

**MATERIALES PARA UNA HISTORIA  
DE LA SUBJETIVIDAD**

*Sergio Rojas*

UNIVERSIDAD DE CHILE



3 5601 15393 2458



*Editorial*  
*La Blanca Montaña*  
MAGISTER EN ARTES VISUALES  
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

701.15  
R688m  
1999  
C. Y

MATERIALES PARA UNA HISTORIA DE LA SUBJETIVIDAD  
*Sergio Rojas*



*Editorial*  
**La Blanca Montaña**  
MAGISTER EN ARTES VISUALES  
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

p. 26: Fotograma de  
*Odisea del espacio 2001*,  
S. Kubrik (1968).

p. 389: Giotto, *El Jui-  
cio Universal*. Detalle  
del ángel enrollando  
el cielo. Capilla de los  
Scrovegni, Padua (1306).

*Editorial La Blanca Montaña*  
MAGISTER EN ARTES VISUALES  
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE  
COMPAÑÍA 1264, SANTIAGO DE CHILE

COPYRIGHT © 1999 SERGIO ROJAS  
INSCRIPCIÓN N°: 125292  
I.S.B.N.: 956-19-0374-1

EDICIÓN AL CUIDADO DE:  
*Gonzalo Díaz*

CORRECCIÓN DE TEXTOS:  
*Gastón Molina*  
*Paloma Castillo*

DISEÑO:  
*Mariana Babarovic*

IMPRESIÓN:  
*Ograma S. A.*

---

## ÍNDICE

EDITORIAL .....	7
PREFACIO	
Es ahí donde estamos y tenemos que permanecer por <i>Willy Thayer</i> .....	11
INTRODUCCIÓN	
La inauguración de la subjetividad .....	27
I. IRONÍA Y TRASCENDENCIA	
Los recursos de la trascendencia .....	41
Sobre la ironía romántica .....	61
La dieta de los artefactos .....	79
El re-sentimiento de la materia .....	91
II. LA EMERGENCIA VISUAL DE LO OTRO	
El retorno del cuerpo: una visión irreductible .....	113
El asco .....	135
<i>La casa de las mil vírgenes</i> : historias del cuerpo .....	157
El Afuera .....	173
Cuerpo, lenguaje y desaparición .....	199
La visualidad de lo fatal: historia e imagen .....	223
III. EL INDIVIDUO Y EL <i>PATHOS</i> DE LA LUCIDEZ	
Kafka y la construcción narrativa de la interioridad .....	251
Nietzsche y la devastadora lucidez del historicismo .....	267
El rendimiento crítico de la estética de la desilusión .....	288
IV. EL ESPACIO REFLEXIONADO	
La trama subjetiva de las cosas .....	319
Esas cosas con forma de algo parecido .....	339
Christo: la intervención poética de lo pre-dado .....	353
El desastre del lugar .....	367

---

## CUERPO, LENGUAJE Y DESAPARICIÓN

A partir del descubrimiento de que el poder no es sólo un sistema instituido de dispositivos de represión y control sobre los individuos, sino ante todo un proceso de *producción de subjetividad* (subjetividad que comporta, como un factor constitutivo, un malestar radical —en la neurosis por ejemplo— que reclama “más subjetividad”), el pensamiento crítico se encarga la tarea de articular la trama pre-dada de las relaciones entre los seres humanos y las cosas, como racionalidad inteligible y transformable de “lo práctico inerte” (Sartre). La realidad, pues, como *política de lo real*. Pues la crítica de la hegemonía predominante no sólo ha de demostrar que tal hegemonía existe, sino que su misma exposición, como lógica de lo real, es ya un ejercicio crítico fundamental. Para una cierta tradición del pensamiento crítico, si la racionalidad de lo real escapa a la comprensión “inmediata” de las cosas, ello se debería precisamente a que tal racionalidad se despliega en el horizonte de una *totalidad*, en cuyo orden pre-dominante existen los individuos.

En el marco de este proceso de producción de aparatos y estrategias de “lectura” de lo real, proceso que recorre buena parte del siglo XX, asistimos también a un desplazamiento progresivo desde el pensamiento y el discurso crítico que lo expresa, hacia la cuestión de los *lenguajes* críticos. Es decir, surgimiento o aparición del *cuerpo* del pensamiento. No sólo cuestión del “sentido” del pensamiento, sino también de su inscripción, circulación y recepción. El cuerpo del pensamiento, entonces, como *finitud del pensamiento*. Es decir, el “discurso crítico” —post-humanismo teleológico— ha de asumir la imposibilidad de un meta-lugar desde donde inteligir la “realidad”. En consecuencia, la posibilidad de

---

la crítica se pone en juego en la relación con la escritura misma, esto es, en el trabajo de la *producción* del discurso. En esto consiste el progresivo "protagonismo" del lenguaje, en que la escritura es el ejercicio de recomposición de una subjetividad frágil y contextualizada, contra la prepotencia de lo que ha debido ser inadvertido o desatendido para poder existir y mantenerse entre las cosas.

El "tema" de la *memoria* se ha vuelto recurrente desde hace ya un tiempo a esta parte. Es decir, la memoria ha llegado a ser una cosa grave en nuestro país, al punto que, en cierto sentido, podría decirse que la relación con esa colectividad humana que nombra el término "país" consiste precisamente en la relación con la memoria como memoria *colectiva*. La memoria como lugar de la gravedad, del peso del pasado: *el peso de lo que pasó*. En cierto sentido, se trata de la memoria como lugar de lo que no tiene ni puede tener lugar en el presente. No decimos aquí que el pasado reúne al presente, como en un tiempo cuyo sentido pudiese ser simplemente esclarecido consultando las ruinas y los testimonios, sino que la *relación* límite con el pasado (quiero decir, el hecho de que sea posible "fechar" un inicio al tiempo que vivimos hoy) constituye al presente como presente de una historia. Como si el ahora no fuese sólo "el ahora", sino algo muy grave. La memoria es, pues, para nosotros, una cosa que está allí, para discutir y reflexionar sobre ella. Bien, me pregunto, ¿cómo puede la memoria hacerse cosa?, ¿cómo es que la memoria llega a ser un asunto *disponible* para la reflexión y la discusión? Y no sólo eso, sino además un asunto grave, tal vez lo único que puede dar *asunto* a las discusiones políticas del presente.

