

## Contenido

- 5 El caso Lonquén  
*Gonzalo Díaz*
- 6 Estética de la sed. Lonquén 10 años, diez años después  
*Pablo Oyarzun*
- 21 Postdictadura y conmoción del secreto. Lonquén 10 años,  
de Gonzalo Díaz  
*Rodrigo Zúñiga*
- 27 Sueños Privados, Ritos Públicos  
*Justo Pastor Mellado*
- 41 IDENTIDADES PÓSTUMAS. El Momento Chamánico en  
Lonquén 10 Años de Gonzalo Díaz  
*Gustavo Buntinx*
- 55 Lonquén en Galería Ojo de Buey  
*Fotografía Jorge Brantmayer*
- 65 Propuesta de emplazamiento para Lonquén
- 71 Etapas de construcción del andamio

## El caso Lonquén

Gonzalo Díaz

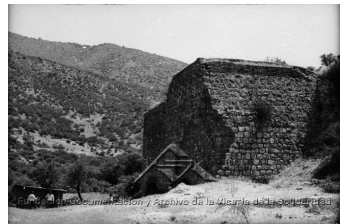
En 1978, habiendo transcurrido los cinco primeros años de la dictadura de Pinochet, un hombre camina por las cercanías de la Catedral Metropolitana. Busca al Obispo Auxiliar de Santiago ante quien necesita confesarse.

La imagen aquí es la extrema cercanía entre una boca –que pronuncia *sotto voce* un secreto– y un oído profesional que escucha. Las palabras enunciadas por el pecador, que vuelan por el aire ese corto trecho conformando la narración de un horrendo crimen, quedan resguardadas por los beneficios sacramentales de la confesión.

Este acto privado, íntimo, silencioso, es el inicio del ya famoso caso de Lonquén, en el que se determina judicialmente por primera vez en Chile la realidad de los llamados “detenidos desaparecidos”, denominación de dos palabras –acuñada en todo el mundo por los familiares de las víctimas– que curiosamente oblitera el momento eterno y terrorífico de la tortura, momento interminable que se ubica precisamente en el hueco que dejan esas dos palabras.

También en el más cuidado secreto acude, acto seguido, el confesor acompañado de seis prohombres –sacerdotes, políticos, abogados y periodistas– al lugar de los hechos, una localidad cercana a Santiago llamada Lonquén. En un potrero, apoyadas en una pequeña loma, se divisan dos torres extemporáneas e imponentes de cal y canto que corresponden a las chimeneas de una antigua mina de cal en desuso. Uno de ellos se introduce por una de las aberturas de su base, comprobando de inmediato la veracidad de los datos obtenidos por la confesión. De vuelta en Santiago, y sin perder ni un minuto, esta comisión sigilosa interpone ante la justicia una denuncia formal.

A pesar de la venalidad de la Corte Suprema de esa época y de su abierto y explícito apoyo a la dictadura, el caso recae por sorteo en un juez incorruptible. En diciembre de 1978, el Pleno de la Corte Suprema designa Ministro en Visita Extraordinaria al Ministro de la Corte de Apelaciones de Santiago, Adolfo Bañados, encargándolo de proseguir la investigación de los hallazgos en Lonquén.





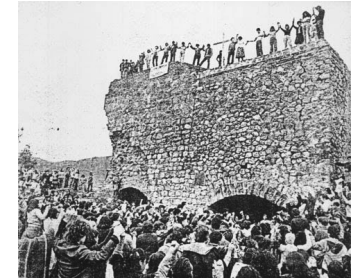
El juez Bañados determinó en breve la data del crimen –un mes después del golpe, Octubre de 1973– la identidad de los restos encontrados y la identidad de los victimarios, declarándose incompetente de acuerdo a la ley por haber uniformados involucrados. El caso pasa a la Justicia Militar, que resuelve la amnistía para los culpables directos del magnicidio.

**Las víctimas, todos campesinos:** Sergio Maureira Lillo y sus cuatro hijos, Rodolfo Antonio, Sergio Miguel, Segundo Armando y José Manuel; Oscar Hernández Flores y sus hermanos Carlos y Nelson; Enrique Astudillo Alvarez y sus dos hijos Omar y Ramón; y los cuatro jóvenes Miguel Brant, Iván Ordóñez, José Herrera y Manuel Navarro fueron detenidos en Octubre de 1973 por Carabineros de la Tenencia de Isla de Maipo, a cargo en ese entonces, del teniente Lautaro Castro Mendoza. Ahí, en la Tenencia, fue la última vez que se vio con vida a los quince hombres, cuyas edades fluctuaban entre los 17 y 51 años.

**Los victimarios:** El 2 de julio de 1979, el Fiscal Militar dictó encartoria de reo en contra del Capitán Lautaro Castro, y de los carabineros, Juan Villegas, Félix Sagredo, Manuel Muñoz, Jacinto Torres, David Coliqueo, José Belmar y Justo Romo, todos en calidad de autores del delito de la muerte de los quince detenidos el 7 de octubre de 1973.

Sin necesidad de ser semiólogos, los militares saben del valor de la imagen y de los signos. A inicios de 1980, estando yo becado en Florencia, me entero de que el nuevo propietario del fundo “Lonquén” había dinamitado los hornos. Además, supe también a la distancia, que el Fiscal Militar Gonzalo Salazar ordenó entregar los restos de las víctimas, –que se encontraban en el Instituto Médico Legal– a sus familias, pero que esa misma noche fueron nuevamente secuestrados los restos desde esa institución y enterrados subrepticamente en una fosa común. Era Ministro del Interior el actual senador Sergio Fernández.

Durante 10 años anduve acarreado en mi carpeta y en mi archivo los datos y los documentos fotográficos relativos a este caso y aunque lo consideraba como el punto de quiebre del régimen militar y secreto paradigma de su actuación política, no lograba encontrar



ninguna clave que me permitiera enunciar, desde las artes visuales, algún trazo, algún signo alguna imagen, alguna representación que lo refiriera de algún modo.

Diez años después del proceso judicial, en 1988, un vendedor ofrece a muy buen precio y en cuotas las obras completas de Freud, en la edición de Amorrortu. Hago esa adquisición a sabiendas de que mi ignorancia en materias psicoanalíticas me han dificultado siempre una lectura eficaz sobre arte contemporáneo (es un chiste) e inicio una lectura tan ávida como desordenada y poco científica. Cuando trataba de descubrir el funcionamiento de los múltiples índices de la edición, dí por casualidad con una de las cartas que Freud le escribe a su amigo Fliess, a la que me referiré más adelante. Este hecho azaroso, inesperado, fortuito termina constituyéndose en esa clave faltante y morosa que me permite construir la obra que ahora les presento.



## De la obra

1989, Galería Ojo de Buey

Esta obra de carácter instalacional fue ideada y construida sus partes a fines de 1988. El montaje se realizó en una sala relativamente pequeña, inscrita como espacio alternativo dependiente del Instituto ARCIS, en la calle Pedro de Valdivia y que se llamó Galería Ojo de Buey, hoy desaparecida. La obra *Lonquén* se inauguró el 12 de enero de 1989. Ediciones “La Cortina de Humo” –una ficción editorial– publicó para esa ocasión un modesto catálogo sin reproducciones con un texto de Justo Pastor Mellado titulado “Sueños privados, ritos públicos”, en cuya contratapa figura una pequeña reseña de los presupuestos de la obra escrito por mí mismo, y que leeré al final de esta exposición.

De lo que recuerdo, la estructura fundamental que necesitaba para la instalación debía considerar un elemento único que tuviera un fuerte carácter objetual y un elemento que se repitiera muchas veces,





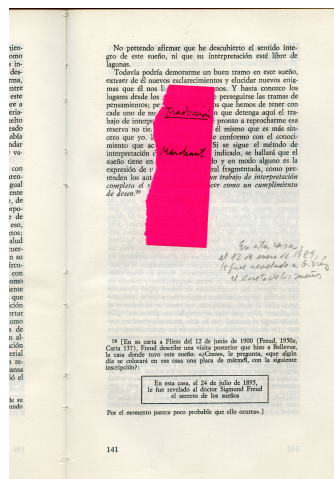
por ejemplo, 20 veces. Recuerdo haber pensado que repetir algo 20 veces, era ya repetirlo muchas veces, por ejemplo un error, la lectura de un cuento o la pintura de un cuadro. Creo que estaba allí, en eso de la repetición, la idea difusa del mecanismo del inconciente, mismo “prurito” (porque no sé cómo se llama) que estructura eso que en el arte se llama “pasión de obra”.

De hecho, para este elemento requerido múltiples veces repetido, fabriqué 20 marcos idénticos de moldura lacada negra, cada uno con una repisa ensamblada en su parte inferior derecha, igualmente lacada. Quería algo así como el grado cero del cuadro, es decir, este marco debía cercar una imagen totalmente degradada, ciega, un campo negro. Al momento de confrontar estos veinte objetos iguales con el plano de planta de la sala, me dí cuenta que su número era excesivo, que bastaban para llenar ese espacio sólo 16, o 14, dando en ese instante con el hallazgo del *Via Crucis*, con esa prestigiosa estructura narrativa compuesta de 14 estaciones. El *Via Crucis* es una invención eclesíástica del final de la Edad Media y que reemplaza no sólo el viaje obligado de los fieles a los Santos Lugares sino también las indulgencias que se ganaban por esa peligrosa expedición. Corresponde a un viaje conceptual con 14 estaciones, que se podía realizar con seguridad al amparo de la nave de una iglesia.

Cada cuadro-estación contempla además del marco descrito, un vaso sobre la repisa ensamblada con agua a medio llenar, un texto impreso por el detrás del vidrio que protege la “no imagen” y el cuerpo de la letra, una lamparita de bronce y el correspondiente número romano del mismo material, que tradicionalmente numera cada estación.

El elemento único, emplazado sólo en uno de los cuatro muros de la sala consiste en un andamio soportante, un gavión, que mantiene apretadas contra el muro dos toneladas de piedras bolones de río numeradas y un trazo de argón cuya forma veloz y apariencia tecnológica avisa de una distancia material con el resto del objeto, distancia que se asume en el brillo de su incandescencia azul.





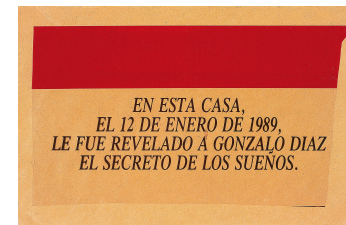
Aunque impropriadamente, se podría decir que el procedimiento constructivo de este sistema soportante hace una especie de “paráfrasis visual” de aquellas torres de una mina de cal abandonada y símil del procedimiento arqueológico-judicial de establecimiento del sitio: el cercamiento, la cuadrícula, el registro minucioso, la excavación regulada. Recuerdo también que durante su construcción se me hizo patente ese ejercicio de aplacamiento de la voluntad que se acostumbra en la instrucción militar y en los campos de concentración, eso de acarrear piedras inútilmente de un lugar a otro, como el obseso que gasta el tiempo encontrando sistemas para matar el tiempo, para hacerse el loco con el hecho cierto de que va a morir.

Volvamos ahora al *Via Crucis*. Recuerdan que los 14 cuadros-estación que lo componen tienen todos un texto negro impreso en serigrafía sobre el revés del vidrio que protege el campo negro del cuadro ausente de imagen. Este texto, como dije, fue la clave que me permitió construir la obra y creo, el motivo de que ustedes me hayan invitado a estas jornadas.

El 12 de junio de 1900 Freud envía una carta a su amigo Wilhelm Fliess en que le pregunta si en la casa de Bellevue “podrá leerse algún día una placa de mármol que diga así”:

*En esta casa,  
el 24 de julio de 1895,  
le fue revelado al doctor Simund Freud  
el secreto de los sueños.*

La fecha remite a un jueves legendario, en que Freud llevó a cabo por primera vez el análisis completo de un sueño, refrendando la tesis de que el sentido esencial de la elaboración onírica es la realización del deseo. Ese análisis fundacional figura en el segundo capítulo del *opus magnum* de Freud y se conoce con el nombre del sueño de “la inyección de Irma”, que todos ustedes me imagino han estudiado a cabalidad.



Parodiando o parafraseando esta expresión clásica del deseo del descifrador del deseo, se imprime en la cara interior de cada uno de los vidrios de los 14 cuadros la frase:

*En esta casa,  
el 12 de enero de 1989,  
le fue revelado a Gonzalo Díaz  
el secreto de los sueños*

La paráfrasis impresa sólo modifica la fecha, que en este caso corresponde a la fecha de inauguración de la obra en la Galería Ojo de Buey, y el nombre, tal vez los dos datos que quedan en suspenso, en entredicho, para aquéllos incluidos en las listas de detenidos desaparecidos. Ya no tienen nombre, o mejor dicho, ya no hay cuerpo a que darle nombre y no hay data de muerte.

Para concluir esta presentación leeré, tal como dije hace unos minutos atrás, un pequeño texto escrito por mí el año 1989 y que figura en la contratapa del catálogo que se editó con ocasión de la exposición:

“Sólo después de diez años de retención metabólica, de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto –arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre– se me ha hecho posible enfrentar directamente el *Via Crucis* de este pavoroso asunto. Lonquén, el *punctum* pestilente que aflora con porfía desde la ciénaga espesa del monótono discurso oficial, revelando su exacta contradicción. Un ejemplo que, desgraciadamente, ha multiplicado sus manifestaciones y que resume en cada piedra de escándalo de sus oscuros arcos, todos los lugares y fosas comunes del régimen. El paradigma que soporta y condiciona todos sus éxitos...”

“Quizá, diez años sea poco tiempo para restaurar y restaurarnos de lo que hemos destruido en esta década y media de vandalismo público y desenfreno estatal. Distorsión que el arte apenas puede nombrar, indicándolo.”



“Única condición para poner el dedo del arte en la llaga de la política: una extrema delicadeza que haga de esta usura una construcción soportable, delicadeza que ha demorado diez años en tejerse, distancia y peso suficiente para habilitar una relación inesperada: la actividad del sueño y el ejercicio sacramental de la confesión. Confesamos nuestros crímenes como soñamos nuestros deseos. Algo allí sale a luz, a nuestro entendimiento y a la luz pública, un conocimiento, un expreso secreto, un dato suficiente, materiales para un signo concreto.”

“Oscuridades fragmentadas que hilvanamos para iluminar un hecho, un lugar exacto, un episodio, una escena nocturna de puro horror...”

## **Estética de la sed**

### ***Lonquén 10 años, diez años después***

Pablo Oyarzun R.

#### **Hechos**

En los hornos de una mina de cal abandonada, en el sector de Lonquén, al suroeste de Santiago, fueron encontrados a fines de 1978 quince restos humanos. Eran los cadáveres de quince campesinos de la zona, detenidos por carabineros en octubre de 1973, a poco menos de un mes del golpe militar. Los familiares habían presentado un recurso de amparo en 1974, cuando ya mediaba tiempo desde su desaparición. Supuestamente, los campesinos habían sido conducidos al campo de prisioneros del Estadio Nacional, y el oficial de turno había registrado falazmente su ingreso también supuesto. Pero hacia fines de 1978 un sacerdote de la Iglesia Católica recibió una denuncia anónima que señalaba la existencia de los mencionados restos. La noticia se filtró al poco tiempo por el único medio de prensa que mantenía un grado de desobediencia vigilada respecto de la autoridad militar. Sobre esa base se inició una investigación a cargo de un ministro en visita que se restó a la complicidad que vinculaba al poder judicial con la dictadura. Sin embargo, tiempo después tuvo que declararse incompetente, al establecerse que los detenidos habían sido ultimados a bala por personal uniformado. El caso pasó a la Fiscalía Militar, que llegó a decretar encargatoria de reo en contra de los agentes implicados. Sin embargo, en virtud del Decreto Ley de Amnistía de 1978, la sentencia judicial los sobreseyó total y definitivamente. Se dispuso que los cadáveres –ninguno de ellos, salvo uno, era reconocible– fuesen entregados a los familiares, lo que no llegó a ocurrir: mientras éstos estaban reunidos en un templo para celebrar la misa fúnebre, sin mediar consulta ni aviso, funcionarios del Servicio Médico Legal enterraron los restos en una fosa común del Cementerio Municipal de Isla de Maipo. Brutalmente repetían así el acto del entierro clandestino.

Estos mismos hechos fueron registrados y expuestos ampliamente por un importante jurista nacional, Máximo Pacheco, perteneciente a la Comisión de Derechos Humanos, en el libro Lonquén. El libro tiene la estructura de un dossier, en el cual se recogen ordenadamente todos los documentos del proceso judicial, desde la denuncia y la investigación a las resoluciones y apelaciones, que cubren un año a contar de diciembre de 1978. Una introducción narra las primicias del proceso: la denuncia y el hallazgo, con sus sombríos detalles. Pacheco, precisamente, integraba el grupo que dio con los cadáveres en los hornos, y luego tuvo a su cargo la conducción de la parte acusadora en el juicio. Editado por primera vez en marzo de 1980, la circulación del libro fue prohibida, y sólo seis años después pudo tenerse público acceso a él.

**1**

Ambos casos ocurrieron cuando promediaban los años 80. El primero de éstos es el de tres profesores secuestrados de un colegio capitano mediante un estudiado operativo de inteligencia, y cuyos cadáveres aparecieron días después. El segundo, el de dos estudiantes, una muchacha y un joven, que fueron apresados por una patrulla militar en días de protesta social, rociados con bencina y quemados horriblemente, abandonando después sus cuerpos semicarbonizados en las afueras de Santiago. Cuando fueron hallados, el joven agonizaba y falleció a las pocas horas; la muchacha, tras haber sido sometida a múltiples intervenciones quirúrgicas, y después de una prolongada estadía en el extranjero, vive y trabaja ahora en Santiago.

En el archivo de las atrocidades del régimen militar Lonquén ocupa un lugar eminente. Y no sólo por la saña con que actuaron los agentes policiales, por la impunidad escandalosa que les fue asegurada, por el ocultamiento y la mentira oficial voceada a cuatro vientos; estos rasgos están diseminados a través de todos los actos represivos de la dictadura en los 17 años de su duración. Es que, por una parte, durante los primeros tiempos del gobierno de Pinochet, en Chile sólo corrían rumores de su extrema violencia represiva –asesinatos masivos, lanzamiento de cuerpos a cauces, zanjones y mar, persecuciones, torturas, secuestros y desapariciones–, y desde luego ningún medio de comunicación estaba dispuesto a hacerse cargo de esa circulación de verdades soterradas. El hallazgo de Lonquén fue la primera prueba indesmentible, el inicio de una emergencia del mal acontecido y por acontecer, la cual dura hasta nuestros días. Y por otra parte, había y sigue habiendo allí un espesor simbólico, que ese hecho comparte con otros hitos semejantes (así, por ejemplo, con el caso de los degollados, con el caso de los quemados).<sup>1</sup> Frente a la instalación de Gonzalo Díaz es preciso tener en cuenta este espesor.

### Ocasión, emplazamiento, materiales

El 12 de enero de 1989 se inaugura en la galería santiaguina Ojo de Buey, en una restringida sala rectangular, la instalación Lonquén 10 Años. Los visitantes constatan un conjunto reducido de elementos. Por tres costados de la sala, sobre sus paredes, penden 14 cuadros idénticos con marcos neoclásicos negros, lacados, bajo cada uno de los cuales se ha fijado un ordinal romano de bronce, numerando la secuencia. Una primera peculiaridad salta a la vista en estos módulos, tan familiares y domésticos por su hechura, fisonomía y tamaño: en la base, al lado izquierdo del marco, empotrada en éste, sobresale una pequeña repisa, igualmente negra y lacada, que soporta un vaso con agua a medio llenar. Encima de cada cuadro se cierne un apliqué de bronce que con su luz aurática –prestigio burgués de la pintura– dirige la atención hacia el vidrio protector, hacia la inscripción que ha sido practicada en la cara interior del vidrio y hacia el campo de lija oscura que ocupa el fondo. Peculiar es también la ordenación de estos cuadros. En tanto que doce de ellos se extienden a lo largo de uno de los muros, los dos restantes, numerados con el VI y el XIV, están respectivamente colgados, solitarios, de otros dos muros de la sala. En el cuarto muro, se impone a la mirada un armazón casi piramidal de cuartones de pino rudimentario tras la cual hay un amontonamiento rectangular de unas 220 piedras redondeadas, bolones de río, amarradas por un alam-

brado de fierro: una estructura de contención, que previene el derrumbe de la pila de bolones. Cada una de las piedras lleva impreso en blanco su correspondiente número. En costado derecho superior de la armazón un tubo de argón, a manera de acento o de trazo, despide su luz lívida.

No bien asomarse al lugar, y ya se tiene la impresión de estar ingresando a un antro. Una vez en el interior, y por la calculada disposición de los elementos, el espacio acusa una signatura escénica. A causa de una especie de recogimiento que lo circunstante induce en el espectador, evoca al templo. Ni necesidad tienen los visitantes de que se les explique el motivo que subyace a la muestra. El nombre “Lonquén” está, para todos ellos, expresamente unido al historial de los crímenes de la dictadura. Tiene aquel espesor que mencionaba antes, aquel valor ejemplar, que –también lo estaba diciendo– lo asimila a otros hechos terribles que jalonan ese historial, los cuales constituyen el inventario sistemático de las operaciones de un poder omnímodamente represivo: el golpe, el degüello, la quema, la desaparición.<sup>2</sup>

### Lecturas

Sin embargo, la total obviedad de la referencia, que se proclamaba ya desde el título, no rimaba con la áspera dificultad del desciframiento de lo allí expuesto. En una entrevista de la época, Díaz advertía sobre la multiplicidad de lecturas a que se abría el conjunto. Bien podría haber extremado la advertencia, sugiriendo que para encaminarse por ese laberinto de sentidos era preciso aprender a leer de nuevo. A desasirse, primeramente, del credo que supone que el sentido se esconde detrás de los signos o los objetos, o que está más allá, en algún lugar ideal, y sólo se refleja en ellos su resplandor furtivo. Por eso, la metáfora del espesor, de la densidad simbólica, sólo es buena para llamar la atención sobre la dificultad, no para designar su índole propia. Más –o también menos– que un espesor constituido por estratos de sentido cuya geología pudiera ser unívocamente descriptible, y que se ordenaran jerárquicamente a partir de su último fundamento, era ésa una densidad de *experiencia*, minada en todas partes por la falta de guías ciertas, obligada a cada instante a decidir por su cuenta y riesgo su sentido, tan frágil y transitorio como discutible.

En el breve texto que Gonzalo Díaz destinó a la *presentación de autor*,<sup>3</sup> había una clara alusión a esa densidad de experiencia, en la explicación del largo tiempo que tuvo que tomarse el artista para abordar ese hecho obsesivo, abierto como un abismo:

**2**

Las tres primeras ya fueron identificadas por Platón (cf. *Gorgias*, 476 a ss., a propósito del castigo); la cuarta es invención moderna, demasiado moderna: el secuestro y la desaparición (como política de Estado) presuponen el sujeto, y si recaen, desde luego, sobre el cuerpo, es a aquél a quien afectan esencialmente.

**3**

En la contraportada del catálogo de la muestra, que alojaba en su interior el ensayo “Sueños Privados, Ritos Públicos”, de Justo Pastor Mellado.

Sólo después de diez años de retención metabólica, de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto –arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre– se me ha hecho posible enfrentar directamente el *Via Crucis* de este pavoroso asunto. Lonquén, el *punctum* pestilente que aflora con porfía desde la ciénaga espesa del monótono discurso oficial, revelando su exacta contradicción. Un ejemplo –que desgraciadamente ha multiplicado sus manifestaciones que resume en cada *pedra de escándalo* de sus oscuros arcos, todos los lugares y fosas comunes del régimen. El paradigma que soporta y condiciona todos sus éxitos...

Esa *retención* de que habla Díaz no se debe sin más a una voluntad, a una disciplina y a un control consciente, sino que ha sido forzada por la evidencia enceguedora de la ruína, de esa especie de monumento funerario de “piedra sobre piedra”, reliquia de un estadio rudimentario de la industria; ha sido forzada, en fin, por la evidencia del negro boquerón de la entrada. Una retención que es un ejercicio admirable de *supervivencia en el arte*; de supervivencia *del* arte, se diría asimismo, “en medio de la hecatombe”. Ese ejercicio, que cuenta entre los que han sido y son esenciales en la escena artística chilena, hizo posible llevar la relación con la historia política y social del país a un estatuto distinto al del testimonio, la ilustración, la denuncia, la extrapolación metafórica, en una palabra: a un estatuto que ya no pertenece, de ningún modo, al régimen de la *representación*. Otros intentaron también este esquivo, tornando más complejos los vínculos. Pero la *paciencia* peculiar de Díaz pudo gestar una poética de extrema pulcritud y perspicacia; *Lonquén 10 Años* es su primicia deslumbrante. Para leer esta obra es preciso aprender a leer de nuevo, estaba diciendo; es que en ella el arte lee lo real de distinto modo: ya no representa. Así, aquel ejercicio impide la conversión simbólica de lo vivido –de lo vivido a ciegas–, para designar el socavón y la cuenca sobre los cuales esa misma existencia agredida se equilibra, a duras penas. Fatalidad arquitectónica, ésta, que tiene en la configuración política de un sistema de vida –el más indeseable– su momento crucial: para construir, para erigir, se tiene indefectiblemente que excavar el suelo en que ha de levantarse lo construido. Fundar es desfondar. “Cavamos el pozo de Babel”, anotaba Kafka en su *Diario*. Ciertamente los fundadores se apresuran a cubrir el abismo –con tanto más apremio y ostentación, cuanto mayor ha sido el capital de violencia que han invertido– con emblemas, ceremonias y efemérides. Díaz se impuso la tarea arqueológica –y ya se advierte cómo esta rama de una hipotética ciencia de los vestigios (en la que también participa, a su modo, el juez que indaga) está señalada en el inventario numérico de las piedras–, la tarea arqueológica, pues, de mostrar ese desfondamiento.

