

Llisa AL AGUA AZUL 100

PROFESIONAL

LISA

AL AGUA

PROFESIONAL

LISA

AL AGUA

METAL

Aplicaciones:

- Pintura Automotriz
- Metales
- Masillas

ISESA

Fabricación Chilena

METAL

Aplicaciones:

- Pintura Automotriz
- Metales
- Masillas

ISESA

Fabricación Chilena

100

100

100

100



LONQUÉN 2012
Gonzalo **Díaz**



*El sueño es la primera casa,
una casa sin techo, ni paredes,
ni cama. Estos vendrán después.
Esta noche te llevo, amor mío,*



Estado del sitio al año 2004. Dpto. de Arquitectura, MOP

*a la primera casa. La deslizaré
bajo la puerta monstruosa, y me
encontrarás dentro.*

John Berger, Carta de A a X

DIRECTORIO FUNDACIÓN MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS:
María Luisa Sepúlveda, PRESIDENTA
María Eugenia Rojas, SECRETARIA
Arturo Fontaine, TESORERO
Michelle Bachelet
Gastón Gómez
Milan Ivelic
Fernando Montes
Claudio Nash
Enrique Palet
Carlos Peña
Daniel Platovsky
Margarita Romero
Marcia Scantlebury
Agustín Squella
Carolina Tohá

DIRECTOR EJECUTIVO MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS:
Ricardo Brodsky

JEFES DE ÁREA:
María José Bunster,
MUSEOGRAFÍA Y EXPOSICIONES
María Luisa Ortiz,
COLECCIONES E INVESTIGACIÓN
Patricia Farías,
EXTENSIÓN Y COMUNICACIONES
Jo Siemon,
EDUCACIÓN Y AUDIENCIAS
Claudio Canales,
TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN

EQUIPO MUSEO:
Paz Moreno Israel, DIRECTORA DE ARTE
Tatiana Wolff, MUSEÓGRAFA
Rodrigo Medel, DISEÑADOR
Erik Valencia, JEFE DE MANTENCIÓN
Héctor Arancibia, MANTENCIÓN
Andrés Barrera, MANTENCIÓN

HORARIOS MUSEO:
Martes a Domingo 10:00 am / 18:00 pm

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN / CEDOC
Lunes a viernes 10:00 Am / 17:30 pm
Dirección: Matucana 501,
Quinta Normal, Santiago de
Chile. Metro Quinta Normal

FONOS: 56(2) 597 9600

info@museodelamemoria.cl
www.museodelamemoria.cl

LA EJECUCIÓN DE ESTE PROYECTO HA SIDO POSIBLE GRACIAS AL FINANCIAMIENTO QUE LE OTORGA, A ESTE MUSEO, EL GOBIERNO DE CHILE A TRAVÉS DE LA DIBAM.

Lonquén 2012, Gonzalo Díaz

ISBN: 978-956-9144-01-1

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO: Pretzel

FOTOGRAFÍA: Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Departamento de Patrimonio Arquitectónico DA / MOP (p 2-3); Jorge Brantmayer (pp 12, 13, 15, 18-19, 22, 23, 24); Luis Navarro (p 42)

TEXTOS: Mario Navarro, Federico Galende, Gonzalo Díaz

EDICIÓN CATÁLOGO: Mario Navarro

Mario Navarro: Curador

Maite García, Pretzel: Asistente de producción y montaje

Luis Mura, Taller Ensamblajes: molduras y lacado de marcos con ensamble de repisa

Bernardo Oyarzún: serigrafía en vidrios

Enzo López, Broncerías Chile: lámparas y números romanos de bronce

Alfredo Goñi, Goñi producciones: andamio

Alejandro Parragué: neón

Erik Valencia, Jefe de Mantención del Museo de la Memoria: construcción del espacio

Tatiana Wolff, Museógrafa del Museo de la Memoria: iluminación

Mariana Babarovic, Pretzel: diseño y producción de la publicación

Ograma: Impresión

Lonquén

El hallazgo de cuerpos de campesinos de la localidad de Isla de Maipo en los silos de una antigua construcción de piedra adosada a un cerro, los hornos de Lonquén, en 1978, fue el hecho que permitió empezar a establecer con claridad la situación de las personas que habiendo sido detenidas por patrullas militares o de Carabineros, o por agentes de las policías secretas (DINA o CNI), se encontraban desaparecidas. Un singular tipo de atentado en el que se especializaron los regímenes militares latinoamericanos y que negaron con la misma vehemencia con que lo practicaron.

