilita una serie de lecturas nuevas sobre la obra de esta artista en la que se imbriquen lo filosófico, lo biográfico y lo artístico, así como la lectura de motivos poéticos alrededor de las preocupaciones temáticas de la artista como lo son lo femenino y su rol como hija y madre, su mundo interior, el duelo, entre otros.

A lo largo de estos tres capítulos se estudiaron los distintos registros en los que opera la memoria y la reflexión íntima sobre el pasado dentro de la obra de Magali Lara. Pese a las diferencias y matices que la materialidad de cada pieza ofrece a cada uno de los enfoques desarrollados, en todos los casos se llegó a la conclusión de que, por un lado, hay algo de la memoria que se fuga al entendimiento o que no puede ser aprehendido únicamente por el dominio de la razón y de la representación.

Por otro lado, esta excedencia de sentido da apertura a otras formas de reconocimiento o de contacto que son anteriores al lenguaje, al dominio de lo simbólico. En todos los casos, por una u otra razón e independientemente de las características de cada una de las obras analizadas, se tiende hacia una pérdida en la que, dentro del recuerdo que se busca concretar, hay algo que se escapa, hay algo que impide acceder completamente al pasado, aun cuando el recuerdo sea un corte consciente y reconocible marcado por la misma artista.

En las obras de Lara siempre queda algo inconcluso, pues la intimidad que la caracteriza, así como la tendencia hacia la abstracción y la violencia ejercida sobre las imágenes, producen una ruptura entre significado y significante, y abren espacio a nuevas formas de crear *sentido*.

En esta línea conceptual se sostiene el argumento del tercer y último apartado, mismo en el que se condensan los procesos resolutivos de los capítulos anteriores y en donde se consigue una articulación orgánica inherente a la maduración del proceso de estudio que se ha sistematizado a lo largo de toda la investigación.

En éste se resuelve la pregunta por lo que se pierde en el acto de recordar, y se encuentra tal respuesta en aquello que el olvido potencia. Esto que no puede ser traducido o llevado a un lenguaje marcado por la lógica, sino que se expresa en el cuerpo a través de los afectos. En la obra de esta artista existe una intencionalidad que se dirige constantemente hacia su propia corporalidad, como espacio o paisaje en el que se inscribe el transcurrir del tiempo, en tanto que el cuerpo vive la transición de los años, pasa por nuestros cuerpos y, a su paso, deja su marca en nosotros como constancia de los acontecimientos vividos.

Aquello que no se enuncia gramaticalmente, se manifiesta como síntoma y potencia la apertura a un diálogo sin logas, a un espacio menos preciso, pero que intercambia tal precisión por la ternura y el reconocimiento del otro como algo propio, por una forma distinta de mirar,

que es a través del contacto.

Esta exploración propone, por una parte, una aproximación distinta al fenómeno de la memoria y al del olvido focalizada sobre el estudio de los afectos; pero al mismo tiempo puede permitir, desde los estudios visuales, repensar la concepción de imagen y la relación que entablamos con ellas desde lo háptico. Conviene redefinir la mirada, en tanto que se trata de uno de nuestros sentidos físicos y entrelazarla con la percepción táctil de lo diferente.

Sin duda alguna, todas estas lecturas se ven imbricadas con la sensibilidad y las necesidades plásticas, estéticas y políticas que el contexto de producción de la artista demandó en su momento. No es posible dejar de relacionar la importancia del cuerpo y sus afecciones con las demandas y la búsqueda de lenguaje que el feminismo de los años 70 y 80 en México significaron. Pero es también necesario tender nuevos puentes que involucren las distintas maneras en las que nos relacionamos con los fenómenos visuales y estéticos en los que la aproximación transdisciplinar y la metodología de acercamiento al arte sean en sí políticas.

Lo anterior abre el campo de estudio para muchas lecturas más, tanto de nuestra forma de entender lo visual, como respecto a la obra de Magali Lara. Analizarla desde las teorías de los afectos posibilita también lecturas políticas del cuerpo, en las que la transgresión del sentido se opone a un orden logocéntrico. Lecturas que la misma obra de la artista mexicana demanda hacer, desde el momento en el que en su trabajo existe una red de relaciones entre su vida, su cuerpo, sus inquietudes y sus pasiones.

La obra de Lara circula en una constelación de distintos universos temáticos y metodológicos. Las narrativas que se construyen sobre el pasado, sobre el presente y sobre la constitución afectiva de Magali beben del agua de distintos ríos. Su poética está conformada por una suerte de autopsicobiografía que además toma prestadas vidas otras. Se rescatan motivos

literarios, filosóficos, psicoanalíticos que entran en diálogo, además, con distintos tipos de lenguajes que expresan mucho más de lo que pueda articularse en un discurso regido por la razón, y que se enuncian en la materialidad del cuerpo de cada obra.

En este sentido, para comprender las pulsiones que subyacen la obra de Lara, así como la relación con su cuerpo como paisaje en el que se transcribe el pasado y aquello impronunciable e inmimetizable de la memoria; se vuelve necesario considerar la intimidad y los afectos como categorías del pensamiento necesarias para estudiar los fenómenos mnémicos y artísticos que rodean las distintas formas de búsqueda que motivan el trabajo plástico de Magali Lara.

La escritura y expresión plástica en primera persona le permite a la artista (y me permite a mí, en este trabajo), abordar la memoria y su esencial tensión con el olvido desde una aproximación más certera. La obra de Lara abre un espacio de encuentro y cercanía entre distintas temporalidades y sujetos. La pérdida de la lengua y del mundo materno que viene con el olvido se enuncia, dentro de la obra de esta artista, en un yo que se encuentra y se confunde constantemente con un sinfín de voces otras que vienen del recuerdo. Pero detrás de esas voces intrusivas existen susurros que hablan de lo familiar. Ante la pérdida de las certezas prevalece el reconocimiento de una pertenencia anterior a la palabra y a la imagen que pretende representar. La fuga de la lengua nos permite una forma distinta de contacto que se expresa como síntoma en el cuerpo, y de la misma manera la obra de Magali Lara pone en tensión el acceso a la memoria y lo prefigura a través del contacto, de tocar la imagen que no vemos.

