



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

ENTRE EL RETRATO Y LA CALAVERA

CATALINA ZARZAR CUMSILLE

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Escultura.

Profesor Guía Taller de Grado: Elisa Aguirre Robertson
Profesor Guía Preparación de Tesis: Demian Schopf Olea

Santiago, Chile

2014

Hay un cuadro de Klee llamado Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Este aspecto tendrá el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.

(Walter Benjamin)

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 1 |
| Descripción..... | 2 |
| Primer Capítulo: Alegoría..... | 4 |
| 1.1 Concepto de temporalidad..... | 6 |
| 1.2 Caducidad y muerte..... | 10 |
| 1.3 Fragmentos..... | 13 |
| 1.4 Alegoría en Baudelaire..... | 19 |
| Segundo Capitulo: Lectura de Obra..... | 24 |
| Bibliografía..... | 30 |

Introducción

En las páginas que siguen, se desarrolla lo que podría llamarse la parte conceptual de un proyecto de arte. A partir de un esquema, donde se desarrolla principalmente el “concepto” de alegoría, se aplica esta abstracción, a la obra material. Las principales fuentes investigativas de esta memoria se encuentran en dos libros de Benjamin, “El origen del drama Barroco Alemán”, uno de sus primeros escritos, y el que podríamos calificar de inaugural respecto al desarrollo del soporte conceptual de la alegoría y el “Libro de los pasajes”, su última investigación, que queda inconclusa tras su muerte en 1940. De esta manera, damos cuenta, que la noción de alegoría, es el elemento más relevante y a la vez unitivo en lo que podría llamarse el “pensamiento Benjaminiano”. El alcance de esta noción, no solo toca temas como historia, sociedad, lenguaje y estética, sino que también es capaz de reformular por entero estos términos.

La obra material, objetivo de estas páginas, permite desarrollar la noción de alegoría, aplicada a ciertos términos que constituyen la obra. Estos se estructuran frente a la autobiografía, y la búsqueda de archivos y fragmentos, o más bien ruinas de la historia, que adquieren otro valor, cuando son miradas bajo las características que determinan el concepto de alegoría. Esto permite que la historia, no se vuelque bajo los términos de un tiempo cíclico, o dicho de otro modo, bajo el velo del mito.

Desde aquí, la memoria, se estructura en dos capítulos, el primero reúne el concepto de alegoría, y lo estructura en cuatro sub-capítulos que reúnen sus esenciales características. Y el segundo capítulo, se refiere a una lectura crítica respecto a la instalación, donde se aplican los términos del primer capítulo.

Descripción

El presente proyecto se estructura frente a dos elementos principales; objetos y retratos. Siete cabezas y cincuenta objetos son dispuestos en la muestra. Todos los elementos de la obra están contruidos en brea, la cual tiene un color negro brillante, similar a la visualidad del charol, o el carbón mineral cuando está pulido.

Los objetos son moldes de objetos reales, relojes, zapatos, guantes, botellas, cucharas, corbatas. Son objetos de la vida cotidiana. Estos guardan una cantidad de detalles importante, el dobles de la tela de los guantes, el tallado de los joyeros. Al mismo tiempo en su apariencia hay algo que visualmente nos indica que están en un proceso de extinción. La brea, propensa al calor, está comenzando a derretirse, lo que afecta en diferentes grados a la forma de cada objeto.

El segundo elemento de la obra, consiste en siete cabezas de tres mujeres y cuatro hombres. Los retratos contienen todos los rasgos del rostro, ojos, boca, cejas orejas, como también la forma y la estructura de una cabeza humana. Al igual que los objetos, las cabezas también nos hacen intuir que se está llevando a cabo un proceso de derretimiento. La boca está parcialmente corrida, el ojo se ha caído unos milímetros y la materialidad se presenta viscosa, y pegajosa.

Algunas de las cabezas se encuentran rotas, partes de su rostro se encuentran esparcidas en el suelo, son escombros. Algunos quiebres se encuentran en el centro del cráneo, y otros solo afectan el borde del rostro. Esta fractura en apariencia es similar a la fractura que pudo haber recibido un busto de mármol, al cual alguien le propino un golpe. La materialidad por dentro mantiene una visualidad parecida a la de una piedra.

Todos los elementos, tanto cabeza como objetos, se encuentran dispuesto en tres estructuras de metal, de 2, 5 x 1 m, siendo el total de la superficie de 2,5 x 3 m. estas estructuras de metal, tienen un borde de 7 cm, que contiene agua en su interior. Por lo que cabezas y objetos se encuentran parcialmente sumergidos en 4 cm de agua. La disposición

de los objetos y las piezas en apariencia es azarosa, similar a la imagen de una excavación arqueológica en donde de a poco se han ido desenterrando fragmentos de algo.

PRIMER CAPITULO: ALEGORÍA

*Ignora el Infierno tanto como el Purgatorio,
Y cuando la hora llegue de entrar en la Noche negra,
Ella mirará el rostro de la Muerte,
Como a un recién nacido, —sin odio y sin remordimiento.
(Alegoría, Las flores del Mal, Charles Baudelaire)*

El presente capítulo tiene por objeto, analizar la estructura de la alegoría como recurso estético, a partir de los análisis de Walter Benjamin. Este recurso, fue utilizado en diferentes períodos de la historia, pero fue el barroco quien por excelencia lo acuñó. De esta manera, será este periodo y específicamente las técnicas del *Trauerspiel*¹, las cuales permitirán desarrollar el siguiente análisis respecto de las características que determinan a la alegoría.

La alegoría es re-significada por Benjamin, en “El origen del Drama barroco alemán”², apelando a su capacidad de significación y expresión, o sea, un recurso estético y filosófico, y no una técnica gratuita de producción de imágenes como se la entendió en el clasicismo.

Así mismo también se verá como Peter Bürger, recuperando al mismo Benjamin, ocupa la alegoría, en la “Teoría de la vanguardia”, para analizar el quiebre de la obra orgánica, y los posteriores métodos de producción propios de la obra inorgánica.

La alegoría ha sido comprendida bajo la sombra del símbolo, el cual se ha posicionado por encima del primero. Benjamin plantea que esto ocurre por una mala comprensión teórica de las dos categorías. Es por esto que analizara en profundidad como la alegoresis se posiciona en igualdad de condiciones al símbolo; ambas contienen cierta percepción del mundo y las cosas que los estructura de manera diametralmente diferente.

¹ El termino *Trauerspiel* (plural: *Trauerspiele*) significa literalmente obra teatral fúnebre o luctuosa (de *Trauer*: duelo, luto, y *Spiel*: espectáculo) y se empezó a utilizar en Alemania en el siglo XVII en lugar de la palabra de origen griego *Tragodie*.

