

Memento [mori] y razón áurica

figuras momificadas se ríen

María de Fátima Lambert

“ Si tomo un momento en el tiempo, ese momento no está ni hoy, ni mañana, ni ayer. Pero si tomo el ahora, eso incluye todo el tiempo ”

Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*

“ La memoria es esa claridad ficticia de las sobreposiciones que se anulan. El significado es esa especie de mapa de las intervenciones que se cruzan como cicatrices de los sucesivos golpes ”

Ana Hatherly, *351 tisanas*

“ Su mirada se vuelve pálida con las estatuas -como por error- A veces se cruzan (¿Dónde el cavilar antiguo del viaje?) ”

Sophia de Mello-Breyner, *El sol el muro el mar*, Islas

Memento mori es un archivo de simulacros, donde la luz es silenciosa (como el título de la película de Carlos Reygadas, 2007).

En la iconografía, y en términos de la historiografía del arte occidental, *Memento mori* es la designación que reciben aquellas pinturas cuyo

tema se considera que señala o alerta sobre la transitoriedad de la vida, la conciencia de que toda persona debe «recordar que es mortal», que se debe huir de lo mundano y sobre la vanidad que seducía a los mortales. Curiosamente, y a pesar de que se usaba la expresión latina, en el mundo clásico era más recurrente el lema *carpe diem*, que reenvía a un entendimiento dicotómico al aconsejarse que se disfrute de la vida, ya que la muerte es segura.

La consolidación del cristianismo introduce de lleno el mito del paraíso, haciéndose cada vez más pregnante y expandida la idea de *memento mori*. Sin embargo, en términos esenciales, ya se propugne el lema *carpe diem* o el *memento mori*, la admisión de la mortalidad humana es un hecho irreversible que incentiva la iconicidad de las creaciones artísticas de valor simbólico e incluso alegórico. Durante la Edad Media se conformaron los términos de lisibilidad del concepto, determinándose elementos visuales que resultarán en una iconografía explícita e directa, entre ellos: cráneos, relojes de arena, la Parca empuñando la guadaña o lanzando cartas, dados sobre el globo terrestre (p. ej.), un cadáver mostrado como esqueleto, etc. Es decir, todos aquellos símbolos visuales que recuerden lo efímero de lo humano.

“ Notre vie est un voyage Dans l’Hiver et dans la Nuit, Nous cherchons notre passage Dans le Ciel où rien ne luit ”

Chanson des Gardes Suisses. 1793

Así reza el epígrafe de *Viaje al final de la noche* de [Louis Ferdinand] Céline. El concepto de lo efímero implícito en este marco conceptual –ontológico y antropológico– fue absorbido y se extendió por la cultura europea, tomando acepciones rizomáticas en la praxis artística que simultáneamente se

enfrentaban a él como indicio de seducción estética y amenaza irreversible de lo humano. Cabe explicitar que, inicialmente, la denominación «ephemera» designaba fragmentos, objetos, artefactos, etc. incluidos en colecciones, a pesar de no tener inicialmente esa intención o funcionalidad (papeles, telas, diferentes tipos de pequeños o medianos objetos de uso personal o familiar de valor no perenne, etc.). Tales objetos correspondían a un periodo de tiempo de la vida de las personas. Hacían explícita la temporalidad medida en la linealidad de lo mundano, fuera del círculo del eterno retorno expresado por lo sagrado, lo que, por analogía, se asocia a los rituales fúnebres de los egipcios. Por su parte, poéticamente, la metáfora del viaje se articula con la irrevocabilidad de lo efímero en una dimensión existencial. La momia, en su apariencia hierática, estabilizaría el ímpetu del viaje. Las telas drapeadas significarían la inequívoca pulsión de huida y viaje más allá de las limitaciones insuperables.