RELACIÓN DE FUENTES

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. (Trad. Ernestina de Champourcin). Buenos Aires: FCE, 2000. Impreso.
- Barrios, José Luis. "Historia y memoria. Notas sobre el olvido como condición crítica del pasado." *Afecto, archivo y memoria. Territorios y escrituras del pasado*. Comp. José Luis Barrios. CDMX: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2015. Impreso.
- Barrios, José Luis. "Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara". *Mi versión de los hechos*. CDMX: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Impreso.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria*. (Trad. Pablo Irés). Buenos Aires: Cactus, 2006. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso". *Ficciones*. Segunda Edición. CDMX: Debolsillo, 2013. Impreso.
- Boullosa, Carmen. "Coraza es piel". *Coraza* (Dir. Ricardo Ocampo Feris). Buenos Aires: Akian Gráfica Editora, 2020. Impreso.
- Cárdenas, Juan. *Los estratos*. España: Editorial Periférica, 2013. Impreso.
- Celaya, Guillermo. *Acto y forma en Aristóteles*. Trabajo para obtener el Grado en Filosofía. UNAV. Pamplona, 2016. Documento PDF.
- Cid de León, Óscar. "Juega Magali Lara con memoria y olvido". *Magali Lara*. Web. 27 de abril de 2020. < <http://www.magalilara.com.mx/index.php?accion=articulos>>
- Cordero, Karen. "Lecciones de lógica: a partir de la serie *Satori* de Magali Lara". *Debate feminista*. Vol 38. (2008): 73-83. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *El bergsonismo*. (Trad. Luis Ferrero Carracedo). Madrid: Ediciones Cátedra, 1987. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. (Trad. Ernesto Hernández). B. Editions

- de la différence, 1984. Documento PDF.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. “Lo actual y lo virtual”. *Dialogues*. Web. 22 de septiembre de 2021. < <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2007/08/lo-actual-y-lo-virtual-gilles-deleuze.html>>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “¿Qué es una literatura menor?”. *Kafka. Por una literatura menor*. (Trad. Jorge Aguilar Mora). CDMX: Ediciones Era, 1978. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Artes de lo visual*. (Trad. Joana Masó y Javier Bassas Vila). España: Ellago ediciones, 2013. Impreso.
- Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. (Trad. Irene Agoff), Buenos Aires: Amorrortu, 2011. Impreso.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. (Trad. Patricio Peñalver). Barcelona: Editorial Anthropos, 1989. Impreso.
- Derrida, Jacques. “Mal de archivo. Una impresión freudiana”. *Derrida en castellano*. (Trad. Paco Vidarte). Web. 27 de abril de 2020.
- < <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>>
- Fajardo Hill, Cecilia. “La agencia liberadora de la vulnerabilidad: Entrevista con Magali Lara”. *Coraza* (Dir. Ricardo Ocampo Feris). Buenos Aires: Akian Gráfica Editora, 2020. Impreso.
- Freud, Sigmund. “Doctrina de las pulsiones”. *Obras completas*. Vol 23. (Trad. José L. Etcheverry). Argentina: Amorrortu editores, 1986. Impreso.
- Freud, Sigmund. “Recordar repetir, reelaborar”. *Grupos clínicos de Buenos Aires*. (1914). Web.
- < <http://gruposclinicos.com/sigmund-freud-recordar-repetir-reelaborar-1914/2013/06/>>
- Freud, Sigmund. “Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria”. *Obras completas*. Vol 3.

- Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991. Impreso.
- García Canclini, Néstor. “El placer de volverse otro: diálogo con Magali Lara”. *Mi versión de los hechos*. CDMX: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Impreso.
- Giunta, Andrea. “Feminismos artísticos en México, Manifiestos, conferencias, exposiciones y activismos”. *Feminismo y arte Latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2018. Impreso.
- Kristeva, Julia. Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. México: Siglo XXI editores, 1988. Impreso.
- Lara, Magali. “Animaciones”. *Lecturas en acto*. Colección diecisiete, teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento. CDMX: Editorial, 17, 2014. Impreso.
- Lara, Magali. “Alzheimer”. *Magali Lara*. Web.24 de noviembre de 2020.
<<http://www.magalilara.com.mx/index.php>>
- Lara, Magali. “Coraza”. *Magali Lara*. Web.24 de noviembre de 2020.
<<http://www.magalilara.com.mx/index.php>>
- Lara, Magali “La piel después de los cuarenta”. *Magali Lara*. Web.24 de noviembre de 2020.
<<http://www.magalilara.com.mx/index.php>>
- Lara, Magali. Entrevista vía Zoom. 11 de nov de 2020.
- “Las fuerzas”. *Físicalab*. Web. 24 de noviembre de 2020.
<<https://www.fiscalab.com/apartado/las-fuerzas>>
- Ledesma, Ixchel. “El error en la obra de Magali Lara”. *Nexos*. Cultura y vida cotidiana. 29 de mayo de 2017. Web. 17 de noviembre de 2019.
<<https://cultura.nexos.com.mx/?p=12789>>
- Mayer, Mónica. *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. México: AVJ Ediciones,

2004. Formato electrónico.
- Mitchell, W.J.T. (Ed. Ana María Varas). “¿Qué es una imagen?”. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. Impreso.
- Mizrahi, Eliza. “El vértigo de la memoria”. *Afecto, archivo y memoria. Territorios y escrituras del pasado*. Comp. José Luis Barrios. CDMX: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2015. Impreso.
- Melgares, Miguel Ángel. “Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero”. *SOBRE*. No. 4 (2018): 7-17. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. (Trad. Patricio Bulnes). Madrid: Arena libros, 2003. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *Dar piel*. (Trad. Cristina Burneo Salazar). Quito:Trashumante, 2016. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *El arte hoy* (Trad. Carlos Pérez López y Daniel Álvaro). Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. (Trad. Irene Agoff). Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Impreso.
- Raggi Lucio, Adriana. “Transmutaciones corporales: del oprobio a los infinitos géneros: Magali Lara, Nicola Costantino y Cris Bierrenbach” Tesis para obtener el Doctorado. *Universidad Nacional Autónoma de México*. México, 2013. Web. 22 de septiembre de 2021. < <https://repositorio.unam.mx/contenidos/transmutaciones-corporales-del-oprobio-a-los-infinitos-generos-magali-lara-nicola-costantino-y-cris-bierrenbach>>
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. El cuidado de lo inolvidable*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1999. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. (Trad. Agustín Neira). Buenos Aires: FCE, 2004. Impreso.

Rodríguez Neira, Teófilo. “Sentido gnoseológico de la memoria según San Agustín”. Documento PDF.

Rodríguez Ortiz, Roxana. *Glosario básico*. Web. 27 de abril de 2020.

< <https://roxanarodriguezortiz.files.wordpress.com/2011/04/glosario-derrida.pdf>>

Rojas, Sergio. E. “La memoria y sus representaciones en Spinoza”. *Pensamiento Moderno y Metodológico en Historia de las ideas*. Madrid: Ediciones Complutense, 2016.

Documento PDF.

Rosa, María Luisa. “La intimidad del dibujo. La voz de la escritura en Magali Lara y Mónica Mayer”. *Yulinda*, Buenos Aires. Impreso.

San Agustín, *Confesiones*. Libro X Capítulo VIII. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web.