Si, como es verosímil suponer, la posibilidad de una política de la memoria implica una peculiar "relación" (y por ende también una escisión) de la subjetividad consigo misma, ¿bajo qué condiciones y circunstancias vendría "la

---

memoria" a interpelarnos, como en un reclamo, acaso por el padecimiento o el ejercicio de una especial "falta de memoria"? Pues me parece, en efecto, que la cuestión de la memoria se inscribe en algo así como una *falta*. La pregunta por el sentido del protagonismo político de la memoria viene a ser la pregunta por esa falta. ¿Qué es lo que (nos) falta (culpa)? y ¿en qué sentido viene a ser precisamente "la memoria" aquello con lo cual nombramos esa falta?

A una primera consideración, se diría que la memoria es algo que *nos pasa*, dado que tanto la posibilidad de recordar como la de olvidar se nos escapan: "nos pasa" que recordamos, "nos pasa" que olvidamos. Y entonces pareciera que no somos los sujetos de nuestra memoria. La memoria implicaría así una suerte de pasividad inherente a la finitud humana, en el sentido de que bien se podría pensar que el sujeto olvida porque es finito y que sabe de su finitud precisamente en el olvido. En cualquier caso, la memoria no sería nunca algo totalmente "propio", pues, como decíamos, suele comportarse de un modo que resulta extraño a una supuesta soberanía por parte del "sujeto" o de la "conciencia"; al punto de parecernos más una superficie o un cuerpo de inscripción antes que una "facultad". Incluso, podría pensarse que el "recordar" significa, en este contexto, algo así como "no poder olvidar". Esto nos sugiere —parafraseando a Mario Perniola— una imagen de la memoria análoga a la de *una cosa que siente*. Así, gobernada por lógicas que desconocemos, la memoria se nos muestra menesterosa, necesitada de recursos, de estrategias o de suplementos que le permitan recordar. Expresamos con esto sin duda una paradoja. La memoria, en general, no sería prioritariamente la "capacidad" de recordar, sino más bien la *necesidad* de recordar. Más que un recurso, significa una *falta de recursos*, cuestión que hoy la dispone como objeto privilegiado para todos los procesos de *informatización*

---

(todo el "pasado" quedaría de este modo disponible en el presente, ocupando un espacio mínimo de "memoria" en los ordenadores informáticos). Es precisamente esta menesterosidad la que condiciona un compromiso "interno" con el *lenguaje*. En efecto, la presencia diferida de lo *ya acontecido* depende ante todo de la *forma* en la que eso es retenido, rememorado o, incluso, conmemorado.

En cierto sentido, el lenguaje no puede dejar de conferir una cierta "presencia" a lo que nombra y comunica. Lo que el lenguaje nombra adquiere el *cuerpo de su nombre*: presencia del nombre, como nombre. El nombre como cuerpo, especialmente cuando el nombre es la forma. De ese modo, lo nombrado se torna disponible, frecuentable, circulante. Acuñaado por las palabras, lo nombrado adquiere el cuerpo ingrávido de una *forma al uso* común. Llega a ser, por ejemplo, "tema" y, en eso, "tema familiar" o recurrente. Entonces, el problema no es la familiaridad pre-reflexiva de ciertos asuntos, sino la familiaridad de las formas que travisten a esos nombres, a los *cuerpos* que esos nombres nombran.

Es precisamente lo que ocurre con las víctimas de la represión militar en Chile, especialmente con los *denominados* "detenidos desaparecidos". Expresión que con el tiempo (¿!?) llega a ocupar en cierto sentido el "lugar" de la ausencia que ella misma nombra. Así, los desaparecidos desaparecen en "los desaparecidos". Nicanor Parra trabaja desde esta paradoja cuando escribe en *Chistes para desorientar a la policía* (1983): "de aparecer apareció / pero en una lista de desaparecidos". Este "chiste" plantea no sólo la pregunta acerca de qué significa aparecer con el nombre de "desaparecido", sino también qué significa aparecer en una lista, esto es, en una "lista de nombres". ¿Qué significa esta forma de existir: estar o no estar en "la lista"? ¿Qué significa en este caso "estar"?

---

Sin embargo, aunque no sea posible una relación de soberanía con la memoria, ésta no llega a ser, obviamente, algo totalmente ajeno a la subjetividad. O tal vez podría decirse que se trata de una *alteridad* alojada en la subjetividad, una peculiar relación con lo otro, una forma de alojar lo otro en uno "mismo"; en suma: una relación sostenida con lo inasimilable (lo extrañante, lo infamiliar). Ahora bien: ¿cómo es que la memoria llega a ser un problema político? O mejor dicho: cómo llega a ser la memoria un lugar desde donde re-flexionar la densidad de lo político, poniendo en cuestión una cierta idea de la política que la reduce a ser mera administración del presente del mercado. La consigna implícita parece ser la de olvidar el pasado, es decir, *olvidar*: olvidar a los tachados.

J. L. Déotte se refiere a *los tachados* como "aquellos que [no] han sido vencidos política o militarmente, sino aquellos que han desaparecido porque fueron aniquilados y para los cuales no ha habido túmulo, para los que no somos capaces de erigir una estela, una estatua, porque ninguna superficie de inscripción es posible".<sup>1</sup> Los tachados son, pues, aquellos cuyo nombre es precisamente el de *desaparecidos*. El desaparecido, en cuanto tal, no posee ni siquiera a la memoria como cuerpo de inscripción, y sin embargo mantiene con ésta una relación que podríamos considerar como esencial. En efecto, el desaparecido *significa* el pasado como "su" tiempo, es el pasado, pero en un sentido muy peculiar. El desaparecido *detiene el tiempo* con "su" desaparición. De aquí que la relación que el presente, desde su actualidad, sostiene con el desaparecido sea la del olvido. Olvidar el pasado es olvidar al desaparecido, *olvidar la desaparición del desaparecido*.

