

La temporalidad de la ruina en la obra visual de Claudio Bertoni

Adolfo Vera Peñaloza ·

Hay, tal vez, en la obra artística contemporánea, una especificidad que dice relación con el concepto de *catástrofe*. Esto quiere decir que hay una noción, ligada a una cierta tradición artística propia a nuestra época, que sería, en esencia, determinada por una cierta experiencia de la caída, por un cierto derrumbe, por una cierta ceguera del sentido. La *estética post-totalitaria* estaría constituida por un momento teórico que habría que fundar a la vez en la materialidad misma de la obra, en su constitución como objeto que atraviesa como una herida al tejido social: este momento teórico coincide con el momento de la ruina, es decir, de la caída y del desmoronamiento de la pretensión a una totalidad del sentido. Esta noción indicaría el estallido del tiempo histórico total –casi dijimos totalitario– tal como fue definido por la filosofía de la historia del siglo XIX¹. Este momento de la ruina definiría nuestra condición temporal *después de la catástrofe*; vendría siempre ahí donde intentamos re-constituir un tiempo común, una temporalidad de la comunidad.

Sin embargo, esto no podrá hacerse más que en el entorno de la ruina y de su temporalidad, que es la de la multiplicidad de fragmentos y de la crisis de toda unidad y de toda totalidad histórica. Benjamin decía, en su texto del año 1916 sobre el *Trauerspiel* (Drama barroco alemán)², que el tiempo histórico, por definición, no podía nunca ser llenado, permaneciendo en una apertura infinita respecto de los acontecimientos y al

· Dr. en Filosofía Université Paris VIII. Profesor Instituto de Filosofía Universidad de Valparaíso. Investigador post-doctoral Université François Rabelais de Tours.

¹ Cf. Proust, Françoise, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Ed. du Cerf, 1994.

² Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985. Hay traducción al español: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1985.

mismo tiempo siempre inconmensurable respecto al tiempo mecánico tal como la física intenta determinarlo. Podríamos decir entonces que lo que la filosofía de la historia del siglo XIX ha intentado hacer ha sido justamente llenar por medio de una concepción heroica de la historia, es decir a partir de la consideración de la grandeza de los acontecimientos y de su sublimidad, el vacío y el abismo del tiempo que por todos lados hace aguas. Deberíamos, entonces, siguiendo a Benjamin, elaborar una filosofía de la historia que considerara como a uno de sus elementos más significativos aquel de la ruina, ya que es a partir de él que podríamos determinar la importancia del proceso de fragmentación de toda continuidad, de toda homogeneidad y de toda unidad del tiempo histórico, proceso que es, justamente, el nuestro.

Benjamin consideró la cuestión de la ruina en el contexto de sus análisis de lo que significa el fenómeno alegórico como modulación esencial de la época del Barroco alemán, que él va a estudiar a través de la forma artística específica correspondiente al *Trauerspiel* (Drama de duelo). La alegoría será para Benjamin una categoría cuya complejidad va mucho más allá de la definición de una figura retórica, aunque, para determinarla con precisión, haya que establecer su relación dialéctica con el símbolo. La alegoría será entonces considerada más bien como una cierta representación filosófica e incluso teológica del mundo. Por ello, la alegoría no permanecerá encasillada en un momento histórico específico, como un estilo determinado, sino que, por el contrario, perdurará como una cierta manera de observar la realidad del mundo y de expresarla como obra de arte.

Sabemos que, para Benjamin, el más grande de los alegóricos no será un hombre del siglo XVIII, el siglo del *Trauerspiel*, sino un poeta del XIX, Charles Baudelaire. Habrá entonces que elaborar, para un tal tipo de análisis, un método histórico-filosófico muy particular, método que permitiría la consideración de las anomalías, de los anacronismos y de los aspectos menos conocidos de la historia. Este método culminará en la noción de *imagen dialéctica* que en Benjamin se constituye siempre en la discontinuidad y teniendo como aspecto temporal esencial el de la anacronía. Pero no vamos a discutir aquí la particularidad, extremadamente compleja, del método benjaminiano. Es preciso, en todo caso, señalar de entrada que es a partir de una tal metodología que consideraremos aquí la obra del artista chileno Claudio Bertoni como un caso particular de alegoría.