² Título original: *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. (1925)

En resumen, la esencia de las dos categorías, alegoría y símbolo, se estructuran respectivamente bajo su carácter disgregante y unitivo, y esto se produce bajo la concepción de la temporalidad que se tiene en cada una de ellas. De esta manera el concepto de temporalidad será el cual determine la estructura por la cual se conforman las dos categorías y permitirá plantear los dos ejes principales del cuerpo alegórico: La concepción de la caducidad y la muerte y el fragmento como el material emblemático de la alegoría.

Así mismo, Benjamin recupera la técnica de la Alegoría en los comienzos de la Modernidad, analizando los escritos de Baudelaire, el cual retoma este recurso en sus poemas. Benjamin en dos de sus escritos “El libro de los Pasajes³” y “Iluminaciones II” analiza de manera exhaustiva el producir y pensar del poeta haciendo referencia a la recuperación de la técnica alegórica.

De esta manera el presente capítulo se estructura a partir de cuatro enunciados que nos permitirán desarrollar un análisis de la alegoría, que va desde el Barroco, a los apogeos de la Modernidad en París del siglo XIX:

- a) Concepto de Temporalidad presente en el símbolo y en la alegoría.
- b) Caducidad y muerte como intuiciones naturales en el proceder alegórico.
- c) Fragmento como el material más noble de la creación alegórica. Referencias a la “Teoría de la vanguardia” de Peter Bürger en relación a la alegoría y el fragmento como nuevo material para la obra no-orgánica (alegórica).
- d) Alegoría en Baudelaire. Recuperación de la técnica alegórica en el modernismo.

³ Título original: *Das Passagen-Werk*. Este libro, corresponde a un proyecto inconcluso que dejó Benjamin tras su muerte en 1940. El libro es un conjunto de innumerables citas y fragmentos que llevarían a Benjamin a representar una filosofía material del siglo XX. Como lo expone el editor Rolf Tiedemann: “Los fragmentos propiamente dichos del *Libro de los pasajes* se pueden comparar a los materiales de construcción para una casa de la que solo se ha trazado la planta, o solo, se ha excavado el solar.”

1.1 Concepto de temporalidad

Antes de comenzar la discusión Benjaminiana centrada en la estructura alegórica es necesario comprender desde que aspecto la alegoría se comprendió bajo la sombra del símbolo. La discusión de Benjamin en “El origen del drama Barroco Alemán” se genera en torno al símbolo y la alegoría como recursos estéticos que generan un desplazamiento de la comprensión de la naturaleza del clasicismo al barroco y especialmente al barroco alemán.

El clasicismo mantiene la teoría que dice que el símbolo es la encarnación de una idea. Esta idea era materializada a través del símbolo, el cual no tenía mediación en su comprensión, por ser la idea misma, y por lo tanto responder a una totalidad. La estética romántica recoge esta concepción del símbolo, y la acoge en su teoría, apelando a la categoría del símbolo como el recurso por excelencia de la obra de arte. Así mismo, al tiempo que se recogía esta acepción del símbolo, se comprendía la alegoría como la mera expresión de un concepto. Si el arte, siguiendo la estética romántica, es la encarnación de una idea, donde lo bello se expresa sin mediación, la alegoría queda vetada como recurso estético.

Schopenhauer citado por Benjamin enuncia a que grado estaba destinada la alegoría, “Si en el arte es inaceptable tomar el concepto como punto de partida, no podemos por consiguiente, aprobar que una obra de arte este destinada a modo deliberado y explicito a la expresión de un concepto: tal es el caso de la alegoría”⁴

El símbolo artístico tal como lo asumió el clasicismo establece el parámetro a partir del cual el arte era juzgado por una belleza considerada absoluta. Esta belleza absoluta proviene de la facultad que se le otorga a la obra de arte de medirse con la naturaleza, en términos de su capacidad de imitación a ella. “se creía que lo bello, en cuanto creación simbólica, debe formar un todo continuo con lo divino”⁵

Benjamin encuentra en el barroco alemán, un enemigo del clasicismo anterior al que tradicionalmente se le otorga esta categoría: el romanticismo. Sin embargo la discusión

⁴ Benjamin W., “El origen del Drama Barroco alemán”, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 154

⁵ Ibid, p.152

Benjaminiana no intenta otorgar al barroco alemán, la ruptura de la obra de arte que se genera a partir del distanciamiento con la naturaleza; el barroco siguió teniendo como problema central de su exposición a la naturaleza, no hay un rechazo a ella como parámetro normativo.

Lo que hace el barroco, y especialmente el barroco Alemán es exponer una condición de la naturaleza, que genera un desplazamiento del clasicismo al barroco.” “De todas formas, desde el siglo XIV hasta el siglo XVI, lo que la teoría del arte entiende por “imitación de la naturaleza” es la imitación de la naturaleza modelada por Dios. En cambio, la naturaleza en la que se imprime la imagen del transcurso histórico [la del barroco alemán] es la naturaleza caída”⁶

Siguiendo la naturaleza del símbolo, vía el clasicismo, está destinado a representar una idea de lo real, que se plasme en una imagen que representa lo trascendente del mundo. Es aquí donde ocurren las confusiones, pues se cree que la alegoría ofrece una representación alternativa de lo real, pero la alegoría constituye precisamente todo lo contrario, clausura cualquier posibilidad de representación. Dicho de otro modo la alegoría rechaza la pretensión del símbolo de capturar en una imagen una representación inmanente del mundo. Es así como el símbolo constituye la pretensión de presentar una tesis del mundo desde un término pleno.

Nombrado lo anterior, se despliega a continuación la discusión en torno a la estructura del símbolo y de la alegoría a partir del concepto de temporalidad.

La alegoría se desenvuelve en un tiempo histórico-terrenal, ésta acompaña la trama móvil de la historia; opera en la temporalidad de lo vivo, de la naturaleza y por lo tanto en un tiempo mundano. El símbolo por su parte, apela a una temporalidad infinita, su tiempo es cíclico. Opera en un tiempo pleno, en donde principio y fin están consumados en la idea de eternidad, lo que genera que el devenir natural de la historia desaparezca. Esta concepción del tiempo que se tiene en el símbolo responde a su necesidad de redimir lo que se está significando, la redención le otorga al símbolo la necesidad de recurrir a un tiempo en donde el fin no existe.

⁶ Ibid, p.173

La alegoría opera de manera diferente, es más, esta necesita del fin para poder desarrollarse. Su marcha más poderosa se encuentra en la percepción de lo finito, de la caducidad, se punto de partida se encuentra allí donde las cosas terminan, en las ruinas de lo que alguna vez fue algo, pero de lo ahora solo quedan fragmentos.

