

## **Mapas de memoria**

### **Pedro Medina Reinón**

#### **Encajar recuerdos e identidad**

La memoria es aquello que constituye nuestra identidad, construida por los acontecimientos de la vida, aunque también por convenientes ilusiones. Sin embargo, no es este el momento para discutir sobre su fiabilidad. Otra puede ser la cuestión: ¿cuál es la forma capaz de representar su esencia?

Esta es una pregunta que desde tiempos inmemoriales ha ocupado a la filosofía y a la literatura universales. Al respecto, puede ser significativa la lectura que realiza Jacques Derrida del aparato psíquico freudiano. Destaca que este modelo es una metáfora de la inscripción, donde «hay que pensar la vida como huella antes de determinar el ser como presencia». Determina así un psiquismo que aparece como un sistema de capas donde cada experiencia deja un rastro.

Dentro de esta concepción, el filósofo francés hace hincapié en un hecho: esta huella se manifiesta como latencia, pudiendo emerger en cualquier momento, para ser de nuevo presente. Gracias a esta idea, introduce un “tiempo de la escritura” y la compatibilidad de pasado y actualidad –incluso de lo por venir–, para explicar una memoria que no se conserva intacta: se reinscribe, se retrasa, se transforma.

Esta concepción de lo recordado como escritura estratificada ilumina de manera singular el trabajo de Elvira Smeke en los últimos años, fruto de la vuelta a la casa de sus abuelos durante la pandemia. Se caracteriza por ser un hogar con flores y encajes por doquier; que evocan a su vez la empresa paterna de ropa interior femenina, también repleta de encajes.

Esa vuelta a la casa de su infancia reavivó sus raíces –que se remontan incluso a la tradición sefardí–. Sobre todo, devolvió al presente una figura decisiva en su formación: su abuela, quien le enseñó a cocinar y a bordar, habilidades fundamentales para «ser una buena mujer», como recuerda la propia artista. No es de extrañar, pues, que a la pregunta por cómo representar la memoria no responda de forma discursiva ni lineal, sino a través de una práctica multidisciplinar, vinculada a una reflexión profunda sobre el lugar de la mujer, los aprendizajes invisibles y los hábitos transmitidos. Si bien hay que entender esta práctica no como denuncia frontal, sino como interrogación íntima: ¿qué se hereda cuando te enseñan a bordar o a cocinar?

La casa de la abuela es percibida entonces no desde la nostalgia, sino como un territorio fundacional, que da lugar a un laboratorio de gestos artísticos. De esta manera, Smeke no narra: modela, cose, cocina, camina. El resultado son obras como sus cerámicas florales y piezas cosidas, que funcionan como verdaderos dispositivos mnémicos.

Cada objeto es una superficie abierta a nuevas incorporaciones, pero también un reservorio de huellas anteriores: arena, vidrio, gesto, error, tiempo. Nada se borra del todo; todo se transforma. Como en el modelo descrito por Derrida, en estas obras la huella se constituye al mismo tiempo que se desvanece. El cuarteado del barro, la corrosión producida por los ácidos, el desgaste del material no son accidentes que deban corregirse, sino manifestaciones visibles de esa doble fuerza de inscripción y desaparición. La memoria, aquí, no es acumulación, sino proceso.

Asimismo, la acción de coser, bordar o intervenir las superficies puede leerse como una forma de reinscripción, que constituye una poética de la huella que acepta su destino de transformación, de deriva, de reescritura infinita; igual que ocurre con la propia identidad.

Es lo que se puede deducir de obras que más que mostrarse, se sedimentan, no compareciendo ante el espectador como una imagen cerrada, sino como un terreno fértil. La práctica de Smeke se inscribe, pues, en una temporalidad no lineal y sí estratificada de la memoria, encarnada por la experiencia, pero también por lo que se hereda.

Su pensamiento conecta de esta manera diversas capas de la misma forma en la que el hilo – de oro o de cobre– atraviesa sus piezas, no suturando una herida, sino señalando una continuidad. Coser no es aquí reparar –como en Louise Bourgeois–, sino más bien trazar un vínculo.

Aun así, resulta inevitable situar su práctica en diálogo con figuras como Maria Lai, cuya obra convirtió el cosido en una forma de escritura colectiva, o con artistas como Ghada Amer, que han tensionado el bordado y la cerámica entre deseo, cuerpo y política. En cualquier caso, en Smeke el gesto se desplaza hacia una zona menos explícita: no hay iconografía militante, sino una insistencia en el hacer. Como en Sonia Navarro, lo textil y lo manual funcionan como dispositivos de memoria, pero también como estructuras formales capaces de pensar el espacio y la necesidad de recorrerlo.