Afines a la categoría [literaria y] pictórica *memento mori*, las vanitas configuran otra subtipología perteneciente al género naturaleza muerta. Ambas proliferaron, sobre todo, a partir del siglo xvii y representaban calaveras, espejos, relojes, velas encendidas o apagadas, frutas o flores. Otros objetos también son válidos como elementos simbólicos para exponer la condición de mortalidad y han sido representados en la pintura europea instrumentos musicales, libros, vino, etc., dando a entender que todo –en la vida– es vano. El término “vanitas” en la acepción adoptada por teólogos, filósofos, artistas y estetas, proviene del *Libro del Eclesiastés* [1:2] «Vanidad de las vanidades, dijo el Predicador, todo es vanidad». En aquella época, la convicción religiosa generalizada consistía en creer que la vida en la Tierra era simplemente una transición preparatoria para la vida eterna, posterior a la muerte. En la continuidad de la producción artística y, sobre todo, en el arte moderno y contemporáneo se identifican otros elementos visuales, de valor simbólico, que aumentaron las lconologías posteriores a Cesare Ripa.

“ Tu momia está en el Museo Británico entre las hileras tristes de la segunda planta (...) Te secaste así serenamente, mientras quien tú eras se perdió deprisa en las memorias humanas que habitaste. ”

Jorge de Sena, *Artemidoro, Metamorfosis* [Poesia II]

En el caso de Lucía Vallejo, las momias se integran en el glosario iconográfico que sistematiza los símbolos de *memento mori* de modo muy explícito y muy legítimamente. Las momias simbolizan lo humano en «estado de suspensión», pero no su exclusión de esa categoría, atendiendo al significado y la pragmática que los egipcios les atribuían. Y, también, la sucesión de «sudarios», rígidos y extendidos por los pliegues curvos y barrocos, envoltorios dorados, luminosos y vacíos, haciendo presente la negación de la muerte. La momificación era un estadio de negación, siendo la muerte entendida como un paso. La momificación, pasando por una concatenación de acciones premeditadas, se asumía como metodología y ritual, cumpliendo su papel en la negación de la muerte, ambicionando «anularla», en una determinada acción que persistiría bajo otras consideraciones más diluidas y menos antropomórficamente directas; son innumerables los retratos, primero dibujados, pintados o esculpidos y, más recientemente, fotografiados, grabados en vídeo o en el cine. Por otro lado, las máscaras funerarias siguieron presentes en las prácticas simbólicas culturales (y artísticas) aplicadas a las personas cuya memoria era necesario preservar. Contrariar el movimiento del tiempo que no permite la permanencia, la reminiscencia amarrada, atada, inmovilizada para no ser seducida por la voluptuosidad de la muerte, quizás... Pues:

“ ...los sueños no sobreviven. Prometeo liberado perderá su fulgor... El tiempo deprisa despacha a quien lo despacha aprisa. Saturno devora a sus propios hijos... ”

Fernando Pessoa, *Páginas de estética y de teoría literarias*

Los cuerpos, las momias ascendieron, localizándose en ese territorio de transición. En cierta forma, estamos en un «templo dorado» donde se propaga el silencio. La suspensión de lo cotidiano es una decisión autoral, trascendiendo las dominancias objetuales y direccionándolas hacia la inmaterialidad. Es decir, a pesar de la reverberación de las unidades tridimensionales que se representan en momias casi fiscalizadas, hay una huida hacia la inmaterialidad; un clamor.

“ ...Me dejo de incluir Dentro de mí. No hay Ni aquí dentro ni allí fuera. Y el desierto está ahora vuelto hacia abajo. La noción de moverme se olvidó de mi nombre ”

[Fernando Pessoa, «Episodios - La momia», *Poesías*]

El espectador que accede a la sala, aproximándose y colocándose a una menor distancia, se encuentra con un escenario grandioso. Subsiste una vocación hacia la grandiosidad y el temor, calificativos y constitutivos de la experiencia de lo sublime. Se destacan las once piezas tridimensionales con un abordaje inesperado, pues a las momias se les encuentra habitualmente

vedada la posibilidad de ser apreciadas en términos estéticos. Se diría que la vivencia que propagan se caracteriza por ascender a un estadio de sublimidad espontánea.

Las once momias de género femenino agudizan el estremecimiento que la experiencia de lo sublime puede impulsar. Se sitúan, en términos argumentativos, entre los dos polos opuestos que el arte del siglo xx sobrepasó y animó: entre la expansividad y/o predominancia de la condición aurática y su erradicación; la aniquilación [destrucción]. La momia, en una extrapolación arrebatada como esta, podrá por analogía y metáfora, externalizar la aporía de una cierta definición de arte [moderno y contemporáneo].