---

1 J. L. Déotte: *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo* [traducción de J. P. Mellado], Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 144.

---

Creo que la pregunta política por el estatuto de la memoria es la pregunta por las condiciones bajo las cuales pudiera ser posible hoy el trabajo de *articular una experiencia*: la experiencia de la dictadura, en el entendido de que tal trabajo crítico tiene lugar problemáticamente en la post-dictadura. La experiencia de la dictadura se hace pensable como "experiencia" del desaparecimiento, "experiencia" de la imposibilidad, "experiencia" de lo interrumpido, "experiencia" de la detención: experiencia de aquello de lo cual no existe experiencia alguna. La dictadura como *acontecimiento de una imposibilidad*. No se trata de "actualizar" o "revivir" el pasado, sino más bien de anteriorizar el presente. Se hace necesario, entonces, pensar e intervenir la retórica de la presencia del presente, dislocar la *presencia* del presente.

En cierto sentido, podría decirse que la "experiencia" de la dictadura no corresponde sólo al acontecimiento de una catástrofe en el pasado (cuya "reconstitución" puede ser —como de hecho lo ha sido— asunto de saberes tales como la historia, la sociología y la teoría política), sino que implica también una catástrofe en la relación misma del presente —nombrado como *post*— con el pasado, ahora informatizado, metaforizado, cronologizado... *descorporeizado*. Transformado sólo en *relatos de recuerdos*. Es así, entonces, que la articulación de esa experiencia implica un trabajo con la memoria. Este trabajo tiene el sentido de un hacer algo con "lo que nos pasó"; trabajo de intentar saber, entre otras cosas, qué fue lo que "nos pasó", cuál es el sujeto de ese "nosotros". Incluso, la cuestión ya no consiste sólo en saber qué ocurrió, sino ¿quién recuerda? ¿O es que el sistema de saberes y dispositivos de recepción y asimilación del "pasado" da lugar hoy a una subjetividad inédita, una subjetividad "sin pasado"? Recuperarse como subjetividad ante el horror y el dolor, pero también ante lo "sin asunto" del presente.

---

Entonces, el problema hoy es que no sólo se trataría de una memoria del pasado (como si el lugar del pasado “en” el presente fuese la memoria de los sobrevivientes; como si los hechos, las imágenes, las sensaciones y los sentimientos hubiesen quedado ya inscritos y disponibles en la pasividad de esa “cosa sensible” que sería la memoria), sino que una tal memoria pareciera ser ella misma algo pasado, como memorias “privadas”, memorias “interiores”, fragmentos narrativos de lo *sido*. Subjetivización del pasado, completa narrativización de los fragmentos del pasado para su asimilación y neutralización. El pasado se ha hecho olvidable, es decir, se va transformando en algo que es sólo recordable: sólo memorable, sólo memorias (plural) del pasado, sólo *memorias pasadas*. Hablamos de un pasado que tiende a ser sólo pasado, drama de lo *ya sido*, esto es, sin un presente desde el cual ese pasado se articule políticamente una y otra vez. Así ocurre, por ejemplo, con aquellos relatos tan bien tramados que olvidamos si acaso lo que narran fue algo que en verdad nos ocurrió o acaso se trata de algo que nos contaron o tal vez lo leímos..., olvidamos su cuerpo. Relatos sin experiencia. De aquí que el hacer cuestión del pasado comienza a aparecer (se la hace aparecer) como una insistencia en la historia de la cual hubiera que “dar explicaciones”, como si habláramos desde un lugar en el que aún no se sabe “qué hora es en el planeta”.

Escribe Idelber Avelar a propósito de la narrativa de post-dictadura: “[se trata de] recuperar la narrabilidad que pudiera reconstruir, restituir, la memoria: la posibilidad de contar historias podría restaurar la memoria porque la experiencia puede volverse apócrifa, es decir, ser relatada con nombres falsos, como si perteneciera a otro”.<sup>2</sup> Se

---

2 I. Avelar: *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, p. 30.

---

trataría, entonces, siguiendo a Avelar, de un trabajo de "restitución" de la memoria, pero no sólo en el sentido de articular "una" historia, sino a la vez y ante todo, de restablecer *la relación* con esa historia. Recién afirmábamos que el trabajo de articulación de la memoria consiste en hacer algo con "lo que nos pasó". Ahora bien, a propósito de lo que acabamos de decir, cabe pensar que de lo que se trata es de hacer que eso le ocurra precisamente a la subjetividad que *hoy* hace el trabajo de la articulación. Lo que se nombra como restitución de la memoria consiste, pues, en la articulación de la memoria como *experiencia*. Grave problema éste, el de la relación entre la reflexividad constitutiva de la subjetividad (que trabaja permanentemente la apropiación de su historia, procesando y poniendo en forma los materiales) y la pre-potencia de la facticidad, que como un golpe interrumpe dicha reflexividad, multiplicando las rupturas, las discontinuidades, las fracturas. Pero ocurre que la represión militar es, en cierto sentido, el *acontecimiento* en nuestra escritura del psicoanálisis, del estructuralismo, de la de(s)construcción. Acontecimiento de aparatos de lectura del *trauma*, que nos hacen saber que en toda historia se multiplican las interrupciones, disimuladas por costuras que ahora se nos hacen visibles.