## La disposición

Según propia declaración de Díaz, la matriz del *via crucis* fue un hallazgo impremeditado, en el apuro por establecer un principio de seriación para los módulos, de suerte que los 18 originales se redujeron, según esa pauta, a 14. El punto tiene su importancia, porque insinúa que el empleo de esa matriz no obedece en Díaz a una intención simbólica o alegórica, sino, ante todo, a la solución de un problema formal.<sup>4</sup> Ampliamente ha insistido Díaz en este descubrimiento, hasta completar siete instalaciones, como en una especie de ciclo exacto. Empezando por *Lonquén*, hay que registrar *El Jardín del Artista* (Montevideo, 1993), *Yo soy el Sendero* (Winnipeg, 1993), *El Padre de la Patria* (La Habana, 1994), *Fábulas Amorales de la Provincia* (Castro, 1995), *La Tierra Prometida* (San Diego, 1997) y *Quadrivium ad usum delphini* (Santiago, 1998).

Ya se precisó que en la primera ocasión la secuencia estricta de las 14 estaciones fue alterada por la colocación separada del sexto y del decimocuarto elemento. (De otra manera ocurre en la oportunidad presente, y ya habrá ocasión de comentarlo.) En todo caso, aquella alteración distó de ser inocua. En la sexta estación, la Verónica enjuga el rostro de Jesús, cuya efigie queda milagrosamente estampada en el paño; en la última, el cadáver del redentor es depositado por sus fieles en la tumba de José de Arimatea. La doble dislocación puede ser interpretada de muchos modos, y se podría creer que la clave religiosa del *via crucis* podría prestar amparo a las primeras perplejidades del espectador, fijando la dirección para emprender el trabajo hermenéutico. Pero así como la plétora de sentidos que se articula en esta obra no se debe a una determinación básica de los elementos por el patrón devocional y teológico que aportaría el *via crucis*, tampoco ha de creerse que aquí se trata de asimilar el tormento y la destrucción de las víctimas de Lonquén a la pasión de Cristo. Díaz prescinde de cristianizar el hecho, manteniéndolo en la dureza irremisible de su facticidad. Ciertamente, también aquí se trata de la historia de una pasión. Pero el apartamiento de la estación de la imagen y de la estación del entierro –y se tendrá en mientes, a propósito de esto, el vínculo nunca esclarecido que ata la imagen a la muerte– marcan una diferencia fundamental: las víctimas, en este caso (bien lo decía el autor de una reseña de la muestra),<sup>5</sup> carecen de rostro y de sepultura. Si la historia de Jesús permanece imantada hacia la presencia –hacia la parusía–, la de estos míseros campesinos se hunde en el abismo de la ausencia, de la desaparición.

4

Me he referido con algún detenimiento a este aspecto en “La cuna del delfín” (1998), a propósito de Quadrivium. Es cierto que la cuestión de esta formalidad puede malentenderse, que puede pensarse, sin más, que se habla de un recurso estetizante. Pero ya se sabe que en arte la apelación a la forma –si todavía tiene sentido emplear estas viejas categorías– compromete el contenido, y que aquella jamás puede ser limpiamente desgajada de éste. En el uso que hace del esquema del *via crucis*, Díaz bien sabe la carga que lleva; ese saber es también una distancia.

5

Darío Oses, “Un espacio enlutado”, *Apsi*, 288 (23 a 29 de enero de 1989), p. 50.

## La inscripción

El 12 de junio de 1900 Freud envía una carta a su amigo Wilhelm Fliess en que le pregunta si en la casa de Bellevue “podrá leerse algún día una placa de mármol que diga así”:

*En esta casa,  
el 24 de julio de 1895,  
le fue revelado al doctor Sigmund Freud  
el secreto de los sueños.*

La fecha remite a un jueves legendario, en que Freud llevó a cabo por primera vez el análisis completo de un sueño, refrendando la tesis de que el sentido esencial de la elaboración onírica es la realización del deseo. Ese análisis fundacional figura en el segundo capítulo del *opus magnum* de Freud y se conoce con el nombre del sueño de “la inyección de Irma”.

Parodiando esta expresión clásica del deseo del descifrador del deseo, Díaz stampa en la cara interior de cada vidrio la frase:

*En esta casa,  
el 12 de enero de 1989,  
le fue revelado a Gonzalo Díaz  
el secreto de los sueños*

Hay quien ha querido leer este lema como un desplante, una especie de presunción: gesto descomedido de artista que se arrogaría un privilegio en el saber de aquello que –cosa que haría más grave, gravísimo, ese gesto– por su espantoso desmán arruina todo privilegio, condena toda exclusividad.

Pero se verá: en el libro de Pacheco que posee el artista, al costado de un pasaje de la introducción en que se refiere que “un sacerdote había recibido la denuncia de un particular sobre «la existencia de un cementerio de cadáveres en la localidad de Lonquén»”, puede leerse, escrito a mano y en rojo “le fue revelado el secreto de los sueños”. El motivo de la *confesión* –que es decisivo para esta obra– se constituye en una delgada hebra que vincula al sacerdote y al artista, y ciertamente *Lonquén* tiene un sello de intimidad, de verdad sólo murmurada, que hace del espacio entero el lugar

de una revelación o, dicho de manera más precisa, de la inminencia de una revelación. Pero a diferencia del sacerdote, que en la cabina oscura del confesionario recibe, en un susurro, el relato de lo pavoroso, y está investido para ello, el artista carece de sanciones instituidas para hacerse depositario de una verdad semejante, más aun: como hombre de la imagen es tentado inevitablemente a figurar esa verdad, a representarla y, si lo hace, a traerla a un espacio de familiaridad, al prestigio del espectáculo, atezándola sin remedio. Pero *esta* verdad no admite lustre. De ello, más que de ninguna otra cosa, tiene que estar enterado el artista, si quiere habérselas con tal verdad, a ello tiene que conformar su comportamiento. No puede postularse como el sujeto –el ministro– de un saber privativo, tampoco puede asumir ninguna función vicaria que lo autorice en parecido conocimiento. No sólo carece de las ínfulas, sino que también le está vedado el dominio de las claves. Únicamente puede ser el depositario lúcido de una ausencia de saber, y quedarle fiel a ésta. De esa laya ha sido la decisión de Díaz. Le es revelado el secreto, sí, pero se le revela *como secreto*. También para él permanece impenetrable. No queda opaco el conocimiento de los hechos, ciertamente, pero sí el saber de *lo que ha acontecido* en tales hechos, del modo y el alcance en que éstos dislocan la experiencia y su bagaje. El artista, entonces, no se iguala al sacerdote; pero el arte adquiere aquí, raramente, los aires de un rito sacramental, aunque de uno que no dispone en absoluto de las cifras para administrar lo que se le revela. Se parece –el artista, aquí– a quien despierta de un largo sueño perturbador, con el barrunto vago de una verdad que irremediamente se le escapa.<sup>6</sup>

## Haces de significación

¿Cómo dar cuenta del *horror* en el arte? Si la obra de arte está abocada indefectiblemente a la presencia, y el horror es ese exceso de presencia por el cual ésta se anula, es abolida, ¿cuál será, entonces, la *economía de la presentación* que puede dar cuenta de él? ¿Cuál es, en esa economía, la imprescindible organización de las referencias, las remisiones, las alusiones en virtud de las cuales ha de anunciarse lo que, como tal, no puede sino ser impresentable? Parecida cuestión radical determina esta obra de Díaz, y puede decirse que venía apuntándose solapadamente desde antes, tal vez a lo largo de una década, desde el tiempo en que la mano todavía se gozaba en el juego untuoso del pincel.

En el texto de Díaz que previamente se mencionó el punto queda marcado con rigor e insistencia:

6

Aunque ese sueño también puede tener otra cara. Un dato que conviene tener a mano es la iniciación pictórica de Díaz como productor autónomo, cuando acudía a cierto simbolismo onírico con carácter de clausura autobiográfica. Era, de algún modo, la ficción de una infancia paradisíaca, de un “espacio feliz”, como llamó él mismo a la pintura al explicar su abandono (por ejemplo, en “Unos sueños sin sepultura”, de Roberto Brodsky, en revista Hoy, N° 602, 30 de enero al 5 de febrero de 1989, p. 32 s.). En cierto sentido, la autobiografía sigue siendo una dimensión de la obra de Díaz, pero no, ciertamente, como narración de incidentes personales, sino como trabajo impersonal, involuntario, brote espontáneo de la memoria.

## 7

La selección de las piedras por su tamaño – que tuvo que encargar el artista para su instalación– se hace por medio de un sistema de tamices, que retienen en la parte superior las más grandes, luego las medianas, y por fin las pequeñas.

## 8

La pintura –sí nos atenemos a su determinación tradicional– es continua: labora con lo líquido y lo viscoso, se desliza entre los espacios intercalares para amasar desde allí las cosas hacia el lucimiento de su redonda presencia.

Una condición para *poner el dedo del arte en la llaga de la política*: una extrema delicadeza que haga de esta usura una construcción soportable, delicadeza que ha demorado diez años en tejerse, distancia y peso suficiente para habilitar una relación inesperada: la actividad del sueño y el ejercicio sacramental de la confesión. Confesamos nuestros crímenes como soñamos nuestros deseos. Algo sale a luz, a nuestro entendimiento y a la luz pública, un conocimiento, un expreso secreto, un dato suficiente, materiales para un signo concreto.

Oscuridades fragmentadas que hilvanamos para iluminar un hecho, un lugar exacto, un episodio, una escena nocturna de puro horror.

Delicadeza es la palabra de Díaz. Para “poner el dedo del arte en la llaga de la política” es preciso usar guante. Las pruebas deben permanecer intactas, aunque para ello sea necesario clasificarlas, numerarlas: fijar escrupulosamente su condición de restos y rastros de la constelación de unos hechos. Tal sería el comportamiento que exige la hipotética *ciencia de los vestigios* a que aludí más atrás. Esta ciencia, sin duda, sólo existe en sus disciplinas tributarias: la indagación judicial o detectivesca, la arqueología, la paleontología; podría creerse que el psicoanálisis se ha postulado como su paradigma. En *Lonquén 10 Años* asistimos a una subrepticia igualación del arte con ella. La delicadeza es su temple, dice Díaz. También se podría hablar de *discreción*, que es el sello de esta obra. La discreción (*discretio*, de *cerno*, cribar, tamizar, separar)<sup>7</sup> es la operación que propiamente corresponde al secreto. Y secreto (*secretum*, de igual origen) es lo separado, lo apartado del conocimiento público, lo que no puede ser re-presentado (condición y maniobra de la publicidad) sin insanable adulteración.<sup>8</sup> Pero *este* secreto, el que viene a ser revelado aquí, no es algo en particular, no es un contenido determinado ni nada que pueda ser capitalizado en ningún saber, intención o conducta; es el hecho del secreto, el mero hecho de que hay secreto (ya lo estaba diciendo antes), que se cela, precisamente, en el acaecer de los hechos: singulares, discontinuos, rapsódicos. De ahí, entonces, la delicadeza, la discreción esencial de la obra, que no pretende interpretar (atribuir un sentido) al crimen (la palabra viene también de *cerno*), que por su exceso desmadra asimismo todo sentido. Sólo dispone haces de significación, que en su juego cruzado, en la sorda connivencia entre sus distintos elementos, en las relaciones de confirmación y mentís que pueden leerse entre ellos, impone por doquier la desazón.

## El secreto

En el texto de Díaz que se reproducía atrás se habla de la inesperada relación entre la confesión y el sueño. Esa relación –que tiene la forma de un cruce, de un quiasma– tiene su punto en el secreto.

“Confesamos nuestros crímenes como soñamos nuestros deseos”, anota Díaz. El apunte remite a la explicación que da Freud de lo siniestro, *das Unheimliche*.<sup>9</sup> Se recordará que en el ensayo sobre este afecto el padre del psicoanálisis se apoya inicialmente en una elucidación del término ofrecida por Schelling: “Se denomina *unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado”, para avanzar más tarde –análisis de *El arenero* de Hoffmann mediante– a sentar su tesis de que lo siniestro es el retorno de lo familiar reprimido. Descontada la importancia que esta tesis tiene para la aventura del psicoanálisis, con ella incorporó Freud una categoría al orbe de la estética sin la cual, creo, no sería posible pensar buena parte del arte contemporáneo. Esa categoría bien puede definir el clima de la obra *Lonquén*, de la operación que en ella tiene lugar, a condición de que se conciba de manera suficiente lo que en este caso se llama “secreto”.

Pues aquí –esto ya lo estaba insinuando– no ha de entenderse el secreto como lo meramente oculto que es susceptible de ser, sin reservas, expuesto a la luz. El secreto no son los hechos que han permanecido ajenos a la mirada y la conciencia públicas, sino lo que se cela en ellos. De otro modo, la desazón o la tensión se aplacarían con el conocimiento, como ocurre con los acertijos. Pero el verdadero secreto no pertenece al orden del conocimiento. Por eso, también, la descripción o el relato de unos hechos abismales no los allana, no acalla el rumor por el cual se acusa eso que tienen de incurablemente otro. Su cumplida eficacia, cuando la alcanzan, estriba en tornar sensible ese rumor.

Decía que lo aciago, lo inquietante del secreto, es que *hay* secreto. Se tiene que decir algo más: que ese *hay* determina a cada cual en lo que es. Pues, ciertamente, el secreto constituye la individualidad: ésta misma es impensable e imposible sin secreto. Guardando algo en secreto lo protejo de la mirada, el deseo y la intromisión ajena, lo aparto de la esfera de conocimiento y de acción de los otros; pero si algo me reclama ser guardado en secreto, es porque yo mismo, en mi singularidad irreductible, estoy con ello en juego, es porque allí despunta mi deseo; al guardar algo en secreto, me guardo (me protejo, me deseo) a mí mismo, me aparto yo mismo. Para decirlo más claramente: no es un sujeto ya constituido el que tiene la facultad de guardar un secreto, sino que esta

## 9

En el catálogo de referencia Mellado concluye su comentario con una rápida alusión a este tema.

10

Varias asociaciones ensayaron los comentarios de la instalación en su momento a propósito de los recipientes y su contenido, haciendo pie en su doméstica banalidad o en el simbolismo del líquido. El vaso de agua, señalaban unos, alude al recipiente sobre el velador, al cual echa mano el que se despierta de un mal sueño para apaciguar su inquietud.

misma guarda es, a la vez, su condición de posibilidad y su origen. No hay sujeto sin secreto, así como no hay sujeto que no esté ligado a unos hechos. Pero éstos no son sino esquirlas de la gran explosión, que no cesa de detonar, a la que llamamos historia. En su infinita fragmentación, guardan en cifra la huella de su procedencia de la totalidad estallada. El secreto del secreto, entonces, es la totalidad, que le pena al sujeto en su inapelable separación. Y ciertos hechos tienen la fuerza –por su espanto, su júbilo, su pesantez o su agudeza– para hacerle sentir, sin esquivar, esa huella.

Sin descripción ni relato, desde su perfecta impavidez, la obra hace emerger –tarea de memoria tenaz– el hecho del secreto, que está encriptado en todo hecho: y nos impone, ante la evidencia de *estos* hechos, que nos confesemos lo que somos, lo que hemos llegado a ser.

### La sed

Un vestigio de agua recorre la muestra, como el estero que riega la zona de Lonquén, y que tributa su menudo caudal al Río Maipo, el mayor de la región de Santiago. Un vestigio, más que material –pues por doquier impera el contraste–, un vestigio de sentido: en los bolones de río, en la transparencia del vidrio, en el papel lija de esmeril que ocupa el campo de los cuadros, lija de pulir metales que, por el requisito de su empleo, se llama lija al agua, en el sueño y su liquidez, y –por sustracción– en la rigurosa sequedad del conjunto. Es cierto: el elemento mismo está también allí, contenido en los catorce vasos ordinarios que reposan sobre sus respectivas ménsulas, pero está para realzar por hipérbole, si puedo decirlo así, su porfiada falta.<sup>10</sup>

Árido es el conjunto, definitivamente árido. De cal. Cada una de sus piezas está aislada en sí misma, indiferente a los vínculos que pudieran adivinarse entre unas y otras. Así como se relaciona con el agua, así también se relaciona la instalación con el sentido.

La exhibición de *Lonquén 10 Años* fue clausurada, mes y medio después de su inauguración, con una *performance* que tenía el aire de un rito funerario, de un acto de reparación. Un poco evocando al grupo que se abrió paso en los hornos a golpes de herramientas y alumbrado por una improvisada antorcha de papel, el artista acudió a la sala provisto de un martillo y una Polaroid, depositados sobre un pequeño carro de arrastre. Blandiendo el martillo, rompió uno a uno los vidrios de los 14 cuadros, profiriendo en cada ocasión el nombre de cada uno de los campesinos asesinados, y fotografiando los pedazos de vidrio diseminados por el suelo, que después eran coloca-

dos cuidadosamente sobre la ménsula. Fue todo. Ni un ángel –diría Benjamin– podría volver a juntar lo destrozado. Pero la acción parecía tender un cabo invisible entre la imagen y la sepultación.

Prevalece la sed, insaciable. ¿Sed de sentido, acaso? No lo será, si sólo se trata de averiguar qué quiere decir lo expuesto. Nada quiere decir *Lonquén 10 Años*. Rige en su silencio adusto, al otro lado de las intenciones y pretensiones, como la grieta de los sueños por donde inopinadamente aflora la masa de la memoria. Pero sí lo será, a condición de que eso que llamamos “sentido” sea sólo el gesto en virtud del cual nos abrimos a lo acontecido en su crudeza y su insondable particularidad para dejarnos determinar por ello. Sed de justicia, entonces.

### Diez años después

Estructura y elementos de la obra siguen siendo los mismos, a más de una década de distancia de su primera exhibición. Su puesta en escena ha cambiado, sin embargo. En lugar de la ocupación original de los cuatro muros, aquí los módulos están enfilados simétricamente a lo largo de dos paredes laterales,<sup>11</sup> y la armazón con las piedras y el trazo de argón se yergue al fondo, contra la tercera pared. La arquitectura teatral del templo –se ingresa en una nave– ha recibido ahora más acentuación. La media pirámide trunca preside todo el ámbito ocupando –diríase– el sitio del altar. Su característica de túmulo en que se invierten aquellas “fauces fotográficas” que obsesionaron al artista se ha hecho, tal vez, más notoria. Enfrente, el vano estrecho por donde ingresa el visitante al ámbito, vuelve a signarlo como antro, como cripta.<sup>12</sup> Nada ocurre allí: es el acaecer llevado al grado cero, al silencio deletéreo. En la clausura opresiva de la escena muda, en su quietud ominosa, nada más se percibe que el zumbido bajo del tubo de argón. Y, sin embargo, se presiente allí un ruidillo que sólo podría verse, la rascadura de la lija en la cara interior del vidrio. El rumor no se acalla.

11

El formato simétrico recuerda tres instalaciones anteriores basadas en el vía crucis: *Yo soy el Sendero* (Winnipeg, 1993), *Fábulas Amorales de la Provincia* (Castro, 1994), *El Padre de la Patria* (La Habana, 1994) y *La Tierra Prometida* (San Diego, 1997).

12

Esta portezuela de 40 cm. de ancho repite la que daba entrada a *Quadrivium ad usum delphini* (Santiago, 1998).

## Postdictadura y conmoción del secreto *Lonquén 10 años*, de Gonzalo Díaz

Rodrigo Zúñiga C.

### 1

En enero de 1989, un año antes del inicio oficial de la transición democrática chilena, Gonzalo Díaz expone *Lonquén, Diez Años*, en la galería “Ojo de Buey” de Santiago de Chile. El asunto de esta muestra, se cifraba en torno a la localización y procesamiento simbólico de un “*punctum* pestilente”<sup>1</sup>: el trauma histórico representado por uno de los capítulos más siniestros de la primera fase de la dictadura militar. El secuestro y asesinato de quince campesinos de Lonquén, por parte de miembros de carabineros, en octubre de 1973, y el descubrimiento de sus restos en los hornos de una mina de cal en la misma localidad en 1978, suministró uno de los más emblemáticos y estremecedores hitos en la bitácora criminal del gobierno militar.

“Sólo después de diez años de retención metabólica”, escribió Díaz en el catálogo de la muestra, que anunciaba en su nominación, bajo todo respecto arriesgada, la alusión a estos desgraciados sucesos, “de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto – arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre<sup>2</sup>– se me ha hecho posible enfrentar directamente el *Via Crucis* de este pavoroso asunto”.

Comienzo por esta cita de Gonzalo Díaz, que forma parte protagonista del catálogo que acompañó al montaje, pues me parece que logra dar cuenta, todavía, de una de las pistas más esclarecedoras desde las que puede uno aproximarse a la desnuda objetividad de esta instalación, y a la importancia que reviste para la historia reciente del arte en Chile. Leídas en clave testimonial, estas palabras apuntan a la larga gestación de una mirada diferida, cuya demora ha hecho posible enfrentar, tardíamente –sólo diez años después de la emergencia de los restos humanos– el verdadero *desquiciamiento* de esta matanza. Diez años han debido transcurrir para que el nombre “Lonquén” pudiera ser invocado y procesado como el oscuro material de un retorno traumático. Diez años en los que este nombre ha percutido sordamente, perseverante, sobre esta subjetividad que testimonia, como si buscara restarse a su normalización “documental”: como si fuera un residuo, tal vez, demasiado excesivo para esa historia que busca reducirlo a testimonio de época.

La “retención metabólica” de la mirada supone, en este sentido, una secreta procesualidad, un silencioso recogimiento: un laborioso trabajo de inscripción del “suceso Lonquén”, el nombre proscrito, que parece exceder la propia condición *afectiva* de esta subjetividad ensimismada. Lo que las palabras del artista testimonian, en efecto, es el modo

1  
Frase de Gonzalo Díaz, en las palabras preliminares del catálogo Sueños Privados, Ritos Públicos, en ocasión de esta exposición.

2  
Díaz se refiere a los testimonios fotográficos de la mina de cal abandonada, que pudieron llegar a circular, muy restringidamente, en algunas revistas de oposición al régimen militar.

como esta subjetividad no ha podido más que sentirse *afecta* a este límite de su afección, y como ha requerido, morosamente, construir una relación con ese excedente. Y para ello, para hacer un lugar y traer a representación aquello que retorna, siempre, desasido de lugar (un “pavoroso asunto”, acota el artista), se ha hecho menester rehacer, de igual manera, los recursos disponibles para su representación. Traer a representación equivale, en este caso, a reconstruir también una relación con el régimen de la representación.

Esta “retención metabólica” constituye, pues, un retardo. Un retardo que ha hecho posible el anuncio *—póstumo—* de una mirada: lo que se ha retardado, lo retenido, es la posibilidad de una mirada *otra* que aquélla articulada a partir del conducto de la representación simbólica. Una mirada posible (*ahora: diez años después*) que requiere dar a ver, por añadidura, las evidencias de su esfuerzo de sostenimiento, de su tardanza. Y es esto lo que la muestra afianza con notable agudeza: el esfuerzo sostenido para el advenimiento de esa mirada, que ha sido forzada por la violencia de lo que se requiere poner ante la vista —por aquello que demanda un cisma estructural en el circuito de la representación para poder ser articulado.

*Lonquén, Diez Años* provee, de esta manera, de una primera pista instigadora: su condición de puesta en escena diferida. O mejor: la puesta en escena de su retardo. ¿Cómo un trabajo de esta índole no va a alentar además, en nosotros, los testigos póstumos, un diálogo en retardo? Esa demora, en todo caso, trae consigo una decisión fundamental: el sacrificio de la matriz simbólica de la representación. Sólo a ese precio, tras diez años de rumia silenciosa, la violencia inscrita en el nombre ha conseguido ser depuesta. Y es que el “pavoroso asunto”, el “punctum”, resiste la economía representacional hasta el extremo de agudizar su crisis tras cualquier tentativa de corte “expresionista”, tras cualquier idea de “denuncia”. Pues, ¿cómo habría de procesarse el “pavoroso asunto” por la vía simbólica representacional, sin precipitar una falsa conjura de su fisura profunda —así reafirmada y garantizada como “dato” de cuentas y de registro de horrores? ¿Cómo representar el suceso sin traicionar la hondura de su huella?

Rehusándose al trabajo representacional de la denuncia —es decir, a la consolidación del “suceso” como parte de una historia amargamente *ya ocurrida—*, la instalación de Díaz operó, en primer término, como un dispositivo de *retardo*. Sólo de esta manera se pudo construir una relación con la carga reminiscente del nombre “Lonquén” (“sólo después de diez años...”). Una relación con el nombre; es decir, con el acontecimiento que sobre ese nombre se repliega, y con la hendidura de ese repliegue: con su sorda obstinación, que secretamente reclama, en esta subjetividad alterada, el lento esfuerzo por encontrar un lugar. Pero ¿cómo hacer un lugar a ese nombre, a ese límite de la afección, y a su implicancia terrible?

De manera ejemplar, *Lonquén, Diez Años* materializó ese desafío (hacer un lugar al nombre, metabolizar su condición residual hasta hacer posible su puesta en escena diferida, e invocar su extemporaneidad histórica resistiéndose a entender la historia como mera acumulación de sucesos), por medio de una matriz objetual poderosamente *inexpresiva*, infructuosa, cuyos elementos reverberan como si formaran parte de un extraño criptograma. Un criptograma en el que la imposibilidad de representar el horror señala, también, la imposible recuperación de la representación. En cierta manera, es esta condición de pérdida lo que el montaje consigue localizar como posibilidad conmemorante del nombre “Lonquén”. De este modo, la instalación de Gonzalo Díaz constituye un ejemplo notable de una rearticulación de la propia idea de lo “político” en el arte chileno, en el contexto

reciente.

## 2

¿Cómo tomó lugar, al interior de la galería, ese criptograma, ese espacio de conmemoración?

