

Mito y Arte de la obra de Tatiana Álamos

Rebeca León C.

Departamento de Teoría e Historia del Arte
Universidad de Chile

Ana María Tapia Adler

Centro de Estudios Judaicos
Universidad de Chile

El presente trabajo está referido al arte. Interesa, esencialmente, la correspondencia existente entre el proceso estético y el proceso mítico, en la obra de la artista Tatiana Álamos.

Esta ponencia consta de tres brevísimas partes: la presentación de la artista, el análisis de su obra y, finalmente, lo referido al título de la misma.

I. EL ARTISTA Y SU OBRA

¿Por qué la obra de Tatiana Álamos?

Porque la obra de Tatiana Álamos provoca interrogantes que se patentizan más en la medida en que se conoce la multiplicidad de sus intereses. Receptiva y sensible a los estímulos, es capaz —espontáneamente— de hacer suyas concepciones primordiales de mundo, asumiendo compromisos que la trasladan constantemente a diferentes realidades.

Esta característica de desdoblamiento continuo, emergiendo de su propio entorno cultural, para sumergirse en el que le permitirá “construir” su obra, es percibido por ciertos observadores como una actitud ambigua. Pareciera que no es más que la oscilación entre dos o más situaciones esenciales que le brindan la clave que revela ambos mundos.

Tatiana presenta su obra a través de una “puesta en escena” —muchas veces espectacular—, preparada especialmente como un *rito de pasaje* para introducir al visitante en un mundo aparte, que lo sumerge en una “situación

mítica". Recepción que el espectador asume en cualquier lugar, independientemente del país en que la obra se presenta.

El interés de la artista radica en los nexos. Su propia vida se imbrica en raigambres pretéritas, raíces de la tierra y de la cultura. Es entonces, a través de imágenes, que encontrará el momento de oscilación que le hace ser 'ser'.

Su fuente principal es la literatura. Es explícita, relata con prolijidad lo que le manda el escrito. Le interesan las relaciones personaje/medio/circunstancia/naturaleza. Representa —como en una gran escena—, las acciones que se desenvuelven sin tiempo.

Sin embargo, a pesar de su prolijidad, la obra trasciende el texto, se libera en un juego poético propio que le da vida y sentido nuevo, merced a la libertad que le otorga ese rito de pasaje.

La artista llega a la obra a través del ritual. Ella se va energizando ya sea con la palabra, el sonido, el tono, la voz.

Para ella conocer significa 'contactarse' a un nivel de sensación. Ser vehículo de los misterios que encierra al hombre y sus creencias en relación con el medio y, al mismo tiempo, el ser contacto lo convierte a ella misma en partícipe de lo que allí acontece.

En sus obras el color así como los objetos tal cual los presenta: muñecas, mariposas, ángeles, etc., se transforman de mera especie de objeto sagrado en objeto sacralizado. Es decir, sacado del mundo profano para ponerlo en un contexto especial.

2. LA OBRA

Ante la realidad de lo acontecido en la Salitrera de María Elena el año 1947, Tatiana Álamos rescató el dolor y la congoja de la mujer, ante la inexplicable y trágica pérdida de su amado.

La magnitud de su amor es tal, que la consternación y el desconsuelo la llevan a un estado anímico en el que pierde todo deseo de vivir y muere de amor.

La obra, un tríptico, capta en toda su esencia la historia de esta mujer. Una historia profana mitificada a través del arte (?). Y así es en el caso presente, Margarita Naranjo es parte de un hecho concreto y real acontecido en el norte de Chile hace 41 años. Pero lo que representa en tanto símbolo, es universal (inmolación, muerte sin muerte. ¿Ejemplos? Jesús, Juana de Arco, la Virgen, etc.).

La obra de Tatiana Alamos está llena de elementos significativos, —consciente o inconscientemente buscados—, cada uno de ellos es un símbolo en sí mismo.