La acción de la Vicaría de la Solidaridad permitió descubrir el crimen de Lonquén, que implicó la muerte de Enrique Astudillo Alvarez (51), Omar Astudillo Rojas (20), Ramón Astudillo Rojas (27), Carlos Hernández Flores (39), Nelson Hernández Flores (32), Oscar Hernández Flores (30), Sergio Maureira Lillo (46), José Maureira Muñoz (22), Segundo Maureira Muñoz (24) Sergio Maureira Muñoz (27), Miguel Brant Bustamante (22), Manuel Navarro Salinas (20), Iván Ordóñez Lama (17) y José Herrera Villegas (17). El juez de la Corte de Apelaciones de Santiago Adolfo Bañados pudo identificar a las víctimas y los culpables de los hechos, los que sin embargo se beneficiaron del Decreto Ley de Amnistía del mismo 1978. En 1995 el sitio fue declarado Monumento Nacional. Sólo el año 2010, los restos mortales de los campesinos fueron entregados a sus familiares para recibir la sepultura, 37 años después de su muerte.

Presentar **Lonquén** de Gonzalo Diaz, 23 años después de la ya mítica exposición en la Galería Ojo de Buey en Santiago y 11 años después de que fuera exhibida en la exposición F(r)icciones: Visiones del Sur en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, es una oportunidad del Museo de la Memoria y

los Derechos Humanos que busca relevar la importancia de esta obra fundamental en el arte contemporáneo chileno y latinoamericano acercándola a las nuevas generaciones.

Las obras de Gonzalo Díaz –Premio Nacional de Arte 2003– gozan de un merecido prestigio no sólo por la incesante búsqueda de nuevas formas de expresión que lo sitúan como un actor principal de la vanguardia, sino también, en particular en el caso del proyecto *Lonquén*, por su significativa contribución a denunciar la memoria del horror y del silencio de la dictadura chilena.

La obra *Lonquén* ha motivado múltiples debates entre críticos y teóricos del arte, destacándose las connotaciones religiosas y místicas tanto de la instalación como de la performance con que concluyó originalmente. Así mismo, los cuadros numerados a modo de *vía crucis* hablan con y desde los campesinos asesinados del peso y la angustia que sus familias han llevado durante muchos años.

Estas connotaciones son las que se verán incrementadas y complejizadas en la reinstalación de *Lonquén* que exponemos en el Museo de la Memoria, con la curatoría del artista visual Mario Navarro, mostrando una vez más la fabulosa sinergia que en nuestra región ha tenido el arte con la causa de los derechos humanos y la memoria.

RICARDO BRODSKY
DIRECTOR MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS

LONQUÉN, LA PENUMBRA DE LO INTRADUCIBLE

El 7 de octubre de 1973, durante los primeros días de la dictadura militar que gobernó Chile por 17 años, fueron apresados en Isla de Maipo un grupo de quince campesinos. Todos ellos permanecieron desaparecidos hasta el 30 de noviembre de 1978, fecha en que fueron encontrados sus restos en unos hornos ubicados al interior de la cooperativa agrícola "El Triunfador", en la localidad de Lonquén, a unos 14 kilómetros de la ciudad de Talagante.

Eran dos viejas chimeneas de nueve metros de altura previamente utilizadas para la preparación de cal, que tenían como entrada unos llamativos y rústicos arcos de medio punto. Ahí dentro fueron ocultados los cuerpos por largos cinco años.

La información inicial sobre este crimen y los cuerpos anónimos que yacían escondidos ahí, fue entregada a la Vicaría de la Solidaridad, organismo de la iglesia Católica chilena que entre 1975 y 1992 se dedicó en gran medida a prestar asistencia social y legal a quienes eran detenidos y sujetos de violaciones de los derechos humanos durante el gobierno de Augusto Pinochet.