El artista dispuso, en los muros laterales de la sala, la repetición seriada de catorce estaciones de un *Via Crucis*. Cada uno de estos espacios estaba ocupado por un cuadro con marco neoclásico lacado, que en su extremo inferior izquierdo acusaba la presencia, como un singular aditamento o residualidad, de una repisa que sobresalía del marco y contenía un vaso con agua. En estos cuadros, tras un vidrio que cubría un papel de lija negro, estaba inscrita una frase: “En esta casa, / el 12 de enero de 1989, / le fue revelado a Gonzalo Díaz / el secreto de los sueños”. Al mismo tiempo, cada uno de los cuadros era iluminado por un apliqué de bronce, y estaba ordenado en la serie según un número romano ubicado en la parte inferior, de modo tal que en la disposición general de esta sección, dos de estas estaciones de *Via Crucis* (los números VI y XIV), se apreciaban en la pared izquierda de la sala, rompiendo el orden establecido por la numeración correspondiente a la pared opuesta y a la del centro.

Esta disposición conminaba al espectador a una especie de peregrinación recitativa. Lo que se recitaba, por supuesto, era la incansable estrofa referida al “secreto de los sueños”. Una recitación callada, es posible, y escenificada en la intimidad abisal de la casa-galería: extraña gruta, espacio de refugio y de recogimiento, pero también de expectación, de revelación y pesadilla. Catorce anuncios de revelación contenidos en cada estrofa, proferidas *en lugar* de unos cuerpos ausentes (los restos de los asesinados); anuncios repetidos y transcritos en un espacio enmarcado (el cuadro lacado), que apenas consigue contener el rebasamiento con que amenaza la revelación del “secreto de los sueños”.

En efecto: como si anticipara el advenimiento confesional de ese secreto, cada cuadro parece retener, soportar, la desmesura del “secreto” cautelado por esta subjetividad, en esos diez años. Podría pensarse que, al resguardar el “secreto de los sueños” en la precaria intimidad del hogar (aludido, tal vez, por el *despertar* revelador en la propia habitación, junto a la repisa, junto al vaso de agua), se busca retardar la circulación pública de ese innombrable secreto. Rumiano lo inconfesable y asomándose a la perturbación de un sueño inquietante, el espacio doméstico asaltado por el “pavoroso asunto” (aquí, la galería, enrolada en ese registro), se convierte en zona de retención de la cifra pública de un nudo histórico. El secreto cautelado hace el *peso de la noche*. La casa-galería, la gruta en que provisionalmente se estaciona lo inenarrable, emerge como el espacio latente de esa tensión.

## 3

Es por eso que los fueros íntimos del hogar, que prometen abrigar el secreto, parecen, a la vez, resquebrajarse ante el *peso* de ese inenarrable. El retiro a la intimidad equivale, en este caso, al reencuentro inquietante con lo que se está resguardando. Como si el hogar se perturbara por el sismo que se anuncia como *acontecimiento de la revelación* —revelación que el *Via Crucis* aún puede amortiguar en su peregrinaje, en el recitado de sus estrofas—, el *derrumbe* del sentido de intimidad se anticipa a su vez en la fragilidad de la estructura

que acompaña, en el otro extremo de la sala, a las estaciones del *Via Crucis*.

El peso indomable, que ha requerido una extrema retención metabólica, se descuelga, en la inminente precipitación de su venida, en esta armazón de vigas de madera, metal, piedras y neón que se sostiene contra el muro. Pero da la sensación de que estas doscientas “piedras de escándalo”, como las llama el artista, sujetas a esta base de contención y erección como túmulos mortuorios, alegorizan, más bien, una especie de *depósito contabilizado* del almacenamiento. ¿El *peso* de la historia, y del secreto, reconducido acaso a la gravitación *documentable* de lo sucedido? Pero entonces, estas piedras contenidas, amortizadas, aseveran desde ya su amenaza de traducirse en el “hecho”, en el “dato”. La marca que el neón estampa sobre ellas (o más precisamente, sobre la estructura que las retiene), funciona como analogía de la repisa, en los cuadros del *Via Crucis*: un trazo que excede el marco respectivo. En este caso, el toque luminoso de este relámpago eléctrico viene a subsanar la fragilidad del tinglado: parece un trazo proveniente de otro ámbito, de una zona exterior: quizás, de esa automistificación cara a los relatos oficiales constituidos en discursos de verdad no auscultables, al modo de esencias no remontables al curso de su producción política y, en ese sentido, eximibles de toda sospecha, como las verdades de la fe.

Y sin embargo, insisto, el armazón parece estar a punto de desplomarse. Por un lado, entonces, este tinglado “retiene” y “contabiliza” estas piedras sin agua; pero, también, estos bolones *pesan* gravosamente, como si dieran cuerpo al desbande del secreto —como si esas piedras, una a una, pudieran comenzar a caer de la estructura que busca sujetarlas, y como si cada una de esas caídas pudiera trizar el “curso de la historia” que pretende contabilizarlas. Al modo de una tímida reminiscencia de los hornos de la mina abandonada en la que los cuerpos emergieron, esta armazón de piedras parece aludir al estatuto permanente de *Via Crucis* de cuerpos insepultos, de acciones clandestinas, de “piedras de escándalo” del cuerpo social. Estas heridas, en consecuencia, no pueden simplemente “datarse” ni “cicatrizarse” sin recaer en alguna forma de exculpación victoriosa. Más allá del mérito judicial que este asunto pudo llegar a prometer en su oportunidad, el caso Lonquén encuentra, en la obra de Díaz, un intento de densificación de su reserva testimonial: la instalación busca inscribir el límite significativo de ese nombre en el circuito de su lenguaje objetual, violentando la economía figurativa de modo tal que el criptograma consiga deponer el componente traumático, incorporándolo a la matriz significativa como *huella* de su procesamiento, de su retención metabólica, de su sutura. En cierto modo, este ejercicio fantasmático —de alta carga aurática y memorial— señala, por contrapartida, el acto fallido de la política del olvido, que busca dispensarse de las ondas sísmicas que lo atraviesan, y que sólo consigue desplazar la reemergencia del nudo mnémico —alentando no solamente su intempestividad sino, también, su componente traumático.

Es por eso, tal vez, que un trabajo como *Lonquén, Diez Años* perfectamente podría acreditarse como un núcleo decisivo, anticipatorio, del *punctum* permanente de la transición democrática chilena. Su operación, me parece, es factible de ser leída como el destejido de la datación exculpatoria, y de la acción política-comunicacional que se ha ejercido sobre la noción de memoria: una acción que ha propiciado su amansamiento bajo la idea de una conservación impersonal, cívicamente documentada, y cuyas “fauces fotográficas” se despiden, más de quince años después, desde el metraje televisivo que parece amenazar cualquier posibilidad de retención metabólica de la mirada.

El 26 de enero de 1989, Gonzalo Díaz cerró la exposición con una performance. Finalmente, el secreto se revelaba, la casa tambaleaba (como en el pesadillesco relato de Poe): era la hora del desquiciamiento de los marcos. Provisto de un carro, el artista ingresó en la galería “Ojo de Buey” con los utensilios pulcros de una metódica precavida. Frente a cada cuadro del *Via Crucis*, Díaz *pronunció el nombre* de uno de los campesinos asesinados, rompiendo el vidrio con un martillo dorado y fotografiando los restos caídos con una máquina polaroid, que luego era depositada en la repisa correspondiente. El camino del *Via Crucis*, la confesión del secreto, *acontecía* como peregrinación por la *incommensurabilidad* de la tensión fragmentaria del sueño revelado, de la confesión, y del nombre del despojado. Quebrados los vidrios, desprotegidos los secretos, desnudos los nombres, la obra sólo podía registrar su propio desfase frente a esa mudez aconteciente. El temblor no se produjo como derrumbe u ostentación escenográfica: no hubo conversión tras la confesión, no hubo nueva cuenta. La revelación volvió a desnudar lo que ya estaba desnudo: la reverberación de la tensión tectónica del montaje, el movimiento convulso de sus “placas”.

En cierta manera, la revulsividad de esta obra de Díaz, su condición infructuosa, árida, reviste una importancia de primer orden a la hora de pensar la condición histórica de lo “post”. El forado de la experiencia histórica, trabajada aquí en la labor fantasmática de la deposición del significante traumático, supone la suspensión del registro postdictatorial, que siempre porta consigo unas amenazantes “arquitecturas de medio punto”, unos secretos retenidos, unos bolones a punto de caer. El agujero de los hornos, las fauces de la pesadilla íntima largamente procesada para su murmuración “pública”, refrendan la necesidad de una *supervivencia* del arte como reactivación de sus importes alegóricos, de una carga mnémica que resista la hegemonía política de la memoria. Es en este sentido, justamente, que *Lonquén, Diez Años* compromete cualquier ejercicio aproximativo a la historia reciente en Chile.

# Sueños Privados, Ritos Públicos

(13 Ediciones de la Cortina de Humo, Santiago de Chile, enero 1989)

Justo Pastor Mellado

## La mejor sala, la mejor fecha

El lunes 19 de diciembre de 1988, durante la inauguración de la muestra de Juan Dávila en la Galería *Ojo de Buey*, Jaime Muñoz –su director– contrata con Gonzalo Díaz la muestra a propósito de la cual escribo este texto. Lo único que este sabía en ese momento es que la exposición debía tener lugar en la primera quincena de 1989, como una manera de cerrar un año. Su año. Para ello debía sobrepasar las dificultades que la sala plantea y suponer que esa fecha era la peor fecha. Vanas reflexiones, porque en verdad, no hay mejores lugares en Santiago. En una de esas, todos los espacios son lo mismo. Finalmente, o más bien, para comenzar, el espacio lo hace la obra. Por lo menos en el caso de Gonzalo Díaz. Esa es una rara virtud. Y la cuestión de la mejor fecha quedaba resuelta por efecto de la razón anterior: la mejor fecha es aquella en la uno expone. Así, *en la mejor sala, en la mejor fecha, Gonzalo Díaz presenta el remate de un trabajo diseñado a partir de la juntura de una declinación y de una lectura*. Declinación e la cuestión del marco, desde la propuesta inicial de junio de este año. Como conjunto de variaciones. Como decadencia de un tema. Lo que hay que ver aquí, con declinar, es que el título de la exposición indica el momento de la declinación efectiva del Régimen. Pero la declinación primera es la que estructura el puente por el que transitan dos fuerzas: *la actividad del sueño y el sacramento de la confesión*. Actividad formalizada a partir de la lectura sistemática que Gonzalo Díaz realiza de la obra de Freud. Es decir, referente obligado, porque referente constructivo. En ese *cotidiano nocional* se anudan relaciones que dan origen a trabajos como el que doy cuenta. Simplemente, residualidad constituyente, en permanencia; una especie de activo en constante reconsideración metodológica. A pensar, pues, en el texto del mismo Gonzalo Díaz, publicado en el primer número de la revista *Número Quebrado*. Sea: su participación en el coloquio que la misma revista convocara para operar una reducción administrativa de un trabajo saludado con sospecha.<sup>1</sup> Es la inquietante extrañeza que sus trabajos provocan en los espíritus. Ciertamente, no se lee Freud para dar un examen, sino para justificar la sociedad nocional de la lectura de la carta de Freud a Fliess –excavación de un cotidiano de obra– con la edición de las tres lápidas enmarcadas que Gonzalo Díaz expone en la sala de la Universidad Católica, a fines del pasado noviembre, a propósito de Viva la Postal.<sup>2</sup> Una postal de esa lápida: la placa descrita en dicha carta. Es motivo suficiente. En este envío se cruza la *condición lapidaria* de la lectura de Freud: frases para el mármol, como se dice.

## Excavación y Relleno

<sup>1</sup> Gonzalo Díaz, La Caída de los Graves: la Patria y el Padre, revista Número Quebrado, N° 1, 1988, Santiago de Chile.

Dos días después de su conversación con Jaime Muñoz, Gonzalo Díaz trata conmigo este trabajo. Realiza, pues, el relato del proyecto insistiendo en dos cosas: *la repetición casi indefinida del mismo cuadro* (moldura “neoclásica” negra, luz apliqué, repisa con vaso, campo de papel lija y vidrio impreso) *y la construcción de un dispositivo de contención* (de madera y piedra acumulada). De ahí: moldura reducida, repisa, objeto, elementos que provienen derivadamente de otra parte. Luego: remodelación del alzaprima de 1984, cuando lo de *¿Qué hacer?* (Galería Sur). Me pareció una buena ocasión para continuar el delirio en forma de sonata ya advertido en mi performance del 22 de julio recién pasado.<sup>3</sup> Desde allí, retomar los términos de una polémica que en 1984 no podía tener lugar.

Enfrentado a una nueva urgencia de la *obra Díaz* me dispuse sin tardanza a realizar esta tarea. Tarea de excavación y relleno. Mi tarea. De zapa. De sapo. Por luquear de cerca y (h)ojear el movimiento de Gonzalo Díaz y confesar su crimen. El crimen de lesa juntura. Que supone una patria rajada. Porque la extrema consideración de los materiales lo conduce a sobrepasar su sueño, su modelo de sueño como poética material, a una política de la reducción de los cuerpos. Es lo que finalmente proporciona el título de la muestra: LONQUEN 10 AÑOS. Cuando pareciera no estar ya a la orden del día. En un momento que la titularidad de esta exposición pone a circular otra versión de las relaciones entre arte y política. Otra versión, que debe ser desmentida por el esfuerzo de este texto. Como se verá más adelante, *el arte chileno no le debe nada a la política*. Ocurre, sin embargo, que no pocos artistas prefieren constantemente la pusilanimidad de su pretensión. No pocos. Que eso quede claro. Una vez más. Cuando Lonquén es el “primer gran caso” que muestra la magnitud de una evidencia por todos conocida y que tiene la extraña virtud de demostrar lo que ya sabemos. Función social del arte. Entre otras. Lo que ya sabemos. De otro modo. Este otro modo, nunca se dirá de manera suficiente. Es lo que intento. Mi suficiencia.

### La Carta de Francesca Lombardo

Así, Francesca Lombardo<sup>4</sup> escribe a Gonzalo Díaz una carta, para referirse a las declinaciones de la cuestión del marco, relativa a la exposición en junio en Galería Arte Actual. El marco, dice, deriva de *marquette*, denominación francesa –lengua madre– empleada para designar aquel bastidor formado por dos huinchas circulares de madera, una más grande, la otra levemente más pequeña, ajustadas entre sí, que pueden aprisionar –tensándolo– un trozo de género, con que las jóvenes núbiles aprenden a bordar en los establecimientos educacionales donde administran el ministerio pedagógico religiosas de distintas órdenes. Es decir, aprender a ser buenas mujeres. Desde ya, mirando la sutura. Escribiendo el nombre –monograma– de *aquel* en la sábana de su (pro)piedad. Con mano de monja: inscribe lo que será su mancha. Anticipa su condición. Desde allí, entonces, repienso el rectángulo del cuadro y su efecto de *borde y de (s) bordado*, en Banco (Marco) de Prueba.<sup>5</sup> ¿A qué prueba de fe y de procedimiento serán sometidos, en su economía, los materiales de esta muestra? Materiales de trabajo en Gonzalo Díaz: doce más dos cuadros exactamente iguales, enumerados... y una construcción egipcia. Otra vez. Breve retorno, a la exposición de junio: la nave egipcia de la construcción de los balaustros es retomada hoy –cuestión de abuso de poder–, como el sellado a la boca de un monumento funerario, relocalizado el estatuto de la escultura en la ciudad. Porque esta exposición se sitúa y resitúa un límite: el sueño y la vigilia; la vida y la muerte. Por esta razón, bordado y borde.

### El Potrero Largo

Un límite que no es un trazo único, sino una huincha delgada de terreno; la huincha de

medir, en la obra de Gonzalo Díaz, desde 1983. *Tautologías*; una tierra de nadie (el potrero largo); donde pastan ilegalmente los animales de los *juanes-sin-tierra*, que no tienen otra carta de referencia que el deseo de una magnitud cívica por contrato. El trato de ambos bordes, entre la línea de término de la calzada y el cerco de alambre de púas y/o zarzamora. Los camiones semilleros siembran a todo viento, esparcen por efecto del camino y de la velocidad, semillas de maldad: dedales de oro. (El día que me dispongo a comenzar este texto, reunión privada en casa de Michel Thibault, para celebrar a Rafael parada. Este habla: su trabajo con el lenguaje se sitúa en la berma. El lenguaje es esa flor: dedal de oro. Artículo su juntura con el relato de mi hermano Marcelo, acerca del paso de los camiones semilleros por el camino, su camino, en Chiloé).

Camión-abejorro, condición de productividad de las bermas. Productividad “azarosa”, para deleite de caballos y burros dispuestos a perder su cabeza bajo las ruedas del camión que viene de vuelta.

### Mold(e)aje y Moldaje

Entonces, borde que consigna un límite –al interior de cuyo campo se nombra–; moldura, que enmarca un cuadro negro de papel lija; así como en *Banco (Marco) de Pruebas* el bord(e)ado resigna una trama de sostén para una lógica acumulativa de sobreposiciones materiales y acometidas gráficas. Este desliz habilita, de un mold(e)aje a otro moldaje, la juntura entre la hegemonía del tejido –en el texto *Sueños privados, mitos públicos*<sup>6</sup>– y la *situación subalterna del marco* –en el texto *Sueños privados, ritos públicos*. Este texto. Del Mito de la construcción del Estado al Rito de su de/Montaje: pintura y procedimiento judicial. La pintura como un procedimiento judicial que es: primera tentación del retrato, ejercicio de fisiognómica. Pero sobre todo, ejercicio de topografía: la colina del Mito se desplaza y da lugar otra formación; el estrato del Rito. La sustitución de una letra, en este dominio, una “m” por una “r”, indica la declinación que opera de una exposición a otra. Esto es, efecto formal de un corrimiento inédito. Formalidad que me obliga a indicar los pasos corridos y llamarlos en mi nombre. Digo: llamaré “r” al uso del caso judicial de Lonquén: escándalo de un fallo relativo a un crimen individual, escándalo de un fallo relativo a un crimen colectivo. Casos de principios y de fin de siglo. Persistencia de un tipo similar de fraude. La figura de Zulema (degollada y marcada por tajos) es extendida hacia la figura de los restos humanos encontrados en Lonquén (cortados y calcinados). Llamo “r1” a la disposición ritual y legal del entierro de los cuerpos (de cuerpos enteros). Llamo “r–” a la indisposición institucional que consiste en impedir a los deudos cumplir con el rito de la sepultación. Se recordará que en el caso de Lonquén, cuando los deudos van al Instituto Médico Legal a reclamar los restos de cuerpos identificados, éstos ya han sido enviados al Cementerio de Melipilla y sepultados en una fosa común: castigo del Estado a gente perturbadora que reclama su derecho a identificar un estado de cuerpo.

### Rito Funerario y Pintura

Y agrego: los ritos funerarios tienen que ver con la pintura. Me remito al texto de Dittborn.<sup>7</sup> También a una nota escrita para Julia San Martín.<sup>8</sup> Empleo diversificante de una pequeña matriz simbólica que debo a la lectura de Edgard Morin.<sup>9</sup> El hombre es *sapiens*, no porque sea *loquens*, sino porque es *demens*. Y es demens, desde que tiene conciencia de la muerte. Y sólo adquiere dicha conciencia por la pintura. Entonces,: la pintura como etnografía. Mi demencia. El acto de escribir no está disociado del acto de pintar. De conjugar. De congelar. Para eso guardo. Almaceno. Estas referencias. Siempre las mismas.

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup> Exposición colectiva organizada por Guillermo Tejeda, Galería de la Universidad católica de Chile, diciembre 1988, Santiago de Chile.

<sup>[3]</sup>
<sup>[4]</sup> Con(di)ferencia escrita en francés –en forma sonata– y ejecutada en castellano por Justo Pastor Mellado. Performance realizada el 22 de julio de 1988, Instituto Chileno Francés de Cultura, Santiago de Chile.

<sup>[5]</sup>
<sup>[6]</sup> Francesca Lombardo, escritora, psicólogo clínico (Universidad de París), colaboradora de la revista Margen desde sus inicios. Ha escrito en La Separata una nota sobre la performance de Carlos Leppe, realizada en París en septiembre de 1982. Recientemente, Ediciones de la Cortina de Humo publicó su trabajo titulado Nota acerca de la Pulsión Escópica.

<sup>[7]</sup>
<sup>[8]</sup> Exposición de Gonzalo Díaz en Galería Arte Actual, junio 1988, Santiago de Chile.

<sup>[9]</sup>
<sup>[10]</sup> Texto escrito en París, en abril-mayo de 1988 por Justo Pastor Mellado, para el catálogo de la muestra de Gonzalo Díaz Banco (Marco) de Pruebas.

Como el paño de Verónica. Más adelante. Un pequeño dispositivo de repetición en la anticipación y proyección reducida. El arte, como modelo reducido. Un modelo, reductivo. Del Museo al Mausoleo. Por ser. En el Cementerio General, cuando fuimos a los de Víctor Hugo Codocedo.<sup>10</sup> Íbamos. Los Mausoleos reproducen en su escala la historia de la arquitectura chilena contemporánea. Incluyo: la zona de los nichos comunes, al fondo; los bloques 1010 y 1020 del almacenamiento corporal, placa de mármol barato incorporada al activo de los bienes nacionales. A no dejar pasar: las planchas de mármol ya circulan en la *obra Díaz*. Aquel tríptico que acota una gramática de los colores; a cada cual el neón que le corresponde: *Lujuria, Miseria, Concreto*. Con las molduras vendadas: si acaso. Ortopedía manifiesta y medida: sustitución de un lado de moldura por una regla metálica. Corte graduado para localizar el borde de las placas, que no coinciden con el ajuste del arco. Así se condiciona una lectura. Uno de esos cuadros estaba en *Banco (Marco) de Pruebas* a título de hilacha para inaugurar otra serie... de grabados. Por eso, lectura de la carta de Freud a Fliess el 12 junio de 1900. Año en que Linin escribe el primer texto político del siglo: *Las Jornadas de Mayo en Karkov*. Otro sueño. La historia como denegación de un sueño. Allí también, la política se hizo verbo. Y el verbo se hizo carne. Me remito: mi texto publicado en 1979; impublicable, hoy. Sobre leninismo y genitalidad.<sup>11</sup>

#### Pintura y Procedimiento Judicial

Vuelvo atrás, de nuevo, digo: el mausoleo que no tuvieron los cuerpos encontrados en Lonquén. Imagino el lugar de un rito sacrificial en el cual la calcinación de los huesos posee una función religiosa. La función de impedir que los deudos realicen el rito: dejarlos en veremos. Máximo castigo. Me digo: en pintura, se quema el color, con blanco de zinc. Con este gesto, los guerreros del Estado conjuran la amenaza del fantasma. Lo que pudo ser. El fantasma del colectivismo. El capitán Lautaro Castro es el ángel exterminador; el brazo armado del poder temporal. Sí, campesinos sindicalizados que osaron atentar contra el derecho natural: cuestión de tierra. De su propiedad. De su tenencia. El Estado se ensaña contra una estirpe. *Ataca la filiación*. Somete a padres y a hijos al mismo fuego cruzado. Lo supongo por aprender a leer y a escribir. Por ejemplo, poner extrema atención en el libro de Máximo Pacheco<sup>12</sup> a la descripción de las vestimentas de Sergio Maureira. Cuidadosa descripción, para una cuidadosa manera de tenerse. Lo sospecho. Cruzada, esta referencia: serán acribillados y depositados bajo el arco de medio punto. Otra atención más: el texto final del Ministro Bañados es una acusación formal. Agrego: el horno era un monumento solitario de la industria; horno de cal. ¿Qué se fragua en este emplazamiento? Cal viva limpieza total del pensamiento. Arquitectura utilitaria reciclada para aniquilar toda huella. Y sin embargo no haría más subrayar su existencia. Por eso Gonzalo Díaz funde los recuerdos monumentales de su infancia: el tajo abierto del construcción del Templo Votivo, la restauración de las balaustradas del Museo Nacional, la inclusión de la Escuela de Medicina. Trabajo de egipcio para afirmar las ciencias de la muerte: estuco y taxidermia. Los andamios y el alzaprima ya estaban. Se viene de lejos. Acomodando sueños constructivos. Es la razón por la cual se diseña hoy un artificio de contención. Para conjurar desde el arte todo lo que se viene encima.

#### Viaje a Italia

En el *Protocolo 1*, de junio de 1984, Díaz-Mellado publican la foto recuperada del arco de medio punto. Del horno de Lonquén. Lo que allí se fragua, ya, proviene de la recuperación de esa foto, publicada antes del viaje a Italia.<sup>13</sup> Esa es una foto que Gonzalo Díaz

7

Justo Pastor Mellado, El Fantasma de la Se- quía, Francisco Zegers editor, 1988. Santiago de Chile.

8

Justo Pastor Mellado, Prácticas periféricas y memoria social, in Teextos Residuales, Edicio- nes de la Cortina de Humo, 1988, Santiago de Chile.

9

Edgard Morin, Le paradigme perdu: la nature humaine, Editions du Seuil, 1973.

10

A fines del mes de agosto, Gonzalo Díaz y Jus- to Pastor mellado asisten al entierro de Víctor Hugo Codocedo, artista chileno. En esa oca- sión, Justo Pastor mellado lee el texto que envia- ra el día anterior al diario La Epoca: Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza. Dicho texto ha sido retomado y publicado en Textos Residuales, Ediciones de la Cortina de Humo. Ver nota 8.