Todo lo que está presente en su obra quiere expresar algo y está relacionado entre sí: la gama de colores, la textura, las formas, el paisaje, el texto mismo del cual ha sido extraído el hecho, le ha permitido ver allí, y trasladar-

lo a la obra, a la mujer como fuente de amor y de sacrificio, el amor, la amistad, los ángeles, la custodia, la cruz, la tierra, la hoja seca y el madero provenientes del cementerio de la Salitrera.

De ahí que creamos necesario rescatar, escena por escena, algunos de los elementos simbólicos y su posible significación.

Quisiéramos destacar que lo que puede apreciarse en la reproducción fotográfica es solamente una información sobre la obra, una réplica que no posee el espíritu de la misma. En la fotografía se pierde la atmósfera, el sentido de culto. La realidad misma de la obra no puede apreciarse en estas imágenes.

Vayamos al análisis de la obra.

En la parte inferior de la primera escena, referido al mundo de las situaciones reales, una mujer —Margarita—, llora su pena.

Un ángel la cuida convirtiendo la escena real en un símbolo.

La tierra la va cubriendo de flores hasta transformarla en fuente de amor. Margarita se une a la tierra y se transforma en mujer-tierra, madre-tierra, símbolo primordial.

Subiendo, en el centro del universo de la obra, se produce la ascensión de Margarita: suspendida en un plano azul eterno, en talla, una construcción sacralizada con la cruz y la custodia.

En la custodia una mariposa, especie etérea, capaz de elevarse desde la tierra, ¿símbolo del ascenso de su ánima?

Signos de veneración son los agradecimientos y peticiones que la acompañarán por siempre. De ritual lo son las flores y las velas. Ella, la mujer, se transforma en Margarita.

El eje cósmico de la unión del arriba y del abajo, de carácter universal, lo está dado por la clave del arco, el cuerpo de la cruz y la custodia.

No correspondiendo a las características propias de la escena, aparecen —en la parte superior— dos aves que se deslizan hacia oriente, pájaros hiperbóreos, aves que originan el tiempo. Con excepción de ellas, el resto del universo es estático.

Sobre un azul aplanado, resalta la insistencia en la decoración de solución espontánea, multicolor, dorada, excesiva. Es evidente que produce una atmósfera de relicario.

La manufactura, gozosamente tosca y vulgar, la acerca a la imaginería popular, así como mantiene los colores de culturas altiplánicas que contrasta con la figura de Margarita, llorando, que revela un trazo más culto y de líneas simples, limpias.

La obra presenta un giro permanente del discurso y una metamorfosis constante de la realidad que obligan al espectador a una lectura simbólica.

Destaca a simple vista, en la parte inferior de la segunda escena, flores de colores azulino y dorado que, confeccionadas en sobrerrelieve de madera,

proyectan sobre el fondo sus sombras reales, las que se confunden con los cirios incorporados en la obra.

La escena, en general, se encuentra dividida en dos planos: el izquierdo (representando el 'adentro') y el derecho (el 'afuera').

En el costado derecho, sobre el fondo, resaltan tres figuras femeninas (muñecas en bulto), son las amigas de Margarita que vinieron a acompañarla. Estas muñecas son figuras coloreadas sobre un azul homogéneo, son figuras que escurren y flotan, que penden en el azul espacial provocando radiaciones.

Los jóvenes vuelan en dirección este-oeste. Es decir, desde el lugar del nacimiento del sol, símbolo de vida y de iluminación espiritual, hacia el oeste, identificado con la idea de muerte y oscuridad. En este caso, el sentido de la dirección se identifica con el simbolismo del color: de este a oeste, del azul al negro.

Una de ellas logra penetrar en la morada, provocando, con sus aleteos, distracción en la solemnidad del lugar.

En el costado izquierdo, sobre el frontis de la morada, llamando a la realidad, una hoja seca tomada del cementerio.

La construcción atesora en su interior lo solemne, lo venerado, la realidad que devino en símbolo.

En el costado derecho, de color azul homogéneo, lo multicolor, alegre y vivo que parece relacionarse con lo más cercano a la vida.

