

En Seydel, Ute, *Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina*. Ciudad de México (México): Bonilla Artigas Editores-FFyL, UNAM.

Olvido y canon: mediaciones de archivo en el arte inespecífico.

Cruz Arzabal, Roberto.

Cita:

Cruz Arzabal, Roberto (2020). *Olvido y canon: mediaciones de archivo en el arte inespecífico*. En Seydel, Ute *Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina*. Ciudad de México (México): Bonilla Artigas Editores-FFyL, UNAM.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/roberto.cruz.arzabal/17>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pkzh/kfu>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Ute Seydel

Editora

**Memoria cultural
y culturas de rememoración
en América Latina**



Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT).
Proyecto PAPIIT IN 402615 "Memoria cultural y culturas de rememoración".

Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina / editora académica Ute Seydel. -- Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras; Bonilla Artigas Editores, 2020

376 pp.; 15 x 23 cm. -- (Colección Pública cultura; 10)

ISBN: 978-607-8781-12-6 (Bonilla Artigas Editores)

ISBN: 978-607-30-3970-3 (Universidad Nacional Autónoma de México)

1. América Latina - memoria cultural - medios. 2. América Latina - memoriales - culturas de rememoración. 3. América Latina - canon - archivo. Seydel, Ute, editora académica.

LC: F1408.3 M

DEWEY: 980 M

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación por académicos externos a la Facultad de Filosofía y Letras, de acuerdo con las normas establecidas por el Comité editorial para los libros publicados por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por conocerse, sin el consentimiento por escrito de los legítimos titulares de los derechos.

Primera edición: octubre de 2020.

De la presente edición:

D. R. © 2020

Bonilla Distribución y Edición, S. A. de C. V.,

Hermenegildo Galeana #111

Barrio del Niño Jesús,

C. P. 14080, Tlalpan

Ciudad de México

procesoseditoriales@bonillaartigaseditores.com.mx

www.bonillaartigaseditores.com

D. R. © 2020

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria

C. P. 04510, Coyoacán

Ciudad de México

ISBN: 978-607-8781-12-6 (Bonilla Artigas Editores)

ISBN: 978-607-30-3970-3 (Universidad Nacional Autónoma de México)

Bonilla Artigas Editores:

Cuidado de la edición: Nicolás Mutchinick

Diseño editorial: Saúl Marcos Castillejos

Diseño de portada: Jocelyn G. Medina

Ilustración de portada:

Memorial en Recordación de los Detenidos Desaparecidos, Montevideo.

© Fotografía de Eugenia Allier Montaño, 2006;

Memorial a las Víctimas de la Violencia en México, Ciudad de México.

© Fotografía de Ismael León, 2018.

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

Agradecimientos..... 9

INTRODUCCIÓN

Memoria cultural y culturas de rememoración
en América Latina. Revisión de enfoques teóricos,
conceptos y debates
| *Ute Seydel*..... 13

I. DEL TESTIMONIO A LA FICCIÓN LITERARIA.

RELATOS DE LA (POS)MEMORIA

Memoria y exilio argentino en México:

Qué solos se quedan los muertos, de Mempo Giardinelli
| *Ulises Valderrama Abad*..... 97

Constelaciones literarias de posmemoria

| *Armando Octavio Velázquez Soto* 127

II. CINE FICCIONAL Y DOCUMENTAL:

REMIEDIATIZACIONES DE MATERIAL DE ARCHIVO

Remediatización y reflexividad en el largometraje
documental *Rosario. Memoria indómita*

| *Ute Seydel*..... 155

No, de Pablo Larraín, y la historia reciente de Chile

| *Alonso Ríos González* 191

III. MONUMENTOS, MEMORIALES, MARCAS TERRITORIALES Y NOMENCLATURA	
Cicatrices de recuerdos y olvidos en Uruguay: lugares de memoria, nomenclatura urbana y disputas por los sentidos del pasado reciente <i>Eugenia Allier Montaño y Erandi Mejía Arregui</i>	231
El Memorial a las Víctimas de la Violencia en México, génesis y genealogía de una marca territorial de la memoria <i>Ileana García Rodríguez</i>	277
IV. ARCHIVOS (IN)TANGIBLES Y TRABAJO CON MATERIAL DE ARCHIVO Y DEL CANON	
Artes verbales, artes performativas y representaciones simbólicas como instancias de la memoria cultural de algunos pueblos originarios de México <i>E. Fernando Nava L.</i>	315
Olvido y canon: mediaciones del archivo en el arte inespecífico <i>Roberto Cruz Arzabal</i>	337
Semblanzas.....	367

OLVIDO Y CANON: MEDIACIONES DEL ARCHIVO EN EL ARTE INESPECÍFICO

Roberto Cruz Arzabal*

Introducción

La literatura y el arte mexicanos del siglo XXI viven su presente en un campo expandido que mezcla medios, soportes, formas y lenguajes. Es un campo en el que las formas artísticas se presentan continuamente en contacto e hibridación, mismas que tienen como función fundamental el cuestionamiento de la dimensión crítica del arte, así como del lugar de las obras y las estéticas dentro de los circuitos de producción y recepción. A pesar de que muchas obras del siglo XX contribuyeron con el desdibujamiento de las fronteras entre disciplinas, el relato principal del arte moderno consiste en el progresivo deslinde de la especificidad de cada una de las artes y medios. Luego de esa trayectoria, a partir de los años setenta y ochenta, el arte y la literatura de América Latina tendieron cada vez más a la disolución de límites y fronteras entre expresiones y elementos artísticos. Esta trayectoria es más visible en las artes visuales, especialmente si se considera la importancia del arte no objetual y los conceptualismos;¹

* Universidad Iberoamericana.

¹ Sobre el concepto y problema del "arte no objetual", véanse Acha (1981) y Bustamante (2000); sobre los conceptualismos, véase Camnitzer (2008) y para una historia del arte de matriz no objetual en México en el periodo neoliberal, véase Carroll (2017).

sin embargo, al menos durante las dos primeras décadas del siglo XXI, es posible también verificarlo en la literatura, especialmente en la vertiente que se conoce como experimental.²

Un punto en común en las artes visuales y la literatura recientes es su reflexión sobre la memoria y los archivos. El paradigma del archivo en el arte contemporáneo ha gozado de notable relevancia desde que entre los años ochenta y noventa del siglo XX los trabajos de Allan Sekula y Benjamin Buchloh se encargaron de otorgar de mayor visibilidad al coleccionismo y a la organización como procedimientos artísticos centrales dentro del arte contemporáneo (Guasch, 2011: 11). Asimismo, las reflexiones sobre memoria y archivo en la literatura latinoamericana aumentaron en la medida en que el fin de las dictaduras latinoamericanas y las transiciones a democracias liberales aceleraron el proceso de reconocimiento del pasado reciente. En el caso mexicano, la literatura sobre el archivo y su materialidad tuvieron el impulso reciente de la obra literaria y crítica de Cristina Rivera Garza, cuyo libro *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación* (2013) perfiló la poesía documental como una estrategia artística para renovar la escritura literaria a la luz de la violencia en el contexto de la llamada “guerra contra el narco”. Simultáneamente, el interés por los procesos materiales y cognitivos de la memoria y del archivo se organizó en buena medida en torno del libro seminal de Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1995).

En términos generales, los estudios sobre la memoria implican necesariamente el enfoque sobre alguno o algunos de los tres términos que dan lugar a cualquier reflexión sobre la memoria y sus procesos: memoria, recuerdo y olvido (Erll, 2011: 8). La inevitable interacción de los tres elementos ofrece un rico espacio de posibilidades para pensar la memoria a nivel colectivo, individual o ambos. Esta interacción, en su expresión doble –psíquica y material– constituye el principio de análisis del archivo como problema.

² Al respecto, véanse Rivera Garza (2013), Palma Castro y Martínez Elizalde (2018), así como Cruz Arzabal (2018: 29-89).