11

Vox populi, texto escrito por Justo Pastor Mel- lado en 1978. Fue representado en 1979 en el Seminario de Filosofía Política de SUR Profe- sionales Consultores. En 1987 fue propuesto sin haber tenido respuesta favorable, junto a un conjunto de textos cortos, a Ediciones del Or- nitorrinco.

lleva consigo: aparejada. Imagen macerada. Con huellas de aceite y materias orgánicas. Haciendo estilo. Punzando. Pulsando. ¿Para qué otra cosa se va a Italia, sino para perder la cabeza?<sup>14</sup> La cabeza cortada del caballo de madera tallado, en modelo reducido, dispuesto sobre la repisa que punza el extremo inferior izquierdo del marco de madera lacada. Con laca de piano. Negra: otro giro. Marco negro para una inscripción invertida en letras ne- gras, dando la cara –¡con qué cara, esa letra!– al fondo del papel lija, hoyo negro, boquete rectangular donde muere todo reflejo.

La repisa sostiene un vaso de vidrio de borde circular, igual que su base, pero de boca más ancha, con el cuerpo intermedio tallado por doce caras verticales, dispuestas en forma leve como un embudo. El embudo del horno de cal. El vaso esta lleno de agua hasta la mitad. ¿Para qué el agua? Para recuperar el susto y mitigar la inquietante extrañeza de la serie anterior. Porque aquí, lo que inquieta, está en otro lugar. Contrariamente, el agua repara, sacia, satisface, calma la sed en una noche poblada por sueños históricos, es de- cir, pesadillas: la inyección de Irma.<sup>15</sup> La carta a Fliess. Entonces, ese sueño, es decir, ese pedazo de carta escrito como un sueño, en el cual, aparece esta placa de mármol con la inscripción: *En esta casa, el 24 de julio de 1895, le fue revelado al doctor Sigmund Freud el secreto de los sueños*. La inyección de Irma y el soplo divino una misma cos(tr)a. Encostra- da, la impresión serigráfica, de la frase transformada sobre una lápida: *En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños*. Es la travesura que consiste en cambiar “m” por “r”, al comienzo de este texto. Su “m”, su “r”. Lo que se llama falsificación de instrumento público y usurpación de nombre. Grave delito convertido en sistema de obra. Porque después de este trabajo de sustitución, el sueño, su sueño, se da a conocer como un cumplimiento de deseo. El deseo que en el cuadro enviado a la V Bientl de Sidney<sup>16</sup> debe ser leído como siendo *la* performance chilena. El mozo de Santa Caro- lina, corriendo con la bandeja, trayendo la cabeza cortada de Frida Khalo. Debe ser leído ese deseo: deber de pacotilla. *(There it is the chilean performance)*. En lengua cosmopolita: la internacional metropolitana.

#### Curva, Grupa y Moldura

El deseo de esa cabeza cortada, obviamente, castración conjurada, la que le falta a este ca- ballo, en virtud de lo cual este se podría dar a conocer como centauro, con partes de una exposición y de otra, con partes de 1984 y partes de 1988: caballo con cabeza de Frida. Lo que ahí falta es una laringe: aparato reproductor del verbo. O sea, una vagina. En el caballo tamaño reducido nadie quiso ver esa zona de corte. La zona blanca de la madera vetead, a medio cogote. Háblenme de ese cuello. Una chucha blanca. Estirada. Estriada. Un hoyo negro invertido: porque blanco y tapado. Lo negro estaba allí para hacerse cargo del resto del caballo con brillo. Resto de grupa, por ejemplo. Viéndolo así: por un lado, la zona de corte, vertical, vertiginosa; por el otro extremo, la grupa, la curva, con ese pene colgando, la cola, su cola. Por ahí la penetrabilidad de la zona de corte, ya que la grupa autoriza a pensar en una sodomización. Y aquí ese acto esta pensado para dar a pensar *un plus*: se hace a un lado todo lo que cuelga como cortina, como visillo, para mirar. Para entrar. Un pendón. Un timbre a la antigua. La campana le (re)sonó. Teniendo, pues, la blanca palidez de ese cuello agujereado, apto a ser colmado. Luego. Por detrás. La grupa que se cuida de tapar el hoyo, con *eso* que cuelga. Impedir, pues, ver, aquello que me mata.

Todo esto tiene que ver con las curvas de las molduras, si no, no me hubiese tomado el trabajo. Los objetos que allí aparecen no poseen valor en sí, sino en virtud de las relaciones que expresan. Por eso, moldura y moldaje de la vulva disimulada en la zona de corte, la

12

Máximo Pacheco, Lonquén, Editorial Aconca- gua, 1<sup>era</sup> Edición 1980 (publicación prohibida). 11<sup>ma</sup> Edición 1986, Santiago de Chile.

13

Beca otorgada a Gonzalo Díaz por el gobierno italiano para una estadía en Florencia (1980- 1981).

14

Remite a un fragmento de la Con(di)ferencia del 22 julio de 1988 en que se relata la manera cómo Maquiavelo había considerado a Luis XII por perder dos veces el Milanesado. La frase es... “los franceses fueron a Italia a perder la cabeza, volvieron trayendo el Renacimiento en la espal- da... por lo demás, ¿Y a qué otra cosa se va a Italia sino a perder la cabeza?”. Ver nota 3.

15

Sigmund Freud, La interpretación de los sue- ños, vol. IV-V, Obras Completas, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976.

vulva mítica del cuello del caballo. Etc. Todo esto, para finalmente, declarar su horror ante el *(h)oyo de la madre*. Entonces, caballo con cabeza de Frida. Mujer peinada con su cola de caballo. Estampa fiel a la historia de Magdalena enjugando los pies de Jesús con sus cabellos. Lo unta. Proximidad en este texto de los aceites y las materias orgánicas adheridas a las piedras de horno de Lonquén. Había cráneos con restos de cuero cabelludo, adheridos. Poderosamente adheridos. Zulema murió por peinarse en el hastío naturalista de la hacienda chilena. Según queda consignado en *Crimen de El Boldo*,<sup>17</sup> como se sabe, libro editado por la familia Morandé para establecer los hechos; luctuosos hechos. Hechos escamoteados por el ministerio público. La obra de Gonzalo Díaz hace existir a Zulema Morandé: esta se convierte en problema político. Del mismo modo, Máximo Pacheco edita *Lonquén*, en 1979, para dar a conocer las partes más importantes de un proceso, en el cual los autores de las violencias innecesarias que causaran la muerte de 15 detenidos fueran sobreseídos. Hacienda chilena y mina de cal. Pero una mina de cal jamás ha sido pintada. No pertenece al fondo chileno. Pictórico. La hacienda sigue siendo asunto de caballeros chilenos que pintan. En cambio, la mina pertenece al bajo fondo chileno, de este Régimen. Este Régimen, como bajo fondo de Chile.

### Modelo Reducido

He hablado de la posición de clase subalterna del marco de esta exposición, porque lo que insiste es su consideración total, formando un relato que se refiere a las catorce escenas del Via Crucis. Peregrinación de modelo reducido. Viaje de pobre a Jerusalén. El Santo Sepulcro a la vuelta de la política de masas del clero. Tiépolo. Posición que lo admite encastrándolo en el marco superior de *Banco (Marco) de Pruebas*, tensando la línea interna de este campo visual, en que los cristianos aprenden a reconocer la verdadera imagen. Pero en estos marcos nadie se hará imagen, otra imagen que ésta: de cierre. De cancelación del atrapa-mirada. Así, contra el exceso de información de *Banco (Marco) de Pruebas*. Aquí, la retracción misma. Marco, el vaso, el papel lija, la impresión, la lamparilla. Y sin embargo, hacen bulto. Como si todo lo otro desbordara. Lo otro: desde Banco(Marco) de Pruebas, pasando por PHOTOPERFORMANCE.<sup>18</sup>

El solo ordenamiento de los marcos, indicados por la progresión de los números romanos, en bronce, es suficiente para titular cada estación. Catorce son las estaciones, catorce los restos encontrados. La romanidad de los catorce hace peso y da paso a la titularidad de una enseñanza. Enseguida, el orden es perturbado por la sustracción de dos escenas. Puestas al costado. Desde éstas se puede ver el resto en diagonal. La primera, Verónica enjugando el rostro de Jesús; la segunda, la sepultación de Jesús. Estas dos escenas son las más directamente pictóricas; tanto por su peso temático como por el gesto que revela: *rito de impresión y rito funerario*. Su uso ya está mencionado en otras intervenciones: Mesa redonda sobre *Erotismo y Pintura*, en el Instituto Francés.<sup>19</sup> O sea, sobre rito de muerte. Y tentativa de reparación. De Sanación. El relato de Santiago de la Vorágine<sup>20</sup> sobre Verónica es un relato de sanación. Sanación por la mirada. Aquello que me mata, sana por la mirada. *De ahí, volver al hoyo negro de la mina. La abierta. Lo que hay impreso es un verbo encarnado. Pero eso no se ve aquí. Aquí se ve la nada de la imagen*. Sólo referencias literarias a partir de dos, tres... Vietnam, del Ícono. *Vero Ícono*. El paño reglero ese, en pintura. Regla de Pulir. El Paño de Verónica anuncia el Santo Sudario: serán encontrados restos de tela. La escena de Betania anticipa la preparación del cuerpo: fueron lanzados por el boquete superior y cubiertos por arena y cemento. Cuestión de aceites: dejando la huella. Cocinearía de la unción. Advertir los detalles del relato del contratista. Su deseo de no remover. Ya

había removido los huesos de su madre. Lo dice. Recuperación del paradigma perdido. El paradigma de las ciencias sociales, dijo. Así como Lonquén dice más de algo de la política. Del Vero Ícono de la política. De su representación pactada.

### Operación Cartago

Si los afganos de mi fábula cubren con pigmento ocre huesos humanos previamente desenterrados, el cuerpo de Cristo será untado con aceites y especies. Poner atención en todo lo que ha dado que hablar el análisis a que la *ciencia americana* somete al Santo Sudario. Cierto: estas especies estarán en la base de un fraude de religiosidad popular; el Sudario de Turín. Que es, un fraude pintura. De tintura. Y por fraude que es, importa más aún. Siendo, ese, el terreno en que la imaginación popular se desborda; des/hilacha la figura del orden eclesiástico, que es el orden de la buena interpretación de los sueños. Los sueños de la Ley. Pero la Ley, siempre se sustrae. Justifica el recurso al espacio de su Excepción. Para hacerse representar —es decir, temer— debe contemplar su propio espacio de Ilegalidad. Sólo ella está en medida de saber el alcance de la subversión, porque su recurso último es salirse de la norma para tomar distancia de sí y reconocerse en esa negociación. Negación reglamentada para desreglamentar. Por decir: atentar contra la política del rito. Impedir que unos deudos sepulten a sus muertos. Sustraerlos de la mirada pública. Un parte de policía sanciona esa mirada. Queda nota. Hace nota. Nota gorda. Así, en Melipilla, zona central, el texto del *derecho natural* será repuesto en su base mítica, a partir de la operación de sustracción de unos cuerpos. Cuerpos vestidos y calzados. Primera ilegalidad. Es la legalidad que sostiene a su fundamento defensivo: y no se trata de excluir, sino de aniquilar un tejido. El tejido de *esa* socialidad. La socializad de los Maureira. Pero, más bien, la socializad de los hijos pródigos que vuelven a la casa del padre, pagando. Pagando demasiado. Lo vicarial de la medida se dimensiona en la disputa por el monto y la forma de este pago simbólico. Los guerreros sobrepasaron la literalidad referencial: para ello tenían la justificación teológica del padre Lira. Que no se olvide: en los años 40 escribe un prólogo del tratado de la monarquía... de Dante. La sindicalización campesina había puesto en cuestión la fundamentación de dicho tratado. Finalmente el monarca dispone. Su mirada otorga existencia. Leer ese prólogo y visitar Lonquén. Operación Cartago. La mina será demolida. La romanizad arraza, dejando siempre, un cabo suelto: la confesión. Un hili-llo escurridor de la palabra. Se sabrá. Protegido por la jurisdicción sacramental. Alguien habla: indica un lugar. El Sitio del Suceso. Informa el emplazamiento donde el Poder ha conjurado su fantasma, calcinando una tela parental. Pequeño genocidio. Comienza otro Via Crucis: prestar declaración, reconocer prendas, reconocer restos de cuerpo, etc. Escenas peregrinas. Faltarán las dos escenas puestas de lado: no habrá impresión del rostro(no serán ingresados en la Nómina del estado); no habrá sepultación en forma.

### Flatus Vocis

Dios sopla el verbo. Alguien sopla el complemento de lugar, para ubicar unos sujetos restados. Desde ese momento, otras confesiones han iniciado la declinación del Imperio. Han indicado el estado de su ilegalidad. Cuestión verbal: era preciso declarar la inconstitucionalidad de Allende para habilitar la ficción de la nueva legitimidad. La Iglesia chilena cancela la deuda de esta operación, buena madre, haciéndose cargo de la protección de los despojos: necesidad de reconquistar a los hijos, malos hijos... que habían pasado de la categoría de la Caridad a la categoría del Conflicto. Cuestión de complemento: la justicia se juega hoy en el consenso. En el olvido pactado. En la reconciliación. Con todo lo que

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup> Let's see if you can run as fast as me, envió de Gonzalo Díaz a la V Bienal de Sidney, 1984.

<sup>[3]</sup>
<sup>[4]</sup> Título del libro por la familia Morandé en 1914, con el propósito de denunciar el escándalo judicial motivado por el sobreseimiento del esposo y homicida de Zulema Morandé, Gustavo Toro Concha. Este caso fue retomado por Gonzalo Díaz en la concepción y construcción de Banco (Marco) de Pruebas. Ver notas 5 y 6.

<sup>[5]</sup>
<sup>[6]</sup> Denominación atribuida por Gonzalo Díaz al trabajo corporal realizado la madrugada del 8 de septiembre de 1988, en el patio interior de una antigua casa chilena de estilo neoclásico, que alberga actualmente a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

<sup>[7]</sup>
<sup>[8]</sup> Intervención leída por Justo Pastor Mellado en el mencionado debate, a propósito de la exposición de Héctor Calderón en la sala de dicho Instituto.

<sup>[9]</sup>
<sup>[10]</sup> Santiago de la Vorágine, La leyenda dorada, I, Alianza Forma, 1987, Madrid.

habrá que contener. Si por ello la instalación del *tope* en la galería *Ojo de Buey* significará anticipar la figura de todo lo que habrá que contener y velar para que la democracia sea recuperada. Ese pueblo ha tenido ya suficiente castigo Babilónico. Daniel amenaza desde la cárcel interpelando los sueños del tirano. Extraños sueños lapidares. Piedra eres y en piedra se convertirán tus palabras. Una a una, para contener el caudal. Ahí está la cuestión de la admitía. Aquí no hubo guerra sucia. El arte esta de testigo contra la teología. No hay guerra limpia. Menos cuando la noción misma de frontera se ha deslocalizado. La frontera, mi frontera, eres tú. La frontera del arte no existe. El arte es ilimitado. Ilimitante. La política, en cambio, es la ciencia del limite por una buena causa. Es lo que esta obra pone de manifiesto. El arte es su zona de quiebre. Solo el arte pone en cuestión la bondad de las causas. Zona inlocalizada. Difusiva, maleable. Hoy aquí. Mañana allá. Por la berma. El costado de los grandes y pesados procesos de significación: la reconstrucción democrática. Camino para Chile. Pensar, pues, en el potrero largo de este camino. Por ahí andamos haciendo lengua. La política chilena no tiene nada que decir al arte chileno. Éste le lleva la delantera. Aún cuando haya artistas empecinados en convertir su arte en atributo funcionario. Aún así el arte le lleva la delantera. El marco adecuado para su realización. Que le ayude a pasar los momentos bajos en la crisis de sus paradigmas. Sí, pintura cepaliana para ilustrar las carátulas sobre crecimiento de población y nuevas experiencias movimientistas.

### Política de Invención de Pruebas

Lo que Gonzalo Díaz diseña es un marco desde el cual devolver a la política la cristalización de su ceguera. Los fondos de papel lija pulen las aristas que punzan (en) el espíritu ocular del Político (chileno). Como testigo ocular que acomoda su relato ante la imprecisión de las pruebas. *El análisis político debe ser sometido a la lógica del Ministro Bañados. A la lógica de la investigación judicial. La política se sostiene en la invención del dato.* Las declaraciones del capitán Castro se diferencian, en un sentido amplio, de las de José Sanfuentes\* justificando lo inverosímil. El amplio sentido tiene que ver con la imposibilidad de revertirlas como las dos caras de una moneda. Rechazo la política de las dos caras. La pragmática del lenguaje no se ajusta a esa metáfora. Prefiero la banda de Moebius. *EL LENGUAJE DE (ilegible) CONSTRUYE EL DATO QUE AJUSTA UNA POLÍTICA EN QUE LA MUERTE DE UNOS MILITANTES AMPLÍA SU CAPACIDAD DE CHANTAJE RESPECTO DE QUIENES ALGUNA VEZ O TODAVÍA SE RECLAMAN DE SU MÉTODO HISTÓRICO. UNOS HOMBRES SON MASACRADOS EN VIRTUD DE UN ANÁLISIS DEL REAL EN EQUILIBRIO. EL ERROR NO EXISTE COMO CATEGORÍA. ESTE VIENE SIEMPRE DE FUERA. EL ERROR, SU ERROR NO TIENE MEMORIA. LA MAEMORIA PARTIDARIA CALCINA LAS BIOGRAFÍAS. LOS RESTOS LE PERTENECEN. SÓLO ES UN ASPECTO ATRIBUIBLE A SUS INSUFICIENCIA DE IMPLEMENTACIÓN. DE ESO, DEBE HACERSE RESPONSABLE, NO ANTE EL PROCURADOR DE LA REPÚBLICA, SINO ANTE LA MEMORIA REAL DEL MOVIMIENTO POPULAR.* Memoria, también, inlocalizada, no perteneciente. Fisurada por la conveniencia del discurso de Reconciliación y de Conflicto. La pragmática de Sanfuentes\* requiere de muertes que echar encima de una mesa de conversaciones. La sangre es invertida como peso argumental en el mercado simbólico de la democracia, sabiendo que el resto de la tribu se ata voluntariamente las manos en virtud de la culpa no resuelta por el abandono de su antecendencia nocional. Una cierta pintura es cómplice de este retoque. Se valida como retoque de ese discurso histórico. Ya lo he dicho. A propósito de *Todas las manos*, en 1984.<sup>21</sup>

### El Secreto de los Sueños

Grave asunto. Se somete al arte chileno a dos tentativas de subordinación: arte de conflicto y arte vicarial. Ambas ilustrativas. Por eso, estos marcos (me) importan. Desde el hecho de saber que el lugar de *Lonquén* es revelado en confesión. El secreto de un sueño por el cual unos guerreros conjuran ese fantasma, el fantasma que recorre Europa. Pero, ¿qué ilustra este trabajo? Le saca lustre a una situación. Para eso sirve el papel lija. Para sacar brillo, la frase: *En este lugar el 30 noviembre de 1988 le fue revelado a Chile el secreto de los sueños.* La hace relucir, la frase. Desengrasada, desde la chica del Klenzo. Limpia con el cuello encadenado. Pasando por Daniel, el travieso de lengua. *Jugueteos de los nombres es travesura de niños.* Así, esbozado en mi ponencia de las Jornadas de la Crítica<sup>22</sup> como dispositivo de construcción de obra. Una vez más. Otro indicio: en 1984, mi lectura del dispositivo de fabricación de Primera Línea y 18 de Brumario, novelas.<sup>23</sup> Encuentro en la descripción judicial la misma línea demarcatoria de la nominación de personajes que se aprecian sólo por la descripción de sus vestimentas. Siendo el jeans, la parte invariable de la oración. El jeans azul que una mujer reconoció como siendo una de las prendas de su hijo. Entre restos. La parte invariable. Nominación de unas vestiduras arruinadas. Nombre arruinado.

### De las Ruinas

De las ruinas. Sobre poniendo métodos. Forzando preguntas sobre el atractivo que los hombres encuentran en las ruinas. Sentimiento que nace de la fragilidad de nuestra naturaleza y de la secreta conformidad que se advierte entre los monumentos destruidos y la existencia. Chateaubriand, dixit.<sup>24</sup> Discurso manifiesto de la recomposición católica del campo cultural chileno. Y agrega: Hay dos clases de ruinas; unas son obras de tiempo, otras lo son de los hombres. Las primeras nada tienen de desagradables, porque la naturaleza trabaja con los siglos. Las segundas ruinas son más bien unas devastaciones que sólo ofrecen la imagen de la nada, sin un poder reparador. Entonces, vuelvo a las primeras páginas del libro de Máximo Pacheco: salió con el corazón oprimido después de escarbar y encontrar los restos. Debió reposar a la sombra de uno de los pocos árboles que había en el lugar. El hombre no es otra cosa que un edificio arruinado. Y las ruinas se recorren a paso melancólico. Es allí que viene el arrepentimiento. Gemir: otro soplo. Expresar con voz lastimosa la pena que lo affige. Esa voz recorre el lugar, de piedra en piedra. Restos sagrados que la religión une de un modo misterioso y homologa las ruinas de una mina de cal con todos los monumentos consagrados por los Cielos. Esa voz: la voz de los que no tienen voz. La Iglesia. Garante de una información obtenida en el cubículo confesional. Productivización máxima de la parábola del hijo prodigo. Historia de padre misericordioso. Modelo de socializad reconstructora para la fase que se abre después del 5 de octubre. Al indicar el lugar del dolor, el informante recupera el derecho a la fraternidad. Leer Lucas 15.7.

¿Cuántas restituciones, cuántas reparaciones, dice Rousseau, no han hecho hacer la confesión entre los católicos! Sin esta institución saludable, el criminal vendría a caer en la desesperación. ¿A qué seno iría una delincuente a descargar el peso de su corazón? Lugar de descarga para una basura del espíritu. Basural arqueológico, sin más, para reconstruir el modo de vida de esta poblada. Sus armonías físicas y morales. Armonías físicas: monumentos religiosos y escenas naturales. Armonías morales: las devociones populares. Creencias y ritos que ayudan al pueblo a soportar los disgustos de la vida.

El terreno de la mina será vendido a particulares y será cerrado al acceso público. El

absceso público. Las ruinas ya se habían convertido en sitio de peregrinación. Viaje de pacotilla al santo sepulcro de los pobres. Los que sufren por pecado social. Que se sepa. Y los otros, que esperan la señal, viajan a Villa Alemana. Políticas del rito en el límite de la permisividad. Para ello, resolución estratégica: Sor Teresa. Lo legal es ese santuario. Lonquén no podía ser uno. Molesto para todos. Esas ruinas podían convertirse en una gigantesca animita. ¡Gracias por el favor concedido!

### Introducción General a la Crítica de la Economía Religiosa

Animita gigantesca para contener todas las cruces y placas de bronce de los hombres asesinados en Chile; todas las cruces que piden al samaritano una lágrima de compasión. Lonquén es el Templo Votivo Informal. Su deseo es convertir a todos los chilenos en samaritanos. Ese es su poder desconocido, el que más interesa. El poder de anudar las partes de un edificio, el edificio de Chile en ruinas. El poder de la religión. Esto es, de la política. Otro asunto, pues, comprender el uso de la metáfora andamiaje en *¿Qué hacer?* (1984), para insistir que la infraestructura del edificio social es la economía religiosa. Por eso, organización del espacio narrativo de esta sala, de esta sala como espacio narrativo, *Ojo de Buey*, en función de las estaciones del Via Crucis. Otro reflejo de la vida política como vía cristiana: números romanos escritos en bronce. Grabado en la memoria. Pero más que nada, simulación, en un recinto cerrado, en un corral, del viaje a los lugares sagrados. Vuelta atrás: *Pintura por Encargo* (1985). Allí, la cuestión del mandante y mención al Tríptico Portinari. Cuestión de estar presente en la escena de la Natividad. Acá cuestión de mimar la Pasión. Esta historia chilena, una Pasión. Restitución. Toda. Del cuerpo perdido. Pero el cuerpo perdido era Chile, el pueblo de Chile, que se había dejado seducir por la voz de los falsos profetas. Hasta allí, todo bien. Sin embargo, lo he previsto, la disputa por la restauración será sin cuartel. El discurso del padre Lira repite los términos de las declaraciones de Mireya Baltra\* luego de su conversación orgánica con el Nuncio Einaudi\*. La doctrina del tiranicidio amenaza en los umbrales de las iglesias. Sólo que aquí el celo funcionario de un Ministro quien pondrá en evidencia la impostura de esa ley. Cuestión de tiempo las piezas del rompe cabezas se atraen en proporción directa a las excavaciones. Es preciso cavar. Actividad analítica.

## Arte de la Demostración

*Arte de la de mostración*. Es lo que Gonzalo Díaz practica, con voluptuosidad. En la cual se construye la metáfora que pone el acento en la articulación entre economía, política y religión. Es decir, la política, como economía religiosa. Lo repito. El Via Crucis designa, se designa como procedimiento de demostración de un arte de vivir. El arte de contener lo que siempre se (nos) viene encima. La verdad. La verdad del lugar al menos. Efecto de sepultación. Del dato. Ciencia del levantamiento de muros de tensión. Ya había uno, en *¿Qué Hacer?* Un díptico. Del cual, uno de los paneles era un muro de ladrillos intervenido en el extremo superior derecho, el polo opuesto en diagonal a la ubicación del caballo sobre la repisa, por una luz de neón. El trazo lumínico que se ha hecho más que firma en el *trabajo Díaz*. Un indicio del cambio de estado de unos gases. Todo mínimo, para fijar una política de contorno. Y acá, de nuevo, un trazo, interviniendo lo que puede ser una empalizada y que no es. Más que fijar un límite, lo que manifiesta es la voluntad material de contener.

En el sentido de soportar el peso de la escritura. Escritura de los nombres que faltan.