Realidad y símbolo son aquí un todo.

En la tercera escena nuevamente lo real y lo simbólico se unen para entregarnos una 'Margarita N.', que trasciende el tiempo y es visitada aún en nuestros días.

Realidad es el madero original sacado del cementerio de la Salitrera María Elena.

Símbolo es el nicho que guarda el ánimo de Margarita representada en una antigua muñeca indígena.

La cruz ornada con una guirnalda de flores atestigua veneración, señal de continua reverencia.

Podríamos concluir que Margarita N., al igual como acontece en otros lugares con personajes que han encontrado trágica muerte, se ha convertido en una 'animita' y por ello su tumba es un lugar de veneración y es visitada aún en nuestros días: se le encienden velas, se le llevan flores y se agradecen los favores concedidos.

Es milagrosa y ha pasado a ser parte de la religiosidad popular.

3. CORRESPONDENCIA ENTRE EL PROCESO ESTÉTICO Y EL PROCESO MÍTICO

En esta tercera y última parte del trabajo, referido específicamente a la

correspondencia entre el proceso estético y el proceso mítico, nos proponemos demostrar la existencia de esa correspondencia entre ambos procesos.

Para ello, hemos aceptado la posición de Kadinsky, quien sostiene que: “una obra de arte consta de dos elementos, el interior y el exterior...”.

“...El interior es la emoción en el alma del artista; esta emoción tiene la capacidad de generar una emoción análoga en el observador. Como relacionada con el cuerpo, el alma es afectada por medio de los sentidos, el sentir. Por lo tanto, el sentido es el puente, es decir, la relación física entre lo inmaterial (que es la emoción del artista) y lo material, que se traduce en la obra de arte. Y lo sentido es también el puente que lleva de lo material —el artista y su obra— a lo inmaterial —la emoción en el alma del espectador.

La sucesión es, pues, la siguiente:

EMOCIÓN → LO SENTIDO → LA OBRA → LO SENTIDO → EMOCIÓN

“...las dos emociones serán análogas y equivalentes en la medida en que la obra de arte sea lograda. La emoción debe existir, en otro caso la obra de arte es una impostura”¹.

Heinz Holz sostiene que, en sus inicios, la obra de arte es “obra de encantamiento; expresión es igual a conjuro o exorcismo; representación a inmortalización”².

En ella la imagen se representa como “elemento de culto, instrumento de ritual” y, al ocurrir así, se convierte en “portadora de una significación mítica que representa y realiza”.

Una obra de arte posee ‘aura’ y esa aura es lo que le otorga a la obra su carácter numérico y permanece en ella en la medida en que es capaz de despertar la conciencia histórica de un sujeto, o de un grupo cultural³.

Esta obra adquiere pues, “una significación tal, que no puede repartir ni destruir, solamente demostrar” y al hacerlo se transforma en custodio de esa aura, transformándose en portadora de una tradición transportable al futuro⁴.

Más adelante continúa Holz señalando que “el propio artista está ahora en el lugar del numen, su genio habita en la obra, se le manifiesta y por ello se le hace concebible”⁵.

Respecto del observador, aduce que éste “se comporta de manera contemplativa frente a la obra de arte, la toma como medio para su abstrac-

¹Cfr. Read, H. *La pintura moderna*, p. 171.

²Cfr. Holz, H. *De la obra de arte a la mercancía*, p. 174.

³Cfr. Holz, H. *De la obra de arte a la mercancía*, p. 175.

⁴Id. Op. cit., pp. 177-178.

⁵Id. Op. cit., p. 179.

ción ... o abandona cualquier otra actividad para entrar en una situación de receptividad, de sumisión”⁶.

Tenemos pues dos actores frente a una obra.

El creador y el observador. Ambos ‘sienten’. Uno lo expresa a través de la concreción física de ‘lo sentido’ originando la obra. El otro, el observador, al ‘entrar en una actitud de receptividad, de sumisión’, producto de lo que siente al observar la obra. Es decir, lo traduce también en una ‘emoción’.