La estructura del símbolo se organiza bajo la mirada de la totalidad, no permite una sucesión de instantes, sino que se genera en la idea de la unicidad. El tiempo de la historia secular se encuentra consumado por la idea de la redención (lo eterno). Görres citado por Benjamin plantea:

“Podemos darnos perfectamente por satisfechos con la explicación según la cual el símbolo es el signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a si mismo) y la alegoría una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir.”⁷

Siguiendo a Görres, el símbolo es signo de la idea, autárquico, esto es, constituido en torno a un fundamento que se da a si mismo su razón de ser, en la medida que es índice de la idea. Así podemos seguir que el símbolo es la unidad reconciliadora entre forma y contenido, donde hay una correspondencia intrínseca entre los dos. Esto se determina por una concepción de tiempo que apela a la eternidad como unidad redentora, por lo tanto el símbolo es fijo, no acompaña el discurrir de la historia, más bien eterniza el presente en un instante fugaz. Su representación debe estar acompañada de la idea de trascendencia e inmanencia.

La alegoría, por el contrario, se estructura sobre la movilidad y transitoriedad del tiempo, acompaña a la historia en su temporalidad y muestra el curso de esta. Se desarrolla en lo mundano, no apela a otra temporalidad, pues al contrario del símbolo, la alegoría no busca el ideal de eternidad redentora, sino que, como aclara Benjamin “La alegoría arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran más cerca de cerca en conflicto”⁸. Benjamin señala el carácter histórico de la alegoría. Se desenvuelve en una

⁷ Ibid, p.158

⁸ Ibid, p.221

temporalidad mundana, y tensiona lo finito y lo eterno, lo vivo y lo muerto, colocando a la alegoría en el eje mismo de la temporalidad terrenal. La alegoría radica en la estructura de la naturaleza, donde comienzo y fin no se consuman, radica ahí donde se debate lo eterno y lo caduco, y no intentara como el símbolo, exonerarla de su caducidad, sino que trabajara con ella.

La alegoría se mueve y acompaña la trama móvil de la historia, se sitúa ahí donde la naturaleza se expresa en su conflicto vital. No busca arrancarle su condición de termino, pues ella, la alegoría, opera con un tiempo histórico, donde las cosas terminan, caducen, y este se posiciona como su punto de partida, pues arraiga con más fuerza allí donde todo es finito, ve en las ruinas y el devenir del tiempo, la existencia de su condición. Benjamín aclara esta fijación en la alegoría:

“Así, podría decirse que la naturaleza siguió siendo la gran maestra también para los escritores de este periodo. Solo que no se les manifiesta en la yema y en la flor, sino en la excesiva madurez y en el decaer de sus criaturas. La naturaleza es sentida por ellos como una eterna caducidad, y era solo en esa caducidad donde la mirada saturnina de aquellas generaciones reconocía la historia”⁹

De esta manera nos situamos en uno de los ejes de la estructura de la alegoría, la fijación por el acontecer de lo finito, de la muerte, de la caducidad. Su mirada es disgregante, encontrara ahí en las ruinas de lo que alguna vez fue, la esencia de su recurso, no actúa con la mirada total, unitiva del símbolo. Apela a una condición finita de la naturaleza.

A su vez, el símbolo se manifiesta en un instante fugaz, mientras que la alegoría petrifica ese instante. El símbolo eterniza el presente, en una imagen total, muestra la eternización en un momento breve. En cambio la alegoría, es discontinua, no llega al observador en una sola imagen clara, más bien se manifiesta en la petrificación de los fragmentos que quedaron de lo que alguna vez fue.

⁹ Ibid, p.173

1.2 Caducidad y muerte.

*¡Oh, Muerte, venerable capitana, ya es tiempo! ¡Levemos el ancla!
Esta tierra nos hastía, ¡oh, Muerte! ¡Aparejemos!
¡Si el cielo y la mar están negros como la tinta,
Nuestros corazones, a los que tú conoces, están radiantes!
¡Viértenos tu veneno para que nos reconforte!
Este fuego tanto nos abraza el cerebro, que queremos
Sumergirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?
¡Hasta el fondo de lo Desconocido, para encontrar lo nuevo!
(El viaje, Las Flores del mal, Charles Baudelaire)*

Si el tiempo histórico, el tiempo mundano, aquel tiempo que acontece a las cosas de este mundo, necesita de un principio y un fin, la caducidad es cosa inevitable. “La palabra historia está escrita en la faz de la naturaleza con caracteres de caducidad”¹⁰. La alegoría fue quien por excelencia lo comprendió de esta manera y será en ese acontecer, en que cada cosa llegue a su punto final, a la excesiva madurez, cuando la alegoría se fija en ellas.

La primer parte de “El origen del Drama Barroco Alemán”, Benjamin lo dedica a la Tragedia y al *Trauerspiel*, concluyendo, que el recurso por excelencia de la tragedia es el símbolo y el del *Trauerspiel* la alegoría. Esta diferencia se plasma de forma asertiva en la concepción de la muerte y su manera de ser comprendida en los dos géneros.

Tanto en la tragedia griega como en el *Trauerspiel*, la muerte se hace presente en la historia representada, pero se comprende desde dos perspectivas. En la tragedia, el o los héroes mueren, pues a nadie se le permite, o no es posible, vivir eternamente en lo mundano, pero esa muerte no representa un fin consumado en ese acontecer, sino que es la entrada a la inmortalidad, es el final, para entrara a otro tiempo.

¹⁰ Ibid , p.171

Esa idea de inmortalidad responde a la idea de eternidad que adquiere el símbolo en su entendimiento de la temporalidad. O sea la muerte, o también el nacimiento si se la entiende como el comienzo de otra etapa, alberga en el símbolo una significación que se consume en sí misma, o más bien se cierra y no contempla la posibilidad de significaciones posteriores que contemplan otro sentido.

La alegoría por su parte ve en la muerte el ciclo de las cosas, la vida esta caduca, y la muerte es la expresión de esa caducidad. Por ende la muerte en la alegoría no apela a la inmortalidad, más bien a su esencia de término, de finito. El proceso que acontece la muerte, el término de las cosas, lo indeterminado de su existencia, es la intuición que tiene la alegoría de la realidad. Y es esta intuición y no otra lo que le proporciona el material para su disposición de sentido, y la posibilidad de disgregarlo.