El "post" señala el tiempo desde el cual se intenta articular la memoria de la dictadura, para narrativizarla, trabajo de narrativizar precisamente esa pre-potencia dislocadora de la subjetividad. La experiencia no se reduce a las imágenes, sensaciones, etc., "grabadas" en la memoria, sino que consiste en la articulación que se hace *después*, haciéndolas ingresar en una *trama de sentido*. Es precisamente esta producción o edición *a posteriori* de la experiencia la que pone las condiciones para pensar algo así como estéticas y políticas de la memoria. La experiencia no sería contemporánea del acontecimiento que trama estética

---

y políticamente. Pues, en efecto, la articulación de la experiencia es aquí el ingreso del acontecimiento en una o en muchas historias. La restitución de la memoria como obra es la restitución de una cierta totalidad de sentido a la que denominamos "mundo". Presentimos la exigencia del *texto de la catástrofe*. Pero esto significa también *la catástrofe del texto mismo*. Necesidad del texto que narra o exhibe su propia imposibilidad de cerrarse.

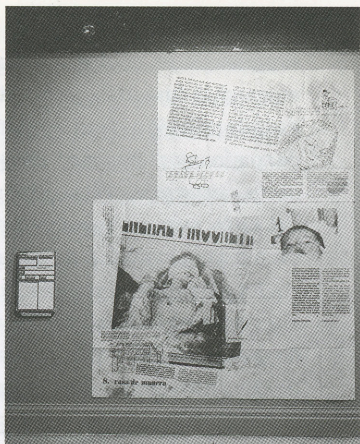
Eugenio Dittborn y Lotty Rosenfeld (pienso aquí especialmente en su trabajo con la fotografía del cuerpo envuelto en llamas de Sebastián Acevedo) problematizan visualmente la densidad del cuerpo de la víctima en el presente, como *presente de la fotografía*, en cada caso. En efecto, subrayando la imagen, exponen la cuestión de la *edición del cuerpo* como edición del pasado. Esto es: el cuerpo de la catástrofe es el cuerpo de su "registro" como, por ejemplo, *cuerpo de una fotografía*. No el registro del horror, sino el horror del registro. Registro de una visión. En cierto modo, lo inasistible del horror, allí invisible, retorna en el cuerpo de la imagen como *visualidad*.

Ocurre entonces que así como, según decimos, la memoria no es algo que se encuentre disponible, a no ser como problema, tampoco se hallan simplemente dados los lenguajes y las políticas que habrían de servir a una tal articulación de la relación con el pasado: ¿cómo podría el arte dar cuerpo (inscripción) al acontecimiento de la dictadura, si ésta irrumpe precisamente como una catástrofe en la posibilidad misma de la articulación de la historia? Este mismo texto que escribo y reviso se me aparece, en sucesivas ocasiones, como impertinente, como imposible.

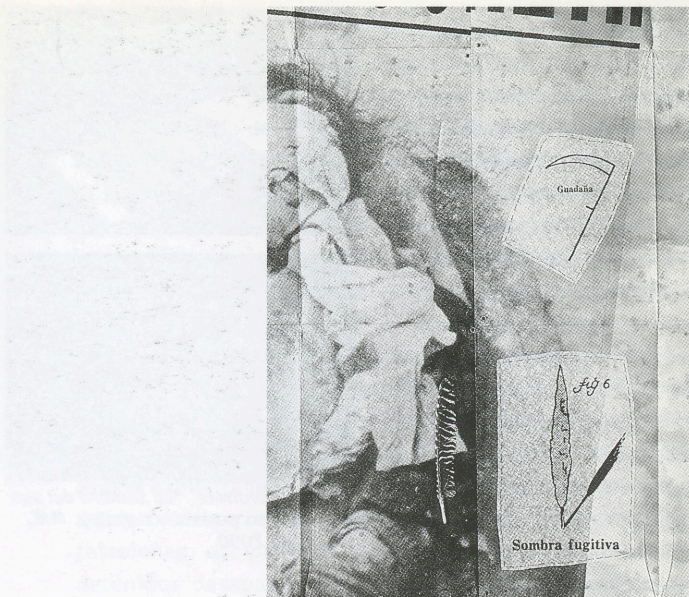
Podría decirse que el acontecimiento que el arte se encarga de articular hoy es algo que le ha acontecido al arte mismo como política de la experiencia. El arte no podría ya contar simplemente una historia y por lo tanto *puede* ahora

intentar hacerse cargo de esa imposibilidad que lo tensiona entre la obligación y el fracaso. El arte puede dar cuenta de ésta, su propia imposibilidad, por ejemplo como escritura de "frases incompletas" (G. Díaz). Esto implicará, según suele decirse, y no sin razón, un cierto "ensimismamiento" del arte hoy. Cierto. Sin embargo, en la medida en que podemos pensar esa imposibilidad como siendo constitutiva del tiempo de post dictadura (entre otras cosas, como imposibilidad de reconocerse en el pasado inmediato), dicho "ensimismamiento" entra en relación con el ensimismamiento generalizado de un tiempo que carece de palabras para nombrar su pasado reciente o para reconocerse en él. Faltan las palabras, acaso sea porque lo que ha de nombrarse es la falta misma: *la desaparición*. No se trata de proponer que éste sea en general el problema del arte hoy, sino que éste es el horizonte problemático de la relación entre arte y política en Chile.