Sobre las planchas de madera, separadas entre sí, para dejar ver los gaviones que retiene. Como una cortina veneciana que deja ver entre-dos. Así lo dirá Francesca Lombardo en su trabajo sobre la pulsión escópica. La fuente de la pulsión no es el ojo, sino la ranura de los párpados. Ella también cita su carta Freud a Fliess. La carta. Que se juega para articular este trabajo cuando prepara su edición. La edición del trabajo de Francesca Lombardo en la editorial ilegal que posee: *Ediciones de La Cortina de Humo*. Aquí esta el orden escondido del arte: en este trabajo de Gonzalo Díaz. Lo que aquí amenaza es que efectivamente aquí no hay nada nuevo. Lo novedoso se vuelve ominoso, inquietante, en la medida que censura su condicionamiento, su filiación. Filiación de este trabajo: también, cortina de humo. Lo que se ve esconde un navío de obra. Como en las películas de segunda guerra los navíos en fuga despiden esa cortina. Y se les ve desaparecer en la pantalla. Menos mal. Lo que desaparece en este trabajo, ya estaba, al acecho. Cuando Máximo Pacheco llega al lugar el 30 de noviembre de 1978, lleva herramientas. Escarban. Abren un boquete. Fabrican una antorcha de papel de diario y penetran el umbral. La ranura de los párpados del Régimen. Aquella por la cual éste deseaba ser mirado. Sólo no indicó el modo. Ese modo es nuestra invención. Una investigación sobre la obscenidad del Régimen.

### Unheimlichkeit

Haber sido reenviado a este tema, lo debo a la cita que Carlos Pérez V. hace de una frase de Bataille en el texto que escribe para Juan Dávila.<sup>25</sup> Para la exposición de Dávila en Lima. Exposición repercutida en Santiago, el 19 de siembre recién pasado. Esa frase: El fulgor de la obscenidad, como el del crimen, es lúgubre. Se dice que es lúgubre la manifestación visible de la muerte. Siniestro. Como la cabeza cortada de caballo. Como una de tantas. Invistas todavía, en la obra de junio. Pero no: lo que Máximo Pacheco desentierra es lo que “debiendo haber quedado oculto de ha manifestado”. Cito a Freud por Pérez que cita a su vez el motivo por el cuál fue reenviado a ese texto: la con(di)ferencia –en forma de sonata– del 22 de julio. Palabras finales: Asunción Díaz resume, “los caballos están fuera de la casa, los cuadros están dentro de la casa”. Gonzalo Díaz concluye: lo que nos produce una profunda inquietud es el fuera-de-cuadro. Sí, el cuadro esta en el dominio de la representación, y esta nos reconforta. Nos sentimos seguros. No ocurre así con las extensiones del arte moderno. Pero o que estos marcos operan es un desmentido pequeño: no representan. Al menos, lo que representan no representa la legal. Es otra. Cuadros que están en otra. Lo inquietante es esa otredad. Iluminada por los apliqués. Que siempre están dentro de la casa. Casa de vieja pituca que tiene cuadros con esas lamparitas, por que esas sí que reconfortan un interior chileno. Es decir, burgués, como sea. Pero interior. Con distancia para ver ese cuadro de paisaje iluminado, con pantalla de bronce. Mostración de un arte de vivir la pintura, en Chile. Ahora, acá, en este espacio, lo que iluminan, no es el margen, sino desde arriba, siempre, una misma imagen: la tipografía de una frase impresa sobre un vidrio que cancela el fondo de papel lija. Iluminación que precisa los términos de la historia advertida por los números romanos dispuestos en la cima del cuadro: en lo más alto de la representación. Es decir, cada cuadro siendo un fragmento de historia revelada. Y la frase, indicando un tipo preciso de revelación que la historia última de Occidente remite a una ciencia oculta cuyo agente le disputara el lugar al sacerdote en el confesionario. Gabinete del cual ya he dicho que he dicho. Más bien, del efecto que sobrelleva: rito de reconciliación, permite que se haga visible lo que no debía hacerse visible. En el social. No debía: orgánicamente garantizado por el Régimen. Esa palabra fue el exceso. La palabra dicha bajo el secreto y que indicaba un motivo de sobra. Se podría juntar un nombre

21

Discurso contra una convocatoria, panfleto escrito por Justo Pastor Mellado en ocasión de la muestra colectiva Todas las manos, convocada por la Comisión Chilena de Derechos Humanos, en septiembre de 1985. Santiago de Chile.

22

Ponencia de Justo Pastor Mellado en las Jornadas de la Crítica, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile, 14 de septiembre de 1988. Santiago de Chile. Bajo el tema “la crítica como sistema de producción de obra”, el autor rinde cuenta de la programática que sostiene la performance por él realizada el 29 de noviembre en la apertura de la exposición ¡Viva la postal! Ver nota 3.

23

Coloquio de Literatura Chilena, diciembre 1984, Santiago de Chile, organizado por el Instituto ARCIS. Lectura por Justo Pastor Mellado de la ponencia Por una teoría de la producción de obra.

24

Chateaubriand, Genio del Cristianismo, dos tomos, Madrid, 1850.

flotante con el cuerpo que le faltaba. Lonquén produjo esa juntura. *Lonquén 10 años*, de Gonzalo Díaz, produce la juntura entre un *sueño privado* y un *rito público*.

## IDENTIDADES PÓSTUMAS

# El Momento Chamánico en Lonquén 10 Años de Gonzalo Díaz\*

Gustavo Buntinx

Todo hombre culto es un teólogo,  
y para serlo no es imprescindible la fe.  
Jorge Luis Borges

Tras varios años de soslayamiento casi despectivo, el tema de la identidad ocupa otra vez uno de los centros del debate cultural contemporáneo. Pero cuando esa discusión involucra al arte llamado latinoamericano, las posiciones preferenciales tienden a señalar un desplazamiento más allá de esa categoría. “Más allá de la identidad” (“Beyond Identity”) es precisamente el título de un reciente simposio internacional sobre el tema organizado por la Universidad de Austin. Y “post-identidad” es el término acuñado para nombrar esta condición por momentos melancólica y casi a la deriva.

“Post” pareciera haberse convertido en uno de los prefijos triunfantes de nuestra era, y “des” bien podría ser el otro, su mellizo a veces siamés. Sin duda hay tareas importantes y batallas decisivas aún por librar desde los términos así generados (postmodernidad, postmarxismo, desidentidad, desconstrucción, desterritorialización...). Pero con cierto ánimo provocador me atrevería a sugerir que tal vez el siguiente momento pendular en esta dialéctica necesaria no corresponda ya a las identidades que se desintegran sino a las que se regeneran. Y en esa medida –en esa justa medida– el reto teórico para una mirada nuevamente alternativa sobre ciertas formas de la plástica equívocamente llamada latinoamericana (América Latina no existe, aunque quizá debiera ser reinventada) ya no es tanto la *desconstrucción* como lo *reconstructivo*. La tensión creativa entre ambos procesos y términos. Los muy diversos modos artísticos en que las identidades perdidas se transfiguran y recomponen. No la *postidentidad* –categoría demasiado singular y abstracta– sino las *identidades póstumas*.

### El momento chamánico

Póstumas. Aunque un poco al desgaire, escojo este adjetivo por la sugerente ambivalencia con que en él se articulan los conceptos encontrados de principio y fin, defunción y alumbramiento. El diccionario de la Real Academia lo define como “lo que nace o sale a la luz después de la muerte”, mientras que su (disputada) etimología latina remite al *humus*. Sobre ese suelo –primordial e incierto al mismo tiempo– se sostiene el tipo de prácticas que me interesa discutir aquí. No lo que se ubica más allá de una identidad extinta sino lo que le otorga cierta extraña sobrevida, articulando la nostalgia de lo perdido y el vínculo renovado con lo supérstite. Lo que siempre vuelve. Un resto utópico y ominoso al mismo tiempo.

En el nomadismo cultural de nuestra era, como en el nomadismo corporal de otros tiempos, la identidad se construye más allá de las definiciones territoriales, a través de

\* El presente texto fue originalmente concebido para el simposio Beyond Identity: Latin American Art in the 21st Century, organizado por la Universidad de Texas en Austin a principios de abril de 1995. Un encuentro críticamente conmemorativo de otro similar realizado en el mismo espacio veinte años antes, cuyas actas fueron luego publicadas por Damían Bayón (1977). Aunque circuló ampliamente en fotocopias, este ensayo sólo pudo publicarse nueve años después, en: Ronald Belay, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Hoinville Vacher (eds.). *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Embajada Francesa en el Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Estudios Peruanos, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004. pp. [301] – 321.

identificaciones nuevas que a veces (a veces) ofrecen resonancias ancestrales. Verbigracia, las que establecemos con aquéllos que escogemos llamar *nuestros* muertos. Tendencia acentuada para vastas porciones del continente por la extremidad de una historia que en las últimas décadas agota y desborda todos sus límites. Una catástrofe, en los varios sentidos de ese término, incluso el escatológico de su etimología original: efectivamente, esta historia en emergencia es también una emergencia histórica. Y ante el llamado fin o crisis de las ideologías esa irrupción despierta en la psique humana energías religiosas que el arte empieza a procesar en algunas (algunas) de sus prácticas, recuperando para sí funciones que podríamos llamar taumatúrgicas y que creía haber perdido hace mucho tiempo.

Para acercarnos a esta rearcaización postmoderna de nuestra plástica erudita, quisiera proponer no ya la mistificada fórmula del artista como mago, sino una categoría que aspiraría a ser histórica, materialista incluso: el *momento chamánico* introducido en apenas ciertas obras por el quiebre traumático desde el que ellas se expresan. La fisura cultural y política de la que brota un inconsciente epocal de carácter religioso, cuando no abiertamente resurreccional y mesiánico. De la ruptura al rapto: “[e]n la medida en que el inconsciente vuélvese el ‘precipitado’ de las innumerables situaciones límite,” nos recuerda Mircea Eliade, “no puede dejar de parecerse a un universo religioso. Por cuanto la religión es la salida ejemplar de toda crisis existencial”.<sup>1</sup>

No me estoy refiriendo aquí –no estrictamente– a una real presencia metafísica, sino a una experiencia mística demasiado humana: una necesidad religiosa que está condicionada socialmente, y radicalmente condicionada por la historia. Aunque no se haya desarrollado todavía una percepción clara al respecto –mucho menos un vocabulario o un sistema para su conocimiento– es evidente el sentido primordial de lo sagrado al que nos vemos crecientemente devueltos por las inauditas violencias de los últimos tiempos y la experiencia generalizada de la muerte.

La muerte y sus condiciones de incertidumbre, como dice Freud en el célebre ensayo sobre lo *Unheimlich*: la “inquietante extrañeza” generada por algo antiguamente familiar pero reprimido que sin embargo vuelve a perturbarnos persiguiéndonos con un reconocimiento desplazado, dislocado, pavoroso. “Se denomina *unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto [...] no obstante se ha manifestado”, explica Schelling en un pasaje que Freud destaca.<sup>2</sup> Una emoción paradigmáticamente ejemplarizada por las relaciones con la muerte, cuando ésta se ve marcada por la represión o la duda (y tal vez por ello frecuentemente traducida al castellano como “lo ominoso” o “lo siniestro”).

La condición ambivalente del detenido–desaparecido sugiere aquí una aguda pertinencia. Aquél no reconocido como vivo ni como muerto, sino sencillamente ausente. Además de una figura política, el cuerpo ausente –el cuerpo que no está, el cuerpo que quitaron, al decir de un artista argentino–<sup>3</sup> es una de las figuras culturales por excelencia de nuestros trágicos tiempos.

El cuerpo ausente y su vuelta fantasmática. No estamos ante lo eliminado sino lo *reprimido*, en toda la complejidad de ese término. Lo censurado y *negado*, antes que lo meramente proscrito (y por lo tanto reconocido). Pero el triunfo secreto de quienes pugnan por traer a los desaparecidos a una u otra forma de vida está en la dialéctica intuitiva que les permite revertir esa lógica perversa *en sus propios términos*. Hacer del desaparecido no el signo desplazado de la muerte sino el sitio proyectivo y esperanzado de la latencia. El retorno de lo reprimido. El eterno retorno del mito.<sup>4</sup>

El desaparecido como víctima de la historia deviene en ocasiones –sin perder esa condición primera– figura religiosa. Hay una dimensión nueva y contemporánea de lo sagrado

que logra a veces manifestarse en su presencia-por-ausencia, en su latencia aurática. Y esporádicamente (esporádicamente) algunos artistas cumplen la función chamánica de sacar a la luz esta hierofanía, esta manifestación de lo sagrado.

Por supuesto la categoría de lo chamánico es demasiado amplia y debe aquí otorgársele un cierto margen metafórico, especialmente en lo que concierne a su definición como “técnica del éxtasis”.<sup>5</sup> Tal como el propio Eliade nos recuerda, el chamanismo no es una religión en sí sino más bien una experiencia mística presente en todas las religiones. Un chamán es un mago y un curandero, pero sobre todo es un mediador capaz de comunicarse con los fallecidos. Un *psicopompa*: un conductor de almas al lugar de los muertos. O fuera de él: el viaje *psicopómico* puede ser también un descenso órfico al submundo, un *descensus ad inferus*, para traer de vuelta las almas de nuestros seres queridos, arrojadas a esas profundidades por la enfermedad o la muerte.<sup>6</sup>

Tales conceptos no son enteramente ajenos a la peculiaridad de ciertas experiencias artísticas en la llamada América Latina. En los trabajos así producidos lo religioso no es ya una representación sino una presencia. Y una práctica. Un acto ritual, un gesto litúrgico que pretende operar en la realidad misma. O en esa decisiva dimensión de la realidad definida por nuestros tratos con los no-vivos. Al igual que en las estrategias simbólicas de las Madres de la Plaza de Mayo, no se trata tan sólo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo*: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte.

Percibir esas identidades póstumas implica, como diría Charles Merewether,<sup>7</sup> develar no sólo la historia enterrada del presente, sino explorar las alianzas o acuerdos secretos pactados con quienes se fueron. El pacto ritual con los muertos. Para comprenderlo es sin duda necesario abordar los textos culturales desde los contextos que le dan origen, pero además hacer el recorrido inverso: aprehender la exterioridad social desde la subjetividad de sus procesos íntimos, artísticamente revelados. El texto como síntoma, si se quiere. Como *registro sensible* de una época. Y al mismo tiempo como acto, como *operatividad simbólica* sobre la realidad. Se trata de fijar la mirada no sólo allí donde lo lingüístico y lo social se articulan, sino también en aquel inasible punto donde lo político y lo religioso se tensionan. Un punto que desafía a la propia especificidad artística.

Dadas las limitaciones de formato, aquí me ocuparé de apenas algunos de los problemas planteados. Me detendré para ello no en casos obvios donde el artista asume abiertamente la taumaturgia como parte consustancial de sus prácticas,<sup>8</sup> sino en un trabajo puntual donde el momento chamánico logra expresarse sólo conflictivamente y luego de una ardua negociación con la materialidad artística misma. Con la propia intencionalidad artística: hay una interesante ambivalencia en los autores que aquí trabajaré frente a la argumentación ensayada. Una incomodidad frente a la explicitación de elementos religiosos y chamánicos que su formación (post)marxista y anti-Beuysiana rechaza. Me interesa, justamente, explorar ese elemento de inconciencia en la obra. De contradicción y complejidad. Para citar a Eliade por última vez: “frecuentemente encontramos la experiencia chamánica [...] intentando expresarse por medio de una ideología que no siempre le es favorable”.<sup>9</sup>

## Lonquén 10 años

Hablaré, entonces, sobre Lonquén 10 años, una exposición culminante del chileno Gonzalo Díaz, uno de los artistas provenientes de la escena que asumió el vanguardista nombre de “Avanzada” durante la dictadura de Pinochet. Pero mi discurso se superpone y tensiona al elaborado discurso de Justo Pastor Mellado que es parte condicionante de la circulación

<sup>4</sup> Ésta y otras ideas similares aquí resumidas fueron ya expuestas en Buntinx 1993.

<sup>5</sup> “Técnicas arcaicas del éxtasis” (“Techniques archaïques de l’extase”) es precisamente el subtítulo escogido por Eliade (1972) para su tratado magistral sobre el tema.

<sup>6</sup> “A los chamanes se los cree capaces no sólo de traer de vuelta a las almas perdidas de los enfermos sino también de volver los muertos a la vida.” (“Shamans are beleived capable not only of bringing back the strayed souls of the sick but also of restoring the dead to life”) (Eliade 1972:313).

<sup>7</sup> Merewether 1992.

<sup>1</sup> Eliade 1961:14.

<sup>2</sup> Freud 1919.

<sup>3</sup> Julio Flores, en Buntinx 1993.

8

Aunque sin emplear la categoría del *momento chamánico*, ya he tenido oportunidad de discutir en la Universidad de Austin algunos de esos primeros casos. *cf.* Buntinx 1991.

9

“[W]e frequently find the shamanic (that is, ecstatic) experience attempting to express itself through an ideology that is not always favorable to it.” (Eliade 1972).

10

Como es sabido, la obra no se define en su presencia objetual sino en la trama de relaciones y sentidos establecida por sus procesos de producción, circulación y consumo. El arte no es una suma de imágenes sino una articulación de procesos, materiales e ideológicos. Al respecto, *cf.* Lauer 1982.

Son cuatro los textos de Mellado sobre *Lonquén 10 años* a los que he tenido acceso (Mellado 1989a, 1989b, 1990, 1994), pero además en un par de ocasiones le he escuchado disertar sobre el tema y hubo entonces oportunidad para el intercambio personal de ideas.

11

Una puesta en escena a veces irónica que lo lleva, por ejemplo, a presentar como “un panfleto hugonote” su contribución al catálogo de la muestra internacional *Cartografías*, definiendo allí el problema de la curaduría euronorteamericana del arte latinoamericano en términos de calvinistas vs. católicos (“o sus determinaciones inconscientes”) (Mellado 1993). “El arte es la continuación de la política por otros medios”, acota poco después, para luego insinuar que esos medios –aunque frustrados– serían asimilables a los de la experiencia religiosa. “El curador como curandero”, el sanador que “se ocupa de la economía psíquica de la tribu”, para decirlo en sus propias lúdicas palabras, que además formulan al espacio artístico como “un sustituto complejo del espacio religioso del siglo XX, en la época de crisis de los paradigmas eclesiales que han sostenido nuestro siglo en ruinas” (:86). Et ceterae.

Nótese, también, el interés del propio Mellado (1990:44).por explicitar la identidad religiosa –miércoles de ceniza– de la fecha de publicación de su primer texto periodístico sobre *Lonquén 10 años* (Mellado 1989b).

y recepción de esta obra, y por lo tanto de su esencia misma.<sup>10</sup> Y la tensiona precisamente en aquella dimensión religiosa que sus escritos continuamente asumen y reniegan mediante una explicitación desplazada.<sup>11</sup> Algo similar sucede en la muestra que Díaz realiza bajo ese título a principios de 1989 en la galería Ojo de Buey (un espacio alternativo de Santiago). Una instalación y una performance donde la variable referencialidad religiosa dispersa en su obra súbitamente se condensa sobre la figura sacrificial del desaparecido.

El título remite al macabro hallazgo de los restos de quince hombres literalmente calcinados: sus cuerpos desaparecidos desde el golpe de 1973 fueron escondidos –y eventualmente encontrados– en los hornos de una mina abandonada de cal viva en la localidad de Lonquén. Se trataba de borrar tanto el crimen como la identidad de las víctimas, todas ellas campesinos asesinados por su vinculación con un sindicato agrario. Sin embargo, hacia fines de 1978 una confesión en la iglesia (en la iglesia) motiva indagaciones periódicas y judiciales, convenientemente empantanadas por amnistías y censuras que incluso impedirán a los deudos darles nueva y cristiana sepultura a sus muertos. Diez años después, el desmoronamiento de la dictadura de Pinochet hace posible la circulación legal del informe hasta entonces vetado de la Comisión de Derechos Humanos. El caso sale así otra vez a la superficie, y con él una historia aluvional reprimida en el más amplio sentido del término.

Las íntimas relaciones entre represión política y represión síquica son precisamente las que Gonzalo Díaz explora en una instalación cuyo elemento más visible es un gran andamio de madera sosteniendo contra el muro dos toneladas de piedras numeradas. Aunque amenazan desbordar sus vallas para invadir el espacio central de la galería, esta presión ctónica se ve aligerada por la presencia ascensional y etérea del fluorescente que emerge en diagonal desde las rocas.

Sobre las paredes restantes, catorce marcos idénticamente negros contienen a su vez la misma imagen de una imagen negada: papel de lija negro bajo un vidrio neutro. Sobre esa superficie opaca se exhibe en serigrafía una frase que incorpora la fecha de inauguración de la muestra a una variante personalizada de la célebre frase con que Freud le comenta autoirónicamente a Fleiss uno de los descubrimientos fundadores del psicoanálisis: “En esta casa,/ el 12 de enero de 1989,/ le fue revelado a Gonzalo Díaz/ el secreto de los sueños”.<sup>12</sup> Ajustadas a los distintos marcos, catorce pequeñas repisas sostienen sendos vasos de agua cristalina, mientras catorce lámparas tipo apliqué arrojan una luz concentrada y ambigua, confundiendo el interior de una iglesia con un interior burgués. Por debajo de todo ello, numerales romanos de bronce le adjudican a cada pieza un orden preciso.<sup>13</sup>

Es, a no dudarlo, el orden de las catorce estaciones del *Via Crucis*, el camino de la cruz, modelado en el doloroso ascenso de Cristo hacia el monte Calvario. Pero este orden sagrado se ve aquí significativamente trastocado por el desplazamiento de la sexta y la decimocuarta estaciones a una pared separada que las coloca fuera de secuencia. Díaz vincula así el momento en que la Verónica enjuga la sangre y el sudor del rostro de Jesús con el de su sepultamiento. Y de esa manera relaciona ambas escenas con los momentos de quiebre que la desaparición forzada de seres humanos introduce en el rito funerario: “no habrá impresión del rostro (no serán ingresados en la Nómina del Estado); no habrá sepultación en forma”.<sup>14</sup>

Pero además se trata de las dos escenas “más directamente pictóricas” en la truculenta historia de la Pasión. “Verónica” viene de *vera eikon*, y, como nos recuerda Mellado, “el Paño de Verónica anuncia el Santo Sudario”:<sup>15</sup> dos superficies que la leyenda quiere milagrosamente impresas por emisiones corporales, asociándose así a una suerte de mitología

sagrada de la pintura. O más bien del grabado mismo.

En ambos casos, sin embargo, estamos también ante ejemplos paradigmáticos de la categoría de lo evidencial o indiciario. No una imagen sino una huella, no una representación sino una *presencia* (presencia-por ausencia).<sup>16</sup> Con toda la connotación aurática que ello implica.

Connotación llevada a su expresión más intensa por la performance litúrgica con que Díaz clausura la muestra. Litúrgica y letánica, pero no sin algún elemento que la tensiona. El último día de la exposición el artista ingresó a la galería empujando una mesa rodante con los implementos necesarios para la acción prevista: un reloj, un martillo dorado, una cámara Polaroid. Y una lista de los nombres de los desaparecidos encontrados en Lonquén. Todo significativamente dispuesto sobre una tela roja. Díaz se detuvo frente al primer cuadro, levantó el martillo, miró al reloj y la nómina, y lentamente profirió las siguientes palabras: “Yo, Gonzalo Díaz, el 26 de enero de 1989, a las 22:00 horas diré tu nombre... Sergio Maureira Muñoz”. Al sonido de ese apelativo rompió el vidrio de un solo golpe, para de inmediato registrar con la Polaroid sus restos dispersamente astillados sobre el suelo y luego colocar la fotografía sobre la repisa que momentos antes había sostenido al vaso también caído. La misma operación fue repetida en cada una de las catorce estaciones, con los necesarios cambios de nombre y hora exacta.

Catorce estaciones para quince desaparecidos (dos de ellos eran hermanos y sus nombres fueron evocados en un mismo gesto). Un *Via Crucis* (post)moderno asimilable al de la historia de Chile hecha carne en esos cuerpos martirizados. Asimilable también al inútil peregrinar de sus familiares por despachos y dependencias oficiales buscando un fragmento de verdad –un rastro, un rostro, un cuerpo, un nombre– que les serán siempre negados.<sup>17</sup> Casi como en la repetición inconsciente de una compulsión reprimida. O de una pesadilla recurrente. Experiencia de alguna manera evocada por el acto de llenar el espacio de la galería con un mismo y reiterado cuadro... vacío: un no-cuadro. Así como las piedras remiten en su numeración arbitraria a los desaparecidos sin cuenta.

De allí la notable variación final sobre la frase lúdica de Freud con que Mellado cierra este juego de analogías superpuestas, cruzando referentes políticos y oníricos bajo la fecha abismática en que la tumba secreta de Lonquén fue descubierta: “En este lugar, el 30 de noviembre de 1978, le fue revelado a Chile el secreto de los sueños”.<sup>18</sup>

Esa revelación se origina en un confesionario, desatando fuerzas simbólicas que trascienden las consecuencias políticas inmediatas. “Lonquén es el ‘primer gran caso’ que muestra la magnitud de una evidencia por todos conocida y que tiene la extraña virtud de demostrar lo que ya sabemos”.<sup>19</sup> El retorno de lo reprimido: *Unheimlich*. Tal vez su representación más literal sea el pesado pero transparente andamio de madera, reprimiendo un alud lítico. O mítico.