Benjamín enfatiza la concepción de muerte en el *Trauerspiel*, apelando a su importancia en la creación alegórica, “los personajes del *Trauerspiel* mueren porque solo así, en cuanto cadáveres, pueden ser admitidos en la patria alegórica. Perecen, no para acceder a la inmortalidad, sino para acceder a la condición de cadáver”¹¹

La caducidad, se presenta como el punto de fuga, en donde la alegoría, podrá disgregar el sentido, a partir de este hecho. Es por esto que las huellas de lo que fue, las ruinas y los fragmentos, son para la alegoría su material más noble.

La muerte, genera en la alegoría la producción de sentido que solo le brinda la intuición de la caducidad de las cosas, e intentara por sobre todo “el cuidado por salvarlas de lo eterno”. Borges, en su cuento “Los inmortales”, retrata la manera de entender la muerte en las dos temporalidades que dividen al símbolo y la alegoría:

“La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos se conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y lo azaroso. Entre los inmortales, en cambio, cada acto (y cada

¹¹ *Ibid*, p.214

pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo.”¹²

Borges, nos da cuenta, de dos polos, que se diferencian por su condición temporal. Los primeros mueren, y por eso mismo, entienden su realidad desde lo finito, desde la percepción de que todo termina, “no hay rostro que no esté por desdibujarse”. Es esta manera de percibir la realidad, con la cual la alegoría se determina. En cambio el símbolo se caracteriza con los inmortales, los cuales viven en un tiempo cíclico, donde nada termina ni nada empieza, lo finito y lo caduco están vetados por el ideal de eternidad y tiempo pleno.

Pensemos en la alegoría emblemática del Barroco: la calavera. Si nos situamos en el pensar alegórico, la vida, contemplada desde la muerte como un acto finito, es una producción de cadáveres. Y si el motor de la alegoría se sitúa en la intuición de la caducidad de las cosas, es el cadáver, los restos de vida, los que son significativos para ella.

La calavera, no es significado de muerte, “Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera.”¹³ La calavera, es una imagen que permite leer la historia como un proceso de desintegración continua o decadencia natural, que a su vez hace notar en el presente, algo pasado, en este caso un rostro humano vivo.

La alegoría genera una tensión en la temporalidad, da cuenta de algo pasado en el presente, la ruina de lo que alguna vez fue, el fragmento de algo que anteriormente estaba entero. Sin embargo lo que queda, es solo un caparazón material, ha quedado vacío de su significado original, y puede, bajo la alegoría significar arbitrariamente cualquier cosa.

¹² Borges, J.L. “Obras completas” Ed. Emesé, Buenos Aires, 2004, p. 130

¹³ Op.cit, Benjamin, 1990, p.159

1.3 Fragmentos y ruinas

La ruina, es la forma que toma la experiencia histórica en el barroco. Precisamente en la imagen del fósil, los alegoristas barrocos capturan el proceso de decadencia natural. La ruina se presenta como evidencia de una historia en constante termino. Los escombros de una antigua construcción, el fragmento, su único sobreviviente, conforman desde una perspectiva barroca, lo único que puede otorgarle al poeta, un material digno de su creación.” Lo que allí yace reducido a escombros, el fragmentos altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca”¹⁴

Peter Bürger, recuperando a Benjamin, analiza la alegoría y plantea que este concepto es apropiado para comprender tanto los aspectos de producción estética como los de sus efectos en la obra vanguardista.

Bürger analiza por partes el concepto de alegoría, y lo estructura en un esquema de cuatro enunciados principales: La alegoría es esencialmente un fragmento, rompe con la apariencia de totalidad, y con la estructura simbólica, en la cual existe una unidad armonizada entre la forma y el contenido. El segundo enunciado tiene que ver con el sentido de tales fragmentos. Estos reciben un sentido que le es dado por la alegoría y no tienen que ver con el sentido de su contexto original. El tercer eje es “la función de lo alegórico como la expresión melancolía” en oposición al símbolo donde existe la totalidad, y una redención, lo alegórico es un fragmento, es lo efímero y la brevedad de algo temporal. Por último se encuentra el análisis a la recepción que hizo Benjamín frente a lo alegórico, en donde el observador se encuentra frente al fragmento, a la historia como decadencia.

Para comprender el recurso que encuentra Bürger, en el análisis de la alegoría, tratado por Benjamin, es necesario recurrir al primer enunciado del tercer capítulo de “La teoría de la Vanguardia”: La problemática de la categoría de obra.

¹⁴ Ibid, p. 171

¿Qué es lo que cae en crisis con la obra de Arte vanguardista? ¿La categoría de obra en su generalidad, o un determinado entendimiento de esta? Bürger entenderá la obra de arte como la unidad de lo general y lo particular, y esta unidad ha presentado cambios respecto a las distintas épocas históricas.

Esa unidad, que es indispensable para el entendimiento de una obra, no cae en crisis en su generalidad, sino más bien lo que entra en crisis con las vanguardias, es la forma de esa unidad, su manera de entender y producir la obra de arte. Es necesario acotar que las vanguardias en algún momento si intentan erradicar esa unidad, apelando a la unión entre arte y praxis cotidiana, pero esta se ve fracasada.

Siguiendo a Bürger, no se trata de una eliminación de la categoría de obra “sino precisamente, de una eliminación del arte como actividad apartada de la praxis cotidiana”¹⁵. Incluso en algunos casos más extremos como los *ready made* de Duchamp, sus actividades están ligadas a la relación negativa con la categoría de obra. Solo toman sentido frente a esta negación. Duchamp cuestiona la idea de arte como creación individual y genuina, al firmar estos objetos que son producidos en serie y expuestos en una muestra de arte, lo que hace que la provocación sea la misma obra de arte. Esta provocación va directamente a la institución de arte y a su concepción como creación individual y única formada en el Renacimiento.

Como lo expone Bürger, es un hecho que la institución arte siguió existiendo ante el ataque vanguardista. Hoy la categoría de arte se ha restablecido, y los fines vanguardistas (superar a la categoría arte eliminándola como una actividad separada de la vida cotidiana) fueron ocupados como procedimientos artísticos. Esto se puede advertir como un resultado histórico en donde la vanguardia al atacar a la institución, la reconoce; la negación, por consecuencia admitió su existencia.

¹⁵ Bürger, P. (2009). *La obra de arte vanguardista*. En Teoría de la vanguardia (pp.79-117), p. 81. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Hoy, después de la vanguardia, la institución no solo es restablecida, sino también se amplia, ocupando el intento vanguardista de unir el arte con la praxis cotidiana, usándolo como un procedimiento que se reconoce hoy como obra de arte (*Objet Trouvé*) quitándole la intención original anti-artística. “La neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y con ello niega la genuina intención vanguardista”¹⁶. Sin embargo, aunque el postulado principal de la vanguardia frente a su actividad y a la praxis cotidiana, no sobrevivió, se vuelve revolucionaria y trascendental con la destrucción del concepto tradicional de obra orgánica.