Según Benjamin, el símbolo se constituye en cuatro momentos: la instantaneidad, la totalidad, lo insodable de su origen, la necesidad³. Agrega una cita del teórico del arte alemán Creuzer: “Su carácter estimulante, y a veces estremecedor, está ligado a otra propiedad, la brevedad. Es como la aparición repentina de un espectro, o como el rayo que ilumina de improviso la oscuridad de la noche. Es un momento que se dirige a todo nuestro ser”⁴. Continúa: “La diferencia entre la presentación simbólica y la presentación alegórica es la siguiente: ésta no significa sino a un concepto universal, o a una idea distinta de ella; aquélla, es la idea misma, encarnada, hecha sensible. Allá, una cosa representa a otra [...] aquí, ese concepto mismo ha bajado a este mundo de cuerpos, y es él que vemos inmediatamente en la imagen”⁵.

Según Creuzer, la diferencia fundamental entre alegoría y símbolo se encuentra en la falta de instantaneidad y de totalidad propia a la alegoría, características que encontramos siempre en el símbolo. Benjamin mismo dará una definición que pondrá el acento en la categoría de tiempo: “La relación entre símbolo y alegoría puede ser definida y formulada con precisión considerando la categoría decisiva de tiempo [...] Mientras que en el símbolo, por la sublimación de la caída, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugitivamente en la luz de la salvación, por el contrario, en la alegoría, es la *facies hippocratica* de la historia la que se ofrece a la mirada del espectador como un paisaje primitivo petrificado. La historia, en lo que siempre posee de intempestivo, de doloroso, de imperfecto, se inscribe en un rostro- no: en una calavera”⁶. Como vemos, es justamente la temporalidad de la ruina la que aparece. La temporalidad de la ruina, es decir, la temporalidad del fragmento, de lo que ha perdido la posibilidad de su aparecer unitario, homogéneo, total. Temporalidad de la precariedad del tiempo, de su ausencia de sentido unívoco. Temporalidad que será, como lo hemos ya dicho, una de las claves del arte post-totalitario, de aquel que ha debido, después de la catástrofe (en ese después que no implica, en todo caso, que uno ha salido de ella), situarse frente a los desaparecidos, a los fantasmas, a la borradura de las huellas y a lo que Jean-Louis Déotte ha definido como lo ininscripible⁷. Incluso si la ruina es ante todo inscripción, y entonces no puede ser

³ Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, ed.cit., p. 177. Traducción mía.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Benjamin, Walter, op.cit., p. 179. Traducción mía.

⁷ Cf. Déotte, Jean-Louis, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, Santiago, Cuarto Propio, 1998.

considerada como la clave de acceso privilegiada de la desaparición (que es ausencia de toda inscripción), se trata de una inscripción cuya precariedad anuncia –como su contexto cultural- la “época de la desaparición”. Se trata de una temporalidad que recorre siempre un “paisaje primitivo petrificado”. Temporalidad que será la del trabajo artístico de Claudio Bertoni.

¿Cómo aparece, entonces, la ruina, en este contexto? “Así la ruina reconoce que está más allá de la belleza. Las alegorías son al dominio del pensamiento lo que las ruinas al dominio de las cosas”⁸. Primero, hay que decir que a aquel que ejerce su mirada como puesta en ruina continua del mundo, se lo llama melancólico. El melancólico es aquel que observa el movimiento de la historia como escritura de las cosas. Está obsesionado con la materia, y fundamentalmente con la precariedad de la materia. No puede salir del mundo de los objetos. Sabemos que la obra que ilustra esto del modo más preciso es la *Melancolía* de Dürero, que encontramos en el *Petit Palais* de París (Fig 1). Vemos ahí a un ángel femenino, el aspecto abatido, mirando hacia el suelo –jamás hacia el cielo- repleto de diferentes tipos de objetos: instrumentos de medida y de cálculo, libros en desorden, cosas de la vida cotidiana, un perro enflaquecido, en resumen todos los signos de la *escritura de un paisaje primitivo petrificado*.