El trabajo con la dimensión política de la memoria no tiene entonces el sentido de una "restitución", si se entiende por tal simplemente la suplencia o compensación diferida de una "presencia", sino que se trata más bien de la inscripción, en el presente, del acontecimiento de la desaparición. Inscripción de la falta en el presente. Dado que el asunto que presta gravedad a las obras es la *desaparición*, la manipulación de los materiales, por cierto

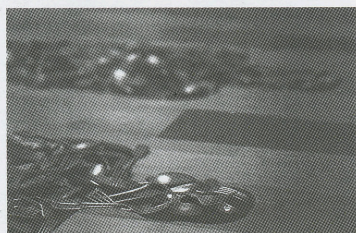
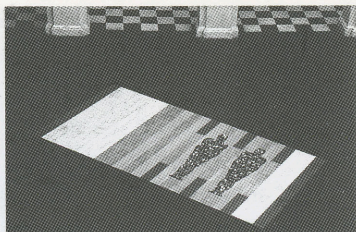


E. Dittborn, "El Cadáver el Tesoro", Pintura Aeropostal N° 90 (vista general y detalle), 1991. Itinerario: Nueva York, 91; Sevilla, 92; Londres, 93; Southampton, 93; Rotterdam, 94; Wellington, 94; Santiago, 96; Paris, 96; Santiago, 98; Castelló, 2001.



muy delicados (relatos, testimonios, fotografías), impone rigor especial, en el cuidado de no disolver su asunto —la imposibilidad— en escaramuzas formales o en componendas estéticas. Obras como *Lonquén* (1989) de Gonzalo Díaz o *El cadáver, el tesoro* (1991) de Eugenio Dittborn trabajan el problema del *cuerpo* (del) *desaparecido*. Lo de Díaz se refiere al asesinato de 14 dirigentes y campesinos, enterrados en los hornos de Lonquén. Dittborn opera con la fotografía del cuerpo de un detenido–desaparecido en el instante en que está siendo desenterrado. Estas obras pueden ser leídas como una interrogación acerca de ese inquietante “estar” del desaparecido que consiste en “no estar”, en el sentido de no ser hallado. Entonces, se opera con una memoria de la que no hay recuerdos, una memoria que se constituye como

un saber acerca de la ausencia de recuerdos. Ausencia que persiste, paradójicamente, en virtud de una memoria que resiste a la informatización. De aquí entonces que el “significado” no termina nunca de hacerse totalmente visible en un soporte transparente, sino que el soporte opera con la presencia material del túmulo (Díaz) o de la fotografía del periódico (Dittborn). El desaparecido no termina de aparecer, pero tampoco desaparece simplemente.



Cristián Navarrete, “La sombra del servicio” (vista general y detalle), MAC, Santiago, 2000.

No hay cuerpo o soporte previamente disponible para la *inscripción* de la desaparición, al menos no sin que se produzca, como de inmediato, el efecto de una restitución-reparación. Es decir, la cuestión no es sólo la desaparición, sino su *imposible inscripción*. Esto es la tachadura de la historia, que implica no los vencidos en manos de los vencedores, sino en manos de la historia misma. Como dice Abelar: “Mientras el boom [literario latinoamericano] narraba el singular poder de la literatura para presentar una síntesis nacional o continental, las alegorías de la dictadura [en cambio] no narran otra cosa que *su impotencia para leer su objeto*”.<sup>3</sup> Pero, ¿no es precisamente éste un motivo que anima al arte desde hace tiempo: dar a leer lo que no puede ser leído? ¿Y el rendimiento no ha sido también una obra imposible de ser leída por las categorías

3 I. Avelar, *op. cit.*, p. 108 [subrayado del autor].

---

al uso? Esta cuestión no es una observación marginal con respecto al asunto que nos ocupa, pues se juega en ello la *relación interna* que proponemos entre arte y política. Pero en el entendido de que no se trata del juego de tomar o de dar la palabra, sino de "recuperar" la *falta de palabra* para la política. Visualidad de las ausencias como interrupción. Esto significa ausencia en un discurso ya iniciado por otro soberano de la palabra. *Interrupción* de la lógica predominante del discurso, sea ésta la de la represión o la de la reparación.

Inscribir la producción visual en ámbitos sociales y políticos excesivamente codificados puede significar no sólo una estéril estética de la insistencia, sino también una impertinente ineficacia política. Cristian Navarrete asume explícitamente este problema. Su proyecto *Siluetas* trama un itinerario de trabajos (pintura, fotografía, instalaciones, acciones de arte) en torno al drama de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar en Chile. Su interés se avoca a las huellas y a los signos de la desaparición (las marcas del fondo en la superficie). ¿Cómo darle un cuerpo a la desaparición misma sin hacerla visible? Navarrete trabaja con la silueta de una sombra,<sup>4</sup> recortada como el hueco del faltante. La sombra ensombrece, la silueta se recorta en algo que ella misma no es. La sombra y la silueta constituyen visualmente una alteridad que se proyecta sobre las cosas, adquiriendo en este caso el cuerpo de lo cotidiano y de lo familiar. En *La sombra del servicio* dos siluetas troqueladas en un piso de parquet están rellenas con 500 tenedores y cucharas de níquel y plaqué. El servicio de casino (proveniente, pues, de una cotidianeidad institucional) fue desechado

---

4 La silueta en negro de un cuerpo humano en pose neutra es, como se sabe, una figura emblemática de las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos.

por la FACH\* y adquirido por el artista en un mercado Persa. El resultado es, tanto conceptual como visualmente, inquietante. *Siluetas* es la inscripción *ensombrecedora* de la desaparición en la realidad cotidiana.

Tal vez sea éste precisamente uno de los problemas de la obra de teatro de Ariel Dorfman *La Muerte y la Doncella*, así como la causa de su escaso éxito en Chile. Dorfman lo interpreta así: "Venía [la obra] a irrumpir, incómodamente, en un complejo proceso de transición

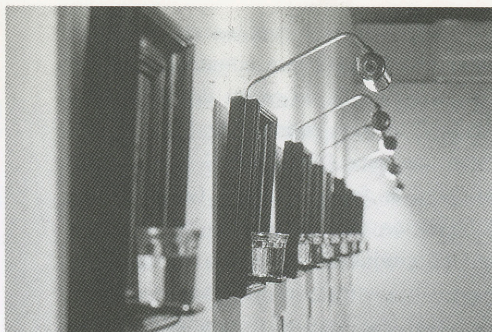
que requería, de parte de la ciudadanía, el olvido o por lo menos la postergación de sus dolores, en aras de una necesaria paz social. (...) Otros sentían que los temas de la represión ya habían saciado y fatigado a la opinión pública y que era hora de dar vuelta la hoja".<sup>5</sup> Pero si algo fatiga, no es el "tema", sino la forma que precisamente *tematiza* su asunto. Como señala Nelly Richard: "Ningún descalce enunciativo ni rotura significativa busca desorganizar la serie de figuraciones en la que historia y memoria son simbolizadas en concordancia de términos con el relato de la narración dominante".<sup>6</sup> Es decir, *La Muerte y la Doncella* hace posible que la experiencia sea narrada con "nombres falsos", como si fuera de otro, como si fuera de toda "la humanidad". Esta universalidad lleva el acontecimiento al cine (Polanski).