La vanguardia destruye el concepto de obra Orgánica (simbólica), en donde la unidad de lo particular y lo general no tiene mediación. Adorno lo llama “Obra redonda”. O sea la lectura contiene un recorrido determinado en donde cada parte le pertenece al todo y el todo a la parte. En cambio en la obra de arte no-orgánica (alegórica), la unidad de lo general y lo particular esta mediada. Hasta este momento la unidad no desaparece, está limitada, solo se niega la concepción de la parte y el todo de la obra orgánica.

La obra de arte orgánica, responde a la estructura del símbolo. Todo lo que la compone responde a ese todo que la estructura. La lectura que corresponde a estas obras es circular, todo se consume en la totalidad. Las partes responden al todo que las estructura, buen ejemplo de esto sería una escultura clásica, donde cada parte responde a una proporción. La parte no se puede comprender sin el todo, ni el todo sin la parte. Por otro , las partes de la obra in-orgánica, no dependen del todo, cada parte es independiente y no corresponden a un todo mayor, de esta manera si por ejemplo, se sacara un pedazo de los collages de Rauchenberg, y se sustituyera por un recorte cualquiera, no afectaría a la obra, en comparación a la misma operación pero efectuada en la piedad de Miguel Ángel.

Este quiebre entre la obra in-orgánica y orgánica, descrita por Bürger, encuentra parte de sus fundamentos en los escritos sobre alegoría barroca de Benjamin

Bürger destaca dos conceptos de producción estética dentro de lo alegórico; el primero es el tratamiento del material, en donde se extraen los elementos (fragmentos) del

¹⁶ Idem

contexto original de los mismos, y por último la construcción de la obra en donde se les otorga el sentido, con la melancolía del productor y la facies hipocrática ante la que se encuentra el observador como concepción del mundo.

Para vincular lo alegórico a la obra vanguardista (no-orgánica), Burger analiza que los dos primeros puntos de lo alegórico (el fragmento, y el sentido otorgado y no vinculado con su contexto original) coinciden en lo que se entendería como montaje.

El artista que produce obras orgánicas, trabaja con el material como algo vivo, respeta su contexto y la realidad de la cual nace, no cambia su significado, es más, lo venera como parte del mismo. En cambio para el artista vanguardista el material es solo eso, lo extrae de su contexto y le aniquila la función y el significado “Esta fragmentación del material gráfico constituye, sin ningún género de dudas, uno de los principios de la perspectiva alegórica.”¹⁷ El material para el vanguardista es un “Símbolo vacío” en donde solo él es capaz de otorgarle el sentido. Por lo tanto se puede entender que el artista que produce la obra orgánica, comprende el material como una totalidad que debe venerar, mientras que el vanguardista lo comprende como algo vacío, un caparazón de algo, que solo él le adjudicará.

Una sub-categoría de la obra vanguardista es el montaje, el cual explica el modo de operar frente al nuevo material, Benjamin acierta en referirse al modo de los alegoristas barrocos, “se construye, pues la visión perfecta de esta nueva entidad era la ruina”¹⁸

Bürger aclara desde un principio que el montaje no es una categoría nueva que sustituya a la alegoría, sino un concepto que clarifica una parte de esta. Si se describen las bases del montaje como la fragmentación y posterior construcción en otra realidad, es evidente que tal categoría ha existido antes de la vanguardia. El cine ocupa el montaje como proceso técnico. A diferencia de algunos movimientos de la vanguardia, ese tipo de montaje crea la ilusión de una realidad total, en donde la construcción es ocultada para el fin.

¹⁷ Op. Cit, Benjamin, 1990, p. 183

¹⁸ Ibid, p. 172

Bürger no intenta agotar los procedimientos anteriores en relación al montaje, pero no son útiles al momento de clarificar el montaje como categoría esencial de la vanguardia. “Una teoría de la vanguardia tiene que partir del concepto de montaje, tal como lo presuponen los primeros *collages* cubistas”¹⁹

Estas producciones se diferencian de la tradición por incorporar un fragmento de la realidad al cuadro. Estos fragmentos no son creados por la subjetividad del artista, con lo que rompen la creación clásica, en donde la producción está sometida enteramente al principio del artista y su representación de la realidad. Adorno explica la ruptura que genera el montaje; la obra orgánica intenta esconder su calidad de producto artificial, necesita de la reconciliación con la naturaleza, en cambio, la obra no-orgánica que trabaja con el montaje, anula ese intento, las partes ya no son un símbolo de la realidad, sino que estas conforman otra.

Una definición de montaje, según Adorno, citado por Bürger, podría ser “la negación de la síntesis es el principio de creación”²⁰. Si se comprende la negación de la síntesis, como negación del sentido, se debe tomar en cuenta que la negación, también es un tipo de sentido.

Basándose en este hecho los textos automáticos de los surrealistas están atravesados por la técnica del montaje. Estos textos se caracterizan por la apariencia del no-sentido, pero si se analizan de manera constructiva y no lógica, se puede llegar a comprender un sentido relativamente estable.

La obra de arte orgánica se caracteriza con el modelo sintagmático, las partes y el todo forman una totalidad. La lectura de estas obras es dada por un círculo hermenéutico, en donde existe una concordancia entre el sentido del todo y de las partes. En las obras no-orgánicas las partes se revelan ante la totalidad y no tienen la necesidad de corresponderle con un sentido a esa unidad.

¹⁹ Op. Cit, Bürger, p.108

²⁰ Ibid, p.111

Así mismo, podemos aplicar los dos modelos, sintagmático y paradigmático a la lectura simbólica y alegórica respectivamente, y así comprender de que manera el fragmento se plantea como el material más noble para la estructura alegórica. “Es difícil imaginar algo que se oponga mas encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen grafica alegórica”²¹

Hasta aquí, hemos encontrado como la alegoría, no solo fue un recurso en el Barroco, sino también para las Vanguardias. De esta manera se pueden gestar relaciones en tanto métodos de producción (fragmento), como recepción de las obras.

Hay que dejar en claro una pregunta obvia que surge cuando se relaciona la alegoría a dos períodos de la historia que nada o muy poco tienen en común. Burger explica que tal concepto fue concebido por Benjamin en su experiencia frente a la obra vanguardista que le permitió posteriormente adjudicarla al estudio del *Trauerspiel* en el Barroco y no al revés. Es problemático pensar en la aparición de esta categoría en épocas tan disímiles, y es aquí donde no se debe caer en la búsqueda de coincidencias históricas, contextuales o sociales de ambas épocas. Más bien habría que pensar que los recursos estéticos pueden cumplir otras funciones en diferentes contextos sociales.