Lo expresado anteriormente nos sirve y avala para retomar la posición de Kadinsky y reelaborarla de acuerdo a nuestro postulado:

La emoción inicial, ese interior inmaterial que produce ‘lo sentido’ y que remata en la ‘obra’, se da y se siente una sola vez.

La obra, en cambio, no sólo es capaz de producir sinnúmeros sentimientos —de acuerdo a cada espectador—, sino que esos sentimientos pueden darse cada vez que la obra se ve, se percibe, percepción que motivará una nueva emoción.

La emoción del espectador permite captar la emoción del creador trayéndola al ‘presente’, el mensaje se actualiza porque el numen (emoción creativa) quedó impresa en ella. Por eso, la obra de arte se mantiene siempre viva a través del tiempo, se revive.

Entendido de esta forma, el gráfico anterior nos permite llegar a establecer una comparación entre el proceso estético y el proceso mítico, según se desprende de la siguiente formulación equivalente al proceso mítico, según nuestra comprensión del fenómeno.

CREENCIA	→ LO	→ MITO	→ LO	→ CREENCIA
FE EMO-	SENTIDO	ACCIÓN	SENTIDO	FE EMO-
CIONAL		MÍTICA		CIONAL

Como muy bien lo señala Holz, la obra de arte expresa o traduce el sentimiento de un grupo cultural sobre la base de su propia conciencia histórica, producto de los mitos (o mito) inherentes a ella, y que se entrelazan con su cultura, otorgándole consistencia, brindándole una precisión acerca de lo que constituye lo fundamental y básico de su quehacer y de su entorno.

En la medida en que el mito, o la acción mítica, es producto de una (o más) creencia(s), esta acción podrá ser percibida por todos los individuos que están insertos, o en conexión con esa cultura.

Entonces ¿qué acontece con aquel que, sintiéndose atraído por una cultura del pasado, se encuentra fuera de ella?

⁶Id. Op. cit., p. 176.

Para esa persona se abre el canal del arte que le permitirá hacer revivir ese universo de creencias (emociones) con la fuerza del sentimiento originario, de lo 'numinoso'.

Así como en el proceso estético, cuando no hay emoción generadora la obra es impostura, también ocurrirá lo mismo en el mito si éste careciese de la creencia originaria (¿fe?).

De ahí que sostengamos que, entre obra de arte y mito, hay un claro parecido en lo que dice relación con la connotación de sentido que ambos poseen.

Aún más, pareciera ser que ambos tienen un proceso semejante que permite establecer relaciones de igualdad e interrelación en determinados momentos creativos, es decir, específicamente en ese momento de oscilación, de búsqueda y encuentro del numen.

De ser así, nos preguntamos, ¿en qué medida podría una artista que no pertenece a una comunidad mítica, llegar —a través de la emoción estética—, a convertirse en una vía de transmisión de ese pensamiento mítico y transvasiarla a su propio medio? Y, cuando formulamos esta interrogante, lo hacemos pensando en aquel artista preocupado, esencialmente, por formas arquetípicas primordiales.

Aquel que es capaz "de encontrar el sentido de la vida, orientando al hombre en su paisaje y en su comunidad", aun cuando ese paisaje y esa comunidad sean de otro tiempo.

Es decir, aquel artista que logra poner en contacto fuerzas y creencias que, siendo de diferentes épocas, logra involucrar e involucrarse en esa realidad que, no siendo suya, puede sentir como propia a través de la emoción generadora.

¿Cómo lo logra? Probablemente sucede algo semejante a lo que acontecía con Proust, quien —según Hauser— "se ponía en una situación sonámbula, y se abandonaba a la corriente de memorias y asociaciones, con la pasividad de un médium ... pero se mantenía, al mismo tiempo, como pensador disciplinado y un creador artístico en sumo grado"⁷.