Las cosas tiradas en el suelo son despojadas de toda utilidad: es ahí que encontramos la imagen del mundo tal como se muestra a la mirada melancólica. Para Benjamin, en los orígenes del capitalismo, en el momento de su despliegue mayor, Baudelaire será aquel que describirá el fetichismo de la mercancía, y su mirada –como toda mirada alegórica- se concentrará en la dialéctica naturaleza-historia y tendrá como núcleo la muerte, esta vez la muerte de los objetos artificiales en el contexto de lo que Benjamin definirá como valor de exposición –estos objetos perderán su valor de uso para conservar únicamente su valor de cambio. Para el melancólico, las cosas se petrifican: es esa su enfermedad. “Estas ruinas –escribe Benjamin-, que se acumulan en el suelo, el fragmento altamente significativo, los escombros: he ahí la materia más noble de la creación barroca”⁹. Hay siempre acumulación de fragmentos, como si la ausencia de totalidad pudiese ser compensada por el amontonarse de los restos de las cosas rotas. Veremos en Bertoni el efecto de la acumulación de escombros ponerse en obra como el

⁸ Ibid., p. 191.

⁹ Benjamin, Walter, op.cit., p. 191.

procedimiento artístico fundamental de su trabajo. Son estos montones de escombros los que observa ángel del grabado de Dürero (pero también el “Angelus Novus” de Paul Klee, según la famosa lectura de las *Tesis sobre filosofía de la historia* del propio Benjamin).

Después de la Segunda guerra mundial, después de Auschwitz, el carácter alegórico del saber artístico moderno adquirirá un giro bastante particular e intenso. Se trata de la aparición, como problema formal, práctico y teórico, de los desaparecidos y los espectros. Sabemos que para los autores del *Trauerspiel* analizados por Benjamin, se trataba siempre de un cara a cara con los espectros, que poseían en sus obras una existencia bien concreta. Podríamos decir entonces que después de las catástrofes del siglo XX –la desaparición de 3.000 chilenos durante la dictadura de Pinochet por ejemplo- los espectros volverán a hacer aparición en la escena política y estética (y toda escena es política y estética a la vez, como lo sabemos gracias a la filosofía de Jacques Rancière¹⁰) desde una concreción práctica que transformará los modos tradicionales del hacer estético y político. Consistencia, esta de los fantasmas, que Gilbert Simondon había determinado ontológicamente en su obra *L'individuation psychique et collective*:

Como ausencia respecto al medio, el individuo continúa existiendo e incluso siendo activo. Muriendo, el individuo deviene un anti-individuo, cambia de signo, pero se perpetúa en su ser bajo la forma de ausencia todavía individual; el mundo está hecho de seres actualmente vivos, que son reales, y también de “agujeros de individualidad”, verdaderos individuos negativos compuestos de un núcleo de afectividad y emotividad, y que existen como símbolos. En el momento en que un individuo muere, su actividad queda inacabada, y podemos decir que ella quedará inacabada tanto que subsistirán seres individuales capaces de reactivar esta ausencia activa, origen de consciencia y de acción. En los individuos vivos reposa la carga de mantener en el ser a los individuos muertos en una perpetua *ύέχουα* [rito de evocación de los muertos, nota de avp]. El inconsciente de los vivos está enteramente tejido de esta tarea de mantener en el ser a los individuos que existen como ausencia, como símbolos respecto de los cuales los vivos son recíprocos¹¹.

¹⁰ Cf. Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2014.

¹¹ Simondon, Gilbert, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris, 1989, p. 102. Traducción mía.

Podemos decir, respecto a los desaparecidos, que ellos no dejarán de aparecer como espectros y como enormes desafíos para el pensamiento y la práctica política. Ahora bien, este rito de evocación de los muertos, fuertemente simbólico, fue para siempre interrumpido por el totalitarismo de estado. Habrá que pensar el nuevo estatuto de la relación con esos muertos que no pueden aparecer como símbolos toda vez que no se ha hecho, a su respecto, el trabajo de duelo. Ellos incitarán, más bien, procesos alegóricos. Esto podemos constatarlo con claridad en el llamado arte post-totalitario. Es aquí que aparece igualmente el carácter radical de la borratura de las huellas de los desaparecidos por el terrorismo de estado. Esta voluntad será puesta en obra por los artistas latino-americanos de los años 1980 y 1990 (por citar sólo algunos, Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz en Chile, Marcelo Brodsky y Fernando Traverso en Argentina) sin recurrir al humanismo épico de las tradiciones estéticas latinoamericanas de los años 1950 y 1960. Respecto a esto último, estos artistas reaccionarán contra el didactismo político de las generaciones anteriores; esta reacción, según nuestra hipótesis, será alegórica. El momento simbólico que será interrumpido será el del “proceso de individuación”, como lo define Simondon, es decir un proceso por el cual los individuos, evocando ritualmente a los muertos, permiten a estos últimos continuar con su propio proceso de individuación, proceso paradójico pero en todo caso bien “real” en el campo simbólico. Como consecuencia de que toda posibilidad de rito mortuario deviene imposible –ya que no habrá, en lo que respecta a la desaparición, certeza respecto a las circunstancias de la desaparición, ni del lugar donde están los cuerpos- las familias y los cercanos continúan hasta el día de hoy sin poder realizar el proceso del duelo. Es por esto que habría que determinar otra posibilidad de relación con estos espectros, con estos desaparecidos. Nosotros diremos, en relación al arte latinoamericano de las últimas décadas, que esta posibilidad, entre otras por supuesto, será la de la alegoría. Esto significará, si recordamos la distinción entre símbolo y alegoría, que la manifestación de las problemáticas relativas al saber melancólico –la ruina como el valor absoluto de la historia, la inscripción de los acontecimientos como escritura oscura de la naturaleza, la temporalidad de los fragmentos y la aparición en todo lugar de acumulaciones de escombros- se inscribirá en el mundo de las cosas y de los objetos y no en el de lo “humano”. Podemos observar aquello en el trabajo de Eugenio Dittborn de fines de los años 1970, trabajo en el que el artista compiló cientos de imágenes de rostros de