²¹ Op.cit, Benjamin, 1990, p.168

1.4 Alegoría en Baudelaire

*Una tarde en la que había entrado a un baile público, Charles Monselet lo abordó: ¿Qué hace usted aquí?
- Querido amigo- respondió Baudelaire, ¡estoy viendo pasar a cabezas de muertos!
(Alphonse Séché, la vida de las flores del mal, Amiens 1928)*

Uno de los hitos del modernismo, fue instaurar con su llegada, los mitos progresistas que traería su época. Estos mitos consideraban el progreso como el hecho esencial de las sociedades modernas, con la competencia como forma natural de las relaciones humanas, las crecientes construcciones urbanas; en resumen, el mercado como motor necesario del progreso natural de toda sociedad desarrollada.

En el apogeo de esta idea, se encuentra Baudelaire, el cual, más que exaltar la ideología propia de su época, se vio envuelto en una sociedad que no tenía sentido. El mismo Baudelaire, citado por Benjamin (2005), se refiere a esto:

“Síntomas de ruinas. Edificios inmensos, pelásgicos, uno sobre otro. Apartamentos, habitaciones, templos, galerías, escaleras, senderos sin salida, miradores, linternas, fuentes, estatuas. – grietas, resquebrajaduras. Humedad procedente de un depósito situado cerca del cielo.- ¿Cómo advertir a la gente, a las naciones? – Avistamos al oído a los más inteligentes. / En lo alto, una columna cruje y sus dos extremidades se desplazan. Todavía no se ha derrumbado nada. No puedo encontrar la salida. Bajo, después subo. Una vuelta. – Laberinto. Nunca he podido salir. Vivo para siempre en un edificio que va a derrumbarse, en un edificio aquejado de una enfermedad secreta. – Calculo para mí mismo, para entretenerme, si una masa tan enorme de piedras, de mármoles, de estatuas, de muros que van a chocar entre sí, no se verán ensuciados por esta multitud de sesos, de carne humana y de huesos

triturados. En sueños veo cosas tan terribles que a veces querría no dormir nunca más, si estuviera seguro de no tener demasiado cansancio.”²²

Baudelaire, se encuentra en el núcleo del progreso, cuando este se imponía en sus nuevas promesas frente a lo nuevo, lo mejor, lo rápido y productivo. Llegaba la época de la voluptuosidad y el encantamiento. Y en este proceso, París se proclamaba como la capital del siglo XIX.

Quisiera partir citando a Benjamin: “(...) el primero [Baudelaire] en no presentarse como héroe, sino como acusado, mostrando sus llagas, su pereza, su tediosa inutilidad en medio de este siglo trabajador y sacrificado. El primero en aportar a nuestra literatura el tedio de la voluptuosidad y su extraña decoración”²³ Siguiendo a Benjamin, damos cuenta de la actitud que toma el poeta frente a la vorágine de los cambios que el capitalismo anuncia.

En primera instancia, Benjamin despliega el recurso de la alegoría presente en Baudelaire, que más tarde se afirma como recurso necesario y único. Se sigue de la cita, que el poeta, anhela destruir la ‘falsa-verdad’, que penetra en su realidad. O mejor dicho no caer ante las prometedoras instancias que ‘lo nuevo’ le depara. Esto nuevo, era todo. La mercancía, la moda, las tendencias, estaban en su apogeo, todo tenía la presentación de lo nuevo, lo cual constituía el tópico de la Modernidad. Baudelaire, como alegórico, no puede consumir esta realidad en un solo sentido, la melancolía se apodera de él, en un mundo indeterminado, en donde, la mercancía, (lo nuevo) se apila como cadáveres que se descomponen con la rapidez que ‘lo nuevo’ les dura.

La alegoría se presenta en Baudelaire por la incapacidad de significar aquello que lo acontece en el ya nombrado contexto parisino. La idea de totalidad, de verdades plenas, en las cuales se inscribe la realidad es inconcebible para Baudelaire. “Baudelaire tiene que agradecer al genio de la alegoría no haber caído en el abismo del mito, que le acompaña

²² Benjamin, W. 2005. Libro de los pasajes, Madrid, Akal, p. 317

²³ Ibid, pp. 111-112

siempre en su camino.”²⁴ Siguiendo a Benjamin, la alegoría, se le presenta a Baudelaire, para no caer ante la verdad que traía consigo el creciente capitalismo. ‘El mito’ encefalizador, trae consigo la verdad plena, y es la alegoría y sus recursos los que proporcionan la capacidad de cuestionar la plenitud y trascendencia que trae consigo la nueva sociedad de mercado.

Cabe preguntarnos, como un recurso ocupado en el siglo XVII en el contexto Barroco, es ocupado por Baudelaire, en París del siglo XIX. En el escrito de Benjamin sobre el *Trauerspiel*, se dijo que la alegoría barroca era la forma de percepción propia de una época de guerras y martirios, un mundo completamente agitado, en donde el sufrimiento y las ruinas de la antigüedad eran las formas de la experiencia histórica. Pero la vivencia histórica que da origen a los escritos de Baudelaire no es – aparentemente - ni remotamente semejante. París, a mediados del siglo XIX estaba en el punto culmine de un desarrollo material sin antecedente.

¿Por qué la ciudad de París en su apogeo del crecimiento material y viviendo los cambios progresistas, le evoca al poeta el recuerdo de una ciudad en ruina? ¿Por qué Baudelaire ve en ‘lo nuevo’ lo mismo que vieron los alegoristas barrocos cuando se enfrentaban a la antigüedad? ¿Que hace que Baudelaire asimile sus objetos en alegorías, al mismo modo que los barrocos convirtieron a los antiguos dioses en formas paganas vaciadas de su significado original, convirtiéndolas en signos alegóricos?

La respuesta, se encuentra en el nuevo orden económico y social impartido por una sociedad de mercado y específicamente en la mercancía. La grandiosidad de la nueva ciudad, el carácter vacío de lo recién construido, el esplendor ruinoso de los nuevos almacenes, que traen inscritos las nuevas promesas del progreso, despiertan en el poeta la condición alegórica.