6 de octubre de 2020. < <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones--0/html/>>

Sandoval, Sandra. “Magali Lara neutraliza el olvido”. *Magali Lara*. Web. 27 de abril de 2020. <

<http://www.magalilara.com.mx/index.php?accion=articulos>>

Sifuentes, Jorge. “Magali Lara: Alzheimer surge del inconsciente”. *Magali Lara*. Web. 27 de

abril de 2020. < <http://www.magalilara.com.mx/index.php?accion=articulos>>

“Tipos de fuerza”. *Significado de la fuerza*. Web. 24 de noviembre de 2020.

<<https://www.significados.com/fuerza/>>.

Trinidad, Emma. “Woman Art House: La casa y las artistas” *Mujeres Mirando Mujeres*. Web. 4

sept. 2020. <<<https://mujeresmirandomujeres.com/emma-trinidad-woman-art-house/>>>

Vázquez, Juan Amo. “Una teoría sobre el retrato”. *Ensayos: Revista de la Facultad de*




Educación de Albacete, No. 3 (1989): 171-176,

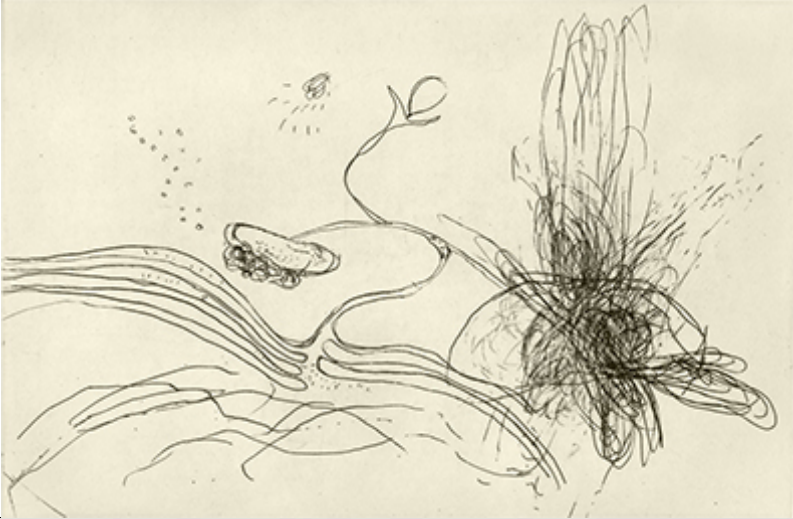
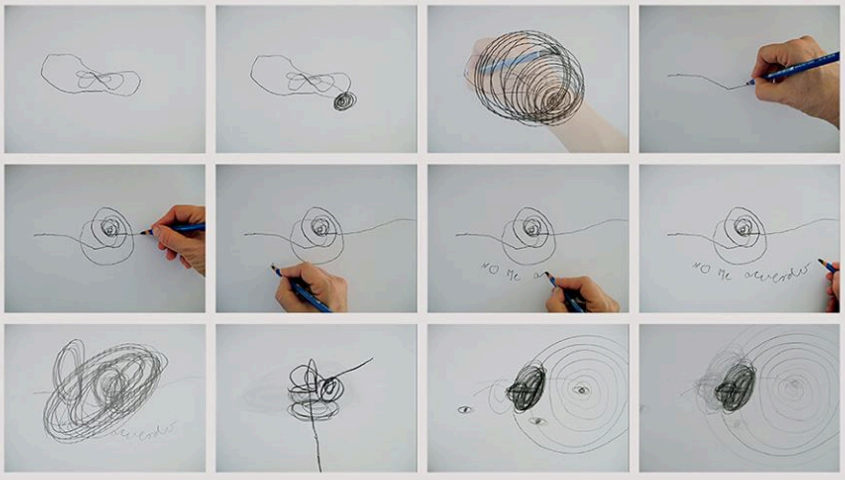
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282534>>

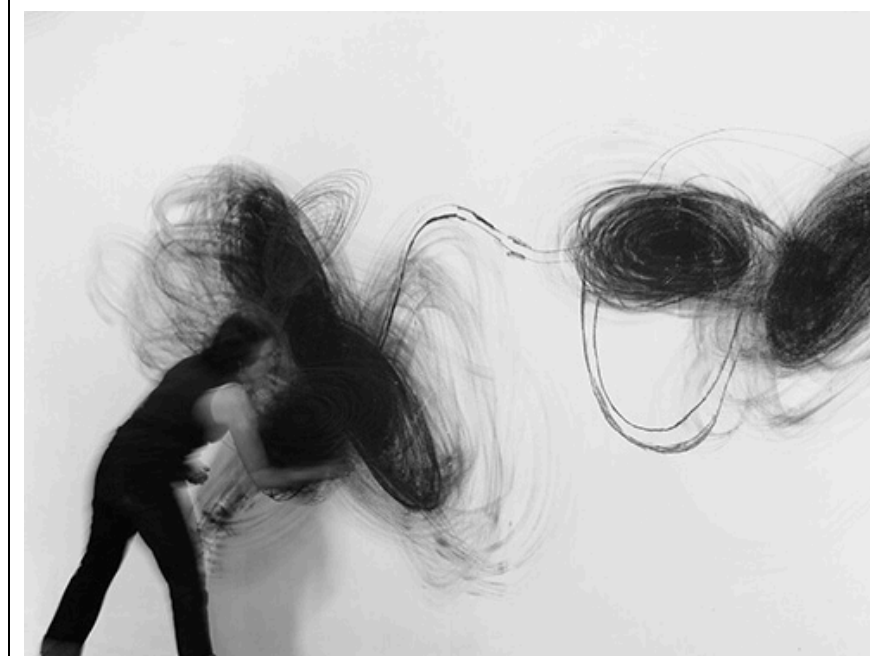
ÍNDICE DE IMÁGENES

OBRA	DATOS DE LA OBRA	PÁGINAS EN LAS QUE APARECE
	<p>Título: <i>Infancia</i> Serie: “Infancia y eso” Año: 1980 Técnica: Tinta china, acuarela y fotografía sobre papel de algodón Medidas: 56.5 X 75.5 cm</p>	<p>20, 22, 23</p>
	<p>Título: <i>Algo muy pequeño</i> (detalle) Año: 2018 Serie: “Coraza” Técnica: Fotografías, tinta y recorte de papel sobre libreta Medidas: 21 X 17 X .6 cm</p>	<p>26, 28</p>

	<p>Título: <i>Oído izquierdo, oído derecho</i> Año: 1983 Serie: “Historias de casa” Técnica: Grabado en metal Medidas: 40 X 49.2 cm</p>	<p>33</p>
	<p>Título: <i>El que me persigue se aparece</i> Año: 1981 Serie: “Lavabos” Técnica: Tinta china sobre papel Medidas: 80 X 100 cm</p>	<p>35</p>
	<p>Título: <i>Lo imposible</i> Año: 1998 Serie: “Kafka y la cama” Técnica: Grabado – Aguafuerte y Aguatina Medidas: 76.9 X 56.7 cm</p>	<p>37</p>