Las piezas escultóricas de tal densidad nos invaden hasta las entrañas, por simbiosis de ausencia, de no existencia. Esas entrañas que se encuentran transpuestas y plasmadas en el ocultamiento que las tiras de telas envuelven en acto de simulacro. Es decir, en las piezas tridimensionales de Lucía Vallejo, bajo el estigma y el designio de la momia, preside la obsesión [quizá] de redimir la inevitabilidad de la muerte con un glamur que ilusiona y engaña al espectador. La lucidez se sobrepone, rápidamente, al pasmo ante una escenografía trágica que domina la lección que los griegos arcaicos nos enseñaron: las artes expresivas saben propiciar la vivencia extrema, suscitando el desagravio de las pulsiones más reprimidas. La catarsis, alcanzada mediante el crescendo excesivo [*pathos*], era garantía de salud mental [ya los antepasados griegos se habían dado cuenta al cumplir una estrategia junto a la audiencia y demostrar cómo la relación estética de las artes por el público es un hecho perdido en el tiempo]: a través de la experiencia emotiva radical y la liberación del exceso dramático urgía la remisión del dolor y del sufrimiento. Así, se despegaba a la persona humana de las construcciones que su propia humanidad le otorgaba e imponía de forma inequívoca.

En una momia se identifica una triple función consustancial al ser artefacto/restos, reliquia/cuerpo y obra/museologizada, situándose, por lo tanto, mucho más allá de la condición literal del cuerpo individual que, casi siempre, es también anónimo. El cuerpo en la momia se vuelve ausente. Se estabiliza, se encuentra en suspensión. Prevalecerá una cartografía psicoafectiva, transtemporalizada y desindividualizada, conquistada y poseída, más por lo societario que por lo [inter]subjetivo. Se observa como paradigma o como paradoja, en consonancia con las cuestiones que sean verbalizadas, pero raramente mantiene su denominación. Y se sabe cómo el nombre de cada cual es determinante (para bien o para mal). Almada Negreiros dixit en su novela *Nome de Guerra*, de 1925, destacando el poder y las consecuencias de la denominación individualizada. Las momias, que no disfrutaban del nombre, se protegen, pero no obtienen/disfrutan de los sentimientos que les son vendados por esa especie de película protectora a la que se refería Clarice Lispector:

“ Y quien no tenga fuerza, que antes cubra cada nervio con una película protectora, con una película de muerte para poder tolerar la vida ”

Clarice Lispector, *El descubrimiento del mundo*, 23 de noviembre de 1968

La momia pierde el afecto del amante, del marido, de los hijos, de la familia, de los amigos... Mantendrá, perdurará en la herencia de los súbditos, en la proximidad generacional e histórica. En el cadáver, debilitado de forma progresiva, se evidencia la pulsión de subsistencia, a pesar de la irreversibilidad de lo corpóreo. La muerte que es destrucción simultánea del «sí» y del «yo», por tanto. «Más callada que una momia». Es una expresión muy popular en Portugal cuando se pretende señalar que alguien no sabe, no puede o no rompe un estadio de silencio. Carga, por tanto, con una impotencia o una decisión de «callar», de no comunicar. Significa, en otra acepción, mantenerse en una suspensión dialogal y tantos otros entendimientos que se pueden extrapolar según el contexto de la afirmación expresada. Por otro lado, son innumerables los proverbios y dichos populares que celebran y loan la sabiduría del silencio. El silencio es oro.

Las momias de Lucía Vallejo alimentan la necesidad del cuestionamiento en la sociedad actual; nos exigen recorrer un pasillo (en la mastaba/sala de exposiciones) donde los enigmas no son los de una esfinge, sino que radican en nosotros mismos. Las momias son astutas, domesticas y ambiguas, existiendo entre la verdad de tener cuerpo de maniquí de escaparate y la realidad ficcionada de convertirse en figuras de oro y tela. Oro y tela son materiales casi antagonicos: simbolizan la riqueza y

la pobreza. No obstante, son iguales en la quietud, en el hieratismo que protagonizan en la instalación Memento mori de Lucía Vallejo, pues el oro congela y la tela, apretando los cuerpo, los vuelve aún más inmóviles.