En las primeras páginas de su libro mencionado previamente, Jacques Derrida desarrolla en su singular estilo la terminología con la que el archivo y su enfermedad han de ser analizados: “Así es como los archivos tienen lugar: en esta domiciliación, en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto” (1995: 10). El archivo es pensado entonces como el acto de resguardo como el espacio en el que el resguardo sucede. El archivo produce y resguarda el acontecimiento al que da lugar y que le da lugar: “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento”, dice el pensador francés (24). Al ser un lugar que hace pasar de lo privado a lo público, el archivo no es tanto la memoria como su suplemento. El archivo es el espacio que instituye la memoria como algo que se encuentra en la expresión de quien recuerda. Siempre en la exterioridad, el archivo es simultáneamente la memoria y su desaparición. Ante la amenaza del olvido, el archivo se convierte en la memoria extensa. Escribe Derrida:

Ya que el archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria. *No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera.* No olvidemos nunca esta distinción griega entre *mnéme* o *anámnesis* por una parte, *hypómnema* por la otra. El archivo es hipomnémico [cursivas en el original] (1995: 20).

A partir de la definición de Derrida, propongo la lectura de dos obras de artistas mexicanos desarrolladas en torno de los problemas de la memoria y el archivo, especialmente, desde la perspectiva de la materialidad de éstos: *Óptica sanguínea* (2014a), de Daniela Bojórquez Vértiz (Ciudad de México, 1980), y *Traslaciones topo-*

gráficas de la Biblioteca Nacional (2015), de Jorge Méndez Blake (Ciudad de México, 1974).

El libro *Óptica sanguínea* de Daniela Bojórquez Vértiz es un ejemplo especialmente interesante para problematizar el encuentro entre memoria, mediación e inespecificidad. Está formado por un conjunto de relatos, o artefactos narrativos, singulares; mayormente están elaborados mediante procedimientos en torno de la materialidad de las imágenes y la escritura, los límites de la percepción, el proceso de lectura e interpretación, etcétera; es una obra en la que “se complejiza la noción de intermedialidad, porque no supone sólo la presencia de un medio (la fotografía) en otro (la literatura), sino de una asimilación performática de lo visual y lo narrativo” (Bron-do, 2016: 7). Respecto al contenido, la mayoría de los cuentos tratan asuntos que podemos englobar en las relaciones entre subjetividad, percepción y narración. Uno de los procedimientos constantes en los relatos es la producción de diversos mecanismos narrativos en los que la porosidad entre medios produce un efecto estético de ilegibilidad, al tiempo que la incapacidad de producir sentido es tematizada dentro de ellos.

La obra de Jorge Méndez Blake, por su parte, transita con soltura entre la arquitectura y la literatura. Sus obras están hechas de investigaciones que se materializan, a veces, en objetos, pero que, en otras tantas ocasiones, son apenas el bosquejo de la idea, el proyecto, la imaginación del proyecto. A pesar de la diversidad de formas y derivas que ha generado, sus investigaciones artísticas podrían resumirse con lo escrito por Pablo Helguera sobre la primera exposición de Méndez Blake en Nueva York: “[...] is a meditation on the relationship between literature and art, and on the subjectivity-driven processes of categorization operating within a culture” (Helguera, 2002: 116).³

³ [...] es una meditación sobre la relación entre literatura y arte, y sobre los procesos de categorización, impulsados por la subjetividad, que operan dentro de la cultura]; [todas las traducciones en este capítulo son propias].

El arte del archivo oscila entre la producción e institución de éste (mediante procesos diversos como acumulación, selección, descarte, etcétera) y el uso o recuperación de archivos previamente instituidos para desmontarlos, reacomodarlos o transgredirlos. Sobre esta tendencia, escribe Hal Foster: “[...] the orientation of archival art is more ‘institutive’ than ‘destructive’, more ‘legislative’ than ‘transgressive’, though the best examples overcome these oppositions as well” (2015: 35).⁴ La condición hipomnésica de la memoria en ambos casos me permite establecer no sólo un vínculo entre las obras, sino también con los estudios sobre las artes actuales (inespecíficas, como se verá a continuación) y su trabajo con la materialidad.

La inespecificidad del arte contemporáneo

Es claro que la hibridez material y técnica del arte no es un atributo exclusivo de las últimas décadas, ni siquiera del último tercio del siglo XX, sobre todo si consideramos la relación entre la tecnología y la política en la experimentación de las poéticas de vanguardia desde los años veinte hasta nuestros días (cf. Padilla, 2014; Ledesma, 2016). Por otro lado, la desmaterialización en las prácticas artísticas y su tendencia hacia los procesos y las intervenciones es una característica señalada, como decía líneas atrás, tanto por el trabajo pionero de Juan Acha como por el de Luis Camnitzer. Para estudiar esta era en la que la literatura y las demás artes se constituyen como espacios de contagio y formas de fusión entre lenguajes y medios, Florencia Garramuño ha propuesto hacerlo desde las zonas de indeterminación y de inespecificidad.

He preferido utilizar el concepto de Garramuño por varias razones. Aunque no es diametralmente distinto de otros conceptos previos, especialmente el de conceptualismos de Camnitzer, considero

⁴ [{"...} la orientación del arte de archivo es más ‘instituyente’ que ‘destructiva’, más ‘legislativa’ que ‘transgresiva’, aunque los mejores ejemplos superan estas oposiciones].

que la inespecificidad brinda, paradójicamente, puntualidad sobre las obras producidas durante lo que va del siglo XXI. La principal razón es que los conceptualismos de Camnitzer son sobre todo artes de intervención social desde una perspectiva latinoamericana; esto es, son procesos estéticos que al mismo tiempo funcionan como procesos de formación y organización política (o activismo).⁵ En cambio, la inespecificidad permite considerar la dimensión política de las obras, pero no necesariamente desde la pedagogía; al hacerlo no se estetizan las obras, ya que se mantiene su perspectiva crítica ante las instituciones y formas, sin que ello implique una genealogía explícita con el conceptualismo latinoamericano.⁶

Según Garramuño, la literatura actual, junto con el resto de las artes, se encuentra en un proceso de indefinición en el que sería reconocida antes por un estado de “no-pertenencia” o de “un estar fuera de sí” que por los límites claros con los que era conocida en el periodo moderno (Garramuño, 2015: 43-57). En su lectura de la obra de Nuno Ramos, Garramuño explica la inespecificidad como algo que rebasa la pura hibridez de medios y lenguajes:

[es un] cuestionamiento a la noción de lo propio y de la propiedad sobre la que se funda, no sólo esa diferencia, sino también la definición de una especie misma en tanto tal. Más allá del discurso de lo propio,

⁵ En su deslinde entre los conceptualismos norteamericano y europeo y el conceptualismo latinoamericano, Camnitzer pone un énfasis singular en la posición pública –aunque lejos del *mainstream* institucional y mercantil– de este último: “la pedagogía, la poesía y la política, junto con la imprecisión de las fronteras que las separan de las artes visuales, son fundamentales para entender el conceptualismo latinoamericano” (Camnitzer, 2008: 24).

⁶ En el estado del problema sobre los artistas que serán comentados en este capítulo se utiliza el conceptualismo para englobar la obra tanto de Jorge Méndez Blake (cf. Aranda Sánchez, 2016-17; Segura Vera, 2018-19) como de Daniela Bojórquez Vértiz (cf. Brondo, 2016; Saavedra Galindo, 2018). Sin embargo, se corre el riesgo de hacer equivalentes el conceptualismo latinoamericano y el conceptualismo literario anglosajón. Aunque es innegable la semejanza de tópicos o procedimientos entre el trabajo de Kenneth Goldsmith, por ejemplo, y la obra de los artistas latinoamericanos, sería equívoco trazar una línea genealógica entre ambos. Seguir el camino contrario y obviar la obra de los conceptualismos literarios deja de lado la contemporaneidad de las obras. Sin que implique una delimitación clara entre conceptos, considero que el uso de la inespecificidad permite trazar puentes más claros entre las obras y sus operaciones en lo que atañe a la memoria y los archivos.

el cuestionamiento de lo propio y de la pertenencia pone al desnudo la falla del discurso de la especie, coartando la producción de diferencias como base para una distinción excluyente. La exposición de esa falla es, pues, una reflexión sobre lo común (Garramuño, 2015: 180-181).