\* Fuerza Aérea de Chile  
[N. del E.].

5 A. Dorfman: *Postfacio a Teatro 1. La muerte y la Doncella*, Ediciones de la Flor, S.R.L., Buenos Aires, 1992. p. 97.

6 N. Richard: *La insubordinación de los signos*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1994, p. 33.



G. Díaz, "Lonquén" (detalle del andamio y del "via crucis"), Galería Ojo de Buey, Santiago, 1989.

Se hace necesario, pues, un lenguaje de la falta, un lenguaje de la no-plenitud, no sólo de la incompletud, sino también de la ausencia innarrable. El rendimiento de tal lenguaje, en la medida en que realiza una operación de *textualización* del presente (una lectura de la "realidad" de las cosas), es decir, en la medida en que hace ingresar a las cosas en un lenguaje que rompe códigos pre-existentes, podrá ser considerado crítico. Esto no significa articular simplemente el mundo desde una "interpretación cínica", hacer de la realidad una fábula y pretender entregar esa especie de mensaje o información que se solaza en su escepticismo; a saber: que no existe ya "la realidad", que las cosas han perdido toda gravedad y que sólo han quedado las fábulas.

Es decir, no se trata sólo del texto de la memoria, sino de que ese texto exhiba los signos de haber sido articulado *desde el presente* y, por lo tanto, desde una cierta imposibilidad de nombrar o de significar. Pues no creemos que el "texto" vaya a realizar una operación reparadora. En

---

la obra de Gonzalo Díaz *Lonquén* podemos leer en cada uno de los catorce cuadros enmarcados que constituyen parte de la obra: "En esta casa / el 12 de enero de 1989, / le fue revelado a Gonzalo Díaz / el secreto de los sueños". El marco psicoanalítico de esta "revelación" nos sugiere la siguiente lectura: "aquí le fue revelado a Gonzalo Díaz *el peso del pasado*" (cuestión que entraría en relación con otra parte de la obra: un conjunto de piedras numeradas y aprisionadas por una pesada estructura de madera y metal contra el muro de la sala). He aquí el psicoanálisis como *acontecimiento*. En la jornada del cierre de la exposición, el artista rompe con un martillo el vidrio de cada uno de los catorce cuadros, pronunciando en cada sitio el nombre de los campesinos asesinados y registrando con una cámara fotográfica *Polaroid* los restos de los vidrios en el suelo. Fotografías de los indicios de *quien* habla. Cierto, fotografías de restos, pero no metafóricos, sino de restos de la obra, de la obra como resto, o mejor dicho de *la obra como registro de los restos de la obra*. Operación de des-construcción de la soberanía del autor del que siempre hubo sólo huellas.

El trabajo de transgresión o de suspensión de los códigos pre-existentes de "comunicación", posibilita la relación con la gravedad, con el peso de una especie de *fuera de lenguaje*, como lo no admitido por el presente del sujeto. Como dice Jameson: "Sucede que la potencia perceptiva del lector disminuye en la misma proporción en que aumenta la potencia descriptiva de un sistema o de una lógica progresivamente totalizadora".<sup>7</sup>

Nos encontramos por ejemplo, con respecto a este punto, con eso que algunos autores denominan críticamente la "pantextualización", fenómeno que de alguna manera se relaciona políticamente con las ficciones circulantes en

---

7 F. Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 10.

---

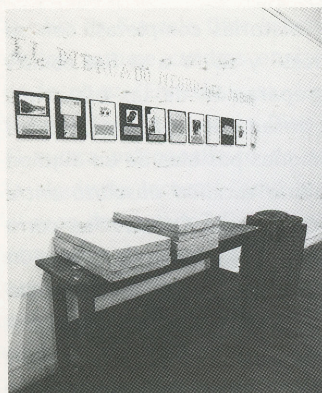
la época del mercado global; historias completas, con su "Erase una vez", su "Y entonces" y su "Y a sí fue como". Historias que operan como reparación de las historias, figuras metafóricas, imágenes trocadas en imágenes, relatos trocados en relatos, como memorias posibles de un alguien posible que pudo ser cualquiera; *escisión absoluta entre sentido y fatalidad*. Como dice Eduardo Grüner: "se corre el riesgo de entrar en connivencia objetiva con la noción generalizada de que el universo sangriento y desgarrado en el que vivimos es una pura ficción, un mero simulacro (...) por el cual se elimina (...) la diferencia, el conflicto entre realidad y representación".<sup>8</sup> Es decir, la disolución del cuerpo, su desaparecimiento, se corresponde con la ideología de una *plenitud de la imagen* como información. Se hace necesario aquí pensar críticamente la estética del horror dispuesta muchas veces por el *medio*. Ana María Amado expone el problema a propósito de lo que denomina "filmar la muerte": "Genocidios, violencia, muerte: ¿cómo representar su ocurrencia "real" dentro de la historia? ¿Cómo filmarlos inscribiendo sus marcas en el pasado y configurando un sentido, cuando la TV nos acostumbró al suceso estético cotidiano de las imágenes de los pueblos en guerra? (...) Sus cuerpos, vestigios de una violencia de origen difuso o borrado, alimentan un paisaje ya familiar y neutro del dolor humano."<sup>9</sup>

Por el contrario, digo, interesa en este punto la puesta en juego de cierto lenguaje que, si bien pone las condiciones para una textualización de "la realidad", exhibe al mismo

---

8 E. Grüner: "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek", Introducción a *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* de F. Jameson y S. Zizek [pp. 11-64], Paidós, Buenos Aires, 1998, pp. 45-46.