delinquentes, de locos, de indígenas, de prostitutas, de huérfanos y boxeadores, en resumen, de vencidos de la historia para decirlo otra vez con Benjamin, rostros extraídos de antiguas revistas de criminología popular, de antropología y deportes. Esos rostros no son presentados como rostros “humanos”, sino como objetos de estudio o de admiración ya sea de la ciencia o de la población ávida de crímenes. En cuanto tales, las fotos de identidad que aparecerán en las pancartas llevadas por las madres y familiares de los desaparecidos en las manifestaciones no serán fotos representando los rostros de hombres y mujeres “normales”, individuos como cualquier otro, sino que precisamente a “desaparecidos”. No sería correcto identificar *tout court* a esos rostros con “ruinas”, pero queda abierta la cuestión frente al arte que es siempre una “aparición” incluso respecto a la realidad paradójica de la “desaparición”; podremos decir tal vez que lo que define la esencia (si hubiese alguna) de la desaparición no es la ruina, en tanto que referencia (aunque fallida y precaria) a la totalidad, sino que una figura (en el sentido definido por Lyotard en *Discurso, figura*¹², es decir en tanto que imagen irreductible al lenguaje) que nombraría, justamente, lo que no tiene nombre. Sin embargo, pienso que es lícito postular que la ruina es una de las vías de acceso privilegiadas que nuestra época estética nos abre. Esta vía, entonces, será alegórica, para llegar a nombrar lo que una filosofía de la desaparición debería nombrar: la realidad de lo que no tiene nombre, la inscripción de lo ininscriptible.

En todo el trabajo artístico de Claudio Bertoni podemos observar un gesto similar. En todo caso, se trata de un artista bastante particular respecto a los artistas chilenos de los años 1970 y 1980. Para definir su posición específica en el contexto del arte chileno posterior al golpe de estado de 1973 –lo que no haremos ahora- habría que desarrollar las categorías de anomalía y anacronismo. En el momento en que los artistas se aprovechaban de la clausura de todo espacio institucional artístico para sacar sus obras hacia las calles o hacia los espacios alternativos no institucionales, Bertoni adoptó una estrategia diferente. A primera vista, podríamos creer que la suya fue una opción neo-romántica, como si el hecho de no participar en los grupos de artistas políticos fuera equivalente a un gesto político reaccionario. Al contrario, habría que buscar la clave de este gesto en las obras mismas, y abrir la interpretación de dicho momento del arte

¹² Lyotard, Jean-Francois, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971. Hay traducción al español: *Discurso, figura*, Buenos Aires, La Cebra, 2014.

chileno a los conceptos de anacronismo y anomalía (tomando igualmente en consideración a otro artista “anacrónico” respecto al canon neovanguardista de la época: Adolfo Couve)¹³. Por ahora, permaneceremos en el cometido de observar la particularidad del gesto político de la obra de Bertoni que, como se sabe, es igualmente un reconocido poeta con varios importantes libros a su haber.