	<p>Título: <i>Kafka y la cama</i> Año: 1998 Serie: “Kafka y la cama” Técnica: Grabado – Aguafuerte y Aguatina Medidas: 75.9 X 56.6 cm</p>	<p>37</p>
	<p>Título: <i>La risa (corazón de infancia)</i> Año: 1984 Serie: “Biberones” Técnica: Grabado en metal Medidas: 63 X 91 cm</p>	<p>39, 40</p>
	<p>Título: <i>El vacío</i> Año: 1984 Serie: “Biberones” Técnica: Grabado en metal Medidas: 63 X 91 cm</p>	<p>39, 40</p>

	<p>Título: <i>Alzheimer I</i> Año: 2006 Serie: “Alzheimer” Técnica: Grabado en metal Medidas: 28.5 X 39.5 cm</p>	<p>49, 52</p>
	<p>Título: <i>No me acuerdo</i> Año: 2008 Serie: “Alzheimer” Técnica: Animación digital Medidas: 2’18 min</p> <p>Dirección y animación: Magali Lara Postproducción: Luis Ordoñez Música: Yao-Dajuin</p> <p>Referencia: https://vimeo.com/96385846</p>	<p>54</p>



Título: *Alzheimer*

Año: 2006-2007

Serie:
"Alzheimer"

Técnica:
Instalación/Performance




Medidas: Entre los 6 y 8 m de largo



Primera vez llevada a cabo en el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público
Segunda vez llevada a cabo en el Centro de las Artes de Monterrey, Fórum Universal de las Culturas Monterrey, México

La primera fotografía fue proporcionada por el estudio de Magali Lara, y su uso autorizado para la presente tesis.

La segunda fotografía es de la autoría de Luis Ordoñez

61, 62, 63, 85

		<p>Título: <i>Memoria</i> Año: 2007 Serie: “Alzheimer” Técnica: Grabado en metal Medidas: 22.1 X 16.4 cm</p>	74, 75
		<p>Título: <i>Olvido</i> Año: 2007 Serie: “Alzheimer” Técnica: Grabado en metal Medidas: 22.1 X 16.4 cm</p>	74, 75
		<p>Título: <i>Sin título 2.01</i> Año: 2017 Serie: “Coraza” Técnica: Recortes de papel, grafito y pastel sobre papel Medidas: 30.5 X 22.7 cm</p>	90

			<p>Título: <i>Sin título</i> 2.02 Año: 2017 Serie: “Coraza” Técnica: Recortes de papel, grafito y pastel sobre papel Medidas: 30.5 X 22.7 cm</p>	90
			<p>Título: <i>Coraza</i> (2) Año: 2018 Serie: “Coraza” Técnica: Óleo sobre lino Medidas: 180 X 150 cm</p>	93, 94

ANEXOS

*El cuerpo como el paisaje en el que se inscribe la memoria: Entrevista con
Magali Lara*

El día 11 de noviembre de 2020 tuve una entrevista con Magali Lara a través de la plataforma Zoom. La artista, además de responder de forma generosa a todas mis preguntas, compartió conmigo experiencias personales a través de un diálogo abierto, que sin duda fue de suma importancia para los propósitos de la presente tesis y que se relacionan estrechamente con los afectos y los conceptos e ideas desde los que se leyó su obra. Se reflexiona además acerca de temas que repercuten directamente a las problemáticas actuales y a la situación de cambio en la que vivimos por la pandemia. Es por estos motivos que me pareció pertinente transcribir y conservar todo el diálogo. Si acaso se modificaron algunos aspectos estilísticos que tienen que ver con las necesidades de la palabra escrita, y con las diferencias que existen entre ésta y la expresión oral.

[Dulce Alcalá]: Mi primer pregunta tiene que ver con una inquietud material. Podría decirse que tu producción artística inicia durante los años setenta y ha continuado hasta la fecha. Durante este periodo has experimentado con varias técnicas y has transitado entre la figuración y la abstracción, sin embargo tu obra mantiene una poética constante, en la que el trazo dentro del espacio en blanco, las manchas, adquieren cierto protagonismo; ¿podrías contarme un poco acerca de la importancia de estos elementos en tu trabajo?

[Magali Lara]: Claro, está muy bien visto. Dentro del marco del arte feminista de mi época, que es la misma de Mónica Mayer y Maris Bustamente, teníamos la necesidad de representarnos a nosotras mismas y de hablar del cuerpo y sus pulsiones. En mi caso particular, me interesó representar mi cuerpo sin que apareciera como ha sido representado normalmente.

Yo además tenía una dificultad de infancia, digamos que para mí toda esta parte del juicio sobre la belleza me causaba bastante agobio. Cuando empezó la adolescencia y de pronto tuve apetito sexual, me di cuenta de que el cuerpo quería algo que yo no entendía. Entonces, el trabajo tenía que ver con eso que a mí me pareció tan misterioso y tan fuerte que es lo que el cuerpo quiere, lo que el cuerpo necesita, que no necesariamente pasa por la cabeza, sobretodo en la adolescencia.

A la hora de hacer los dibujos, la idea del espacio en blanco viene de la literatura, tiene que ver con la desaparición del autor, pero sobre todo, con las ideas de Umberto Eco, del espacio en blanco como una posibilidad más, como una posibilidad de que el espectador tuviera la oportunidad de completar el sentido de la obra.

Ahora, con tantos años de distancia, lo que yo te diría es que no me quedaba claro, no tenía yo una narrativa concreta. Me daba cuenta de que lo que uno decía podía cambiar si lo veías desde otro punto de vista.

Entonces para mí las manchas, el espacio en blanco, cierta fragilidad de los materiales, cierta torpeza del trazo tenía que ver con esta fragilidad del cuerpo y con este difícil control de lo que el cuerpo quiere decir, esa es la pugna que está siempre en tensión con mi trabajo.

[DA]: Aprovechando que mencionas la época en la que a ti te tocó iniciar tu trabajo como artista, me gustaría hacerte una pregunta de carácter historiográfico: Tu comienzas tu obra en los años 70, y sigues produciendo hasta la fecha; ¿en qué sentido consideras que el inicio de un nuevo milenio (el cambio de los 90's a los 2000's) modificó tus inquietudes artísticas y plásticas, si es que lo hizo?, ¿podrías decir que ha habido un cambio en tu obra y en los temas que tratas dentro de ella, a diferencia de lo que hiciste durante las últimas décadas del siglo pasado?

[ML]: No necesariamente coincide con el milenio. Yo siento que el verdadero cambio de paradigma fue el 2012. Hubo algunas cosas personales que afectaron mi forma de representar el mundo. Son cosas muy concretas. Yo soy viuda, y creo que todo el proceso de la enfermedad y la viudez, me afectó. Además coincidió con la muerte de mi hermano Rolando que fue unos años antes. Murió con su mujer en un accidente en el 85, Elso muere en el 88. Yo en ese entonces tengo 30 años, se supone que estaba en la época de construir una familia y aparece la muerte, que cambia un poco mi perspectiva de las cosas. Además Rolando es la primera muerte de alguien cercano, y se trató de una muerte violenta. Luego Elso enferma y muere, me toca ir a la Cuba comunista.