Se trata, pues, de la ruptura de los límites entre propiedad e impropiedad en las varias dimensiones de las obras artísticas: disciplinariedad, autoridad, economía, nacionalidad. En relación con las prácticas de la memoria y el archivo, la propuesta de Garramuño nos permite pensar no solamente la hibridez material de las obras, sino también su posición ambigua en torno de la producción colectiva e individual de la memoria. La memoria y el archivo no se limitan, en estas obras, solamente al ejercicio de rememoración o al uso de la materialidad de la memoria; al contrario realizan una crítica de éstos a partir de la indefinición.

Las obras de Bojórquez Vértiz y Méndez Blake no solamente son inespecíficas por la porosidad de los materiales y los medios con los que trabajan, sino también por su relación con el archivo. En ellas el archivo es materia de límites desdibujados, materia que atañe a la memoria y su consignación, y también al olvido como proceso constitutivo del archivo. Al considerarlas como parte del arte inespecífico, es posible usar las palabras de Garramuño para sostener que también en estas obras los espacios de resguardo y domiciliación “colocan en crisis sus propios materiales y una definición formalista de la estética como modo de apuntar hacia la transitividad de la obra” (2015: 14).

A semejanza de otras obras analizadas por la investigadora argentina, podría afirmarse que también la de Bojórquez Vértiz y Méndez Blake “insisten en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos, la obstinada conservación de los vestigios y residuos que en la preservación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias, de otras realidades construidas con esos fragmentos del pasado e impulsados por éstos” [cursivas en el original] (Garramuño, 2015: 65).

Lo que Garramuño llama “hacer presente” recuerda la idea de Josefina Ludmer sobre la “producción de presente” (2010: 149-156) que requiere que las herramientas para cuestionar la representación literaria tradicional no sean las mismas que se usan para la propia representación.⁷ Este cuestionamiento se profundiza si, además de las herramientas de la representación, el arte cuestiona las herramientas de la archivación de ésta. O bien, si interpone entre su materialidad y el espectador la duda de si lo que se supone un archivo de la representación no es en realidad la única vía de acceder a ella, es decir, la crisis de los límites entre materialidades, inmateralidades, acontecimientos y memorias.

Propiedad e impropiedad de la memoria

En su libro sobre la memoria en la cultura, Astrid Erll propone el estudio de su materialidad a partir de las prácticas simbólicas más relevantes en la historia de las culturas humanas, especialmente en cómo tratan la fragilidad de la memoria y las implicaciones ideológicas de la conmemoración (2011: 66). Las obras analizadas en este capítulo pertenecen al campo de la literatura y el arte, aunque su condición inespecífica haga de ésta una clasificación más bien endeble. El análisis de la memoria en la literatura es sistematizado por Erll a partir de cinco grandes tendencias: la literatura como *ars memoria* (como recuerdo materializado y forma de memorialización), la memoria de la literatura, que bien puede referirse a los tópicos y la intertextualidad (la supervivencia a través de textos) o a la forma-

⁷ La producción de presente es una de las características que, de acuerdo con Josefina Ludmer, son propias de las literaturas posautónomas. Este término fue desarrollado por Ludmer en su libro *Aquí América latina. Una especulación* para analizar las relaciones entre economía y cultura en la producción artística contemporánea en América Latina. Aunque cita otro artículo de Ludmer, Garramuño no se detiene en las semejanzas entre arte inespecífico y literaturas posautónomas. El término y la teoría ludmerianos serán recuperados por Cristina Rivera Garza (2013). En mi tesis de doctorado (cf. Cruz Arzabal, 2018) desarrollé una posición teórica a partir de Ludmer, Rivera Garza y John Roberts. Para una revisión del término “posautonomía” desde la crítica literaria y la historia intelectual, véase Zó (2013).

ción de cánones y la historiografía (si bien ambos problemas están comúnmente relacionados), la memoria *en* la literatura (las representaciones de la memoria y el olvido) y la literatura como medio de la memoria cultural (Erll, 2011: 66-82).

En relación con la obra de Daniela Bojórquez Vértiz y Jorge Méndez Blake, el enfoque de Erll resulta provechoso para plantear las irrupciones y continuidades entre ambas. La obra de Bojórquez Vértiz, como escritora y fotógrafa, está mayormente situada en la órbita de las representaciones de la memoria y el olvido (en tanto estrato consustancial de ésta). En cambio, la obra de Méndez Blake y su fascinación por la repetición y la institucionalidad de la literatura, parece mayormente situada en la categoría de la memoria *de* la literatura: el resguardo y la domiciliación.

Podría pensarse que entre ambas obras no hay mayor relación que la caprichosa decisión de reunirlos en una reflexión común sobre la memoria como concepto paraguas para diversas prácticas culturales. Sin embargo, deseo adelantar una hipótesis de lectura al respecto. Las tensiones entre memoria y olvido en la obra de Bojórquez Vértiz se sitúan en lo que podemos denominar el espacio doméstico y familiar, o incluso individual, de la rememoración; sin embargo, la condición individual de la memoria en realidad no será tanto una representación como un problema. La obra de Méndez Blake, al contrario, aunque opera con base en la condición pública de la memoria *de* la literatura, realiza sus obras mediante intervenciones que recurren a la memoria individual de los sujetos que participan en sus performances o mediante el reconocimiento de procedimientos poéticos. Ambas obras están relacionadas en tanto arte inespecífico que desmonta la propiedad artística y autoral de sus materiales, pero también lo están en tanto arte sobre la memoria que desmonta la separación entre memoria individual y memoria colectiva.

En este sentido, en ambas obras resulta fundamental la problemática del archivo según Derrida: la consignación, la custodia y la interpretación; así como los problemas propios de la mediación entre materiales y espacios. La inespecificidad del archivo como

material de trabajo o tópico de representación en las obras no puede ser atajado exclusivamente a partir de la dimensión conceptual o conceptualista de las obras. Antes bien, considero que puede analizarse a partir de un elemento común: la disolución de las pretendidas diferencias entre interioridad de la memoria y su exterioridad como archivo, en tanto actividad individual y colectiva.

La inespecificidad del archivo en estas obras no reside tanto en el uso de los materiales, sino en la problematización de los elementos constitutivos. Es decir, de los principios de funcionamiento de los actos de memoria y olvido. En el caso de la memoria individual que deviene colectiva en la obra de Bojórquez Vértiz, es posible analizar el problema del archivo a partir de los hipomnemata, o la exterioridad de la memoria en la materialidad del archivo. En el caso de la memoria colectiva que se repite y se aloja en la rememoración individual en la obra de Méndez Blake, es posible hacerlo a partir de la tensión entre archivo y canon.

De acuerdo con Elena Esposito, han existido cuatro fases de la memoria en las sociedades, cada una dotada de una tecnología que integra y supera las anteriores y con una metáfora principal como expresión de la memoria. Me interesa por ahora rescatar las dos últimas fases: la *memoria de la cultura*, propia de las culturas modernas con el archivo y el espejo como metáforas principales, y la *memoria procedural*, propia de las culturas posmodernas con la red como metáfora principal (Esposito, 2002: 41-43). El uso de estas metáforas en las obras artísticas remite al tipo de tecnología utilizada en un momento histórico (que es la base de la propuesta de Esposito),⁸ sin embargo, son esas metáforas las que permiten entender la manera en la que cada obra artística simboliza los problemas de la memoria. Más que atender las diferencias entre memoria colectiva y memoria

⁸ Esposito realiza el análisis del desarrollo de la memoria social aparejado a la existencia de los medios que producen y distribuyen la memoria más allá de colectividades específicas. La imprenta y la difusión masiva de las ideas cambiaron, a decir de Esposito, radicalmente la estructura de la memoria social pues “no se basa ya en la presunción de que las personas saben ciertas cosas, sino simplemente en el hecho de que la información necesaria es conocida o está disponible en alguna parte [...] y, por ello, no es necesario comunicarla nuevamente” (2018: 9).

coleccionada,⁹ me interesa enfatizar la manera en la que las obras aquí estudiadas problematizan los elementos intermedios entre una y otra, no para resolver la problemática, sino para generar “reflexiones sobre lo común” (Garramuño, 2015: 181).