Hasta el propio artista podrá establecer una “relación imaginativa” entre esa estructura y los arcos de las torres (“como castillos medievales”) que eran los luego demolidos hornos de Lonquén.<sup>20</sup> Pero sobre el sentido de representación así sugerido se construyen registros de otro tipo. Registros analógicos donde la presión de unas maderas sobre un cúmulo de piedras puede indicar “la contensión [*sic*] de un secreto que todo el mundo conoce”, para decirlo con Mellado y su estratégico lapsus ortográfico (“contensión”) que articula la acción de *contener* con la de *tensionar*.<sup>21</sup>

A esa contención responde también el telurismo apenas reprimido de las piedras y su sediento contraste con el agua clara y calma, el agua acaso salvífica.<sup>22</sup> Contraste mediado por la irradiación del tubo de neón erecto sobre ellas. Ese “indicio del cambio de estado de

9

La carta de Freud a Fliess es del 12 de junio de 1890, y en ella relata su reencontro con Bellevue, la casa donde tuvo un sueño particularmente significativo para el desarrollo de sus teorías oníricas. “¿Crees”, le escribe a Fliess, “que algún día se colocará en esta casa una placa de mármol, con la siguiente inscripción?: ‘En esta casa, el 24 de julio de 1895, le fue revelado al Dr. Sigmund Freud el secreto de los sueños.’ Por el momento parece poco probable que ello ocurra.”

12

La carta de Freud a Fliess es del 12 de junio de 1890, y en ella relata su reencontro con Bellevue, la casa donde tuvo un sueño particularmente significativo para el desarrollo de sus teorías oníricas. “¿Crees”, le escribe a Fliess, “que algún día se colocará en esta casa una placa de mármol, con la siguiente inscripción?: ‘En esta casa, el 24 de julio de 1895, le fue revelado al Dr. Sigmund Freud el secreto de los sueños.’ Por el momento parece poco probable que ello ocurra.”

13

Para esta descripción y otras relacionadas me he basado tanto en fotografías como en textos de Mellado (1989a, 1989b, 1990) y declaraciones de Díaz (entrevista con el artista, Montevideo, noviembre 1993).

14

Mellado 1989a.

15

*Ibid.*

16

“[I]ndexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer, the object they signify. Into the category of the index, we would place physical traces (like footprints), medical symptoms, or the actual referents of the shifters. Cast shadows also serve as the indexical signs of objects...” (Krauss 1987:4)

unos gases”<sup>23</sup> podría ser la metáfora del milagro de la conversión de la materia, su transubstanciación, su redención etérea. Erótica y emblemática al mismo tiempo, esta presencia luminosa es también una presencia numinosa.

### Sumballein

En algún momento Mellado se refiere a *Lonquén 10 años* como un “*delirio de la sepultación*”.<sup>24</sup> “Sepultado en la noche de los sueños”, añade de inmediato, dejando entrever un elemento de incertidumbre poética –incertidumbre política– que en realidad recorre toda esa experiencia artística, desbordando incluso la intencionalidad original de sus protagonistas. A pesar del tanatismo dominante en la instalación –la irrespirable densidad de un aire visiblemente luctuoso– en su transformación performática esa formalidad primera adquiere otros, radicales sentidos, vinculados a lo libidinal, incluso lo resurreccional. La performance final echa una luz mesiánica sobre casi cada aspecto del montaje original, desde las simbologías escogidas hasta el uso privilegiado de lo evidencial.

Efectivamente, en *Lonquén 10 años* nada es directamente icónico o representacional porque todo, casi todo, aspira o remite al estatuto de lo indiciario. Desde la señalización implícita de la Verónica y el Santo Sudario hasta el recurso incisivo de la fotografía, pasando por la sucesiva sustitución prenominal de quince nombres propios. Y un décimosexto que es el del artista mismo, explicitando una identificación personal con los desaparecidos ya insinuada por la estructura de cada estación. El vidrio oscuro es también un espejo opaco, un reflejo fantasmagórico que hunde nuestra propia y eclipsada imagen en el hueco negro de la historia, en la pesadilla de esa historia. Un reflejo que fácilmente se confunde con una sombra. O una silueta. Una aparición, pero también una desaparición que el martillo dorado quiebra, sus astillas efímeramente immortalizadas por el registro evanescente de una Polaroid –tal vez la más aurática de las tecnologías fotográficas: ese simulacro instantáneo de un “aquí y ahora” que le ha dado tan significativo lugar en ciertas prácticas postmodernas de la religión y el sexo.<sup>25</sup>

El registro así captado no necesariamente se ofrece como la imagen rota de un reflejo muerto. Romper la opacidad de ese espejo es acceder al lenguaje y a la historia mediante un acto de violencia que denuncia y cancela una violencia anterior. Pero es sobre todo un acto de *nominación* en el que el rostro ausente es recuperado a través de un símbolo, quizá el más irreductiblemente personal de todos. El nombre.

Símbolo viene del griego *sumballein*, que significa juntar o reunir lo anteriormente fragmentado.<sup>26</sup> “Se podría juntar un nombre flotante con el cuerpo que le faltaba”, escribe Mellado. “Lonquén produjo esa juntura. *Lonquén 10 años*, de Gonzalo Díaz, produce la juntura entre un sueño privado y un rito público. [...] El crimen de lesa juntura. Que supone una patria rajada.”<sup>27</sup>

Rajada: “En Lonquén, se busca que los cuerpos correspondan a los nombres para proceder a su sepultación. Eso es algo que el Poder impedirá [...], que este cuerpo social corresponda con su nombre. El nombre de una memoria sacrificada”.<sup>28</sup> La performance de Díaz procura redimir esa memoria, llenar ese vacío. Un acto político, un actor artístico, que sin embargo despiertan otros sentidos. Hasta en los términos de interlocución escogidos: el uso de la primera persona singular (yo) en relación con la segunda persona (tú), vinculando el tiempo futuro simple con un presente inminente, una inmediata y fáctica acción de violencia (“diré tu nombre...Sergio Maureira Muñoz”), habla de una *presencia* antes que de una referencia. Y remite renovadamente a la categoría de lo simbólico. Y de lo indiciario.<sup>29</sup>

<sup>[1]</sup> En algún momento Mellado se refiere a Lonquén 10 años como un “delirio de la sepultación

<sup>[2]</sup> “Sepultado en la noche de los sueños”, añade de inmediato, dejando entrever un elemento de incertidumbre poética –incertidumbre política– que en realidad recorre toda esa experiencia artística, desbordando incluso la intencionalidad original de sus protagonistas

<sup>[3]</sup> A pesar del tanatismo dominante en la instalación –la irrespirable densidad de un aire visiblemente luctuoso– en su transformación performática esa formalidad primera adquiere otros, radicales sentidos, vinculados a lo libidinal, incluso lo resurreccional

<sup>[4]</sup> La performance final echa una luz mesiánica sobre casi cada aspecto del montaje original, desde las simbologías escogidas hasta el uso privilegiado de lo evidencial

<sup>[5]</sup> Efectivamente, en Lonquén 10 años nada es directamente icónico o representacional porque todo, casi todo, aspira o remite al estatuto de lo indiciario

<sup>[6]</sup> Desde la señalización implícita de la Verónica y el Santo Sudario hasta el recurso incisivo de la fotografía, pasando por la sucesiva sustitución prenominal de quince nombres propios

<sup>[7]</sup> Y un décimosexto que es el del artista mismo, explicitando una identificación personal con los desaparecidos ya insinuada por la estructura de cada estación

<sup>[8]</sup> El vidrio oscuro es también un espejo opaco, un reflejo fantasmagórico que hunde nuestra propia y eclipsada imagen en el hueco negro de la historia, en la pesadilla de esa historia

<sup>[9]</sup> Un reflejo que fácilmente se confunde con una sombra

<sup>[10]</sup> O una silueta

<sup>[11]</sup> Una aparición, pero también una desaparición que el martillo dorado quiebra, sus astillas efímeramente immortalizadas por el registro evanescente de una Polaroid –tal vez la más aurática de las tecnologías fotográficas: ese simulacro instantáneo de un “aquí y ahora” que le ha dado tan significativo lugar en ciertas prácticas postmodernas de la religión y el sexo

<sup>[12]</sup> Mellado 1989a.

<sup>[13]</sup> Ibid. Díaz recoge y privilegia esa variación en la contracarátula de este catálogo, incorporando así la frase a su muestra.

<sup>[14]</sup> Mellado 1989a.

<sup>[15]</sup> Carta de Gonzalo Díaz a Gustavo Buntinx, Santiago, 16 abril 1995. Los hornos de Lonquén fueron “borrados del mapa” (por utilizar otra expresión de Díaz) en un esfuerzo adicional por eliminar la memoria tanto del crimen como de sus víctimas.

<sup>[16]</sup> Mellado 1989b. La palabra ya aparece así consignada en el texto que acompañó a la muestra (Mellado 1989a), pero es en este segundo artículo que la peculiaridad de su ortografía se ve subrayada por la presencia en el mismo párrafo del vocablo escrito según la norma convencional. Manera también respetada en el ensayo posterior que vincula Lonquén 10 Años con otras obras relacionadas del artista (Mellado 1994).

<sup>[17]</sup> “Las piedras amontonadas revisten también valor simbólico”, apunta el diccionario de Chevalier y Gheerbrant (1993:826). “En las gargantas de los Andes peruanos, así como en Siberia, la costumbre exige que los viajeros añadan una piedra a unos montones que, con el tiempo, toman dimensiones primordiales. Jean-Paul Roux ve en esta tradición un ejemplo del alma colectiva: ‘toda acumulación de objetos modestos dotados de almas refuerza la potencialidad de cada uno de ellos y acaba por crear una nueva alma extremadamente poderosa [...] el alma colectiva del amontonamiento se convierte en una gran fuerza numinosa.”

<sup>[18]</sup> Mellado 1989a.

<sup>[19]</sup> Mellado 1990:46.

Pero para otorgar un nombre ajeno, incluso para devolverlo, es necesario reivindicar el propio. “Yo, Gonzalo Díaz”, dice Gonzalo Díaz un instante antes de pronunciar el apelativo silenciado y suprimido, rompiendo en el mismo hábito el cristal que sostiene su propio nombre de artista en tercera persona. La identificación allí insinuada con la figura totémica de Freud se termina de desplazar a la del desaparecido. El *otro* es reintegrado en el gesto que lo habla como *otro*, como *alter*, como diferencia. Una diferencia recuperada por la palabra misma que la constituye, vinculando la práctica política de la comunidad con el misterio religioso de la comunión. Es la palabra cívica, es la palabra (psico)analítica, es –o podría ser– la palabra bautismal.

Bautismal. “¿Para qué el agua?”, pregunta retóricamente Mellado. “Para recuperar el susto y mitigar la inquietante extrañeza. [...]E]l agua repara, sacia, satisface, calma la sed en una noche poblada por sueños históricos, es decir, pesadillas: la inyección de Irma. La carta a Fliess”.<sup>30</sup> Sobre esta primera respuesta elaborará luego una interpretación más inmediata: “Así como la serie de cuadros son un fragmento de iglesia, el vaso de agua [...] remite a un fragmento del privado: al vaso de agua matinal, ubicado a un costado del espejo del baño, en el momento de lavarse los dientes”.<sup>31</sup>

Pero tras la literalidad de aquellas referencias explícitas asoma un complejo simbólico mayor, desde las abluciones rituales hasta las connotaciones más amplias de purificación y regeneración inscritas en ese elemento. Es –o podría ser– el agua lustral de todas las grandes tradiciones religiosas, y al mismo tiempo la materia primordial que en el inconsciente despertado por los sueños suele señalar la fantasía de un nuevo nacimiento, de una identidad nueva. Signo ambivalente de la muerte y la resurrección, su presencia en este contexto y la ruptura que en él provoca la performance catártica de Gonzalo Díaz remiten sesgadamente a la idea del bautismo.

Bautismo significa inmersión, y es éste el primer gesto que define su liturgia cristiana, inmediatamente seguido por la emergencia del cuerpo devuelto así a una vida nueva. “Los que hemos sido bautizados en Cristo, fuimos bautizados (sumergidos) en su muerte, para que fuera destruido ese cuerpo de pecado, o sea, el hombre viejo. Hemos participado en la Muerte y Sepultura de Cristo”.<sup>32</sup> También en su resurrección: “La inmersión es regeneradora, opera un renacimiento, en el sentido de que es a la vez muerte y vida”, explican Chevalier y Gheerbrant.<sup>33</sup> Un don otorgado por el encuentro ritual de la palabra y el agua. *Baptismus est sacramentum regenerationis per aquam in verbo*.<sup>34</sup> Tal vez sea desde ese sesgo que debemos percibir el derramamiento de los nombres. Y el agua volcada de los vasos caídos, brillando entre sus restos esparcidos por el suelo –o al lado de aquéllos que se preservan milagrosamente íntegros.

La pertinencia de esta línea de argumentación queda confirmada por un texto posterior del propio Mellado donde el vaso ordinariamente usado por los campesinos se asimila a la objetualidad sagrada del cáliz eucarístico.<sup>35</sup> Pero es también posible entender esas perturbadoras presencias en terminos mas inmediatos: el vaso de agua nos recuerda las modestas ofrendas que se suelen dejar a aquéllos cuyas almas no pueden descansar en paz por haber sufrido una muerte violenta. Como en las “animitas”, esas casitas o altares que a la vera de los caminos señalan un accidente fatal. Así lo deja insinuado el propio Mellado cuando refiere cómo la mina de Lonquén se convierte rápidamente en sitio de peregrinación:

Animita gigantesca para contener todas las cruces y placas de bronce de los hombres asesinados en Chile; todas las cruces que piden al samaritano una lágrima de compasión. Lonquén es el Templo Votivo Informal. Su deseo es convertir a todos los chilenos en samaritanos. Ése es su poder desconocido, el que más interesa. El poder de anudar las partes de un edificio, el edificio

<sup>[20]</sup> 25

<sup>[21]</sup> También la fotografía responde a la categoría de lo indiciario, por ser una huella de la luz que el elemento fotografiado emite. Una “escritura luminosa”, literalmente. Connotaciones potenciadas en la tecnología Polaroid por la instantaneidad de la imagen que cobra cuerpo ante la propia mirada de quien la sostiene.

<sup>[22]</sup> Tales plusvalías de sentido no pasaron desapercibidas entre los protagonistas de la Avanzada, mucho menos para Mellado mismo, quien llega a relacionar el uso de la Polaroid por otro artista chileno –Gonzalo Mezza– con el que Freud hace del “block maravilloso” para producir el concepto del inconsciente. Y sigue: “Polaroid [...] es más que un formato; es un concepto de trabajo en el arte, una sinécdoque. [...] La Polaroid, pasa a ser [...] un acto conjuratorio del fantasma de la temporalidad. En su terreno, el tiempo es una cuestión de color manipulado. [...] Ya lo sabemos: la pulsión Polaroid –manifestada por el sonoro de la obturación y prolongada por el sonoro del dispositivo mecánico que pone en operación el revelado– tiene que ver con la restitución de una pérdida. [...] La Polaroid es un objeto que se acerca al documento de identidad, a la ficha bibliográfica, al ‘unicum’, que restituye la dimensión subjetiva individual de la estampa religiosa. Lo que señala es la certeza que en algún lugar hay, siempre, un documento perdido” (Mellado 1991).

<sup>[23]</sup> El símbolo “era, en los griegos, un signo de reconocimiento (por ejemplo, entre miembros de una misma secta) formado por las dos mitades de un objeto roto que confrontaban. Así en su origen, puede verse la idea de que es el nexa lo que da sentido a la palabra” (Laplanche y Pontalis 1981:410).

<sup>[24]</sup> Mellado 1989a.

<sup>[25]</sup> Mellado 1989b.

<sup>[26]</sup> “[T]he shifter is a case of linguistic sign which partakes of the symbol even while it shares the features of something else. The pronouns are part of the symbolic code of language insofar as they are arbitrary: ‘I’ we say in English, but ‘je’ in Frech, ‘ego’ in Latin, ‘ich’ in German... But insofar as their meaning depends on the existential presence of a given speaker, the pronouns (as is true of the other shifters) announce themselves as belonging to a different type of sign: the kind that is termed the index. As distinct from symbols, indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents” (Krauss: 198).

de Chile en ruinas. El poder de la religión. Esto es, de la política.<sup>36</sup>

De allí, “el uso de la metáfora del andamiaje, para insistir que la infraestructura del edificio social es la economía religiosa.” El de Díaz sería así un “*arte de la demostración*”<sup>37</sup> en el que lo que se pone en evidencia es precisamente esa articulación entre política, economía y religión.

El argumento es impecable y sin embargo distractivo, pues en él la dimensión religiosa queda desplazada de la operatividad artística al lugar del señalamiento expresado por ésta. Lo que aquí interesa explorar, en cambio, no es tanto la referencialidad religiosa como la fricción generada en ella por su recuperación para una experiencia mística. Fricción que en *Lonquén 10 años* se da entre la instalación artística y la performance litúrgica, la puesta en escena y su animación ritual.

#### Allos agoreuein

Fricción, en definitiva, entre alegoría y símbolo. Si la última de esas categorías significa “juntar” o “reunir”, la primera se traduce etimológicamente como “hablar lo otro” (*allos agoreuein*), lo otro reprimido de un texto que se disloca. El símbolo participa de la esencia de lo nombrado. La alegoría remite en cambio a una alteridad de sentido que fractura su textualidad primera. Es, por decirlo demasiado parcial y llanamente, una puesta en escena.<sup>38</sup>

Sin embargo en *Lonquén 10 años* hay una puesta en escena de la identidad –cierta identidad– que es un acto de identidad al mismo tiempo. Una identificación –religiosa y política– desplazada por la autoconciencia artística, pero que logra reafirmarse en el acto preciso de su cuestionamiento, de su representación como pura escenografía.

Mientras al interior de la galería Díaz realizaba su acción peripatética, justo fuera de la entrada Mellado y Michel Thibaut recapitulaban los temas de una anterior mesa redonda en la que ambos habían participado discutiendo la la exposición. El diálogo esta vez se duplicaba para beneficio de un registro en video que, sin embargo, prescindía de toda captación de audio. “Tres performances simultáneas”, explica Mellado, “la de Gonzalo Díaz, la de Thibaut y yo, y la de los videastas. En suma, una peregrinación por los nombres, una escena de la conversación acerca de dicha peregrinación y una intervención que ponía en crisis el estatuto del registro de obra”.<sup>39</sup>

No es sólo ese estatuto el que tal superposición tensiona, sin embargo, sino el de la propia obra artística y el de las energías que a través de ella se movilizan. Energías rituales y discursivas recíprocamente abismadas en un alambicado juego de distanciamientos. Distanciamientos al cuadrado, como aquella mesa de eruditas disquisiciones que es a su vez re-presentada para... una película muda. Esa ironía final –y otra aún más importante pero de signo inverso a la que de inmediato aludiremos– agudiza los términos de una operatoria artística que es ella misma vehículo de expresión y represión para energías otras.

Díaz estudió en un colegio regentado por la orden alemana del Verbo Divino y conoce bien la parafernalia católica. Puede así reivindicar el Via Crucis como estructura de lenguaje, más allá de sus contenidos específicos. Y al catecismo mismo como “manual de instalaciones”.<sup>40</sup> Varias otras obras suyas ponen en evidencia este uso casi desaprensivo de la liturgia como retórica, como mero “orden y forma que ha aprobado la Iglesia para celebrar los oficios divinos”, según el diccionario de la Real Academia. En algunos aspectos incluso *Lonquén 10 años* podría ser así interpretado. Pero en la performance final el Via Crucis no se nos ofrece ya como una distanciada representación formal sino como la experiencia

30

Y continúa: “el vaso está allí para reponerse del susto, al despertar en medio de una pesadilla... aquélla en que uno cae hacia el abismo de ese hoyo negro enmarcado” (Mellado 1989a).

31

“Es decir, la frase impresa en el vidrio que señala el lugar del espejo –cancelado por el hoyo negro del fondo del papel lija– es una mentira. Quien lee esa mentira debe lavarse la boca, porque es como si la hubiese proferido” (Mellado 1989b).

32

Muñoz y Nughedu 1975:97.

33

Chevalier y Gheerbrant 1993:56. Podrían igualmente citarse varios pasajes bíblicos, como Romanos 6, 3-4: “¿O es que ignorais que cuantos fuimos bautizados en Cristo Jesús, fuimos bautizados en su muerte? Fuimos, pues, con él sepultados por el bautismo en la muerte, a fin de que, al igual que Cristo fue resucitado de entre los muertos por medio de la gloria del Padre, así también nosotros vivamos una vida nueva.”

34

“El bautismo es el sacramento del nuevo nacimiento por el agua y la palabra” (*Catechismus Romanus*. 2, 2, 5).

35

“El vaso [...] se consigue en las pulperías de pueblos agrícolas y forma parte de la vajilla de cualquier familia campesina. Generalmente, empleado para servir el vino o tomar el agua. La conexión con el agua y la sangre que manan del costado de Cristo crucificado resulta más que evidente. El vaso, aquí, pasa a ser un cáliz de vidrio ordinario expuesto, justamente, en su condición de no poder ser apartado” (Mellado 1994:6).

36

Mellado 1989a.

viva de un ritual propio y pleno, aunque aparentemente reprimido por su formato todavía artístico.

Un desplazado acto de fe. Con cierta dimensión adicional de *pathos* proporcionada por el hecho que el artista –minusválido desde niño a raíz de un ataque de poliomeletis– decida llevar a cabo el largo peregrinaje de la primera estación a la decimocuarta prescindiendo de las ortopedias habituales. Como un paralítico que ante la divinidad arroja sus muletas. Y en aguda relación-por-ausencia con el pesado y erecto andamiaje que sostiene el cuerpo acumulado de piedras apenas contenidas.

Algo tortuosamente aurático se respiraba en el espectáculo de Gonzalo Díaz arrastrando su humanidad maltrecha por el perímetro de una galería convertida en iglesia y al mismo tiempo extrañamente transformada por el accionar simultáneo de ocho cámaras de video que registraban la escena. Al atravesar la penumbra, sus luces hacían del espacio figuradamente eclesíástico un estudio cinematográfico, pero también un recinto misterioso y ominoso. Subterráneo. Una celda enterrada. Una catacumba. Una mina de cal.

Aunque no previsto ni deliberado –o justamente por ello– esa intervención descontrolada de luces y cámaras –”contraperformance” la llama Mellado–<sup>41</sup> lleva a su culminación las tendencias implícitas y quizá reprimidas en otros momentos del trabajo de Díaz. Pero éste es el *momento chamánico*. Todo conspira –o parece conspirar– para articular una comunicación absoluta. Hasta aquello que denuncia el carácter construido de la escena –la presencia desproporcionada de las cámaras– finalmente se integra e incorpora a ella, es precisamente lo que la completa, contribuyendo a su condición aurática, a su efecto de realidad única e irrepetible. Recursos alegóricos que devienen tributarios de un fin simbólico.<sup>42</sup>

#### Religare

De lo alegórico a lo simbólico, de lo fúnebre a lo resurreccional. Tras la apariencia de un responso o una misa de difuntos –una misa de cuerpo ausente– asoma la posibilidad de un bautismo.<sup>43</sup> “El agua *borra la historia* pues restablece el ser en un nuevo estado”, explican Chevalier y Gheerbrant,<sup>44</sup> con palabras que adquieren una inquietante extrañeza en el contexto de la Avanzada chilena y su irresuelta relación con la historia, convertida en cifra traumática desde el golpe de estado conducido por Pinochet en 1973. “[N]o queda historia [...] que no esté eternamente desacreditada por la revelación de cómo sus relatos son siempre trabajados por una narrativa del engaño”, son las terminantes palabras con que Nelly Richard<sup>45</sup> expresa el quiebre de hasta los vínculos ideológicos –las engañosas esperanzas– que durante décadas asociaron a cierta intelectualidad radicalizada y sectores populares organizados en un ideal compartido de poder. En la ilusión de ese ideal.

El resultado, en términos artísticos, es para Richard una “escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido”, buscando no recomponer la identidad perdida, sino “trabajar sobre *y con* las formas de esta desintegración”, oponiendo a los grandes significados, “el juego proliferante y opaco de los significantes”.<sup>46</sup>

No obstante, partes del discurso de Mellado podrían actuar como un eco disonante e invertido de estas palabras. Incluso cuando precisa impostar la voz de la Iglesia y proyectar su lógica discursiva sobre el caso de Lonquén para pronunciar un lamento que es sin embargo tan elocuente sobre *Lonquén 10 años*:

El hombre no es otra cosa que un edificio arruinado. Y las ruinas se recorren a paso melancólico. Es allí que viene el arrepentimiento. Gemir: otro soplo. Expresar con voz lastimosa la pena que lo aflige. Esa voz recorre el lugar, de piedra en piedra. Restos sagrados

37

Ibid.

38

Sobre la alegoría postmoderna, *cf.* Owens 1992.

39

Mellado 1990.

40

Entrevista con Gonzalo Díaz, Montevideo, noviembre 1993.

que la religión une de un modo misterioso y homologa las ruinas de una mina de cal con todos los monumentos consagrados por los Cielos.<sup>47</sup>

Esos restos son también los *disjecta membra* de aquéllos a quiénes se intentó despojar de toda sacralidad mediante la desaparición y la tortura. Pero he aquí que el efecto precisamente opuesto es obtenido, convirtiendo al desaparecido en una cifra carnal cuyo enigma es el de la pérdida y restauración del aura. Cifra en la que lo alegórico se revela –se rebela– con otra dimensión y carga. “La alegoría misma”, precisa Benjamin, “consiste en algo más que en la mera volatilización [...] de esencias teológicas. [...]Más bien consiste en la supervivencia de dichas esencias en un entorno inadecuado y hasta hostil. [...] La alegoría arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran más de cerca en conflicto.”<sup>48</sup> Como en el cuerpo ausente del desaparecido, su identidad incierta, su memoria siempre en disputa.

Bajo esa condición alegórica asoma una posibilidad simbólica. En la figura sacrificial del desaparecido lo reprimido que retorna es también la experiencia de lo sagrado. Como en *Lonquén 10 años*: la energía que esa obra moviliza es –o pudiera ser– una energía religiosa, en un primer momento desplazada por su inquietante extrañeza a la representación de una liturgia establecida.<sup>49</sup> Pero lo finalmente religioso aquí, decíamos páginas atrás, no es ya una representación sino una práctica. Y también una presencia: el momento chamánico surgido de las grietas de la historia para deslizarse en el accionar del artista como un inconsciente mesiánico. Y escatológico. Es desde la crisis de ese sentido de finalidad trascendente que Díaz y Mellado articulan en términos cristianos una angustia y una esperanza que también se ofrecen como un eco marxista, a su desplazada y sesgada manera.