Una comisión de la Vicaría conformada por Enrique Alvear, obispo auxiliar de Santiago; el Vicario Cristián Precht y Javier Egaña, Secretario Ejecutivo de la Vicaría; el abogado jefe de la Vicaría, Alejandro González; el abogado Máximo Pacheco; el director de la revista *Qué Pasa*, Jaime Martínez y el subdirector de la revista *Hoy*, Abraham Santibáñez viajaron desde Santiago hasta Lonquén a constatar los dichos de los testigos.

Una vez ahí, el encuentro de esa comisión con los quince hombres asesinados fue extraordinariamente explícita: trozos de cráneos amarillentos, con huellas de cuero cabelludo; pelos sueltos y negros; ropas desgarradas revueltas con escombros y fierros retorcidos. Una escena que mostraba la brutalidad y crudeza de este crimen y simultáneamente, la carencia total del más mínimo cálculo de inteligencia política de parte de los agentes del estado involucrados.

Es muy curioso observar también que las personas asesinadas no eran particularmente reconocidos como militantes de partidos de la Unidad Popular, ni hombres ligados a grupos políticos cercanos al gobierno de Salvador Allende. Su comunidad los veía como obreros y campesinos, conocidos por sus nombres y vinculados a un puñado de familias del lugar

8 < A modo de hipótesis, quizá esa falta de "delicadeza militar" se debió a que el contexto del golpe de estado permitió, entre otras cosas, elaborar frenéticamente vengativas acciones por parte de grupos de poder económico que habían sido relegadas a un plano marginal durante el gobierno de Allende. Es posible que el asesinato de aquellos hombres fuera simplemente una operación de venganza sobre personas anónimas, para reivindicar el poder del latifundio de la zona que en el nuevo gobierno retomaría su histórico rol opresor.

Pero siendo unos asesinatos con últimos fines de venganza social o política, los crímenes de Lonquén se transformaron rápidamente (una vez descubiertos) en un hito sin precedentes de los primeros años de la dictadura, pues gracias al alto nivel de conmoción pública que provocó la información sobre el hallazgo, tanto en Chile como en la comunidad internacional, el caso avanzó rápidamente a la judicialización, nombrando la Corte Suprema de Chile un ministro en visita que tuvo la responsabilidad de realizar las primeras indagaciones y las posteriores encargatorias de reos.

Al mismo tiempo que el caso era tratado por el poder judicial, las organizaciones de derechos humanos hicieron valer su tesis sobre la figura de los detenidos desaparecidos, asunto no menor en el marco de la negación sistemática que el régimen de la Junta Militar había dado a la imagen e identidad de quienes murieron anónimamente por haber sido partidarios del gobierno de la Unidad Popular.

LAS LECTURAS, LA FIGURA

En 1978, Gonzalo Díaz tiene en sus manos tres páginas de la revista de actualidad política *Hoy* que contienen un artículo recientemente publicado sobre el caso Lonquén. Esas páginas lo acompañaron por muchos años, incluso viajaron con él

a Florencia, donde se podrían haber abordado y desarrollado como una obra, sin embargo las mismas páginas permanecieron sobre su escritorio en Italia y volvieron intactas a Santiago a fines de 1981.

No fue sino hasta 1988 que Gonzalo Díaz comienza a pensar en el artículo como un posible motor para un futuro trabajo.

En 1980, la editorial Aconcagua de Santiago publica la primera edición del libro *Lonquén* de Máximo Pacheco, el que fue censurado y sacado de circulación inmediatamente por el régimen de Pinochet. Años después Justo Pastor Mellado¹ le cuenta a Gonzalo Díaz de la existencia de dicho texto, el que es incorporado al archivo de lo que será posteriormente la base documental de la obra *Lonquén 10 años*.

Ambos textos, el periodístico y el testimonial, son relatos que explicitan todos los detalles, las detenciones, los asesinatos, el ocultamiento de los cuerpos, su hallazgo y las acciones judiciales posteriores que permitieron terminar con el adjetivo presunto² en los casos de personas detenidas y posteriormente desaparecidas.