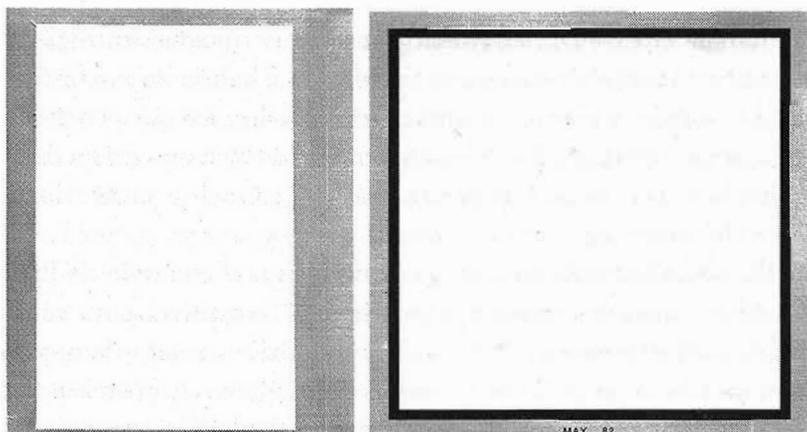
Daniela Bojórquez Vértiz: el archivo oblicuo y el recuerdo imposible

Dentro del libro de Bojórquez Vértiz, uno de los relatos que más claramente se relaciona con la problemática interacción entre memoria, mediación y archivo es el titulado “El Interleph”. Desde el título es claro el vínculo del cuento con la memoria *de* la cultura, es decir, los tópicos y las relaciones intertextuales. La relación con *El Aleph* de Borges se sitúa, empero, en un nivel más profundo que la mera alusión, pues desarrolla la estructura del relato de manera paralela al relato borgesiano. Como explica Saavedra Galindo, “Beatriz Viterbo se corresponde con Pilar de la Fuente, Carlos Argentino Daneri se convierte en Ernesto Contemporáneo y el narrador Borges es ahora la narradora Bojórquez Vértiz. Obviamente, lo que sucede con la equivalencia de personajes también ocurre con los lugares y con las escenas relevantes de ambos relatos” (2018: 251). Pilar de la Fuente es la madre de la narradora,

⁹ No propongo un análisis de los usos de la memoria cultural, ni de la memoria colectiva a través de los medios que la producen; sin embargo, es inevitable referir a ello en el análisis de obras que atajan los límites entre unas y otras como parte de su forma artística. Como plantea Erll, a partir de la distinción entre memoria “cultural”, para referirse a la metáfora de la memoria como un producto social, y “memoria” cultural para referirse a la metáfora de las convenciones sociales como recuerdo: “the ‘cultural’ memory of the individual and the cultural ‘memory’ of social groups and societies are two possible ways to describe (and study) ‘memory in culture’. Neither of the areas thus constituted can be viewed exclusively, since *collected* and *collective* memory, the cognitive and the social (and media) level, can only be understood through their interaction with each other” [cursivas en el original] (Erll, 2011: 101); [la memoria ‘cultural’ del individuo y la ‘memoria’ cultural de los grupos sociales y sociedades son dos posibles vías para describir (y estudiar) la ‘memoria en la cultura’. Ninguna de las áreas así constituidas puede verse exclusivamente, dado que la memoria *coleccionada* y *colectiva*, los niveles cognitivo y social (y de los medios), pueden entenderse solamente en la interacción de uno y otro].

que carece de nombre, pero narra en una alusiva primera persona; el relato insiste varias veces en el intento de asir el recuerdo de la madre muerta al tiempo que relata la relación de la madre con el artista conceptual Ernesto Contemporáneo, quien también intenta recordarla.

La historia de la madre, azafata que vivía “suspendida entre el terreno firme y la bóveda celeste” (Bojórquez Vértiz, 2014a: 33) es narrada mediante varias anécdotas que rodean su personalidad y su figura sin apuntar directamente a ellas; el elemento principal del recuerdo de la madre y del relato sucede más en los procesos de mediación entre la voz narrativa y las representaciones. La primera vez que aparece en la mediación –obviando la mediación narrativa que constituye el relato– es en una serie de fotografías que anuncia la voz narrativa con un *slideshow*. Las fotografías, asegura la voz narrativa, son lo único que queda como recuerdo de su infancia: “Pienso en Pilar y pienso en mi infancia, mejor dicho, en fotos de entonces, porque de esa temporada recordamos no ya ciertos escenarios o tardes exactas, sino las fotografías de esos escenarios, fragmentos de los hechos que dieron pie a esas imágenes. Aquí un *slideshow*” [cursivas en el original] (Bojórquez Vértiz, 2014a: 25). En las siguientes páginas aparece una serie de imágenes de marcos fotográficos vacíos. Las imágenes de Pilar de la Fuente existen sólo verbalmente en la mediación del relato. En los pies de las imágenes se lee “Pilar de la Fuente retratada a tres cuartos, plano medio, vestida con el uniforme rojo seco de la aerolínea y mostrando su altivo perfil // Pilar de la Fuente en blanco y negro, plano americano, sorprendida en la cocina vistiendo bata de casa por medio del destello de un flash” (Bojórquez Vértiz, 2014a: 26-27); mientras en las páginas se ven marcos de distintos estilos, tomados, a su vez, de la obra conceptual *Álbum de Pilar* realizada por la creadora en 2014 para proponer lo que llama (anti)retratos [imágenes 1 y 2]:



Imágenes 1 y 2. Daniela Bojórquez Vértiz, *Álbum de Pilar* (2014b).
Cortesía de la artista.

Leemos lo que no podemos ver; o mejor dicho, lo que resulta visible sólo en la mediación de la voz narrativa. No se trata, sin embargo, y esto es parte de la poética de la obra, de que sólo podamos ver en la mediación –condición que de hecho comparte cualquier descripción en un relato–, sino de que vemos en la mediación lo que deberíamos poder ver en la imagen visual: “Los marcos vacíos de las fotografías señalan una ausencia que no se logra suplir con las palabras, señalan una ausencia conflictiva o contradictoria”, afirma Saavedra Galindo (2018: 252).

A diferencia de Saavedra Galindo que los considera una guía para imaginar (252), opino que los marcos operan más bien como una huella problemática. Es decir, dan cuenta de algo que en la ficción simultáneamente está y estuvo presente. La existencia de Pilar no se niega en la ficción, sino que es inaprehensible. A semejanza del contenido infinito que sale del Aleph en el sótano de Daneri, los marcos son el contenedor de lo incontenible.

El resultado es paradójico. Los marcos que vemos desvían la atención de las fotografías que no vemos pero que serían el centro en una descripción cualquiera. En su teoría de la ecrasis, Murray Krieger propone que la función principal de ésta es entregar “the verbal equivalent of an art object sensed in space” (Krieger *apud*

Heffernan, 2015: 96);¹⁰ sin embargo, estas descripciones entregan el equivalente verbal de un objeto ficcional que habría de existir fuera de la ficción: en las representaciones visuales. Lo que el ecfasis entrega en el relato de Bojórquez Vértiz es más bien un vacío redundante; la imposibilidad de percibir la imagen y el recordatorio de que hubo una imagen.