### **Sedimentaciones del caminar**

La experimentación formal como respuesta a una reflexión sobre la memoria debe entenderse también vinculada a una práctica habitual de Elvira Smeke: largas caminatas de las que vuelve habiendo atesorado objetos encontrados.

En primer lugar, esta costumbre podría emparentarla con artistas y escritores, de los situacionistas a Hamish Fulton, de Rebecca Solnit a Francis Alÿs, si bien el caminar no es el fin último, sino más bien un medio. No obstante, comparte con esta tradición una creencia peripatética: caminar es una forma de pensar con el cuerpo. Por tanto, se trata de una predisposición diferente desde la que descubrir mundo, o incluso de un instrumento para hallarnos a nosotros mismos.

Además, en estas derivas, el azar ocupa un lugar central: supone el encuentro con lo desechado, la elección de lo frágil frente a lo monumental, la aceptación de lo que irrumpe sin ser buscado. Crear desde esta condición significa desterrar las certezas del sedentario que anhela seguridad, para entregarse a la experiencia que resplandece en contacto con la vida.

Desde ella, se propone una alquimia personal, elaborada a partir de gestos mínimos –recoger arena, bordar un contorno, dejar que el ácido burbujee sobre el barro– que funcionan como actos de inscripción. En ellos, la materia se convierte en archivo y el archivo en superficie viva. La cerámica, el hilo, el vidrio, la flor seca o el fragmento encontrado no son, pues, soportes neutros, sino restos activados: fragmentos de mundo que conservan la memoria de una presencia.

Esta llega a manifestarse incluso con emocionante intimidad en las piezas que se exponen en el escaparate de la calle Cabillers: piedras de Valencia sobre las que se posa con delicadeza una parte cerámica que simula un encaje.

Este *modus operandi* termina por constituir una poética de la sedimentación. Es evidente en la exposición en Valencia, como ejemplifica *Flora*, cuyo azul procede de botellas de vidrio de la zona incorporadas al esmalte; o también *Flor*, realizada con arena valenciana. Al contar con materiales locales, el gesto se vuelve situado, no hablando la obra *sobre* el lugar, sino que está hecha *de* o *con* él. Cada pieza contiene literalmente el suelo que pisa.

La cerámica se convierte así en el núcleo de una investigación que no separa forma y experiencia. Trabajar el barro implica escuchar su resistencia, aceptar el accidente, permitir que la materia proponga. Smeke acompaña entonces un proceso donde el resultado no está del todo decidido, como cuando usa ácidos o bicarbonato sobre el barro o cuando añade té a las cianotipias, dando lugar a los beiges y crudos que ahora conviven con los azules del proceso fotográfico. De esta manera, cada obra es un palimpsesto donde lo natural y lo cultural dejan de oponerse.

Asimismo, la dimensión pictórica también adquiere otras formas, como en las piezas producidas por la documentación de sus paseos con un GPS. En ellas lo importante no son los datos, de ahí que elimine la información, dejando únicamente el trazo. Lo que queda es una pintura sin referente estable, una huella que oscila entre lo digital y lo manual.

No obstante, su trabajo se inscribe en una lógica cartográfica, ya que la artista concibe muchas de sus obras como mapas. Así lo muestran sus “islas” o sus “mapas de flores”. En las primeras, se activa una percepción de tipo gestaltiano, que busca un sentido en esos acrílicos sobre papel intervenidos con hilo de algodón; en los segundos, se manifiesta la necesidad de incorporar a un orden las flores encontradas junto con su representación dibujada mediante el cosido.

Se podría afirmar entonces que sus mapas no orientan, sino que hacen germinar la posibilidad: son territorios abiertos que cada mirada debe aprender a habitar. Son cartografías íntimas que expresan su *imago mundi*, sin pretender la omnicomprensión a la que todo mapa aspira. Más bien Smeke no pierde de vista sus propios confines, para ampliarlos con cada nuevo experimento, con cada nuevo paseo, aunque quizás no para conducirnos a nuevos territorios, sino para errar hacia adentro.

En definitiva, Elvira Smeke trabaja en ese umbral donde el recuerdo no se cristaliza en relato, sino que se expone a su metamorfosis. En cada tránsito muestra una intimidad compartida que se aleja del espectáculo, para proponer delicados gestos. Logra así que percibamos una memoria que se materializa en fragmentos de azar y mundo, enseñándonos a habitar, una y otra vez, aquello que todavía permanece abierto.