En primer lugar, hay toda una serie de trabajos que podríamos relacionar con el movimiento del arte objectual¹⁴, y con sus actores como los artistas de *Fluxus* o del *Arte Povera*, movimientos que Bertoni conoció bien y en los cuales colaboró incidentalmente (es el caso del grupo Fluxus, en cuya editorial, *Beau Geste Press*, publicó su primer libro de poesía, *El cansador intrabajable*, en la misma colección donde poetas como George Brecht publicaban sus obras). Estos trabajos representan (fig. 2, 3, 4, 5) una aproximación muy singular de la visión alegórica frente a los espectros y los desaparecidos. La pregunta de cómo reducir la representación al mínimo con los medios de la representación y de la aparición (pues no hay otros medios para el arte) es sutilmente planteada en esas obras. Ellas se distinguen de las que le son contemporáneas en Chile por su carácter de precariedad formal, y su ausencia de pretensiones redentoras¹⁵. No obstante, encontramos en ellas toda la sutileza del alegorista.

En la serie de las « maderitas » vemos verdaderas ruinas puestas en escena. Se trata de muy sencillos montajes de maderas constituidos de escombros escupidos por el mar en las playas de la provincia de Valparaíso en Chile, que el artista intenta hacer hablar para hacer ver la verdad oculta en su materia, es decir, la verdad de la precariedad y de la temporalidad de la ruina. Vemos allí, al mismo tiempo, las huellas de la escritura del tiempo (la escritura de la historia de los vencidos en el rostro inhumano de la naturaleza muerta). Son las huellas que la misma naturaleza dejó en la materia, y el artista se limitó a dar una forma a esos fragmentos olvidados. Por ello, su taller es el de un melancólico (fig. 6). Ahí, en lugar de los computadores y de los instrumentos de alta tecnología de los artistas conceptuales actuales, encontramos aquello que para Benjamin era el núcleo del

¹³ En lo que respecta a un análisis de la cuestión del anacronismo en relación a la historia del arte y la estética, la obra de George Didi-Huberman, inspirada en este punto en la de Aby Warburg, reviste una importancia capital.

¹⁴ Cf. Marchán Fiz, Simón, *Del arte objectual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1990.

¹⁵ En comparación con las propias a los grupos de la izquierda militante (derivados del muralismo político) y de las de los grupos de artistas de neovanguardia que practicaban la performance extrema (Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila) o las intervenciones sociales y urbanas (el Colectivo de acciones de arte, CADA).

trabajo alegórico: la acumulación de fragmentos, el amontonamiento de desperdicios. No se trata de cuestionar la importancia del trabajo con las nuevas tecnologías de los artistas actuales, muy por el contrario, pero, pensamos, es del más alto interés igualmente considerar las excepciones a la regla, en aras de las actualizaciones del anacronismo en arte.

Finalmente, encontramos una última serie de obras que ponen en evidencia lo que en otro lugar he llamado el carácter de artista recolector de Bertoni¹⁶ (fig. 7, 8). Se trata de una nueva manera de ejercer su trabajo de alegórico, esta vez recuperando los escombros que la historia, como historia de los vencedores –vencedores que, en los años 70 y 80, mostraron su crueldad de manera radical- designa como la imagen de los vencidos.

Para terminar entonces, quisiera comentar la que debería ser considerada como una de las obras más importantes de entre los trabajos artísticos que tratan de la cuestión de la desaparición en Chile. Se trata de la instalación presentada en el contexto de la VIII Bienal de arte de Valparaíso en 1987 (fig. 9, 10). La obra llevaba por título “1344 miembros de la comunidad del calzado nacional desfilan sobre nuestras cabezas”, título que fue censurado y transformado en “Señoras, señores, niños...”. La instalación consistía en más de mil zapatos “huachos” (sin par) dispuestos en una formación militar sobre el pavimento. Cada uno de estos zapatos había sido recogido en las playas de la provincia de Valparaíso en un periodo de varios años, en un gesto propiamente alegórico que podríamos igualmente considerar como profundamente ritual: rito en todo caso solitario, casi místico y en ningún caso épico (como podría serlo el de las madres de los desaparecidos). Bertoni quería poner en evidencia, a partir de una alegoría bastante efectiva, la necesidad de constituir un rito cualquiera con objeto de sacar del olvido a los desaparecidos y distinguirlos de sus fantasmas.