Debido a la mediación de la voz narrativa, el recuerdo de Pilar no existe como un recuerdo “puramente” cognitivo, sino como producto de relaciones entre los medios verbal y visual, y la brecha entre ambos. A partir de las imágenes de los marcos es posible notar que la teoría de la memoria que subyace en el relato es que recordamos las cosas no como efecto de su existencia o de nuestra interacción con ellas, sino porque hubo un medio que permitió el registro de esas cosas. Recordando la historia de la memoria en metáforas de Eposito, la memoria de la narradora se mueve entre el archivo y la red. Proviene de la red porque las imágenes existen como conexión entre nodos (los marcos, las descripciones, el arte de Ernesto Contemporáneo), y proviene del archivo porque las imágenes existen en tanto hay una colección en la que adquieren constatación. En el relato, la fotografía no es la imagen que documenta un instante ya ido,¹¹ sino la materia en la que el pasado tiene existencia y capacidad de retorno. La memoria de Pilar existe de manera oblicua, en un espacio al que sólo podemos acceder por una mediación hermética, insuficiente y opaca.¹²

¹⁰ [el equivalente verbal de un objeto de arte percibido en el espacio]. Aunque la definición de Krieger ha sido disputada numerosas veces a lo largo de los años en los estudios intertextuales e intermediales, es todavía una definición funcional para una aproximación estilística y semiótica a la ecfasis, además de que resulta productiva para el comentario de la obra de Bojórquez Vértiz. Para una revisión sintética de los problemas sobre la teoría de la ecfasis, véase el artículo de Heffernan (2015).

¹¹ Escribía Barthes: “Al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo. Imputo la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose” (2007: 138).

¹² En un ensayo sobre los tipos de mediación en los procesos de comunicación, Alexander R. Galloway utiliza las figuras de los dioses griegos de la mediación para explicar la manera en la que nos relacionamos con la información. Los cuatro dioses son Hermes, Iris, las Furias y Afrodita; el primero corresponde a la mediación oscura, la que nunca llega o que no llega del

El problema de la memoria mediada está relacionado con la constitución del mal de archivo en la teoría de Jacques Derrida, que posteriormente ha sido desarrollada, ciertamente por otras vías, por Bernard Stiegler. A partir de la distinción entre la memoria perdida, o *anámnesis*, y el suplemento técnico de la memoria, *hypómne-ma*, Derrida explica la contradicción fundamental del archivo como antiarchivo.¹³ A su vez, a partir de esta distinción, Stiegler ha señalado la importancia de los *hypomnemata* como uno de los problemas más relevantes para la teoría de los medios contemporánea. Si bien la oposición entre saber anamnésico y logografía hipomnésica está en el corazón de la filosofía y la ciencia occidentales (Stiegler, 2002: 17), la crisis de la memoria y del saber contemporáneos consiste en que la hipomnesis no sólo es la extensión del saber en la técnica y su instrumentalización, sino que ésta se encuentra dominada por la temporalidad y la organización del saber desde la industria:

The exercise of industrial hypomneses imposes the rules and regulations of the industrial division of work on symbolic life as a whole. This industrialization of the symbolic produces a situation in which society is separated into producers and consumers of symbols. The result is the destruction of the symbolic as such (Stiegler, 2010: 82).¹⁴

todo, la que siempre nos hace dudar si el mensaje que hemos recibido es o no es correcto, es la mediación presente en la duda filosófica metódica y en los llamados filósofos de la sospecha; la segunda es la mediación inmediata, la que siempre entrega los mensajes, pero sólo carga mensajes planos, obvios; la tercera es la mediación rizomática, en red, la que enraece y no comunica, sino que hace presente el medio; la última es la mediación directa, el tacto y el deseo como la confirmación de un cuerpo con otro. Al respecto, véase Galloway (2013).

¹³ Derrida explica esta aporía a partir de la "pulsión de muerte" freudiana: "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, indisoluble 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 archivoltico en el corazón del monumento. En el corazón mismo del 'de memoria'. El archivo trabaja siempre y a priori contra sí mismo" (Derrida, 1995: 19-20).

¹⁴ [El uso de hipomneses industriales impone las reglas y regulaciones de la división industrial del trabajo en la vida simbólica como un todo. Esta industrialización de lo simbólico

La disociación entre memoria individual e *hipomnemata* colectivos subyace en el problema de representación de las imágenes de Pilar. Es allí donde adquiere una existencia artística en tanto aporía entre la memoria y el olvido, así como entre lenguajes verbal y visual.¹⁵ El punto crucial del archivo como memoria hipomnésica sucede al final del relato. Luego de recordar la relación entre la madre y Ernesto Contemporáneo, quien conceptualmente se adelantó al Internet en su obra *Degradación de los mapas*,¹⁶ la narradora intenta recordar a la madre en una descripción que imita la de Borges ante el Aleph:

Apagué la música y usé mi dispositivo para refrescar mi memoria sobre Pilar de la Fuente en la Red. El buscador arrojó resultados simultáneos, pero los transcribo a manera de enumeración porque el lenguaje es sucesivo: un casco de jinete que lleva un espejito en la visera. Un montón de flores de jacaranda barridas por los empleados de limpieza en Pretoria (Bojórquez Vértiz, 2014a: 41).

Se podría argüir que la rememoración es semejante, y lo es estructuralmente y en el tipo de reflexiones que los narradores

produce la situación en la cual la sociedad es separada en productores y consumidores de símbolos. El resultado es la destrucción de lo simbólico tal cual.]

¹⁵ Además de estar incluidos como parte del relato, los marcos y sus respectivos pies de imagen forman parte de una obra conceptual autónoma titulada “Álbum de Pilar”; el conceptualismo en la obra visual de Bojórquez Vértiz me parece más evidente que en su obra narrativa, si bien una como otra pueden ser pensadas mediante las definiciones de Camnitzer o Garramuño. Fuera de esta oposición es claro que la obra de Bojórquez Vértiz es un ejemplo notable de las posibles transiciones entre el arte contemporáneo, las artes visuales, la fotografía y la escritura literaria. Respecto al “Álbum de Pilar”, explica Bojórquez Vértiz que “de manera paralela al desarrollo del personaje retratado, hay una evolución de la tecnología fotográfica por medio de los cambios en las técnicas de impresión: al inicio se muestra un marco que remite al virado sepia y hacia el final de la serie los marcos corresponden a la realización de imágenes por medio de Instagram” (Bojórquez Vértiz, 2014b). El uso de la progresión técnica como parte de la obra conceptualista es, si no una confirmación, sí una pista en la lectura que propongo de “El Interleph” a partir del problema de la técnica a partir del pensamiento de Stiegler.

¹⁶ Sobre la obra explica la narradora: “Lo que Ernesto necesitaba entonces, pensé después, era tener todo al mismo tiempo, un sistema de vértices compartidos y que careciera de centro: Internet. ¿Cómo podríamos haberlo imaginado en los tempranos ochenta? Sin embargo, él lo intuía con sus conceptos barrocos, no carentes de cierta verdad” (Bojórquez Vértiz, 2014a: 36-37).

aventuran;¹⁷ sin embargo, resulta una diferencia fundamental para el argumento que he desarrollado. Mientras que en el relato de Borges la memoria es hipomnésica e insuficiente debido a que la escritura del narrador no puede dar cuenta de su experiencia pasada, en el texto de Bojórquez Vértiz es la experiencia en sí y la memoria de la experiencia las que son hipomnésicas. La memoria de la madre ni es verdadera, ni es directamente comunicable, sino que siempre fue una memoria mediada por los dispositivos técnicos. Es una memoria que emerge de la consignación del archivo de Internet. La metáfora de la red de Esposito resulta, pues, insuficiente para comprender el problema del relato. La red existe como dispositivo hipomnésico pero lo es porque el archivo ha sido incluido dentro de ese dispositivo. La red no es menos archivo que la biblioteca, no es menos espejo, pero se trata de un espejo opaco, que no devuelve nada sino su propia superficie.