Yo conocía Cuba, conocía la Habana, pero me tocó ver desde el hospital un tipo de sociedad muy específica. Parafraseando a Teresa Margolles, ella diría que para entender una sociedad hay que visitar sus morgues, lo mismo me pasó a mí en el hospital de terminales. Te das cuenta de cosas muy duras de esa sociedad. Eso me cambió, es cuando yo entro a una cosa de árboles y paisaje y demás. Necesito un lenguaje más figurativo que tiene que ver con una necesidad de reproducción, de construir hogar.

Después de esto me mudo a Cuernavaca y nace la idea del jardín. Desde la muerte surge una relación con el paisaje, con el afuera que había empezado de alguna manera con la idea de las flores, porque éstas representan un poco la genitalidad femenina. El paisaje es el cuerpo femenino, pero yo lo quería tomar desde otro lugar, desde una idea más mística, por decirlo de alguna manera. Tiene que ver con cómo la parte simbólica del arte tiene siempre estos elementos recurrentes, independientemente de la parte ideológica.

Yo estuve educada en una escuela católica y luego fui militante del partido comunista, entonces la parte ideológica, rígida, teórica; siempre me pareció que dejaba cierto tipo de problemas fuera, y son los problemas que se muestran siempre en la intimidad, que tienen que ver con los afectos, pero también tiene que ver con la ecología, con la comida, y por supuesto con la sexualidad.

Así que yo te diría que empiezo como artista conceptual en los 70's, que es mi primera exposición, ya por ahí del 83-84 me doy cuenta de que todos estamos haciendo básicamente lo mismo, y entonces empecé con las flores, los cuartos, la cosa afectiva, de la pareja, y cuando muere Elso sí viene la cuestión del paisaje, como un interés y como una posibilidad de explorar un adentro.

2012 es distinto, porque yo tengo un problema de familia fuerte. Mueren mis padres, muere mi hermano, que era quien juntaba a la familia y 2012 implicó en mi vida el final de este pleito. Hay algo en el exterior que se empieza a acabar: el relato de la familia.

La película *Melancolía* de Lars von Trier, que habla del fin del mundo, me hizo ver que esto que parecía una cosa banal, en realidad todo el mundo la estaba pensando. Se vino además, en 2008 la crisis financiera con la Casa Lehman que quiebra, se descubren todas estas transacciones inmobiliarias y demás se suponía que era un fin de mundo y sin embargo las cosas siguieron relativamente igual.

En 2012, todos pensamos que podía acabarse el mundo y ahora que sabemos que se está acabando, por supuesto que implicó un cambio importante. Por supuesto que ya estaba gestándose desde mucho antes, pero 2012 es una fecha clave y a partir de ese año hemos visto cambios de paradigmas muy fuertes en nuestras creencias.

En mi trabajo, además, hay una cosa que corresponde con la edad, con la pérdida de la familia. Cuando pierdes a tus padres, tú te vuelves la referencia mayor. Yo no tengo contacto con mis hermanos mayores, entonces toda esta posibilidad de pensar un futuro distinto, y una manera de entender el mundo, inclusive la sexualidad y el cuerpo, viene para mí a ser un lugar interesante. Coincide además con que en Cuernavaca hubo años muy difíciles, muy violentos y mi hijo era muy chico entonces, días en los que la vida de los jóvenes estaba en riesgo y que además no era que te pasara un accidente de carretera como en mi época, sino que les podían pasar cosas terribles. Eso también ha cambiado en mi reflexión.

A mí no me gusta ser apocalíptica aunque ese sería el principio de mi temperamento. Me he casado con puros apocalípticos (risas). Yo creo que la vida es lo que es, no tiene explicación, pero mientras hay vida, hay gozo, y hay posibilidad de construcción. Pero también hay cambios y miedo; y a veces el dolor es lo que nos hace cambiar. Ése sería el paradigma de mi trabajo ahora. Desde una edad en la que sé que lo que creemos siempre tiene una parte de fantasía y que probablemente ese fin de mundo del que estamos hablando ahora, es un fin que yo escuche desde muy joven. Matías Goeritz hablaba ya de un fin de mundo si no hacíamos un cambio ecológico. Ésta es una preocupación que tengo desde siempre. Hoy en día, es un fin de mundo que no sabemos exactamente cómo va a ser. No es como nosotros creíamos que iba a ser el futuro. Creo que el principio de esta nueva época empieza, para mí, en 2012 y por supuesto que me cambió. Creo que ahora en estas últimas épocas, el *Zoom*, ha hecho una transformación sumamente rápida.

[DA]: Entonces, se podría decir que para ti los cambios, más que tener que ver con el contexto directo, se relacionan con tu experiencia personal dentro del momento histórico, ¿no?

[ML]: Sí. Creo que, por ejemplo, para mí los 90 fueron muy agresivos porque es una generación que despreciaba a la mía. Había una especie de ninguneo terrible. En parte también por eso me fui a Cuernavaca, también porque mi hijo era chico. Y yo creo que los 90's cambiaron un paradigma dentro del arte porque todas estas preocupaciones políticas que tuvimos de pronto se borraron en esta especie de militancia, pero muy pegada a mucho dinero, en esta cosa glamourosa de las bienales y a mí esto me hizo tomar cierta distancia. Vivir en Cuernavaca es una posición ante la vida que tiene que ver con el jardín.

[DA]: Qué lindo, y tiene que ver con una pregunta que vendrá después. Hace unos momentos comentaste que tú eres una gran lectora, y un aspecto que a mí me encanta dentro de tu trabajo es la estrecha relación que guarda con la literatura y con la escritura. El diálogo entre las imágenes y las palabras es un interés del que has hablado en varias ocasiones, pues según expones, las palabras abren una suerte de fuga que permiten significados nuevos dentro de las obras, ocultos o distintos; ¿qué pasa con tu obra más abstracta, aquella en la que no hay lenguaje como por ejemplo en los grabados que conforman “Alzheimer”, que la palabra escrita deja de aparecer?, ¿qué te permite este abandono de todas las formas de representación?

[ML]: Digamos que yo trabajo de una manera más ensayística. “Alzheimer” es un ejemplo muy claro de esto. Yo tuve una relación complicada con mi mamá, muy estrecha en algunas partes, por ejemplo ella quería ser pintora y me dejó leer lo que quise; pero al mismo tiempo muy conflictiva. Había algo de mi personalidad que irritaba profundamente a mi mamá. Ahora entiendo que esto tenía que ver con que yo tenía mi propia opinión, yo quería ser autónoma. No entendía por qué la feminidad tenía que ser de cierta manera específica.