Benjamín sostiene que la arbitrariedad de los emblemas barrocos en su relación con el significado de las cosas, se manifiesta de igual manera en la relación de la mercancía y su valor. Marx citado por Benjamin aclara: “Si uno considera el concepto de valor, entonces el

²⁴ Ibid. p, 281

objeto real es visto solo como un signo, no vale por sí mismo, sino por lo que vale”²⁵, de esta manera Marx, es claro en proponer que la mercancía se convierte en algo abstracto. Seguido Benjamin expone:

“Con la etiqueta del precio, la mercancía ingresa en el mercado (...) La mercancía se ha vuelto una abstracción. Una vez que huyo de las manos del productor vaciándose de especificidad real, ha cesado de ser producto y de quedar bajo el dominio de los hombres. Ha alcanzado una ‘objetualidad fantasmal’, y lleva una vida propia.’ La mercancía parece a primera vista una cosa que se comprende por si misma algo trivial. Su análisis muestra que es algo retorcido, lleno de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos’. Se inscribe, desligada de la voluntad de los hombres, en un orden jerárquico misterioso, desarrolla o inhibe su capacidad de intercambio, actúa según leyes propias, como un actor sobre un escenario espectral”²⁶.

La naturaleza de los objetos alegóricos se encuentra en el instante que una vez vaciado de su significado inicial, se le asigna otro arbitrariamente, y después de eso los significados posteriores pueden ser cambiados en cualquier momento. De esta manera también funciona la mercancía. “¿La arbitrariedad de la alegoría no es hermana gemela de la moda?”²⁷

La poesía de Baudelaire destroza el mítico presente idealizado, que se instalaba en el espacio de la mercancía. Al desgarrar esa realidad, la alegoría en Baudelaire no solo se origina en la melancolía sino también contiene destellos de violencia, desata la ira: “La alegoría de Baudelaire lleva la huella de la violenta actividad que fue precisa para derribar la armónica fachada del mundo que le rodeaba.”²⁸

²⁵ Ibid. p,198

²⁶ Ibid. p,201

²⁷ Ibid. p, 284

²⁸ Ibid. p,337

“¡Es el Diablo quien empuña los hilos que nos mueven!
A los objetos repugnantes les encontramos atractivos;
Cada día hacia el Infierno descendemos un paso,
Sin horror, a través de las tinieblas que hieden.”²⁹

Las mercancías vaciadas ya de su significado, controladas por la significación arbitraria de su valor, son a su vez cargadas de intenciones de ansiedad, anhelo, y deseo. Sin embargo la poesía de Baudelaire no representa lo anteriormente dicho - las mercancías vacías y cargadas de deseo - sino que expresan el vacío sueño de un humano, tan vacío como la mercancía. Dicho de otro modo, es la mercancía y su análisis alegórico, el que le otorga a Baudelaire, la salvación para “no caer en el abismo del mito”, o lo que es lo mismo, develar esa realidad que se le presenta como mentirosa.

“La alegoría Barroca solo ve el cadáver por fuera, Baudelaire lo hace presente desde dentro”³⁰ con esto Benjamin asume que las experiencias de Baudelaire eran alegóricas, lo que en el contexto del “libro de los pasajes”, significa que las experiencias de el poeta eran mercancías. Baudelaire, no pasea por las calles de París buscando material, sino que el sufre el paseo parisino. Al igual que la mercancía, a Baudelaire lo acontece un vacío interior.

²⁹ Baudelaire, C. 2006. *Las Flores del Mal*, El lector EDAF, Santiago.

³⁰ Op. cit, Benjamin, 2005, p,337

SEGUNDO CAPITULO: LECTURA DE OBRA

Este capítulo se concentra en el concepto de alegoría referido a la obra presente. De esta manera los términos fragmento, caducidad y muerte, se analizaran respecto a la historia biográfica que contienen los objetos y rostros. Dicho de otro modo el recurso alegórico servirá de eje para analizar los términos de emigración, sincretismo, memoria, recuerdo e historia.

Los antecedentes de este proyecto se encuentran en un origen que poco tienen que ver con la obra final. Solemos mirar el pasado bajo la mirada del anacronista, un pasado idealizado, comúnmente ocupado por ‘héroes’ y situaciones que promulgan una alta moralidad. Desde este anhelo surgen las primeras investigaciones del pasado y más específicamente del pasado de mis familiares palestinos



Cabeza de brea, 40 x 35 x30 aprox

Esa intriga, no poco común, que tenemos por develar algo que ya no existe, viene acompañada por ese anhelo de encontrar algo que nos haga trascender. Encontrar en el pasado personajes importantes, que trascendieron su existencia, ya sea como héroes, intelectuales, revolucionarios, o algún papel que los sacara de su común existencia.

Es precisamente desde ahí donde se comienza el proyecto. Es imprescindible entender este anhelo, pues fue lo que me llevo a comenzar, pero no a terminar la obra. Lo que me encontré en la recopilación de datos, historias, fotografías y objetos no fue precisamente la historia de héroes o grandes relatos míticos. Me adelanto para decir que no fue que no me encontrara hombre y mujeres valerosos, pero no encontré héroes ni actos heroicos al modo de una tragedia griega. Lo que encontré fueron fragmentos de una historia vivida por humanos comunes, haciendo cosas comunes, en un contexto que se debatía entre guerras y ocupaciones. Es más, ninguno de estos personajes trascendió después de su muerte. Lo único que dejaron en su pasar fueron ruinas de los recuerdos que algunos guardan.

Es así como la investigación deja de lado ese anhelo, para mirar lo concreto. Mis posibilidades se encuentran ahora en las ruinas de los recuerdos y objetos, y no intentando reconstruir una historia, ni trayendo el pasado a la obra, más bien ahora se intenta generar una reflexión en torno a la historia y a la condición humana.

Quisiera citar un pasaje del drama de Calderón en torno a Herodes, expuesto por Benjamin. A Mariene, esposa de Herodes le caen bajo la vista trozos de papel escritos. Ella en escena recoge estos papeles y lee los fragmentos:

“Dize a partes desta suerte:/ muerte es la primera racon/ que topado: onor contiene/
ésta. Mariene, aquí/ se escribe. ¡Cielos valedme! / que dicen mucho tres voces / Mariene,
onor y muerte / Secreto aquí, aquí respeto / ser vivio aquí, aquí conviene, / y aquí muerto
yo, prosigue./ Mas ¿Qué dudo? Si me advierten / los dobleces del papel / adonde estan los
dobleces / llamándose vnos a otros. / Sé, o prado, lamina verde, / en que ajustándolos lea”³¹

El lenguaje ha sido fragmentado, de esta manera se presenta una expresión renovada y más intensa. Si las oraciones aparecieran tal cual como son, correctamente hablando, los versos de Mariene, no alcanzarían a manifestar lo que Calderón pretende en la escena, “El lenguaje del barroco aparece siempre sacudido por la rebelión de sus elementos”³² la totalidad no abarca lo que la alegoría supone de la realidad, se le aparece como un enemigo

³¹ Op.cit , Benjamin, 1990, pp.202-203

³² Idem

al cual necesita destituir, pues la totalidad no es capaz de dar independencia a las partes que la componen.