El archivo existe como base de la memoria y como dispositivo de la memoria, pero como uno oblicuo que no puede ser visto directamente. El archivo aparece tras la desaparición de la memoria de Pilar, así como la memoria de Pilar “aparece” luego de que el dispositivo se apaga: “Decidí apagar el aparato y buscar en mi pensamiento lo que resaltaba de ella. Entonces regresaron la mayoría de los resultados y supe que estaba recordando la Red o ese fragmento de una lista infinita donde el recuerdo de mi madre se diluye entre otras situaciones y formas” (Bojórquez Vértiz, 2014a: 42).

Al respecto, Saavedra Galindo escribe: “Sus recuerdos [de la narradora] no están en las imágenes, sino en la ausencia de ellas. Sus recuerdos, junto con la propia Pilar, son sólo pensamientos sin un

¹⁷ En el cuento de Borges, la estructura de la enumeración sigue la fórmula “vi...vi...vi...”, mientras que en *Óptica sanguínea*, de Bojórquez Vértiz, consiste en “mi madre... mi madre”. Donde Borges escribe: “Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? ... Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (2008: 65-66), Bojórquez Vértiz replica: “Apagué la música y usé mi dispositivo para refrescar mi memoria sobre Pilar de la Fuente en la Red ... El buscador arrojó resultados simultáneos, pero los transcribo a manera de enumeración porque el lenguaje es sucesivo” (2014a: 41).

referente físico” (2018: 253). Pero estos pensamientos no carecen de referente físico; es sólo que el referente físico no es más Pilar ni la memoria cognitiva de la narradora, sino el dispositivo hipomnésico: el archivo oblicuo que aparece cuando la memoria se constituye como imposible por su extrema mediación.

Mediaciones entre el archivo y el olvido

Las investigaciones de Méndez Blake parten del libro hacia la biblioteca, o de la biblioteca hacia el libro. En ese traslado, las preguntas sobre los objetos y los espacios de la memoria colectiva e institucionalizada resultan uno de los puntos fundamentales desde los cuales leer su obra. No es que el libro y la biblioteca operen como metonimias perfectas de lo individual y lo colectivo, o de lo singular y lo institucional, sino que ambos son constituidos en los proyectos y performances de Méndez Blake como espacios que contienen otros espacios y que se refieren mutuamente.

En la serie “Dieciocho [...] cosas que aprendí sobre bibliotecas”, el artista escribe: “9. Un solo volumen puede contener una biblioteca completa [...] 12. Existen bibliotecas sin libros. // 13. El libro existe sin la biblioteca” (Méndez Blake, 2016: 151). No hay tensión entre lo social de la biblioteca y la materialidad del libro; al contrario, se supera tal binarismo para mostrar las dinámicas sociales que el libro conlleva y la arquitectura material del espacio que estructura la biblioteca. En el movimiento entre uno y otra, aparece el archivo materializado en la cultura material libresca: “17. Toda biblioteca proviene de otra biblioteca” (Méndez Blake, 2016: 151). Al analizar la obra de Méndez Blake desde la problemática interacción entre archivo y canon, podemos entender cómo la memoria coleccionada no está solamente formada por las mediaciones que la materializan colectivamente, sino también por los procesos individuales en que la colectividad del archivo toma cuerpo. La memoria *de* la literatura en la obra de Méndez Blake se constituye en la tensión entre la intertextualidad de los poemas y el resguardo de las obras literarias en la biblioteca.

Un ejemplo notable de esto es el proyecto *Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional*, que estuvo expuesto en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de mayo a septiembre de 2015. El proyecto consistió en la articulación de varias piezas que involucraban la relación arquitectónica y geográfica entre el MUAC y la Biblioteca Nacional (custodiada por la UNAM y situada a unos metros del museo en el edificio del Instituto de Investigaciones Bibliográficas). Dos piezas de este proyecto permiten comprender la dimensión estética y reflexiva de la obra de Méndez Blake en torno del binomio “memoria” cultural (*i.e.*, metáfora de las tradiciones sociales como recuerdo cognitivo) y memoria “cultural” (*i.e.*, metáfora de la memoria individual como producto social): *El gran poema del siglo XX (México)* y *El gran poema inexacto del siglo XX (México)*. La repetición del título sólo con una leve variación, por supuesto, no es fortuita, pues ambas obras están elaboradas bajo principios y prácticas similares. Las dos piezas toman como punto de partida el acervo de libros de poesía resguardados en la Biblioteca Nacional; como parte de la pieza, este acervo fue separado del resto y dispuesto para su consulta particular, a partir de la cual se produjo una obra y un performance:

Nominalmente, la Biblioteca es el máximo repositorio bibliográfico del país: su acervo resguarda y conserva más de 1 250 000 ejemplares, entre libros y documentos, muchos adquiridos gracias al decreto de “Depósito Legal”, el cual obliga a los impresores de México a enviar a la Biblioteca Nacional un ejemplar de todo lo publicado en sus talleres –condición inexacta dado que no se cumple a cabalidad y no contempla aquellas publicaciones que no cuentan con ISBN. [De este acervo] se dispone de los 290 libros de poesía de autores mexicanos cuyas primeras ediciones fueran publicadas de manera oficial en el siglo XX en México (De la Garza y Labastida, 2015: 9).

De esta selección se desprenden las dos obras del artista plástico. Para el *El gran poema del siglo XX (México)* transcribió en máquina los títulos de los 290 libros de poesía en un orden en el que pudieran generar un poema en quince partes y un prólogo. Partiendo de pro-

cedimientos de recolección y acumulación propios de las escrituras conceptualistas, el poema es una ventana a los tópicos e intereses de una parte de la poesía vigesémica; la distribución, aunque arbitraria, parece seguir el curso secreto del lenguaje poético en México: las repeticiones, las metáforas, los lugares comunes. En la segunda parte del gran poema, por ejemplo, se lee:

El lenguaje
nación de la memoria
piedra negra
viene vibrando como un bosque sombrío.

¿Qué es poesía?
El lugar vacío
himno entre ruinas
ecuación de primer grado con una incógnita.

Epigramas
la palabra desnuda,
libro
dintel.

Entonces
inesperadamente
nace el poeta (Méndez Blake, 2016: 95).

El gran poema inexacto del siglo XX (México) surge de una acción semejante, pero es diferente en cuanto a la forma archivística:

La acción consiste en que un lector revise uno de estos libros, memorice una o dos líneas de algún poema, camine al museo y escriba a máquina lo memorizado. El sonido de la máquina resonará en los pasillos del museo al mismo tiempo que alguien más leerá un libro; así, ocurrirá una coincidencia temporal entre el acto de leer y el de reescribir (De la Garza y Labastida, 2015: 9).

La pregunta acostumbrada ante obras de este tipo es si la obra consiste en el performance, el registro, el efecto o en todo ello [imagen 3].

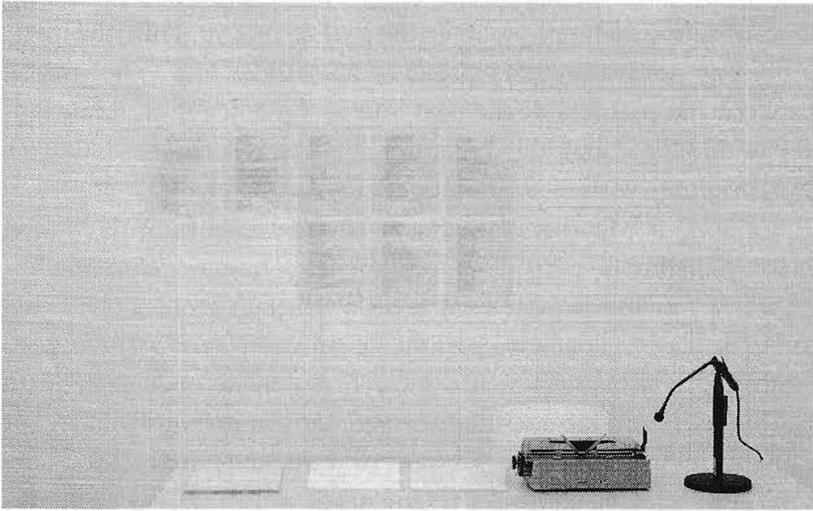


Imagen 3. Jorge Méndez Blake, *El gran poema inexacto del siglo XX* (México) (2015). Acción, lápiz de color sobre muro, máquina de escribir, papel, tinta, libros de poesía mexicana del siglo XX de la Biblioteca Nacional de México. Medidas variables. Cortesía del artista.