Un artista como el descrito podría, por lo tanto, en ese momento de oscilación en que se produce la inspiración (revelación), hacer suya —con íntimo convencimiento— la realidad, dándole sentido y transformando el mero *como si* en un *si auténtico*, en la fracción del tiempo de la emoción creadora.

Si hemos de aceptar, porque así lo creemos, que el hombre es una totalidad en sí, y que se expresa íntegramente, en cada una de sus conductas, —por más insignificantes que éstas sean—, todo cuanto Tatiana Álamos hace es revelador.

⁷Hauser, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, p. 475.

Podemos concluir que, a Tatiana, se le revela lo que ella revela en su obra.

El fundamento simbólico es, a juicio de Guenon, “la correspondencia que liga entre sí todos los órdenes de la realidad ligándolos unos a otros y que se extiende, por consiguiente, desde el orden natural al orden sobrenatural (y que) en virtud de esta correspondencia, la naturaleza entera no es más que un símbolo⁸, mirando y admirando los elementos simbólicos presentes en la obra de esta artista, podríamos llegar a concluir que ella (la obra) está compuesta por innumerables símbolos que conforman o pueden considerarse como parte de una situación mítica.

En su obra puede encontrarse esta cualidad de “aura” que mantiene la autoridad sagrada en la cual el sentido del espacio puede convertirse en sentido del tiempo. El hermetismo así provocado de la obra convive con una realidad no transparentada, sino en distancia.

Esta cualidad de indeterminación de la obra la hace permanecer en la oscilación de horizontes y le brinda posibilidades plenas de significación.

“La definición del aura como aparición única de la lejanía, por muy cercana que pueda estar, no representa otra cosa que la formulación del valor oculto de la obra de arte en categorías de la percepción temporal-espacial. Lo lejano es lo contrario de lo cercano. Lo esencialmente lejano es lo inaccesible. De hecho —señala Holz—, la inaccesibilidad es una cualidad principal de la imagen de culto. Mantiene su naturaleza hacia lo lejano, por cercano que pueda estar. La proximidad, que permite ganar su aparición, no quebranta la lejanía que preserva desde su aparición”⁹.

El ‘aura’ es lo originalmente numérico en la obra de arte, es la sensualización de una trascendencia ontológica en lugar de la trascendencia religiosa.

Ciertamente, desde mitad del siglo XIX, el arte se desembaraza del aura, lo que no significa, en modo alguno, que no existan artistas como Tatiana Álamos que preserva y presenta esta cualidad.

A continuación, cuatro opiniones, emitidas en ocasión de diferentes exposiciones de esta artista, nos servirán para concluir y ejemplificar cuanto en este trabajo hemos expuesto.

“Vine, y volveré a revivir y convivir con esos seres alados maravillosos de todos los mundos; y en ese ojo que con sus lágrimas crea el almendro”.

HUMBERTO GIANINI

⁸Guenon, R. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*.

⁹Holz, H. Op. cit., p. 175.

“Esta noche me doy cuenta que los imbunches somos nosotros, y que tus .. ¿monos?, ¿brujas? ... nos miran: nosotros vinimos a que ellos, más vivos que nosotros y con muchísimas más proyecciones, con pertenencia de una realidad mayor que la nuestra, que nos mira y nos juzga. He pasado la tarde hablando con muñecos —los de toda la vida—, y tan queridos como siempre—, pero sintiendo que tus personajes son mayúsculamente vivos, tenazmente colonizadores de la memoria, habitantes de un pasado que tú transformas en futuro ... la raíz, la lana, el mimbre, el entorchado son en ti todos los elementos interiores, ninguno es adorno y son manifestaciones que pueblan el poblado gallinero ...”.

JOSÉ DONOSO

“Tatiana Álamos viaja por ese territorio en que el tejido, la trama, el color recuperan en el tiempo precisamente a ese ser humano que por un instante nos parecía perdido en el paisaje americano, en este continente de selvas y salitres.