Esas páginas contienen un conjunto de imágenes visuales y textuales que con seguridad le permitieron a Gonzalo Díaz

1 Justo Pastor Mellado (Concepción, 1949) Crítico, historiador del arte chileno y curador independiente. Escribió *Sueños Privados, Ritos Públicos* (Ediciones La Cortina de Humo, Santiago, 1989) con ocasión de la exposición *Lonquén 10 años*. Ha desarrollado un extenso trabajo en torno a las artes visuales chilenas, promoviendo la relevancia de la cultura local en el circuito internacional de arte. Ha sido curador para Chile de las Bienales de São Paulo, Bienal de Venecia, Bienal del Mercosur, entre otras. Actualmente es director del Parque Cultural Valparaíso

2 La periodista Alejandra Matus plantea que con la apertura del proceso judicial a propósito del caso Lonquén el adjetivo presunto es descalificado completamente por la opinión pública y al mismo tiempo desmorona la presentación hecha por el embajador de Chile en la ONU, Sergio Diez, donde ponía en duda la existencia legal de las personas que habían sido denunciadas como detenidas y desaparecidas.

<http://www.casosvicaria.udp.cl/lonquen-el-fin-del-adjetivo-presunto/>

comenzar a elaborar el proyecto. Sin embargo en sus propias palabras, los hechos eran tan terribles y la información tan abrumadora que era imposible articular algún tipo de obra relacionada directa o indirectamente en una fecha cercana a 1980.

Tuvieron que pasar casi diez años para que la información y la percepción sobre el caso estuviera asentada; que fuera un evento determinante para la comprensión de la historia de la violencia política del Estado en Chile y especialmente para la asimilación por parte de la sociedad chilena y latinoamericana (que había sufrido los mismo embates dictatoriales) del real significado de los derechos humanos.

LAS FIGURAS, LA NO-IMAGEN

En enero de 1989 se inaugura en la Galería Ojo de Buey de Santiago la exposición *Lonquén 10 años*. En esa ocasión Gonzalo Díaz dispone en dos piezas que componen la instalación. La primera corresponde a un andamio de madera de cuarterones de construcción, similares a los ya usados anteriormente en las alzaprimas de la obra *Qué Hacer* (Galería Sur 1984, Santiago). Esta estructura mantenía en posición vertical y presionadas contra el muro de la galería dos toneladas de bolones de piedra de río, todas numeradas.

En la parte superior del andamio y levemente inclinada a la izquierda se instaló una línea de un metro de neón azul (argón) que rozaba el cielo raso de la sala de exhibición.

Frente al andamio, en dos muros contiguos se instalaron catorce cuadros con marcos de madera lacada negra. Siete en un muro y siete en el otro. Cada uno tenía dos elementos que dislocaban la bidimensionalidad del soporte. El primero corresponde a una pequeña repisa ubicada en la esquina inferior izquierda de cada cuadro. Sobre ella se dispuso un pequeño vaso de vidrio lleno hasta la mitad con agua.

En la parte superior y al centro de cada cuadro se ubicó una lámpara de bronce con su ampollita encendida que corresponde a las mismas utilizadas domésticamente en las enmarcaciones más tradicionales de la pintura chilena.

Cada cuadro tenía como fondo una superficie homogénea de lija industrial gris oscura casi negra. Finalmente, los vidrios utilizados en los cuadros habían sido impresos en serigrafía por su reverso con la siguiente frase:

*EN ESTA CASA,
EL 12 DE ENERO DE 1989,
LE FUE REVELADO A GONZALO DÍAZ
EL SECRETO DE LOS SUEÑOS*

Debajo de cada cuadro y a unos pocos centímetros, se dispusieron consecutivamente, del uno al catorce, números romanos de bronce que figuraron el esquema básico del *via crucis*. La descripción antes hecha solo tiene el objeto de precisar y ubicar los puntos cardinales básicos de esta obra. Cada elemento utilizado, cada material dispuesto y cada modificación o intervención de la tradición pictórica han sido aquí programadas para insistir en la proposición de una “no-figuralidad”, pues deliberadamente Gonzalo Díaz ha dejado en su archivo personal todas aquellas imágenes que documentan el Caso Lonquén. Las fotografías de Luis Navarro, quien acompañó a la comisión de la Vicaría de la Solidaridad durante el hallazgo de los cuerpos. Las imágenes aparecidas en la revista *Hoy* y en la prensa de la época. Los rostros de los quince campesinos asesinados y también la de los carabineros que ejecutaron la orden de matarlos, todas ellas fueron reemplazadas por el andamio, el neón, la moldura lacada de los cuadros, la lámpara, los vasos, la lija y el texto.