Quisiera que los fragmentos en esta instalación ocuparan el mismo lugar que los versos de Mariëne. En lugar de buscar un principio unitivo de la historia, a la manera de un círculo hermenéutico, se necesita detener esa búsqueda y dirigir la atención hacia las partes, las cuales se emancipan del todo. Al igual que el extracto del drama de Calderón, las partes carecen de esa necesidad.



Cabezas y objetos detalle.

De este modo el proyecto no busca una lectura total de las historias de los retratados ni de sus objetos, no busco recrear la historia, ni redimir la vida de antepasados. Lo que se gesta en la producción del trabajo es precisamente la incapacidad de seguir con la mirada anacrónica buscando historias míticas, se produce un quiebre que me lleva a comprender estas ruinas como algo muerto que no persisto. No se manifiesta en una mirada negativa sobre la trascendencia humana, más bien es una mirada concreta, que no me permite presentar a estos fragmentos como la trascendencia de la muerte.

Dicho de otro modo, el comienzo de este proyecto comienza – si se puede- con la mirada del simbolista, y mediante el proceso, la mirada alegórica se sitúa como el único recurso que puede dar forma a estos fragmentos.

Volvamos a la historia de los retratados. Cuatro de ellos nacen en Belén, Palestina. De los restantes, dos en Bolivia y el último en Chile. La migración ha sido parte de la historia familiar durante generaciones. Mis bisabuelos emigran a Latinoamérica cuando Palestina se encuentra bajo la transición de ocupaciones del imperio Otomano (hasta la primera guerra mundial) al de Gran Bretaña. La llegada de Palestinos a Latinoamérica, conforma un viaje, no solo terrenal, sino cultural, social y religioso que no es menor.

La mayoría de la emigración palestina a Latinoamérica en esas fechas está ligada a las ocupaciones y al obligatorio servicio militar impuesto por ellas. Todos los hombres debían ir a la guerra sin excepción. La emigración de mis bisabuelos no fue un caso especial.

Si se analizan los datos de las emigraciones a Chile, se encuentra que alberga la colonia más grande de palestinos fuera del mundo árabe. Sin embargo, es difícil encontrar hoy en día, aspectos de la cultura árabe en el país.

El sincretismo propio del encuentro de dos culturas en este caso no existe de manera importante, la causa es solo una: el mundo árabe no era (es) un referente a seguir. Mas bien no es que no fuera un referente sino todo lo contrario, representa un mundo que poco tiene que ver con las ideas de refinamiento y desarrollo de las que si eran referentes países occidentales. Es en este contexto, que la cultura propia de los emigrantes comienza a desaparecer, ni ellos ni su entorno pretenden mantenerla frente a la negatividad que se evoca sobre ella.

Como resultado de lo anterior, en mi familia tampoco se mantuvieron por más de una generación la cultura que traían de Palestina. La generación anterior a mí, valga decir, padres y tíos, en su mayoría se establecen en un entorno familiar que acudía en su cotidianidad al lenguaje originario de sus abuelos. Pero hoy en día, ningún familiar contiene recuerdo del árabe.

Como ya nombramos antes, una de las intuiciones móviles más poderosas de la alegoría, es la caducidad. La muerte (al contrario del símbolo, que comprende la muerte como la entrada a la inmortalidad) llevan a la alegoría a comprender el mundo desde una perspectiva finita. De este modo, los retratos se estructuran bajo la premisa de lo finito, de la historia natural, como un duelo constante entre vida y muerte, donde la ultimo siempre sale triunfante.

Los objetos por su parte, se conforman bajo las leyes de lo que algún día fueron: mercancías. Estos pertenecieron a los hombres y mujeres retratados para luego pasar a ser un “montón de cadáveres” condenados por la premisa de ‘lo nuevo’. Esto nuevo les otorga su existencia, pero a la vez los condena al vacío que llega en el momento que lo nuevo termina. Y esto nuevo dura como se dijo anteriormente, bajo las leyes de la producción capitalista, en su apogeo de la mercancía y la publicidad, tan poco que las mercancías se apilan con el correr de la historia en torres de cosas muertas y vacías.

En la obra confluye pasado y presente, las ruinas de lo que alguna vez fue. Al igual que perduran solo las ruinas de la arquitectura pasada, estos objetos y rostros hablan de la transitoriedad.

Los objetos de la instalación están determinados, temporalmente, por su materialidad, esta se derrite a las altas temperaturas, el ambiente lo desintegra. De esta manera existe un proceso finito, a diferencia de un busto esculpido en mármol, el cual contiene una estructura sólida y perpetua, un busto construido en brea, no tiene mayor duración. Este aspecto del material es visible y no solo esperado, el cabello de las cabezas si esta derritiéndose, el taco del zapato cada segundo es más bajo.

De uno u otra manera los objetos nos recuerdan el vacío que contiene nuestra cotidianidad, disfrazada de mil cosas. A pesar de que nos encontramos en una realidad que podríamos llamar voluptuosa, rápida y hasta llena; llena de imágenes, cosas, personas e información; al fin y al cabo, el sistema que nos delimita, al mismo tiempo que nos otorga un significado, nos los quita. Está vacío.

La obra refleja una condición humana, la temporalidad finita que nos acontece a lo largo de la historia. Todo termina. Y todo empieza, el círculo hermenéutico no existe más que en el anhelo. Pero de alguna manera existe algo que nos hace recordar, y a través de esos recuerdos, a los cuales podemos llamar fragmentos, la historia da un vuelco. No podemos pasar por alto la memoria que se genera a lo largo de las experiencias. Esta de alguna manera, en pequeños instantes, mira al pasado y lo trae al presente en pedazos que se desvanecen. Sería parecido a la imagen de las ruinas de alguna estructura pasada, a la cual no le queda su totalidad, sino pequeñas piedras que nos recuerdan que alguna vez estuvo ahí.

Así de alguna manera, el agua en la que están reposando los objetos, nos recuerda esa posibilidad que tiene el humano de memorar. El agua, materialmente hablando permite que los objetos de brea se mantengan por más tiempo. No es una manera de intentar llevar a los objetos a la permanencia. No es una manera de trascender, sino más bien se trata de un segundo único, en donde pasado y presente confluyen sin mediación de la condición finita que nos acontece. De esta manera el agua habla de esa condición memorial que trae consigo la existencia humana, que no puede ser arrancada a pesar de la permanente decadencia a la cual estamos condicionados. El pasado reclama su derecho.

Bibliografía

Baudelaire, C. (2006). *Las Flores del Mal*. Santiago: EDAF.

Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco Alemán*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

Benjamin, W. (2004). *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus

Borges, J.L. (2004). *Obras completas*. Buenos Aires: Emesé.

Bürger, P. (2009). *En Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.