A diferencia de tantos otros casos, no se trata de hablar *por* los desaparecidos sino *con* y *desde* ellos. Desde el espacio resurreccional de sus cuerpos no habidos. Con la identidad ominosa que allí se funda. O al menos un efecto de identidad, surgido de la tensión entre lo político y lo religioso.

Religión viene de *religare*, y hay una gestualidad que remite a ese sentido en el golpe de martillo –el simbólico martillo áureo del proletariado– que al quebrar la lápida de vidrio postula un enlace tácito con la hoz implícita en el campesino evocado. Simbología virtual ya sugerida en una acción casi inmediatamente anterior –*FOTOPERFORMANCE*, (Foto-performance / Foto-romance), septiembre de 1988– donde Gonzalo Díaz se fotografía a la hora liminar de las cinco de la madrugada, frente a un característico edificio neoclásico de Santiago que entonces servía como dependencia de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En la secuencia así lograda el autor aparece primero blandiendo, al mismo tiempo pero separadamente, una hoz y un martillo. Luego sólo la hoz y después sólo el martillo, para finalmente ensayar la pose del entrecruzamiento imaginario de ambos elementos que sin embargo han desaparecido. Como han desaparecido los rasgos distintivos de la enorme bandera chilena que cuelga del fondo, toda ella cosida a pedido con un mismo paño rojo. Una identidad invisible, una alianza inasible. Y sin embargo actuante en cierta oscura dimensión de lo simbólico, en su más allá utópico. Póstumo.<sup>50</sup>

<span></span>	<span></span>	<span></span>	<span></span>	<span></span>	Buenos Aires, 1995
---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	--------------------

### Bibliografía Citada

BAYÓN, Damián,1977, *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila

41

Mellado 1990:45.

42

Como el propio texto de Díaz que domina la contracarátula de *Sueños privados, ritos públicos* (Mellado 1989a): los guarismos que allí sugieren un código tipográfico podrían confundirse con la numeración versicular de la Biblia, Algunos reparos han sido esgrimidos contra la explicitación en este texto mío de la minusvalidez física de Díaz. A ello sólo cabe responder señalando que es el propio artista quien opta por ponerla dramáticamente en escena al recorrer las estaciones de su Vía Crucis sin las muletas. O “sin los fierros” como luego él mismo recalcaría en su testimonio personal sobre esa performance (conversación con el artista, Montevideo, noviembre 1993). Actitud reiterada en otras obras suyas, como en *Pintura por encargo* (1985), donde Díaz se autorretrata con la muleta en primer y destacado plano.

43

O de una confirmación, ese otro rito de iniciación cristiana en que el obispo nombra al confirmando y hace con los santos óleos la señal de la cruz sobre su frente antes de golpearlo suavemente. Gestualidad que le transmite “el don del Espíritu Santo”: Mediante la confirmación, “el Espíritu Santo completará [...] la obra del Bautismo” (Viola *et al.*, 1978:145).

44

Chevalier y Gheerbrant 1993:56.

45

Richard 1986:120.

46

Richard 1986:119. Para esta autora la Avanzada deja de existir como campo unificado hacia 1982. Sin entrar a discutir esta cronología, importa aquí señalar que los efectos de sentido de la Avanzada se prolongan en el accionar individualizado de sus integrantes durante el resto de la década.

Editores.

BENJAMIN, Walter, 1990, *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

BUNTINX, Gustavo, 1991, *Invented Maps/Inverted Worlds. Peruvian Reinversions of the School of the South Emblem*. Ms. Ponencia inédita presentada en el simposio internacional organizado en torno a la exposición *La Escuela del Sur: El Taller Torres-García y su legado*; Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, 1991.

———, 1993a, “Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas”. En *Arte y poder*, actas de las Quintas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigación de las Artes (CAIA).

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, 1993, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

ECO, Umberto, 1985, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Barcelona: Lumen.

ELIADE, Mircea, 1961, Mitos, sueños y misterios. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

———, 1972, *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972. (Primera edición francesa: 1951).

FREUD, Sigmund, 1919, “Lo siniestro”. En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974. Vol. VII. pp. [2483]-2505.

KRAUSS, Rosalind, 1987, “Notes on the Index: Seventies Art in America”. En Rosalind Krauss, *et al. October: The First Decade*. Cambridge, Massachusetts: MIT. (Primera publicación: 1977).

LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, 1981, *Diccionario de psicoanlisis*. Buenos Aires: Labor. (Primera edición: 1971).

LAUER, Mirko, 1982, *Crítica de la artesanía*. Lima: DESCO.

MELLADO, Justo Pastor, 1989a, “Sueños privados, Ritos Públicos”. Santiago: 13 Ediciones La Cortina de Humo.

———, 1989b, “Lonquén: Pesadilla política”. En *La Epoca*. Santiago: 8 feb.

———, 1990, “Escrito de parche”. En *Arte UC*. Santiago.

———, 1991, “Congelar, focalizar... La trama de la historia”. En *Contemporary Art from Chile*. Nueva York: Americas Society. pp. 30-37.

———, 1993, “El efecto Winnipeg”. En Mesquita, Ivo. *Cartographies*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993.

———, 1994, “La novela chilena de Gonzalo Díaz”. En Gonzalo Díaz: *‘El padre de la patria’ Instalación*. Santiago: 1994. Edición en fotocopia para la exposición de Gonzalo Díaz en la V Bienal de La Habana, 1994.

MEREWETHER, Charles, 1992, *Kitsch and Tragedy*. ms. (Sin más datos disponibles).

MUÑOZ, Fr. Héctor, o.p., y NUGHEDU, Fr. Vicente, o.p., 1975, *El bautismo: Aguas del Espíritu*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

OWENS, Craig, 1992, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”. En Owens, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkerley y Los Angeles: University of California Press, 1992. pp. 52-87. Primera publicación en October, N° 13 y 14. Cambridge: MIT Press, primavera y verano, 1980. pp. 67-86 y 58-80. (Dos partes).

VIOLA, Roberto, et al., 1978, *Confirmación: Don del Espíritu Santo*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

47

Mellado 1989a.

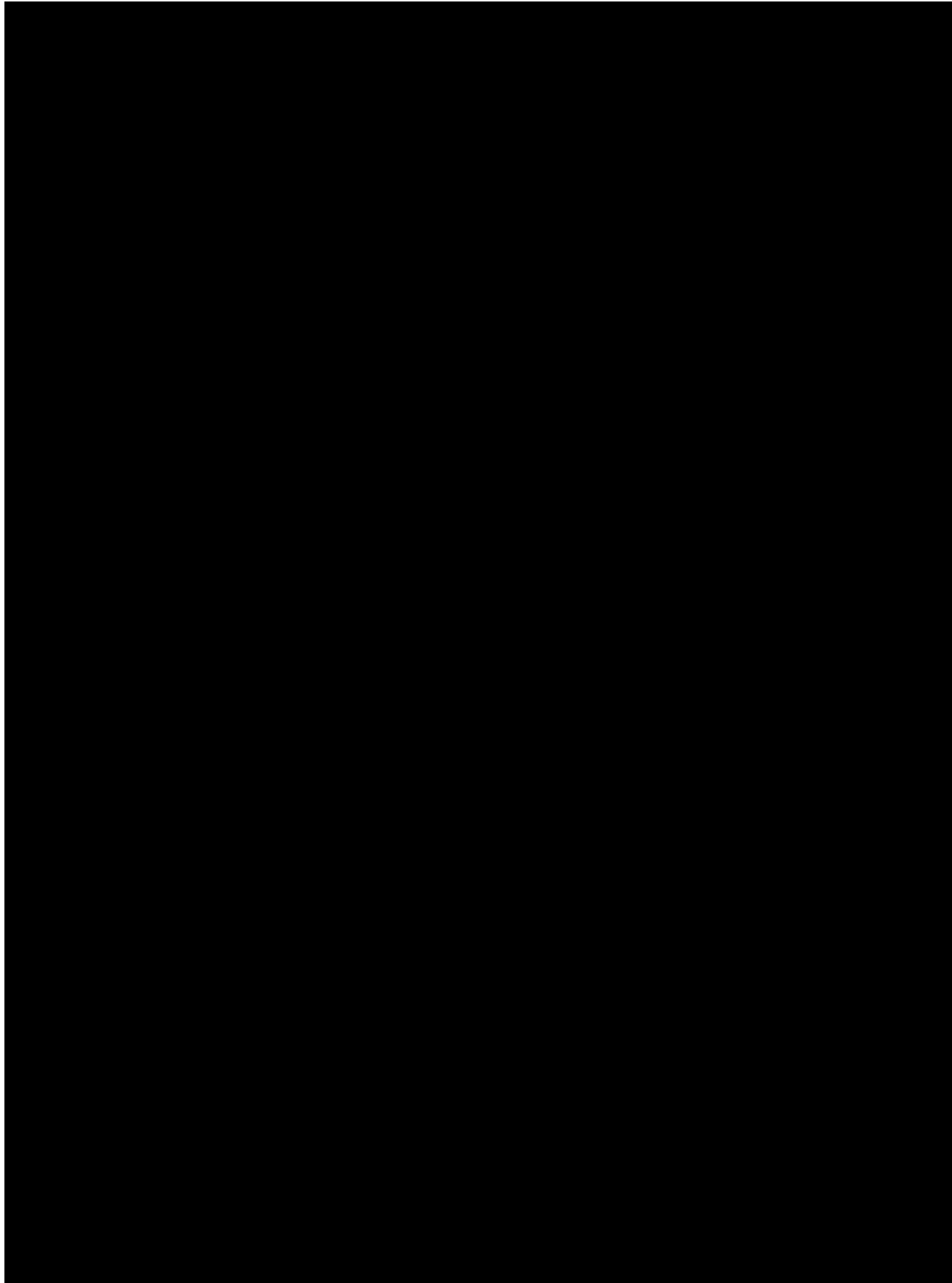
48

Benjamin 1990:220-221.

49

Como en aquel célebre pasaje de *Apostillas a “El nombre de la rosa”* donde el amor postmoderno, para ser declarado, debe antes poner en escena su carácter construido, su inevitabilidad retórica (Eco 1985:74-5)

Una segunda FOTOpeRfOrMANCE fue realizada a comienzos de 1989, y las imágenes allí obtenidas se expusieron ese mismo año en Berlín con varios otros elementos entre los que destacaba una frase de neón muy significativa para este ensayo: "CONTRA SIGNO CONTRA SIMBOLO:"



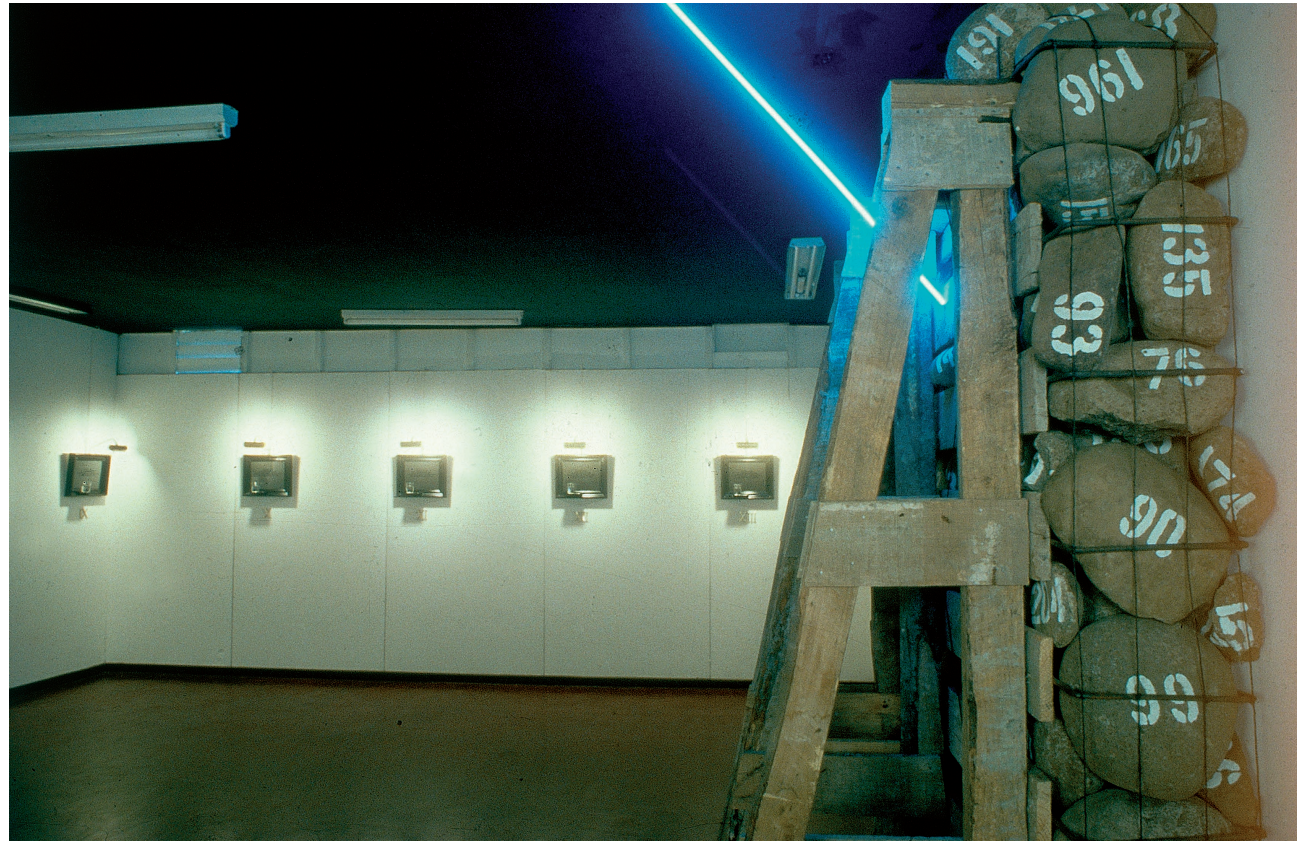
## **Lonquén en Galería Ojo de Buey**

(Santiago de Chile, 12 de enero de 1989)

Fotografía Jorge Brantmayer







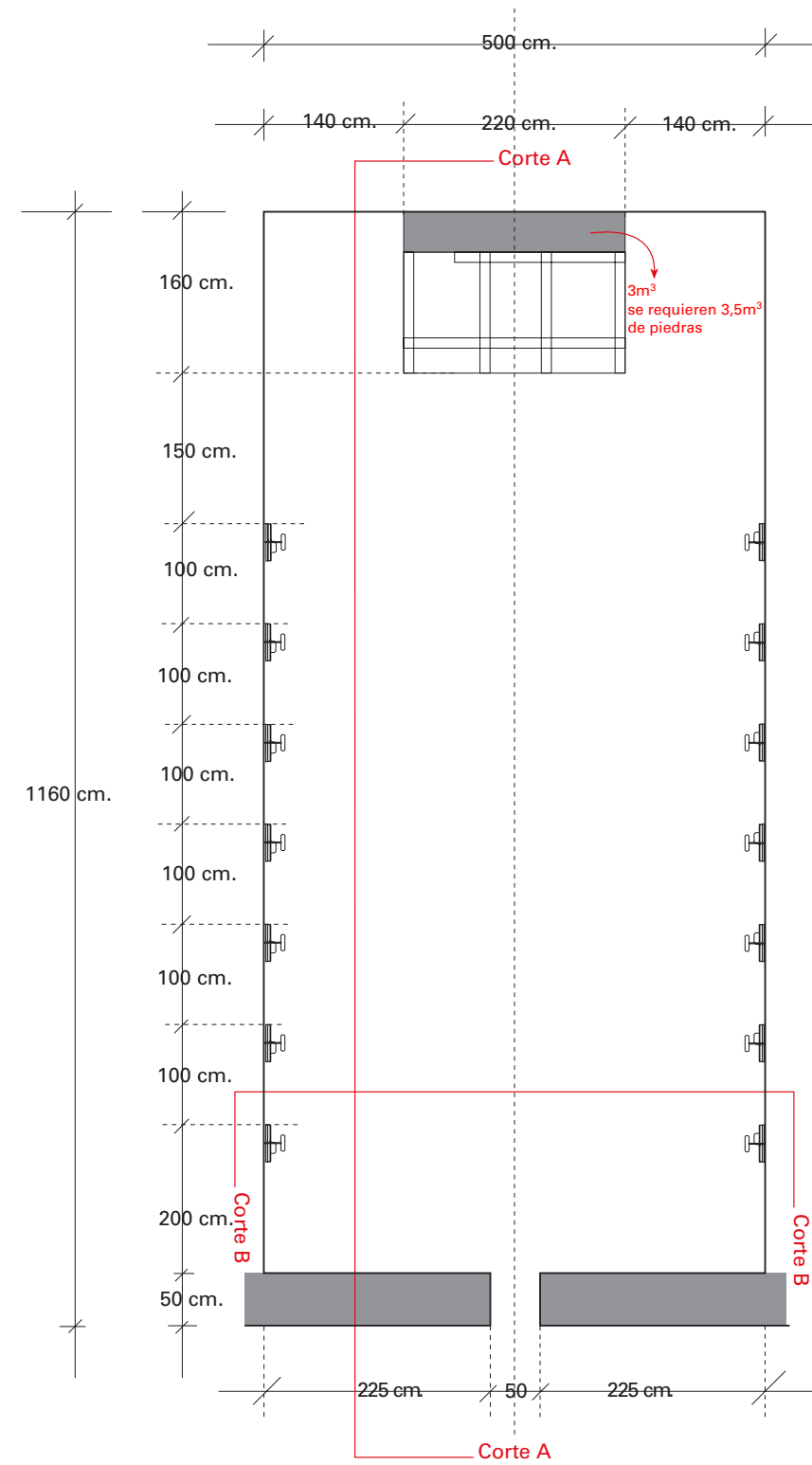




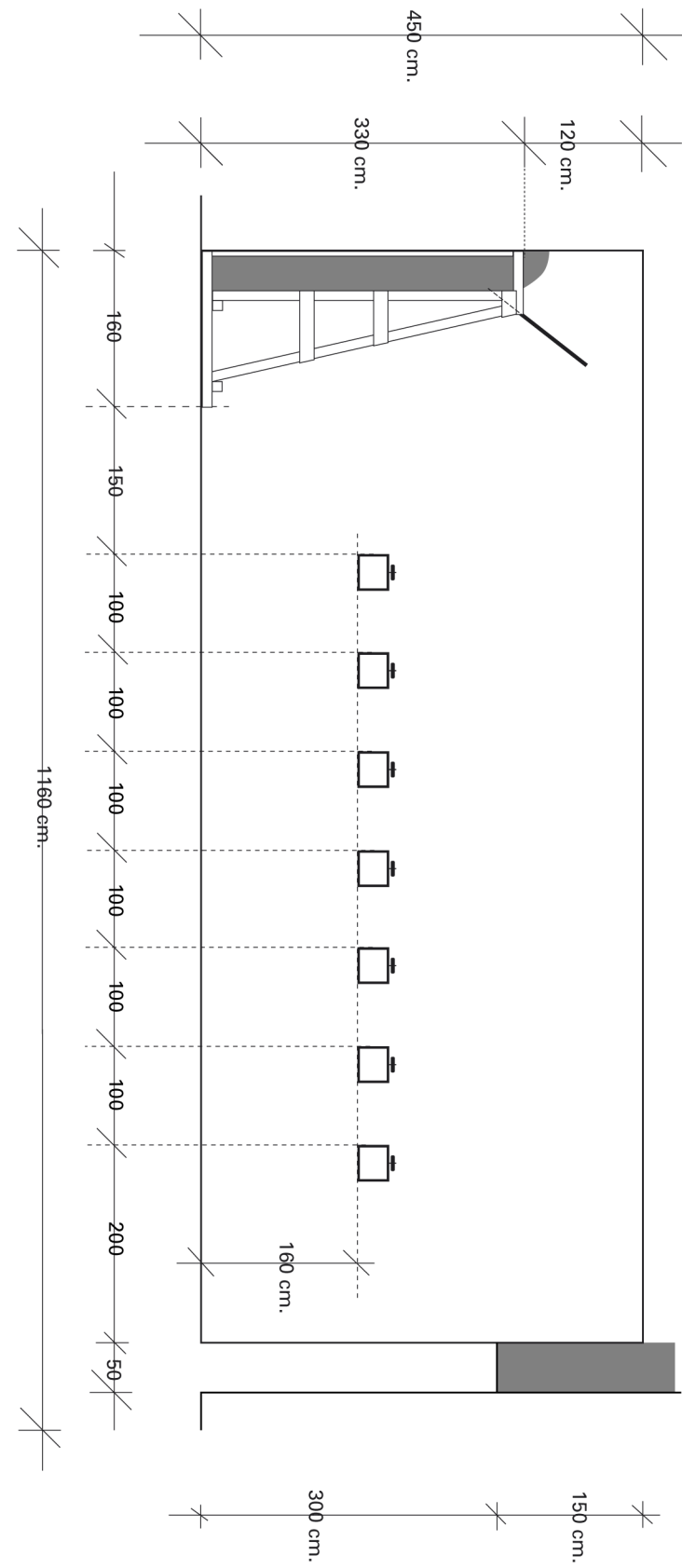
## Propuesta de emplazamiento para Lonquén\*

\*Las medidas propuestas pueden ser modificadas en consideración a las condiciones arquitectónicas del espacio.