La relación con mi madre tiene que ver con una especie de dificultad de diálogo, y sin embargo, mi madre tenía una capacidad muy particular de usar las palabras, de verbalizar y de comunicar muy notable. A mi papá por ejemplo le gustaba más que mi mamá le contara las películas que verlas.

Tenía un don con el lenguaje, para ser agresiva, inclusive. Y cuando le da el alzheimer, que es además una enfermedad de su familia —también mi abuela y a mi tía abuela, que fue quien crió a mi mamá, la padecieron— fue una situación para mí muy complicada. Además es una situación familiar muy dura porque mi padre la cuidó muchos años. Medio nos dice que tiene alzheimer, pero lo oculta, y el servicio de la casa un poco la cuida. Mi mamá era muy excéntrica, tenía sus gestos, pero cuando él (mi padre) se enferma y va al hospital, nos damos cuenta de que el alzheimer de mi mamá está muy adelantado; y que al perder a su cuidador principal, los temas del lenguaje se volvieron cada vez más evidentes. Pero ella nunca perdió esas ganas de contar ella, como podía Había un deseo de contar. Podía repetir la misma palabra mil veces, pero había un deseo de contar.

La relación con alguien con alzheimer es una relación de una enorme intimidad porque deja todo al descubierto, pero al mismo tiempo, tiene mucho que ver con la fragilidad, porque la persona está atrapada en su cabeza o en su cuerpo. Es una enfermedad tremenda y además es lenta.

Toda la serie “Alzheimer” a mí me planteó este lugar primordial con la lengua materna, y además en el caso de mi mamá, implicó una relación estrecha con la literatura y con la escritura. Mi mamá no era una lectora refinada, pero leía y lo disfrutaba.

Ahí para mí empezó a aparecer todo lo que se dice con el cuerpo. Algo que yo desde adolescente había más o menos entendido, de pronto con el alzheimer se vuelve evidente. Mi mamá nos leía perfecto. Los primeros meses de la enfermedad te da rabia estar atrapada en la enfermedad de tu mamá, y ella podía notarlo perfectamente; entonces reaccionaba a tu parte emocional de una

manera muy violenta.

Eso para mí fue muy claro y muy interesante porque había que estar bien para que ella pudiera estarlo. Había una cosa como muy simbiótica.

Por otro lado, aparte de este cuestionamiento, es interesante cómo se va resquebrajando tu lengua materna, todo lo que parece que uno entiende, y comienza a aparecer la fragilidad y la ferocidad de los cuerpos, porque mi mamá agarraba el lápiz de labios —yo siempre asocié la forma en la que ella se pintaba los labios con mi primer noción del dibujo— y podía pintárselos, comerlo o arrojártelo. Nunca sabías qué podía pasar. Esto tiene algo de ferocidad también.

Cada vez que yo iba a su casa, empecé a ir a un taller de grabado y hacía espirales. Yo creo que este gesto tenía que ver con la pérdida de la lengua materna. Ahí el lenguaje, en la obra, no era posible, pero yo escribí después. En el catálogo de esta obra, escribí mucho.

Todo lo que yo no podía decir en la obra plástica lo hice de manera escrita. Estos textos fueron el relato más autobiográfico y el más narrativo que he hecho. Tenían que ver con la relación que tuve con mi madre, era el relato de lo que significó perderla a ella y perder la lengua materna. Porque además, es una enfermedad muy larga, muy complicada, que va borrando la memoria, pero hay ciertos recuerdos que no se desvanecen. En este sentido entendí que no es que desaparezca enteramente la escritura, sino que ésta aparece a través de otro tipo de relación que a veces está en la página o esta de manera paralela; o en la obra, en la repetición, que para mí es un concepto importante, va dicho lo que no se puede decir.

Creo que esa serie, que fue tan larga y tan obsesiva, tenía que ver con ese “no poder decir”, con esa pérdida del cuerpo o de la lengua de la madre. Una pérdida de territorio que no es individual, que es familiar.

Esa madre que cada vez era de más difícil acceso y que su cuerpo se volvía cada vez más ingobernable, inclusive para ella, hace ver que ese tipo de palabras que buscan comprenderlo todo, no son suficientes. Yo creo que en ese caso, la literatura, y sobretodo la poesía, sí lo logran; pero la parte más racional, no.

Se cristaliza un cambio que es un poco antes del 2012. Tengo la impresión de que mi mamá muere en 2012 —es curioso, fue un proceso tan largo y tan doloroso que ni siquiera recuerdo la fecha exacta— Fue una muerte en la que no estuvimos, porque estábamos peleadas las hermanas y fue un entierro sin entierro, vamos a decirlo así. No acabó de morir porque dejó muchas cosas pendientes, había muchos conflictos y fue una pérdida de mundo en muchos sentidos; porque también hacer el duelo correctamente implica un proceso de muerte y renacimiento, y en el caso de mi madre hubo algo que se quedó incompleto, a la mitad.

“Alzheimer” yo creo que predice en muchos sentidos lo que hablo del 2012, de la pérdida de un paradigma, de la pérdida de lo que uno creía que era eterno y de una especie de desamparo, en el que de alguna manera estamos ahora todos reunidos. Creo que eso es también uno de los temas importantes hoy en día: ¿cómo hacer un duelo, cuando se trata de un duelo a nivel mundial? Hablamos de un duelo personal, por supuesto, íntimo, pero es un duelo de mundo.

[DA]: Retomando esta serie, que sin duda trabajo mucho en mi tesis, pues me interesa ver cómo se capta esa pérdida de mundo que viene con el abismamiento de la memoria: en una entrevista que te hicieron con respecto a esta misma exposición, tú declaras que la técnica del grabado te interesa porque éste mismo va dejando aparecer las marcas sobre la superficie, lo cual se asocia de alguna manera con el acto de recordar, esto es, en cierto sentido, algo inconsciente, ¿tiene algo que ver con la memoria (o el olvido) involuntario?, ¿podrías profundizar en la relación que tienen los procesos de producción o creación de tu obra con lo que tú buscas proyectar o generar en ella?

[ML]: También tiene que ver con la escritura. Yo he contado, y seguramente lo has leído, que tengo un gran conflicto con la escritura. Todo el mundo me ha dicho que hay una escritora dentro de mí, pero para mí ésta representa una especie de conflicto. Tengo faltas de ortografía, faltas de redacción, siempre necesito de alguien que me diga qué tan perdida estoy para poder estructurar mis ideas, es como una especie de desorganización afectiva. Tengo muchas teorías con respecto a eso y quizás una sea que el territorio de esa escritura tiene que ver con una dificultad con mi cuerpo. El grabado, por otro lado, es un lugar que para mí es muy satisfactorio en el sentido de que rasgas algo, hay una especie de relación física.