Además de saber que la obra es la articulación museística de lo anterior, se debe agregar también que la obra se extiende a partir de la acción hacia dos extremos desde los cuales se forma. Por un lado, la memoria y el olvido de quienes participan en el performance, es decir, la provocación de la memoria cognitiva hacia su expresión archivística; por otro lado, la traslación entre biblioteca y museo como sitios en los que se resguarda la memoria y el olvido, respectivamente. La memoria es cosa de la biblioteca, de su institucionalidad cerrada en la que el archivo pretende conciliar toda hipomnesis en su arquitectura; el olvido es cosa del museo, de todo lo que ha dejado fuera al domiciliarse en tanto aduana entre el arte y el no arte.

En su estudio sobre las dinámicas de la memoria cultural, Aleida Assmann propone distinguir respecto del recuerdo institucionalizado entre los modos activo y pasivo. El primero corresponde al

canon, pues implica actualización y supervivencia de la memoria *de* la literatura; el segundo corresponde al archivo, pues constituye el resguardo de los documentos a fin de preservarlos. “The institutions of active memory preserve the *past as present* while the institutions of passive memory preserve the *past as past*. The tension between the pastness of the past and its presence is an important key to understanding the dynamics of cultural memory” [cursivas en el original], sostiene la investigadora (Assmann, 2008: 98).¹⁸

La obra de Méndez Blake puede situarse en el tránsito entre el canon y el archivo, pero sobre todo supera el binomio entre memoria activa y memoria pasiva. Parte de la reflexión sobre el olvido del canon de la poesía nacional para su constitución como archivo, pero también del desmantelamiento del archivo para la producción de un nuevo canon, aunque uno fragmentado. Un canon fragmentado, por supuesto, es un canon inviable, inservible pues no puede reproducirse en tanto tal. Una biblioteca fragmentada, asimismo, es una biblioteca inviable, que no puede ser usada. La condición paradójica de la obra de Méndez Blake es que las aporías del canon y del archivo bibliotecario aparecen en el momento en el que su naturaleza es llevada al límite: hacia el olvido disfuncional y hacia la memoria individual.

La obra de Méndez Blake supera la dicotomía institucional entre las dos formas de la memoria coleccionada. ¿Qué entrega? El archivo incompleto de la poesía nacional, ¿acaso por ello es más verdadero? Sobre esta obra escribe Luis Felipe Fabre:

La poesía es memoria: la poesía en su origen tenía la función de fijar las palabras en un cierto orden: una especie de escritura incluso antes de la aparición de la escritura.

La poesía es memoria: ¿un poema que nadie recuerda es un poema?

La poesía es memoria: opera como recuerdo y por lo tanto también como olvido (Fabre, 2015: 54).

¹⁸ [Las instituciones de la memoria activa preservan el *pasado como presente* mientras que las instituciones de la memoria pasiva preservan el *pasado como pasado*. La tensión entre la condición pasada del pasado y su presencia es una clave importante para entender las dinámicas de la memoria cultural].

Ante la arquitectura de la memoria situada en la biblioteca, el performance lleva a cabo la desaparición de la literatura en la materia de la memoria colectiva, pero no en la metáfora de la “memoria” cultural, sino en la literal memoria de los individuos que participan en el performance. Retomando el comentario de Fabre, la pieza desplaza la pregunta por el archivo de la literatura hacia la base corporal de ese archivo: los lectores y las lectoras que en su traslado componen un poema hecho de supervivencias y otro cuya “materia” es el olvido. El archivo se diluye en la constitución de un anticanon mediante el cambio entre mnesis y anamnesis. En ese intersticio entre el poema de la memoria y el poema del olvido sucede el an-archivo literario.

Retomo a Derrida: “el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria” (Derrida, 1995: 19). Al situar el archivo de la poesía nacional en el olvido de los y las participantes del performance, Méndez Blake retorna a la forma social del canon, es decir, no como intertextualidad sino como intersubjetividad. Se mantiene lo que se recuerda, pero transformado en el trayecto entre la biblioteca y el museo. Ambos espacios configuran el archivo extendido de la lectura de poesía como el acto fundacional del acto poético. El afuera que constituía el archivo retorna al interior y expulsa la memoria de la poesía. El hipomnema del archivo literario se traslada a la memoria y la anamnesis. El canon fue expulsado del archivo para integrarse en la repetición, en la materia de la obra artística; “la escritura que se produce es también colectiva: hecha de retazos de poemas que son intervenidos, trastocados por quienes, a su vez, son arrebatados de su cotidianidad mediante esos mismos poemas” (Segura Vera, 2018-19: 9).

Acerca de cánones literarios Grabes señala: “They serve societies to control what texts are kept in collective memory, are taken ‘seriously,’ and interpreted in a particular way” (2008: 314).¹⁹ Al escribir un poema que contiene los títulos de los libros de poesía de la

¹⁹ [Sirven a las sociedades para controlar qué textos son conservados en la memoria colectiva, son tomados ‘en serio’ e interpretados en una manera particular].

biblioteca que resguarda la memoria impresa y oficial de la nación, Méndez Blake convierte la memoria oficial de la poesía en una bolsa de palabras. Como si se tratara de escritura automática, el poema de Méndez Blake saca a la superficie lo que parece el inconsciente literario de la nación; no la memoria de la poesía activa, sino las tensiones entre olvido, silencio y supresión, propias de la consignación archivística. Para Aleida Assmann, “[t]he archive, therefore, can be described as a space that is located on the border between forgetting and remembering; its materials are preserved in a state of latency, in a space of intermediary storage [...]” (2008: 103);²⁰ en este sentido, la operación de la obra de Méndez Blake convierte el canon de la poesía en un archivo latente en la memoria individual de quienes participan; luego convierte los remanentes de esos elementos en un segundo archivo, el almacenaje de un imposible archivo por venir de la poesía mexicana: el archivo que detona la potencia del olvido.

El poema de la instalación convierte también al archivo nominal de poesía en un archivo metafórico, el desplazamiento hace visibles la supervivencia y la insistencia de los gestos poéticos de un siglo. Al mismo tiempo hace que el archivo atravesado por la historia sea el *locus* de enunciación de la memoria; el poema se convierte en un archivo de restos, no de textos.²¹ Habla la materia memorable del poema, y al hacerlo, produce también la tensión entre los límites del resguardo y las posibilidades de uso, así como entre la institución que preserva y la que exhibe, entre mnemónica y estética.

Los poemas de *Traslaciones* y el resto de las piezas que conforman la exhibición, pueden ser leídos como un conjunto de metáforas que conectan mediante la materialidad elementos disímiles dentro de los procesos de memoria y archivación. La obra de Méndez Blake es, a partir de su reflexión sobre las metáforas de la “memoria”

²⁰ [Por ello, el archivo puede ser descrito como el espacio localizado en el límite entre el olvido y el recuerdo; sus materiales son preservados en estado de latencia, en un espacio de almacenaje intermedio].

²¹ Sobre la diferencia entre texto y huella, Assmann explica: “While the text had extended memory into the past as well as into the future, traces provided a memory of the past alone” (1996: 130). [Mientras que el texto ha extendido la memoria tanto al pasado como al futuro, la huella proveyó una memoria sólo del pasado].

“cultural”, una intervención material y artística para poner en movimiento los procesos de selección y resguardo del archivo.