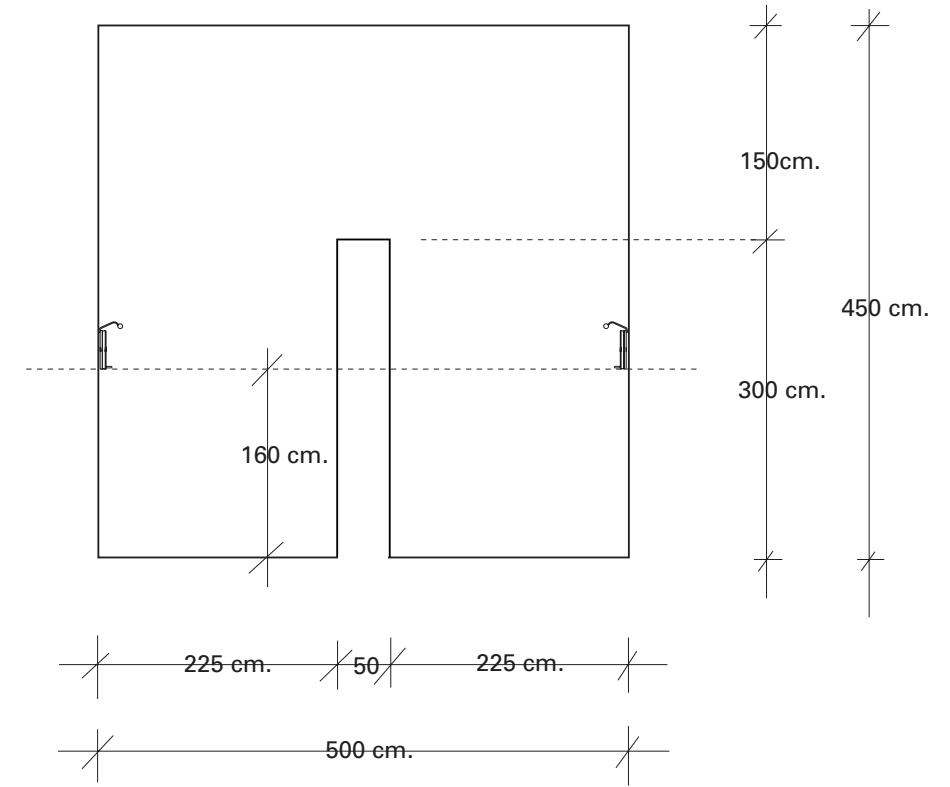
# Plano de Planta



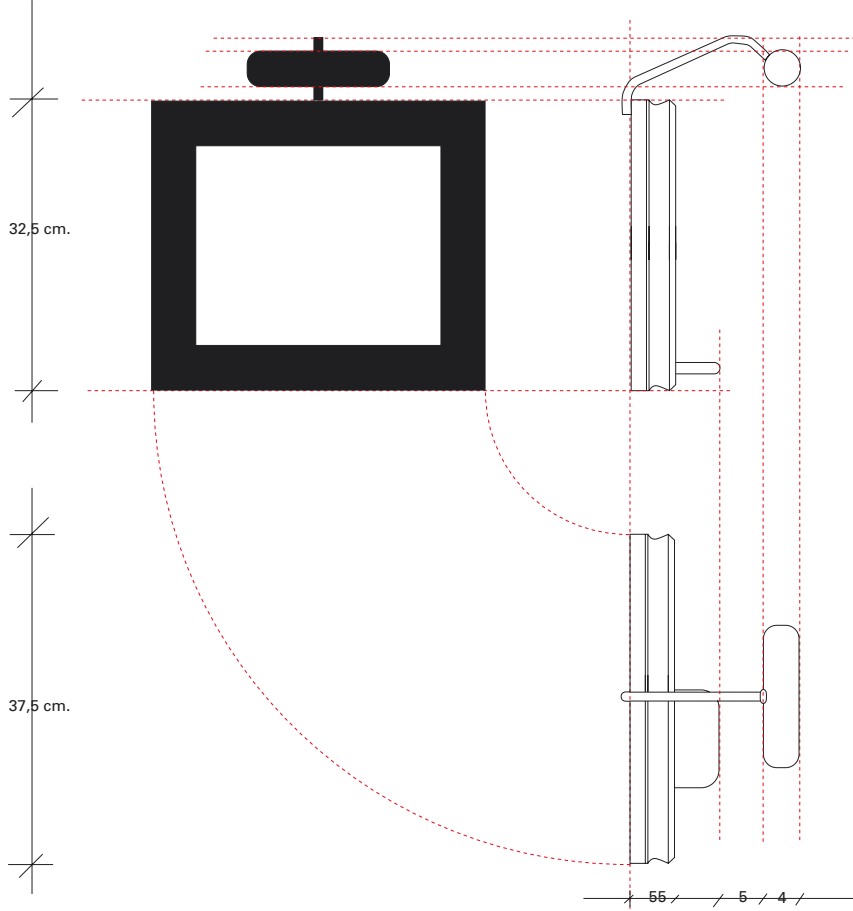
Elevación Corte A



Elevación Corte B

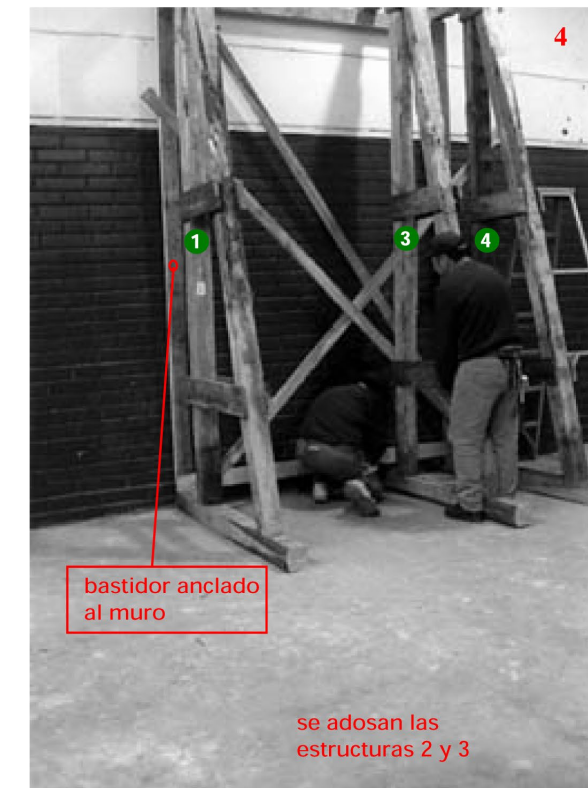
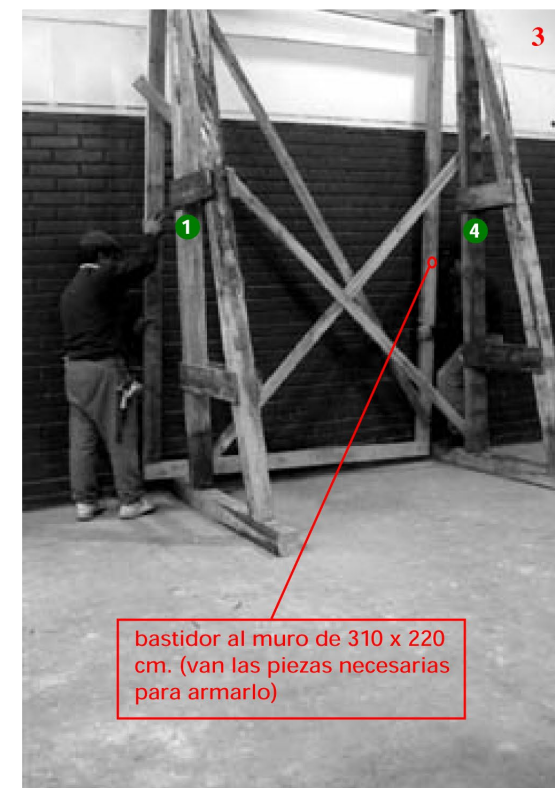
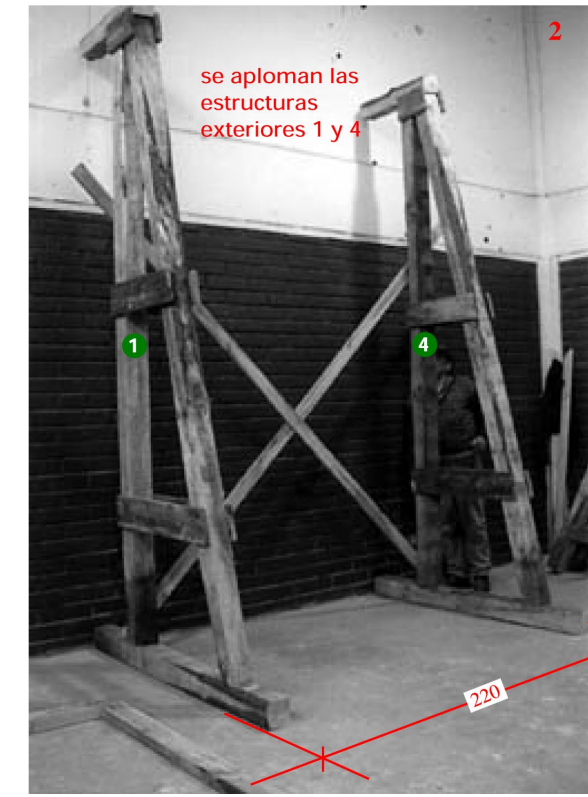
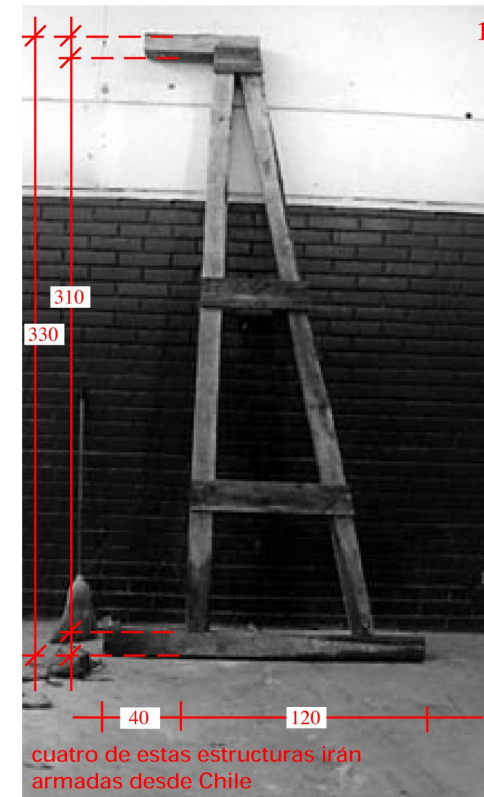


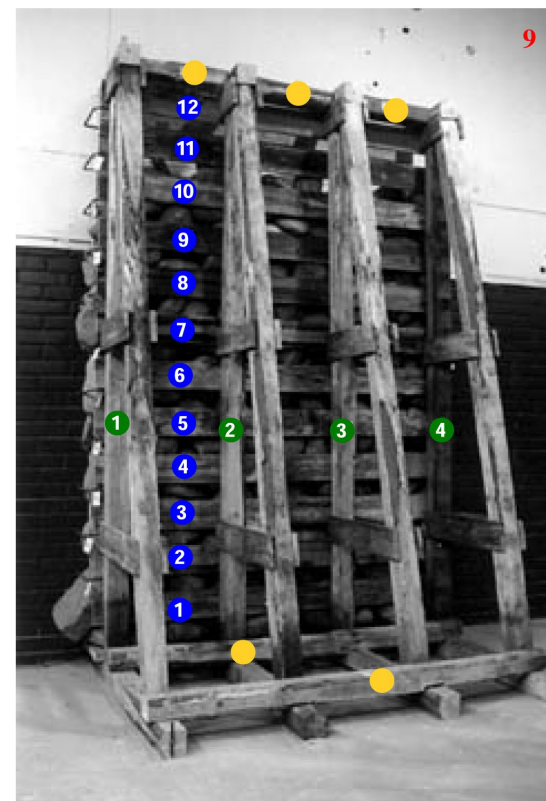
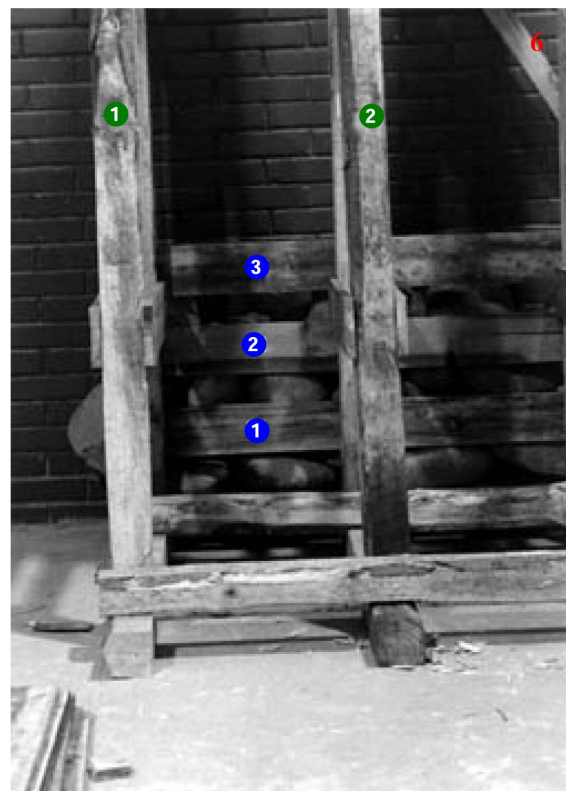
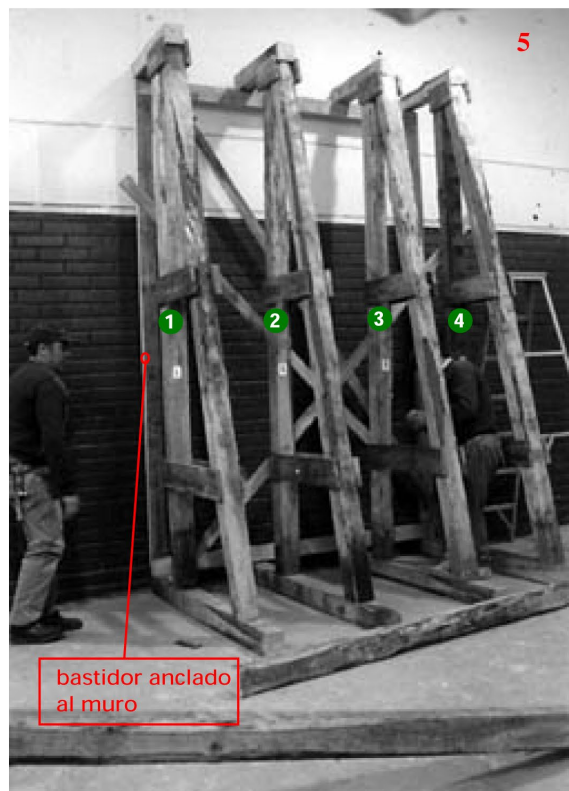
**Isométrica Marco *Via Crucis***



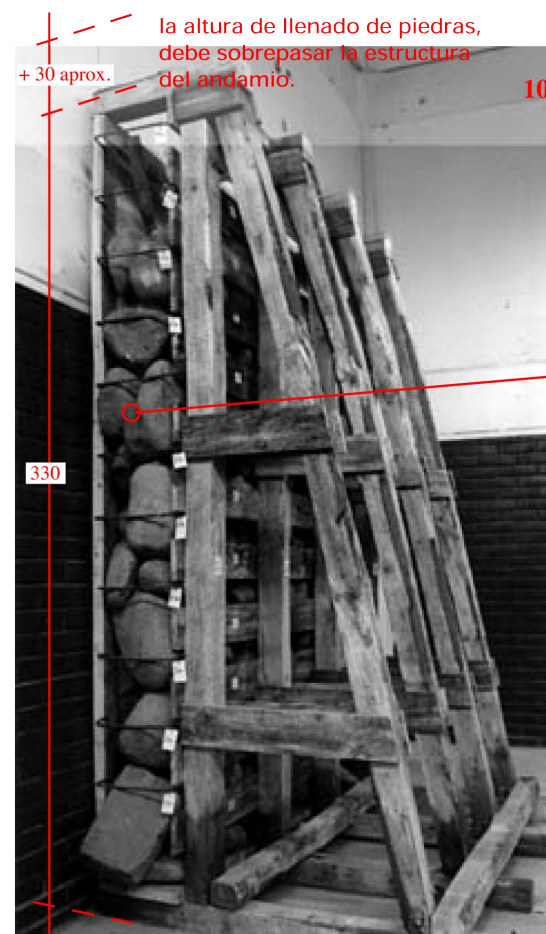
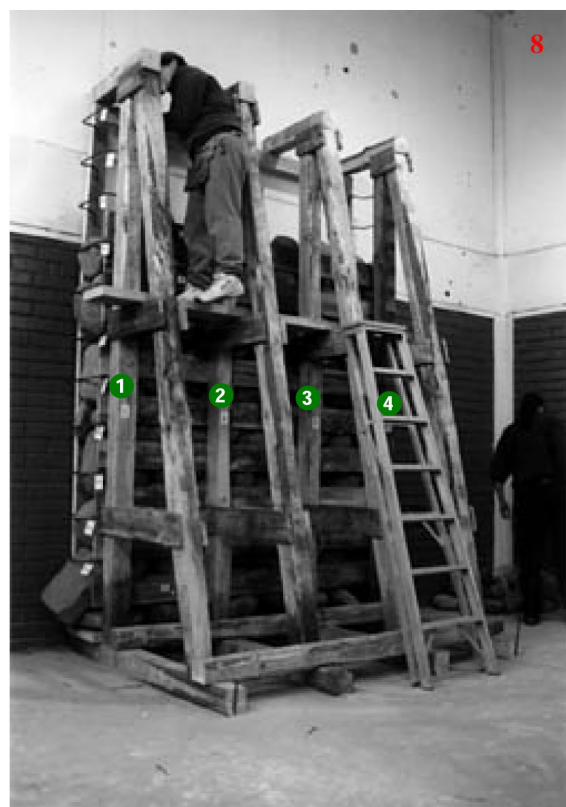
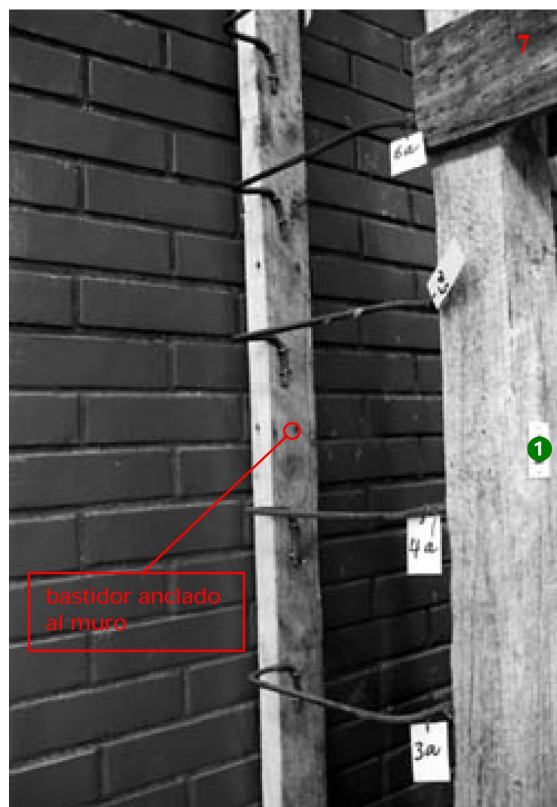
**Etapas de construcción del andamio\***

\*Las medidas propuestas para el andamio pueden ser modificadas en consideración a las condiciones arquitectónicas del espacio.





● amarras



la altura de llenado de piedras, debe sobrepasar la estructura del andamio. + 30 aprox.

3.5 m³ de piedras bolones de río

# CONSTRUCCIÓN ANDAMIO

## DESCRIPCIÓN DE LAS PIEZAS

Todas las piezas vienen rotuladas con su respectivo número. La nomenclatura A y C en el etiquetado de las piezas tiene relación con la orientación de las piezas, siendo A el lado izquierdo y C el lado derecho.

- TRIÁNGULOS: 3 estructuras construidas de palos de madera de pino de aproximadamente 4 x 4 pulgadas. Denominadas 1A, 1B, 1C.

- TABLÓN: tabla de madera de 24 cm. de ancho y 189 cm. de largo que se sitúa en la parte trasera de la estructura y actúa como soporte para las piedras. (4)\* El etiquetado de la pieza indica la cara del tablón que queda hacia abajo.

- CUARTONES DE AMARRE: 2 palos de pino de 4 x 4 pulgadas y 179 cm. de largo que aseguran horizontalmente la estructura de triángulos.

- > Cuartón de amarre interior (5)
- > Cuartón de amarre exterior (6)

- AMARRES SUPERIORES:

- > Amarres superiores cruzados: 3 palos de 4 x 4 pulgadas y 40 cm. de largo aprox. (7A, 7B, 7C)
- > Amarres superiores transversales: 2 palos de 4 x 4 pulgadas y 75 cm. de largo (8A, 8C)

- TABLAS: tablas numeradas de #1 a #8, de 15 cm. de altura y 189 cm. de largo. La instalación comienza desde abajo (#1) hacia arriba (última #8). \*El etiquetado de las piezas indican la cara de la tabla que queda hacia el muro.

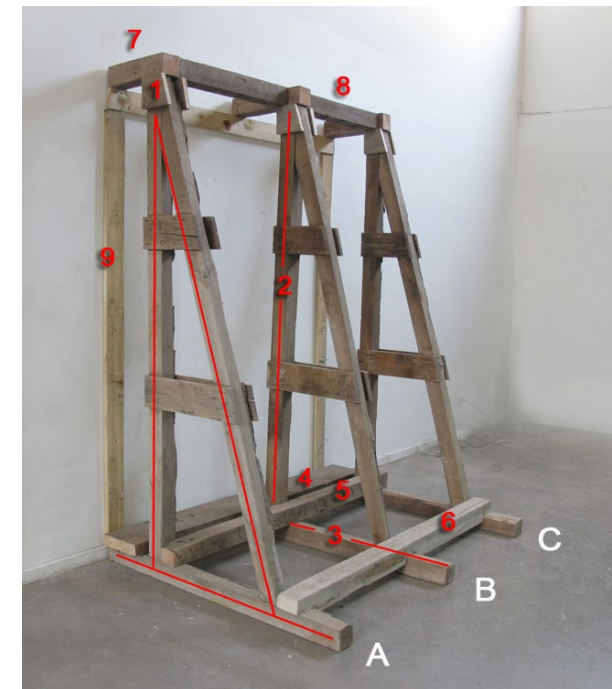
- PIEZAS DE FIERRO: 16 piezas de fierro estriado de 12 mm., 2 por cada tabla. Marcadas del 1 al 8, una para el lado A y otra para el lado C.

- TUBO DE NEÓN: pieza de vidrio de 12 mm., de diámetro y 90 cm de largo, llena con gas argón puro.

- TRANSFORMADOR ELÉCTRICO: transformador para tubos de neón de 6.000 Volts.

Piezas que se construyen en obra:

- BASTIDOR
- ALAMBRES TENSADOS
- CABLE ELÉCTRICO (o alambre barnizado) para circuito de tubo neón.



## COORDENADAS PARA CONSTRUCCIÓN

1: TRIÁNGULOS (1A – 1B - 1C):

- 2: PIE DERECHO (2A – 2B - 2C)
- 3: CUARTÓN HORIZONTAL (3A – 3B – 3C)

4: TABLÓN

5: CUARTÓN DE AMARRE INTERIOR

6: CUARTÓN DE AMARRE EXTERIOR

7: AMARRAS SUPERIORES CRUZADOS (3)

8: AMARRAS SUPERIORES TRANSVERSALES (2)

9: BASTIDOR FIJADO AL MURO (2 TABLAS VERTICALES [9A Y 9C] Y 1 TABLA HORIZONTAL)

ADEMÁS:

8 TABLAS, DEL #1 AL #8.



**1**  
Aplomar los triángulos exteriores (1A y 1C). Fijar en su posición con crucetas. Separación total entre triángulos, al borde externo: 179 cm.



**2**  
Aplomar triángulo 1B en el punto medio entre 1A y 1C. Fijar asimismo a las crucetas.



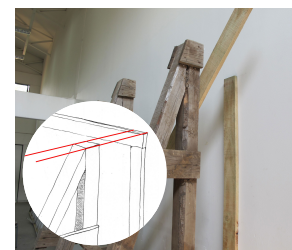
**3**  
Instalación de tablón, fijado en tres puntos a los cuartones horizontales. El tablón se instala centrado: a la misma distancia del pie derecho, por un lado, y del muro, por el otro.



**4**  
Fijar cuartón de amarre interior, en tres puntos.



**5**  
Instalar cuartón de amarre exterior, en tres puntos.



**6**  
Instalar de bastidor al muro. Tablas verticales: 9A y 9C quedan enfrentadas al pie derecho 2A y 2C respectivamente. Tabla horizontal: su borde superior coincide con el borde superior de triángulo de madera, como muestra el detalle.



**7**  
Instalar amarres superiores sagitales: 7A, 7B y 7C. Fijar sobre borde superior de 1A, 1B y 1C respectivamente, por un lado, y sobre la tabla horizontal del bastidor, por el otro. Fijar los amarres superiores sagitales con tornillos al bastidor y a los triángulos.



**8**  
Tensar y fijar el alambre con tornillos a los extremos superiores e inferiores de 2A y 2C.



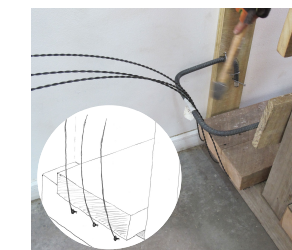
**9**  
Instalar los amarres superiores transversales entre 7A y 7B, y entre 7B y 7C.



**10**  
Pasar el cable eléctrico (que más tarde alimentará el transformador del neón), por arriba de uno de los amarres superiores sagitales hasta el suelo por el interior de la estructura. Antes de empezar la instalación de las piedras (el cable debe llegar hasta arriba ya que allí se alojará el transformador).



**11**  
Instalar las tablas de abajo a arriba, empezando por la tabla #1. Separación entre las tablas: 12.5 cm aprox. (Al instalar cada tabla seguir pasos 13, 14 y 16, y luego instalar la tabla siguiente, repetir procedimiento hasta tabla #8).

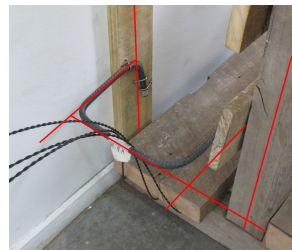


**12**  
Instalar tres corridas de alambre de 2mm de diámetro, trenzado, equidistantes entre sí. Fijar al cuartón horizontal, justo debajo del tablón. Hacer de igual manera a ambos lados, A y C.

Andamio terminado, vista isométrica.



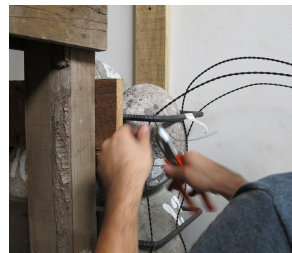
Andamio terminado, vista frotal.



**13**  
Instalar las piezas de fierro 1A y 1C. Fijar tanto al bastidor como a la tabla. Debe quedar centrada respecto del eje horizontal de la tabla. Cuidar que los 3 alambres queden por dentro de la pieza de fierro. Este procedimiento se repite para la instalación de todas las tablas (#1 a #8), en ambos lados de la estructura.



**14**  
Instalar las piedras, empezando desde la piedra N1. Rellenar homogéneamente a ambos lados de la estructura. Una vez que se ha avanzado en el llenado de piedras, instalar la tabla #2, junto con su respectivo procedimiento (pieza fierro, alambres, fijado).



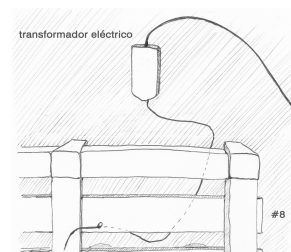
**15**  
Amarrar las tiras de alambre a la pieza de fierro, dejar el alambre estirado.



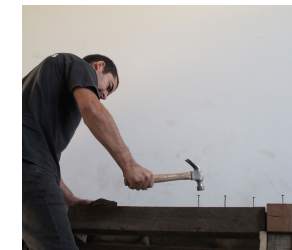
**16**  
Después de la tabla #4 aproximadamente, es necesario el uso de andamio o escalera para instalar las piedras y del resto de las piezas



**17**  
Tabla #8 tiene una perforación en diagonal en donde se instala el tubo de neón y a través de la cual éste se conecta con el cable eléctrico (o alambre de cobre barnizado). Esta perforación debe quedar al lado derecho de la estructura (tal como la tabla lo indica en su rotulación).



**18**  
Previamente a llenar de piedras en tabla #8, pasar cable eléctrico por la perforación de la tabla, para conectar el tubo de neón una vez que todas las piedras estén instaladas. Al instalar el transformador eléctrico, este mismo alambre será el que se conectará a una de sus salidas.



**19**  
Clavar una corrida clavos de 3 pulgadas, cada 10 cm., por todo el borde superior delantero de la estructura (8A y 8C) y, de ser necesario, por el borde de los costados también, para sostener cualquier posible movimiento de las piedras de la parte superior.



**21**  
Instalar el transformador eléctrico escondido entre las piedras superiores. Conectar al cable eléctrico previamente pasado por el interior de la estructura. Dejar conectadas y visibles las dos salidas eléctricas que alimentarán cada extremo del tubo de neón.



**20**  
Al terminar la instalación de las tablas, tensar y amarrar las 3 corridas de alambre en la cara interna del amarre superior sagital. Hacer en ambos costados (7A y 7C).



**22**  
Terminar de llenar con piedras. Luego, instalar el tubo de neón en la perforación de la tabla #8. Conectar inmediatamente a las dos salidas eléctricas del transformador (el tubo de neón sostenido por éstas) una a cada extremo.

Instalación terminada.