9 *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte y violencia*, México D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, edición a cargo de Arturo Pascual Soto, 1995, p. 247.



Nury González, "El mercado negro del jabón", MAC, Santiago, 1999.

tiempo la no plenitud de la imagen, la no plenitud del relato, por cuanto permanece remitido a un afuera, una alteridad con respecto al lenguaje, *un resto* que resulta imposible hacer ingresar al lenguaje en su formalidad. Ese resto es precisamente *aquello que nos ha conducido al lenguaje*, aquello que nos obliga a la articulación de las cosas, en una operación muy compleja que obedece a la necesidad de hacer ingresar las cosas en el lenguaje para poder saber algo acerca de ellas.

La obra que, poniendo las condiciones formales para que sea posible llevar a cabo relaciones de interpretación y de textualización, exhibe a la vez las *operaciones* de las cuales se sirve para tal fin, tiene como rendimiento lo que podríamos denominar una *materialización del sentido*. No se trata de dos "niveles de lectura", como de interpretación, sino de la exhibición del *trabajo de construcción del sentido*. Este procedimiento puede ser entendido como un trabajo crítico de desmantelamiento de la metáfora, por cuanto lo que comparece allí, en la obra, como imagen, no es una imagen, lo que se articula como relato, no es un relato, sino materialidad que ha sido traída a la imagen, fatalidad

---

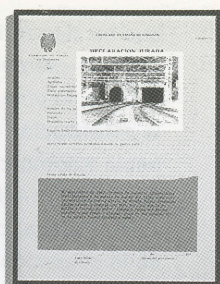
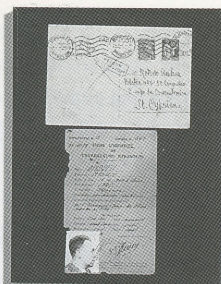
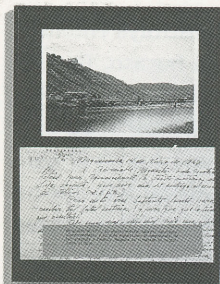
que ha sido traída al relato. La obra se constituye entonces como el *cuerpo* de una obligación y de un fracaso. De esta manera, la obra resiste a esa suave conciliación que significa la estetización del horror y del absurdo del mundo. De esto habla Adorno cuando, por ejemplo, a propósito de la obra de Kafka, se refiere a “la humillante condición a la que ha sido rebajada, convertida en oficina de informaciones acerca de la condición humana.”<sup>10</sup>

Ahora bien, con respecto a la cuestión de la memoria, el mercado puede hacer de ella una verdadera golosina, no sólo porque la memoria puede llegar a ser un objeto de consumo editorial, uno más, sino porque el mercado debe ajustar permanentemente cuentas con el pasado, como si se asumiera que *tener un pasado es tener deudas*, y, claro, el mercado no puede tenerlas. “La memoria del mercado —escribe Abelar— pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos. Es decir, concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición. La relación de la memoria del mercado con su objeto tendería a ser, entonces, simbólico totalizante.”<sup>11</sup> Esto significa actualidad presente “sin afuera”. Las operaciones con el lenguaje que aquí citamos consistirían precisamente en dar lugar a ese afuera imposible, como el desde dónde del texto; no el texto como registro, información o comunicación, sino como remisión al peso de lo que en la historia no ha ocurrido, porque *no puede* ocurrir aún. Con esto, citamos el problema de que el tiempo de la historia, como de su acontecimiento, y el tiempo en el que se teje la historia no coinciden. Escisión de la subjetividad que a partir de esta paradoja se constituye, articulando una narración sin testigos.

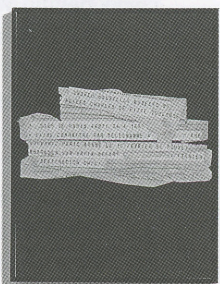
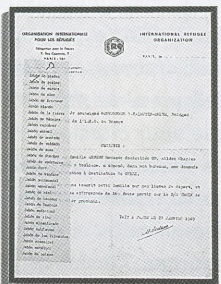
---

10 Th. Adorno: “Apuntes sobre Kafka”, en *Crítica cultural y sociedad*, Editorial Sarpe, Madrid, 1984, p. 150.

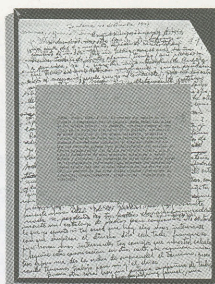
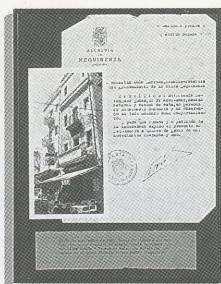
11 I. Abelar, *op. cit.*, pp. 285-287.



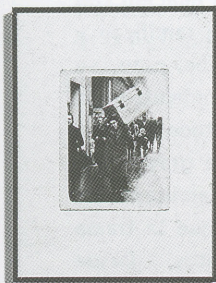
En *El mercado negro del jabón* (1999), Nury González dispone el cuerpo documental (fotografías de archivo, documentos, restos materiales) de dos o más historias, allí en el espacio de la obra en el Museo. Estas historias múltiples, que se cruzan entre sí, mas no para completarse, sino más bien para abrirse a lo pendiente, podrían conformar una sola gran historia abierta, en cuanto no se las considere



articuladas por la “identidad” de sus personajes, sino por la habitualmente des–preciada cronología, la que nos permite asistir a la “coincidencia” espacial de por lo menos dos temporalidades narrativas distintas. Bajo la foto de Benjamin que vemos en uno de los marcos, leemos: “Walter Benjamin. / Nace en Berlín, el 15 de julio de 1892. Muere suicidado en el Hotel Francia de Port Bou, el 26 de septiembre de 1940”.