Yo siento que el dibujo y la escritura son siamesas, hay órganos vitales que comparten; y para mí esta posibilidad de hacer esto en una superficie ya significa algo. Pero no se queda sólo ahí, tienes que observar el proceso de quemado y luego de impresión para que salga. Esto me interesa mucho, y claro que, como además, la imagen que tú haces sale invertida, hay una especie de alquimia del lugar ahí, que sucede con los materiales, pero no es consciente. Al menos, así me pasa a mí.

Lo que le pasa a la placa, que tiene su propia vida y su propia estética, y es por eso que el grabado me gusta tanto, y por eso para mí en relación al alzheimer es tan importante, porque era un lugar muy físico de hacer esta cosa entre memoria y olvido; pero al mismo tiempo es la impronta de esa dificultad entre una y otra cosa.

Yo tengo una memoria particular. Dice mi hijo que invento cosas, pero no. Lo que pasa es que oigo cosas a destiempo que se me quedan grabadas, y luego la gente que las dice no se siente reconocida en ellas. Este tipo de cosas que la gente dice de forma aleatoria y olvidamos rápidamente, yo las conservo en mi recuerdo. La historia de mi mamá tenía que ver con todas esas narraciones que ella contaba de su propio cuerpo. Ella tuvo un tumor en la cabeza, tuvo varios abortos, un accidente de coche, y ella era una gran narradora. Yo creo que el grabado para mí es este intento, o esta impresión corporal de lo que pasa y que no sé cómo verbalizar. Tengo algunos grabados que me gustan mucho por eso, porque tienen esa cosa tan rara del momento.

Antes de que Elso tuviera el diagnóstico tan malo, yo hice una serie de grabados titulada *Miedo*. Y el último grabado dice “Sin ti”. Yo no sabía qué iba a pasar con la enfermedad, pero todo tiene que ver con algo de la premonición. El grabado para mí implica una relación entre la escritura y un lugar en el tiempo donde la cuestión del cuerpo puede estar fijada de alguna manera.

[DA]: La idea del proceso involuntario de la que hablas tiene que ver con algo que a mí me llama la atención dentro de esta serie en particular, que es la decisión que existe detrás del nombramiento de cada una de las obras. Todos los grabados son muy parecidos entre sí, ¿cómo decides asignarle un nombre a cada uno?

[ML]: En realidad en general es una sola palabra que gira en mi mente. De hecho, me cuesta mucho trabajo nombrar. Las series, no, pero cada pieza sí. “Alzheimer” para mí significaba mucho. Sobre todo tiene que ver con esto de la pérdida de la lengua materna y este cuerpo que va pesando y que va siendo descontrolado. Alguien habita un cuerpo que ya no controla más y ésa es una imagen pavorosa, vivirlo es pavoroso en realidad.

Para mí nombrar implica dar voz a lo que no se puede decir. Hélène Cixous tiene todo este discurso, sumamente hermoso, sobre cómo encontrar la escritura; cómo la mujer tiene que escribir con el cuerpo. Y yo creo que para mí es eso.

Todo ese mundo de los afectos, de los sentimientos es muy intenso, muy denso y que tiene sus propias reglas. Por ejemplo, la intuición: cómo aparece, cómo se cultiva. Ésta es parte o era parte en un principio del mundo femenino. Culturalmente nos han negado ese acceso a eso que sabíamos, pero no podíamos decir. No es algo exclusivo de las mujeres, también tiene que ver con las etnias, por ejemplo, lo que los indígenas saben, y que nosotros nos burlamos porque creemos que no es conocimiento. Con la sabiduría de la negritud pasa lo mismo: el baile ayuda a la tristeza, el canto alivia la melancolía; todas estas cosas que culturalmente se han dicho, pero que uno no quiere saber.

La idea de ensayo para mí es interesante porque tú estás proponiendo algo, pero no estás haciendo un *statement* final, lo que importa es el recorrido que haces. “Alzheimer” es, sin duda alguna, el primer ensayo que yo me permito hacer así. Es un ensayo bastante amplio, ocupa mucho tiempo, muchas experiencias, pero finalmente es cuando yo veo cómo el texto se desliza, o cómo yo he usado el texto siempre, pero no con la misma estrategia, y el texto es importante para mí porque ayuda a nombrar aquello que está dicho en la pieza de manera tangencial, digamos.

[DA]: “Alzheimer” es una serie constituida por muchas obras de naturaleza plástica distinta. Están los grabados, pero también hay animación, y está también la instalación que se llevó a cabo en el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público de diciembre de 2006 a febrero de 2007. Me interesa mucho saber por qué optaste por hacer arte efímero para esta obra, pues según entiendo, ésta fue realizada sobre las mamparas del museo, lo que implicó borrarla una vez terminada la exposición; ¿podrías decir que la naturaleza material efímera de la misma te permite decir algo acerca de la memoria?, ¿qué alcances tiene a nivel discursivo o temático este gesto artístico en relación con su título?

[ML]: Yo ya había hecho arte efímero porque pertencí al Grupo Marzo, y ahí estábamos

obsesionados con el lenguaje, con la poética que la ciudad daba. Entonces, hacíamos muchos trabajos en gis, por ejemplo. También con respecto a la militancia que los grupos implicaron en los 70s, hicimos muchos carteles que se pegaban en la ciudad, o hacíamos pintas. Cuando tuve la exposición de *La infiel* en el Carrillo Gil, contraté a unos amigos que estaban en el Chopo para que hicieran unas pintas que tenían frases como “Irse, irse...siquiera una vez”.

Siempre he tenido un interés por la poética de lo efímero. Yo tengo un poquito de dislexia, entonces cuando iba a San Carlos desde Miguel Ángel de Quevedo hasta el zócalo; cuando veía los carteles cambiaba el sentido, yo hacía toda una historia de ellos. Sentía que los carteles me hablaban a mí, había una especie de advertencia en ellos, un poco en este delirio paranoico. Esto se relaciona con el estudio de la semiótica, pues ésta es de alguna manera un estudio de la paranoia: todo significa algo, y a mí me encantaba eso, que todo significara. Esto es verdad y no lo es en cierta medida. Es cierto que todo significa algo, pero no necesariamente significa lo mismo para todos.

Ahora bien, con respecto a *Azheimer* lo que me pasó es que, en los momentos de duelo hay una parte tremenda que consiste en soltar el dolor. Te lo explico así: Cuando murió Elso, una exposición que iba a tener en el Carrillo Gil quedó a medio terminar, y él tenía mucha ilusión por ella. Cuando yo regresé aquí, a México, sus amigos cubanos estaban en *shock* y no me pudieron ayudar a organizarla, entonces tuve que reconstruirla con la ayuda del museo y de unos amigos mexicanos que lo querían mucho.