¿Qué hace entonces esta obra para hablar sobre las muertes ocurridas en Lonquén?

Lo más sensato es decir que nada... Nada porque en rigor la obra no está capacitada para registrar la historia y sus hechos en un plano ilustrativo de lo real. Porque para hablar de lo ocurrido en la localidad de Lonquén es mejor hablar sin metáforas. Así, lo indirecto, diagonal o diferido de la obra está precisamente en la no-recurrencia a la figura, a esos elementos de significación relativamente determinados que ordenan la lectura de los contornos de las cosas.

Cada figura del Caso Lonquén ha sido obliterada en favor de la construcción de un imaginario paralelo, que ha sido definido por Gonzalo Díaz como el de la NO-IMAGEN, es decir, un conjunto de





G. Díaz, *Banco/Marco de Pruebas* (1987),
Galería Arte Actual, Santiago [pp 12, 13 y 15].

elementos que acentúan la distancia entre lo que fue el hecho y lo que es la obra.

La instalación es sin duda un complejo de capas que se pueden leer en forma independiente y que simultáneamente, en conjunto, están continuamente friccionándose; haciendo ruido, desgastándose y redondeando sus bordes.

Es interesante notar que tanto en *Lonquén 10 años* de 1989, en la versión de 2001 en el Museo Reina Sofía de Madrid, como en *Lonquén* de 2012 en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago el espacio y la referencia que se establece con las violaciones a los derechos humanos se hace extraordinariamente elástica: en un momento es un espejo –muy opaco por cierto– de los hechos ocurridos entre 1973 y 1990 y en otro, se vuelve casi una diatriba frente al discurso desprolijo y desmemoriado de muchos sectores políticos, que se extienden desde la derecha más recalcitrante hasta colectividades moderadas e incluso a “artistas de izquierda”, quienes han hecho de la defensa a los derechos humanos un discurso formalista que expresa su más profunda pusilaminidad³, simplemente porque han abordado el tema en forma sincopada y a destiempo. A propósito también de este punto Gonzalo Díaz escribe:

“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”⁴

Incluso, mi impresión es que esta distorsión donde mejor se manifiesta es precisamente en esta última versión de *Lonquén*

3 (...) *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.

Mellado, Justo Pastor. *Sueños Privados, Ritos Públicos*. Ediciones La Cortina de Humo, Santiago, 1989

4 Díaz, Gonzalo. Fragmento de texto impreso en la contratapa del catálogo *Sueños Privados, Ritos Públicos* a cargo de Justo Pastor Mellado. Ediciones La Cortina de Humo, Santiago, 1989

y en su relación con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Aquí las distancias se han relativizado aún más. Las toneladas de piedras de la obra han tenido que ser soportadas físicamente tanto por las lozas del edificio, como simbólicamente por todo el proyecto del museo. Entonces el asunto de LA IMAGEN en un museo dedicado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990, tal como se menciona en sus estatutos, se constituye en su característica central, eje conceptual y en su razón de existencia institucional. En este marco, los rostros de detenidos desaparecidos, sistemáticamente reproducidos en diferentes soportes y medios en la colección del museo, así como sus exposiciones temporales que abordan regularmente los efectos colaterales del ejercicio estatal de la degradación humana, son la plataforma signíca a la que se enfrenta *Lonquén*.

Marcel Duchamp habla que el arte puede y debe proponer una postura mental frente al “régimen retiniano” que ha guiado históricamente a las artes. Estatuto que se promueve como una proposición conceptual que proviene de la experiencia con lo real y con su traducción figurada en el arte. Es esta misma forma figural la que soporta el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, porque la imagen del museo no es otra que las figuras que componen su acervo y por lo mismo, a *Lonquén* no le queda otro camino que desfigurar esa imagen. En este sentido, la frase también de Marcel Duchamp, “monstruo de la veracidad y transubstanciación cristalina”, a propósito de la “traducción” de la *Caja Verde* hecha en 1960⁵, toma un sentido que frustra