El desecho no es aquí subproducto de la sociedad mecanizada, de la urbe sobresaturada. Es, en cambio, amoroso paño, tierna cardadura que con el desgarrar reflejado por todo aquello que se niega a morir, sirve de lecho, de cuna o de jardín a la muñeca indígena, a la antigua hija del sol cuyo cuerpo como sombra cansada se recuesta en lo que un día fue manto de oro, tiara de plumas, penacho de estrellas.

Tatiana Alamos, tejedora de sueños, nos permite recoger lo que ya no existe o una melodía sorda que se desliza en la urdimbre del tiempo.

Entonces es difícil establecer cuáles son los caminos de ida y cuáles de regreso. Sólo sabemos que algunos senderos nos permiten recorrer, en medio de flores fantasmales, un reino de alegría que brilló hace tiempo en la altura de los Andes”.

ALBERTO PÉREZ

“... su inspiración enraizada a su suelo natal y a su continente latinoamericano trasciende las barreras culturales, para conmover más allá de las naciones y de las culturas. Esto no es posible sino gracias a que este arte impresiona directamente al observador y que despierta en él los arquetipos en lo más profundo de su inconsciente...”.

HÉDI BOURAQUI
Universidad de Toronto
(Canadá)

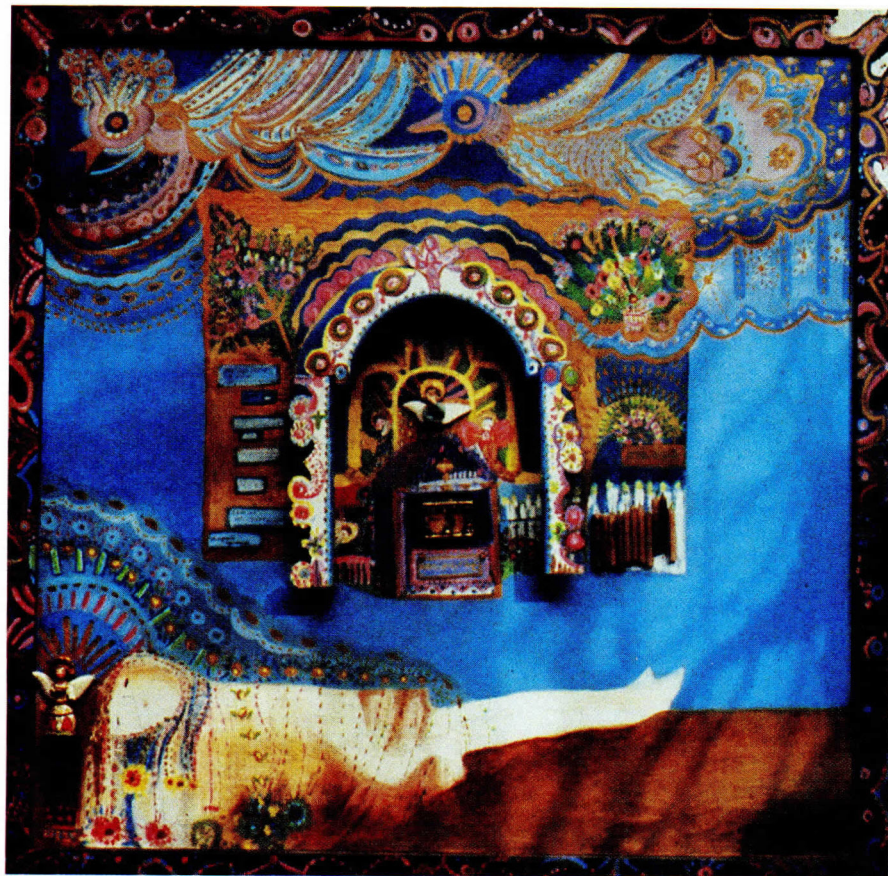
ABSTRACT

The work tries to answer the following question: to what degree could an artist who does not belong to the mythic community become, through aesthetic emotion, a means for transmission of this mythic thought and transfer it to her own milieu.