Sabemos que uno de los métodos más utilizados por los agentes del terrorismo de estado para hacer desaparecer los cuerpos de los asesinados y borrar todas las huellas de los crímenes era lanzar los cadáveres al mar. No podemos saber si entre esos “miembros de la comunidad del calzado nacional” habían algunos pertenecientes a víctimas de la dictadura, la que impidió brutalmente uno de los ritos más importantes de

¹⁶ Vera, Adolfo, *Entre el deseo y la materia: obra visual de Claudio Bertoni*, Altazor, Viña del Mar, 2007.

toda sociedad, el rito de evocación de los muertos. Como sea, saber a quién pertenecían los zapatos de esta instalación no es esencial. El saber importante es aquí el saber del melancólico, un saber alegórico, aquel que podrá ponerse en contacto con los fantasmas y los desaparecidos, como Hamlet. Saber, en todo caso, que ante la desaparición perderá todo su carácter de “meditación” y se sumergirá en el terror total – y entonces irá más allá de la melancolía misma. Este conocimiento ve por todas partes las ruinas de una historia –la de los vencedores- que es preciso, como decía Benjamin, interrumpir para abrir la posibilidad de una historia de los vencidos de la historia. Allí, aparecería tal vez otra temporalidad, no la de la ruina, sino aquella –para la que es preciso encontrar un nombre- de la desaparición.



Fig. 2, Claudio Bertoni, Assemblage, serie « maderitas », circa 1970.



Fig. 3, Claudio Bertoni, *Collage*, circa 1970.



Fig. 4, Claudio Bertoni, *Collage*, circa 1970.

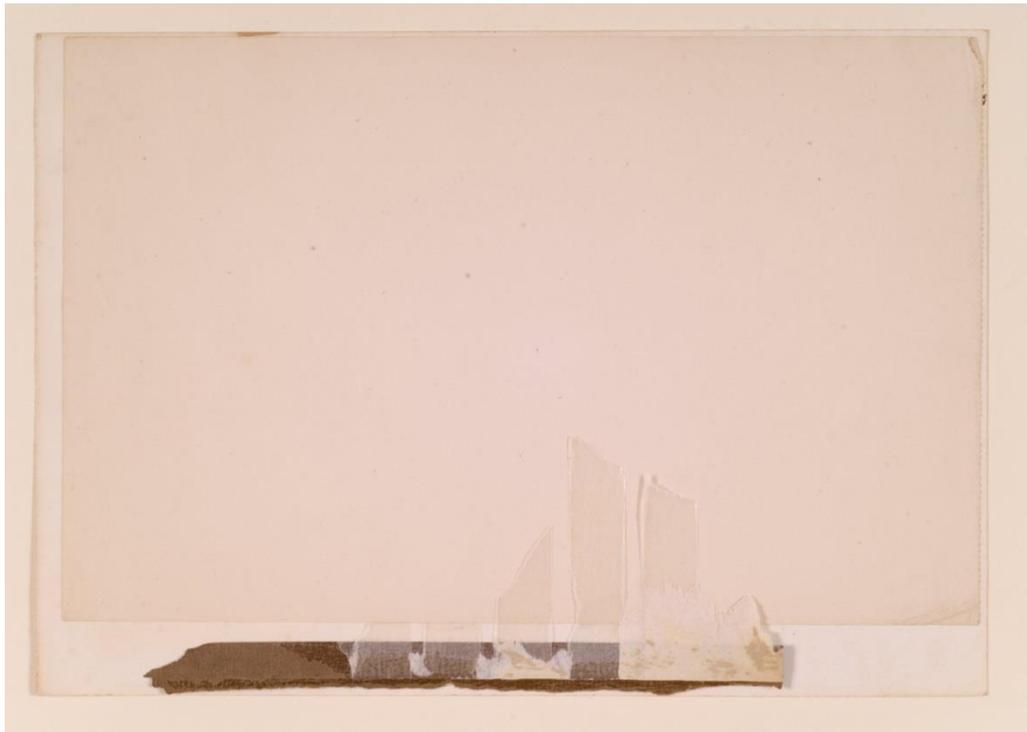


Fig. 5, Claudio Bertoni, *Collage*, circa 1970.



Fig. 6, Claudio Bertoni, *El taller del artista*, circa, 1980.



Fig. 7, Claudio Bertoni, dibujo sobre madera encontrada, Sin título, circa

1970.



Fig. 8, Claudio Bertoni, Pintura sobre *assemblage* de maderas encontradas, sin título, circa 1970.



Fig. 9, “1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestras cabezas”, instalación en la VIII Bienal de arte de Valparaíso, 1987.



Fig. 10, Claudio Bertoni, Ibid.