5 El artista británico Richard Hamilton (1922-2011) entre 1959 y 1961 tomó la traducción de los notas de la *Caja Verde* de Marcel Duchamp que había hecho el profesor de historia del arte de la Universidad de Yale George Head Hamilton un par de años antes. Richard Hamilton volvió a operar como traductor, pero esta vez lo hizo desde los facsímiles elaborados por Heard Hamilton a una versión tipográfica realizada por él para la misma *Caja Verde*. Marcel Duchamp escribió a Richard Hamilton las siguientes líneas a propósito de la publicación de la nueva versión: “estamos locos por el libro (...) su trabajo de amor ha dado nacimiento a un monstruo de veracidad y transubstanciación cristalina de la caja verde francesa. La traducción es llevada

cualquier intento por encontrar aquí una similitud complaciente con la imagen del museo. Lo que ha hecho Gonzalo Díaz y *Lonquén* es un “monstruo” que hace una exhaustiva traducción del caso –por supuesto sin pretender hacer una paráfrasis– que pone sobre las figuras del museo un manto que vela la memoria de Chile y que crea una penumbra de lo intraducible. La imposibilidad de la traducción de ser completamente idéntica a su referente original nos enfrenta a aquello que queda fuera de la comprensión racional y que no se puede abordar desde un conocimiento sistemático regulado. Es este terreno ínfimo e inespecífico según Gonzalo Díaz, “el con mayor grado de artisticidad”. Lo artístico de *Lonquén* se encuentra precisamente en la imagen que construye y no en la figura a la cual se refiere.

EN ESTA CASA

La frase impresa en el reverso de los vidrios de cada uno de los catorce cuadros de la instalación dice:

*EN ESTA CASA,
EL 12 DE ENERO DE 1989,
LE FUE REVELADO A GONZALO DÍAZ
EL SECRETO DE LOS SUEÑOS*

Este texto ha sido tomado en un acto de radical apropiación de la carta que escribe Sigmund Freud en 1900 a Wilhelm Fliess preguntándole si cree que alguna vez en la casa de Bellevue se podrá leer la siguiente frase en un placa de mármol:

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

Evidentemente el recurso de la cita aquí va mucho más lejos, articulándose, según Gonzalo Díaz como el verdadero motivo y la clave que le permitió construir la obra.

La frase de Freud corresponde a la primera vez que lleva a cabo la interpretación completa de un sueño. Su sueño. Más tarde

a una forma plástica tan cercana del original que la *Novia* debe florecer aún más”.



G. Díaz, *Rúbrica* (2003),
Galería Matucana 100, Santiago.



conocido como la *Inyección de Irma*, el sueño de Freud se transforma en el discurso inaugural del YO, pero de un yo pre-consciente como indica Lacán, o una identidad diferida que promueve un conocimiento otro, una lectura *xeno-epistémica*⁶ diría Sarat Maharaj.

Es por esto que es posible hacer una meta escritura de la frase de Freud y así mismo, es igualmente posible hacer una escritura paralela que da vida al horror develado del sueño en que estaba sumido Chile en aquellos días durante el hallazgo de los cuerpos en los hornos de cal de Lonquén. A propósito de esto, Justo Pastor Mellado anota:

*En este lugar,
el 30 de noviembre de 1978,
le fue revelado a Chile
el secreto de los sueños*

Por lo tanto, el problema de *lo otro* se percibe en esta obra como central. La elaboración de pensamiento a partir del efecto de la falta de figuralidad y del nacimiento de una no-imagen define lo que será en definitiva la visualidad de la obra, es decir, lo develado de las imágenes.

6 Frente al concepto de intuición –termino que se suele utilizar tradicionalmente para referirse a la posibilidad de conocer una cosa sin mediar un proceso de razonamiento lógico– Maharaj prefiere la expresión xeno-epistemia. A partir de la combinación de los términos “xeno” (que significa extraño, extranjero, otro) y “episteme” (que significa conocimiento), esta expresión logra integrar tanto la idea de una producción cognitiva específica como la búsqueda de un tipo de saber que no evita la contradicción y la diferencia, ni se agota en criterios racionales y empíricos. Sarat Maharaj cree que se podría identificar esta nueva modalidad de conocimiento xeno-epistémico con el tipo de experiencia cognitiva que articulan las artes visuales. Maharaj, Sarat. *An Unknown Object in Uncountable Dimensions: Visual Arts as Knowledge production in the Retinal Arena. Conferencia* Universidad Internacional de Andalucía. UNIA arte y pensamiento, Sevilla, 2003