A continuación, en el marco siguiente y bajo una fotografía del Hotel Francia leemos: “El 25 de septiembre de 1940, antes de cruzar a pie por Port Bou hacia Francia, mi abuela Josefa Berenguer con sus hijos Delfín y Teresa mi madre, se alojan por dos noches en el Hotel Francia de ese pueblo fronterizo”. Esta obra entrega, pues, todos los datos y los materiales para una historia imposible de escribir. Esta



Nury González, “El mercado negro del jabón” (detalle), MAC, Santiago, 1999.

historia no existe *todavía*, en el sentido de que no existe su relato. Estallada la linealidad de la historia (Benjamin), habitaríamos en medio de la contingencia, todo emergería en su condición de *pendiente*, y ninguna “coincidencia” podría develar un sentido sin que todo tenga sentido.

En el marco de la crisis de los universalismos e incluso de la misma categoría de *totalidad*, el desmantelamiento de la

---

metáfora (entendida ésta, como lo venimos sugiriendo, como la subsunción total del hecho en la imagen que lo inscribe y lo pone a circular sin roce, tornándolo absolutamente legible), el desmantelamiento de la metáfora digo, consistiría en algo así como *hacer fallar el sentido*. Mientras que la tarea de "interpretar" se desarrolla necesariamente en el horizonte de una cierta totalidad que, como totalidad de sentido, está desde un comienzo orientada a cerrarse sobre sí misma, y en donde el intérprete se constituye en autor de una lectura (recuperación del habla), el nivel de las operaciones que exhibe el cuerpo mismo de la obra, abre el texto, lo vehicula hacia otros lugares, hacia otras operaciones, lo pone en relación con escenas, funciones, etc., cuyas densidades y locaciones parecían fuera del texto (como si hubiesen sido simple fatalidad, ruido o la fisiología del "mundo"). Es decir, el nivel de las operaciones no llega nunca a ser algo absolutamente otro que el sentido, sino que produce un *efecto contaminante*, poniendo al texto en relación con dispositivos y prácticas que se extienden, se ramifican y complican, sin solución de continuidad. Exhibe, pues, su trabajo como un trabajo político de descentramiento de la realidad. Si todo puede ser texto, entonces todo es real. Ese efecto "contaminante" es especialmente gravitante, pues se trata en sentido estricto de lo contaminante de *la operación* misma. La sospecha crítica de que la trama del presente sea una frágil composición de restos: "¿Desde dónde viene esto?"

Entonces, el cuerpo de la obra pone al texto en relación con la posibilidad operacional de otros textos, con la posibilidad de saber acerca de "otras cosas" en una misma trama. Si la interpretación está animada, como suele estarlo, por el afán de "recuperar el habla", podría decirse, extremando la figura, que la pregunta por la operación pasa en su desarrollo por la *recuperación del silencio*, reposición de la falta de palabras;

---

mas no el silencio como plenitud de origen, sino como el silencio de haberse quedado, un día, sin palabras, sin (poder) saber las palabras que faltan. Silencio del sobreviviente: “¿No se notó acaso —escribe Benjamin— que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos”.<sup>12</sup> Entonces, de la experiencia ha de ser, ante todo, *posible* hablar. Pues esperando es como habitan los sobrevivientes en el *después*.

Todo lo que está allí, está *todavía* en lugar de otra cosa, las palabras están en lugar de algo que es anterior a las palabras, de algo que acaso sólo puede ser anterior; de algo que sólo puede faltar, entre nosotros, por las palabras que han *trabajado* su fracaso al intentar nombrarlo.

Escribe N. Parra: “Bombardeo de La Moneda / chiste metafísico”. Interesa aquí una compleja relación entre desazón y esperanza, entre significante y significado, entre soporte e idea, entre cuerpo y narración. Sobre esta diferencia *en* la relación he intentado hablar aquí.

---

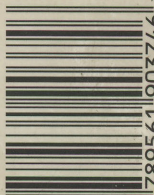
12 W. Benjamin: “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1999, p. 112.

### *Editorial La Blanca Montaña*

Pensar algo es llevar la existencia de ese "algo" a su posibilidad. El pensar se detiene en las cosas para hacerlas su asunto, para hacer que las cosas le incumban. En la reflexión crítica, en la especulación, en la investigación, en la creación, el pensamiento se despliega a partir de una operación fundamental: el debilitamiento de la evidencia de las cosas. Pensar es, pues, hacerse un lugar en medio de la sólida anterioridad de las cosas y, como sabemos, a partir del despliegue de la razón moderna, ese lugar es el mundo como totalidad de sentido.

*Materiales para una historia de la subjetividad* es la reunión de diecisiete textos en un libro que, dividido en cuatro partes, da testimonio de una misma obsesión: entender algo en torno al hecho de que la forma en que hoy pensamos y sentimos no ha sido la misma siempre. Más aún, la diferencia que determina a la subjetividad de nuestro tiempo, en este punto, es precisamente el hecho de que incorpora al pensamiento y a la sensibilidad el dato insoslayable de su condición histórica. Esta peculiar lucidez resulta ser algo inquietante y seductor a la vez con respecto a las tareas del sentido. ¿Acaso esta "conciencia de sí" anuncia el agotamiento de la subjetividad debido a una excesiva lucidez de las formas, una lucidez disolvente de todo contenido? Por ahora, nos encontramos todavía sumidos en las ambigüedades y contradicciones de la modernidad.

I.S.B.N.: 956-39-0374-J



9 789561 903746 >