En ese momento apareció la película de Kieslovski, *Azul*, que es bastante parecida a lo que yo estaba viviendo: también muere su marido y está la obra inconclusa; y para mí fue muy difícil y muy duro, llegar a la voz de Elso. Lo habíamos trabajado, digamos que él tuvo unos meses antes de morir, y estuvimos trabajando en todo esto que él quería como su legado. Durante un tiempo me tocó ser su voz. A él no le gustaba mi tono, porque decía que era muy poético, él prefería una cosa más analítica; pero por alguna razón me tocó a mí tratar de imitar su voz por aproximadamente 10 años, y de pronto una noche soñé que él venía y me decía “Ya, basta, porque esto es tuyo y tú tienes ya que vivir tu vida” y sentí que era momento de parar.

Fui a la Habana a entregar unos documentos y los anillos de boda que me había hecho, hicieron una ceremonia tremenda, de 3 días, Mosquera me acompañó, y se acabó la viudez.

Entonces es interesante soltar todo eso. Soltar eso que no eras, pero fuiste, soltar esa voz que te habitó es fuerte, pero había que dejarlo ir. Creo que esa fue la experiencia que tuve con “Alzheimer”. El proceso había sido muy doloroso, y por otro lado, también es necesario reconocer lo que esos procesos dolorosos dan. En mi caso fue que en esos días pude tener cierta intimidad con mi mamá, la que no tuve de niña porque era introvertida, ni de adolescente porque fui un dolor de cabeza para ella. Luego cuando fui joven, porque las opciones que escogí de vida a mi madre la agobiaron mucho, pero el alzheimer me dio esta capacidad de intimidad, y justo como ya lo había conseguido había que soltarlo. Entonces lo de lo efímero tiene esa cosa maravillosa.

Con *Alzheimer* (instalación) yo pensé, y creo que esa exposición justo tenía esa fuerza, que era una manera de actuar, este trabajo minucioso y concentrado, realizar este dibujo y luego dejarlo

ir, porque así es la vida. Este es un pensamiento que me gusta, para mí la posibilidad de hacer una serie y luego hacer otra, significa dejarla ir. Soltar es también olvidar, pero es necesario hacerlo, aunque luego reaparecen los recuerdos.

[DA]: Qué belleza, gracias por compartir estas experiencias. En una entrevista que tienes con Cecilia Fajardo Hill a propósito de *Coraza*, tu última exposición, conversan acerca de la relación entre la pintura y la experiencia corporal. También se habla, de una forma muy bella de tu obra y de tu cuerpo como paisajes subjetivos; ¿podrías profundizar en la relación con tu cuerpo presente en tu trabajo, y en esta concepción del cuerpo y la obra como paisaje?, ¿qué se contempla o vive en éstos, si se les mira como un espacio?, ¿desde dónde se podría decir que se observa?

[ML]: Hay un libro de Simon Shama llamado *Paisaje y memoria*. Él dice —creo que dice, ya ves que uno también luego va creando historias— que el género del paisaje sólo pudo existir cuando la gente tenía una conexión con el espacio. Esta idea me interesa mucho, porque mi experiencia fue así. A mí me gustan mucho las flores, tienen que ver con el mundo de mi mamá y el de mi abuela, tiene que ver con la sexualidad, con Van Gogh, y todos los impresionistas para quienes las flores eran importantes.

De alguna manera, tenía que ver con lo que yo intuía de María Izquierdo sobre los bodegones, que éstos eran una especie de retratos del cuerpo puestos no de una manera literal, sino desarmados, pero simbólicamente con una conexión muy fuerte. Por ejemplo, yo creo que *La mesa del huachinango* es una imagen increíble del adentro y del afuera. Para mí el paisaje fue una revelación que empezó en pequeña escala con las flores domésticas; luego en el tiempo en el que estuve en la Habana, me llamó la atención esta cosa del calor, cómo todo crece, todo esto me hizo sentir lo habitado, cómo el mundo está habitado.

Después hice un viaje desde París a Polonia y me tocó ver los árboles podados y después su renacimiento. Fue increíble, toda una experiencia sensual-sensorial de por qué los árboles podían representar el cuerpo humano.

Cuando voy en ese tren y veo los árboles, de pronto entiendo la idea del afuera, y de esa posibilidad de verte tú y a partir de eso, el paisaje me importó mucho. Los glaciares, por ejemplo, para mí son importantes. Ir a verlos fue mi regalo de 50 años, pero yo pensaba que era un regalo un poco triste, porque voy a ver algo que está muriendo, que es el mundo que conocemos. Pero verlos, y verlos morir es un espectáculo increíblemente poderoso, porque también nosotros estamos muriendo en ese sentido.

Un poeta, amigo de Roberto Tejada, que tiene una construcción poética complicada (es gay chicano, tiene una poética muy militante) me dio su libro a leer, y me pareció que describía muy bien la incapacidad de verse como un todo. Me sentí identificada con esto, ya que yo también tengo mucha dificultad de verme y de tener cuerpo. Hace poco me preguntaban: “¿qué sentías tú al ser amiga de Carmen Boullosa?” y yo pensaba que estaba feliz de ser la segunda, ella que tenían esta corporalidad, así, tan histriónica, y yo no. Yo más bien era jorobada, me daba pena. Con respecto a esta especie de trabajo de conectar con este cuerpo que siempre ha sido para mí

un acertijo, siempre hubo algo que resolver, de pronto la idea del paisaje resultaba iluminadora, y luego con lo de Roberto encontré un texto de Wilhelm Reich, no sé si tú sabes, pero Reich fue importante para muchas de las terapias que se dan en California, todo lo de la liberación sexual tiene algo que ver con Reich: los cuerpos desnudos, los cuerpos que se tocan.

Ha habido cierta proliferación de estas técnicas aquí en Cuernavaca y yo he tomado algunas. Era fantástico ver, y ver en el otro. Tú ver lo tuyo no puedes, pero ver al otro en un conflicto similar, puedes verte tú. Reich me interesaba y él tiene un libro en el que da justamente la definición de coraza. Él dice que nuestro cuerpo es una negociación entre pasado y presente, y cómo estamos de los hombros, de la panza, tiene que ver con eso. Esa definición de la negociación constante es un poco lo que tú ves en mi trabajo. Una especie de memoria y de olvido.

Yo tuve y tengo una fuerte influencia budista, me gustan mucho sus cuentos. En la lógica budista, tú creas tu escenario, estás inmerso en él, y poderte salir es importante, pero duele. Ver la escena desde otro lado cambia la perspectiva de las cosas.

Sin duda para mí, toda esta idea del paisaje es cambiar la narrativa de lo que yo creí ser. Y uno tiene sus apegos. Por ejemplo, yo siempre creí que era tímida, y ahora me doy cuenta de que era tímida, y no. También tenía la contraparte: en mi familia era la fuerte. Eso es para mí la idea del paisaje y por alguna razón en mi trabajo no viene por un encuentro únicamente hacia adentro, sino algo que pasa afuera, y en ese afuera, yo comienzo a ver.

De pronto hay algo afuera muy misterioso y resulta que es mucho más importante. Lo que decía Jung de la sincronicidad: algo que de pronto aparece, pero aparece cargado de significado, pero viene de afuera.