EL ÍNDICE REPUBLICANO

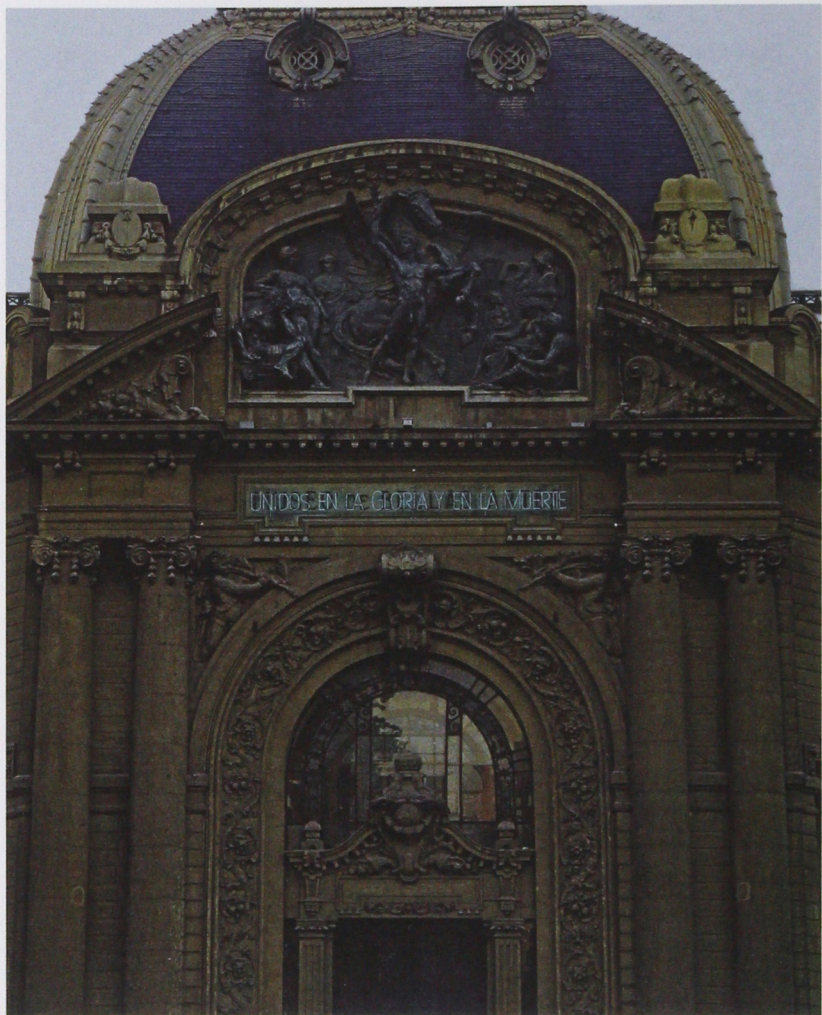
Las tres versiones de la obra *Lonquén* han desarrollado durante más de veinte años una trama de relaciones con otros proyectos que profundizan el interés de Gonzalo Díaz por la historia civil de Chile.

En muchas de sus obras ha incorporado literalmente, en forma completa o parcial, artículos del código civil chileno justamente para abordar desde la especificidad de la norma, la generalidad de la localidad que habita.