Conclusiones

Una característica fundamental de lo que Garramuño propone llamar arte inespecífico propio de la cultura contemporánea, es que opera mediante estructuras traslaticias, sus límites son porosos y sus prácticas son modos de no pertenencia a géneros, disciplinas y cánones tradicionales. El giro archivístico de las artes y la literatura inespecíficas no está libre de estas traslaciones y modalidades de no pertenencia e impropiedad.

De acuerdo con el análisis realizado en el presente capítulo, las obras de Bojórquez Vértiz y Méndez Blake participan del desdibujamiento de los límites propios de las artes específicas al tiempo que desdibujan también los límites entre memoria, archivo y olvido. El papel preponderante del archivo en las obras de ambos, entendido como espacio hipomnésico que produce el acontecimiento de la memoria, permite estudiarlas de manera comparada en tanto obras que dan cuenta de la compleja red de espacios y prácticas de la memoria en el momento actual. El arte inespecífico de los dos creadores participa de la complejidad medial y artística de nuestro tiempo, y también de la porosidad de los dispositivos de la memoria, ya sea en la presencia velada, pero poderosa, de la condición hipomnésica de toda memoria en la era digital, ya sea en la tensión entre archivo y canon como modos de existencia de la memoria literaria en individuos e instituciones.

Bibliografía

ACHA, Juan. 1981. “Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina”. Primer Coloquio Latinoamericano sobre “Arte no objetual”. Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981.

- En: *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*. Disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO>. Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2018.
- ARANDA SÁNCHEZ, José M. 2016-17. "Dispositivos de creación artística en la obra de Jorge Méndez Blake". *El ornitorrinco tachado. Revista de artes visuales* 4 (noviembre- abril): 9-26.
- ASSMANN, Aleida. 1996. "Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory". *Representations* 56, "The New Erudition" (otoño): 123-134.
- _____. 2008. "Canon and Archive". En: Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung 8). Berlin y New York: Walter de Gruyter, pp. 97-108.
- BARTHES, Roland. 2007. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- BOJÓRQUEZ VÉRTIZ, Daniela. 2014a. *Óptica sanguínea*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Tumbona Ediciones.
- BORGES, Jorge Luis. 2008. *El Aleph*. Edición crítica y facsímil de Julio Ortega y Elena del Río Parra. México, D.F.: El Colegio de México.
- BRONDO, Elsa R. 2016. "La narrativa reciente en México y el arte conceptual. Óptica sanguínea de Daniela Bojórquez". *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 9: 1-8.
- BUSTAMANTE, Maris. 2000. "Non-objective Arts in Mexico 1963-83". En: Coco Fusco (ed.). *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. London: Routledge, pp. 225-239.
- CAMNITZER, Luis. 2008. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires y Montevideo: HUM.
- CARROLL, Amy Sara. 2017. *REMEX. Toward an Art History of the NAFTA Era*. Austin: University of Texas Press.

- CRUZ ARZABAL, Roberto. 2018. *Cuerpos híbridos. Presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. Tesis de doctorado. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.
- DERRIDA, Jacques. 1995. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta.
- ERLL, Astrid. 2011. *Memory in Culture* (Palgrave Macmillan Memory Studies). Trad. Sara B. Young. New York: Palgrave Macmillan.
- ESPOSITO, Elena. 2002. *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Trad. Alessandra Corti. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____. 2018. "Olvido social: una aproximación desde la teoría de sistemas". *Revista Mad* 39: 1-12. Disponible en <https://revis-tamad.uchile.cl/index.php/RMAD/article/view/53197>. Fecha de consulta: 27 de julio de 2019.
- FABRE, Luis Felipe. 2015. "De traiciones, traducciones, traslaciones, transcripciones". En: Ekaterina Álvarez Romero (coord.). *Jorge Méndez Blake. Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional*. México, D.F.: Museo Universitario de Arte Contemporáneo-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 46-55.
- FOSTER, Hal. 2015. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London y New York: Verso.
- GALLOWAY, Alexander R. 2013. "Love of the Middle". En: Alexander R. Galloway, Eugene Thacker y McKenzie Wark. *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 25-76.
- GARRAMUÑO, Florencia. 2015. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (Colección Tierra Firme). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GARZA, Amanda de la y Alejandra Labastida. 2015. "Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional". En: Ekaterina Álvarez Romero (coord.). *Jorge Méndez Blake. Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional*. México, D.F.: Museo Universitario

- de Arte Contemporáneo-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 6-10.
- GRABES, Herbert. 2008. "Cultural Memory and the Literary Canon". En: Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung 8). Berlin y New York: Walter de Gruyter, pp. 311-320.
- GUASCH, Ana María. 2011. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- HEFFERNAN, James A. W. 2015. "Ekphrasis: Theory". En: Gabriele Rippl (ed.). *Handbook of Intermediality*. Berlin y New York: Walter de Gruyter, pp. 93-126.
- HELGUERA, Pablo. 2002. "Jorge Méndez Blake: INTAR". *Art Nexus* 45 (7 de septiembre): 116-117.
- LEDESMA, Eduardo. 2016. *Radical Poetry. Aesthetics, Politics, Technology, and the Ibero-American Avant-Gardes, 1900-2015*. New York: The State University of New York Press.
- LUDMER, Josefina. 2010. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- MÉNDEZ BLAKE, Jorge. 2015. "El gran poema del siglo XX (México)". En: Ekaterina Álvarez Romero (coord.). *Jorge Méndez Blake. Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional*. México, D.F.: Museo Universitario de Arte Contemporáneo-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 18-31.
- . 2016. *Otra literatura*. Editado por Sarah Demeuse. México, D.F. y Barcelona: RM / Ediciones MP.
- PADILLA, José Ignacio. 2014. *El terreno en disputa es el lenguaje. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- PALMA CASTRO, Alejandro y Jocelyn Martínez Elizalde. 2018. "La escritura conceptual en la joven poesía mexicana del siglo XXI: entre la experimentación y la experiencia". *América sin nombre* 23: 133-144. Disponible en <https://americasinnombre.ua.es/article/view/2018-n23-la-escritura-conceptual-en-la-joven-poesia-mexicana-del-siglo-xxi>. Fecha de consulta: 1 de agosto de 2019.

- RIVERA GARZA, Cristina. 2013. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. México, D.F.: Tusquets.
- SAAVEDRA GALINDO, Alexandra. 2018. "Extravíos de la mirada y los límites de la narrativa en *Óptica sanguínea*". 1616: *Anuario de Literatura Comparada* 8: 241-258.
- SEGURA VERA, Nallely Yolanda. 2018-19. "Lengua que no sea la oficial: escrituras conceptualistas y memoria en tres propuestas mexicanas". *alter/nativas. Latin American Cultural Studies Journal* 9, "The Dynamic Constitution of Cultural Memory: (Re) Mediations and Aesthetic and Social Practices" (otoño-primavera): 1-22.
- STIEGLER, Bernard. 2002. *La técnica y el tiempo 1. El pecado de Epimeteo*. Trad. Beatriz Morales Bastos. Madrid: Hiru.
- . 2010. "Memory". En: William John Thomas Mitchell y Mark Hansen (eds.). *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: Chicago University Press, pp. 64-87.
- ZÓ, Ramiro Esteban. 2013. "El efecto post-Ludmer: Presupuestos teóricos en torno a la post-autonomía de la literatura". *Revista Landa* 1,2: 349-371.

Exposición

- BOJÓRQUEZ VÉRTIZ, Daniela. 2014b. Cuarto de proyectos. "Álbum de Pilar". México, D.F.: Soma. Disponible en <https://www.danielaborquezvertiz.info/lbum-de-pilar>. Fecha de consulta: 1 de agosto de 2018.
- MÉNDEZ BLAKE, Jorge. 2015. *Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional*. México, D.F.: Museo Universitario de Arte Contemporáneo-Universidad Nacional Autónoma de México.