BIBLIOGRAFÍA

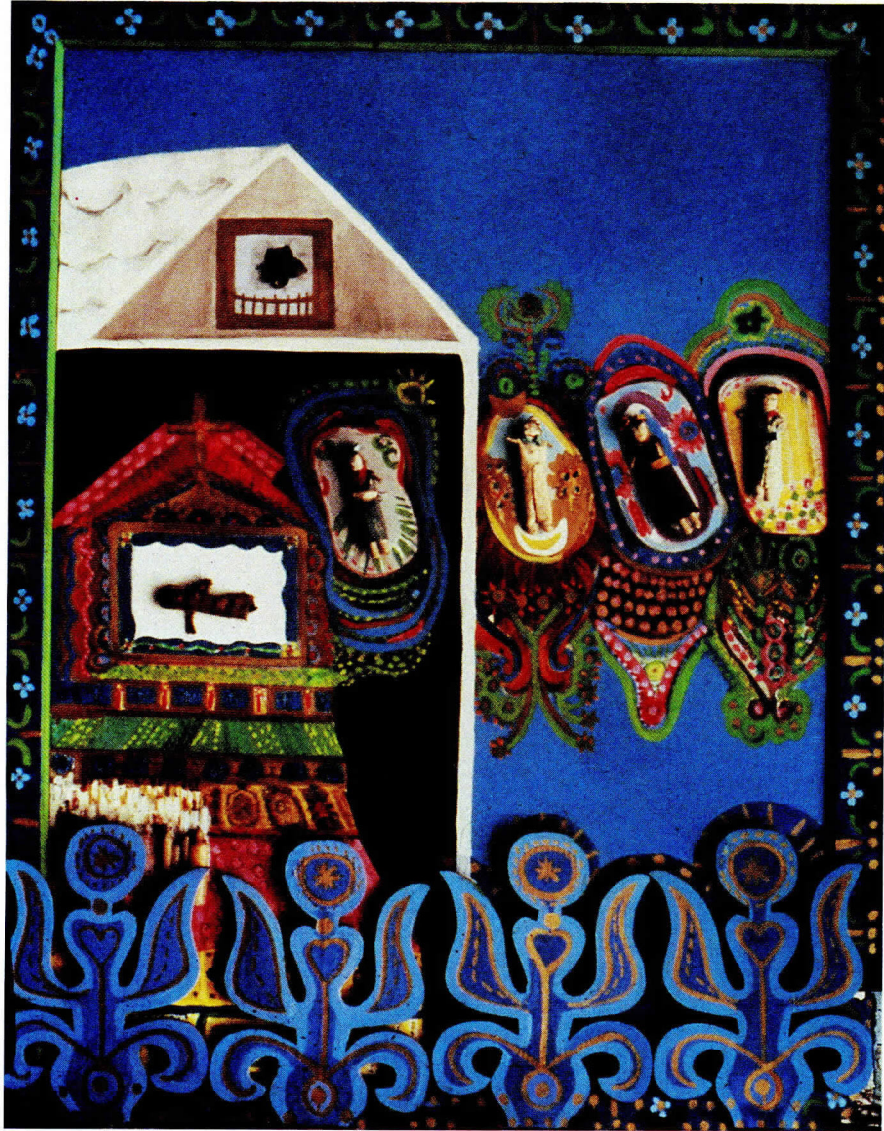
- READ, H. *La pintura moderna*. Ed. Hermes, S.A. Buenos Aires, 1965.
HOLZ, H. *De la obra de arte a la mercancía*. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1964.
HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte*, (3 vol.). Ed. Guadarrama, S.A. Madrid, 1969.
GUENON, R. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Ed. Eudeba, S.A. Buenos Aires, 1969.

TATIANA ÁLAMOS



Margarita Naranjo (1^{er} cuadro)

TATIANA ÁLAMOS



Margarita Naranjo (2º cuadro)

TATIANA ÁLAMOS



Margarita Naranjo (3^{er} cuadro)