El oro magnificante reviste las iglesias desde el Barroco, asociándose a las tinieblas y llenando de espanto el rostro de los visitantes que, por fuera, veían iglesias de piedra oscurecida y con el peso geométrico asistiéndoles. El miedo retrocede hasta encontrarse en el tiempo de los imperios por saqueo de las riquezas, así como misión de aculturación implícita. En el caso de España, se asocian a las incursiones territoriales y a las edificaciones arquitectónicas religiosas, al descubrimiento de civilizaciones y culturas sólidas y con detallados pormenores perfeccionados y formidables: las momias concentraban en ellas mismas la densidad de la extrañeza estética llevada a un grado de apreciación superior. Detalles virtuosos caracterizan algunas de esas reliquias que perduran y que podemos admirar en contextos museológicos. El siglo de oro español, aún hoy, ya sea en el imaginario europeo o en el sudamericano, proporcionó rutas equívocas que circulaban entre la conciencia actualizada de la era poscolonial y los mitos incuestionados de periodos anteriores de la historia ibérica. Es la fascinación, la voluptuosidad aplicada a la creación de artefactos y realizaciones poéticas y artísticas superiores que leemos, vemos y disfrutamos. Que se propagan en las fabulaciones que siempre nos propician. Las momias de Lucía Vallejo fueron tocadas por el oro; relucen. Podría pensarse que un efecto toque de Midas, siendo este un gesto prohibido y castigador, las alcanzó. No porque las momias primasen la ambición o se manifestaran impulsivas y con ansias de poder: *Turn iron (or stone) into gold by the touch*. El organismo vivo, o artefacto tocado por Midas, perdía su condición existencial, convirtiéndose en oro y muriendo, convirtiéndose el rey en un excluido. En el caso de las momias purpurinadas, quizá sea exactamente lo opuesto que la atención del público debe percibir. Por ausentarse de la voluptuosidad, fueron castigadas por la historia. Ideas que se desprenden de la carga simbólica, de la polisemia que el oro transporta. Las edades del mundo, derivadas de la mitología griega, aún dominan las fabulaciones y son metáforas frecuentes: edad del Hierro, del Bronce, de la Plata y, sin duda, edad del Oro.

En una época en que los artistas privilegian la noción de archivo (en su inmaterialidad), en relación a las sustancias diversificadas que los integran, Lucía Vallejo desarrolla una discusión estética que incide en su efectividad simbólica y en la repercusión de sus obras finamente eruditas, alegorías a las cuales el público puede acceder, expandiendo sus propias interpretaciones, extrapolando contenidos e imágenes. Podrían formularse algunas preguntas cómplices: ¿cómo se observa, analiza o interpreta, cómo evalúa el público las diferentes acepciones en que los archivos se transfiguran en obras que se perpetúan en el arte contemporáneo? ¿Cómo se confrontan las variantes, sucedidas por las filosofías del imaginario, en tanto en cuanto bases conceptuales para sistematizar (y estimular) visiones que muestran ser de mayor intensidad, incidiendo en la situación global de la sociedad europea occidental, en lo que respecta a lo que su historia les atribuyó como a lo que objetivamente sucedió? Las civilizaciones precolombinas nos inundaron de objetos, artefactos y obras cuya axiología es triple: valor estético, valor artístico y valor «mercantil». Todos estos valores están sometidos al valor simbólico que les reconoce la dominancia intertemporal.

En la obra de Lucía Vallejo se piensa sobre el silencio, en la forma como emana, considerado dentro de las matrices del imaginario occidental. Para cumplir con este presupuesto, la escultora retrocede hasta una etapa mítica, atrás en el tiempo: evoca estos constructos en la morfología de estas once figuras anónimas, envueltas en sí mismas y que evidencian la inequívocidad del destino. No exhala simplemente nostalgia, tampoco solo melancolía. Nos claman, nos alertan para que deseemos actuar, exhibiéndose más allá de la piel convencional que la «momia» posee en nuestra cultura. En ellas convergen la sobreposición, la densidad opaca del tiempo histórico de todos los nombres que quedaron por decir, que ya no son llamados queridos. Mudadas, bajo las tiras de tela impoluta y luminosa, desde dentro irradiando la identidad redentora que repone, finalmente, el poder de la palabra («La palabra es plata y el silencio es oro».)