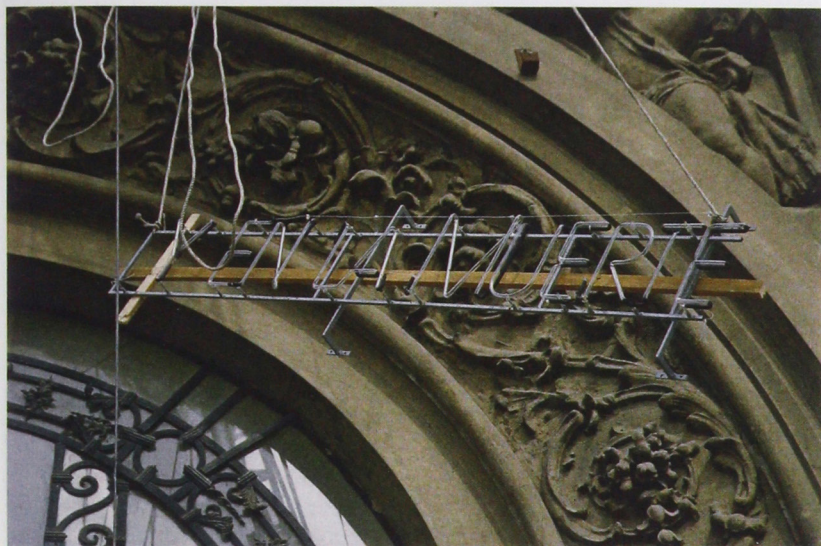
La recurrencia al marco que establece el código se debe en cierta forma a lo que he llamado un “ánimo republicano” o como se refiere Gonzalo Díaz, “al espesor del Estado”. A saber y en orden cronológico, *Banco/Marco de Pruebas* (1988), *Lonquén 10 años* (1989), *Unidos en la Gloria y en la Muerte* (1997) y *Rúbrica* (2003). Esta letanía es la constatación de una lectura regular de una preocupación permanente de la chilenidad por el valor casi doctrinal de la institución constitucional. En este terreno la exaltación del orden republicano es transversal en el tiempo y especialmente en la segmentación social. Los trabajos de Gonzalo Díaz replican la empatía de gran parte de la población chilena por un método regulado de la vida civil. Por ejemplo, en el caso de *Banco/Marco de Pruebas*, el índice republicano se encuentra en la figura de la zona de fabricación de la balaustrada neoclásica y en el baldaquino rústico que la rodea al interior de la instalación. Es ese modelo de cemento y yeso que ornamenta las cornisas de la nueva República de Chile el que debe vigilar que los principios generales de la codificación civil. Es ahí también que en esta obra se aborde el asunto del asesinato⁷ no como un problema moral, sino como una subversión del orden público

En *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, este mismo espíritu se deja ver directamente a través de un párrafo tomado del Mensaje –redactado por el mismo Bello– con que el presidente Manuel Montt envía al Congreso Nacional el proyecto de Código Civil. Este párrafo fue reproducido *in extenso* por Gonzalo Díaz en

7 Parte de la obra *Banco/Marco de Pruebas* contiene un tríptico titulado *Sor Teresa, la lumpérica, Diamela Eltit, la degollada, Zulema Morandé, la escritora. Ahí se hace una referencia cruzada al llamado crimen de El Boldo, donde en 1904 fuera degollada Zulema Morandé Franzoy.*

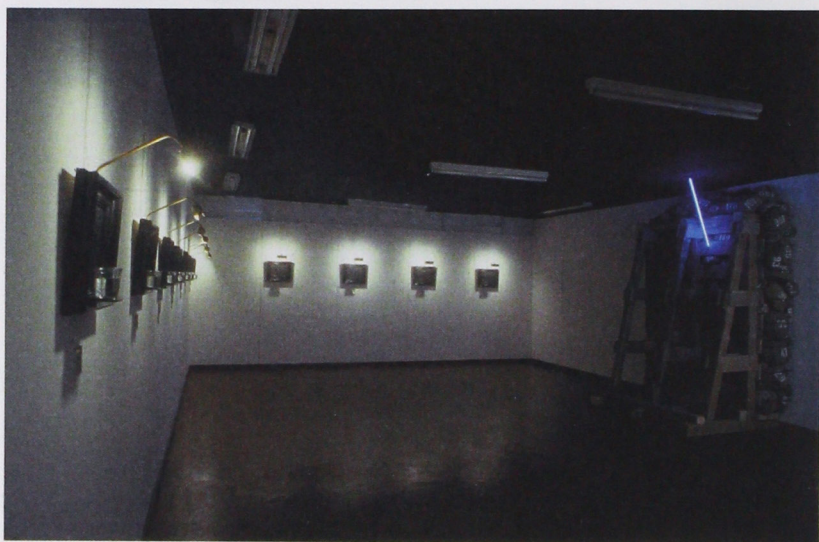


G. Díaz, *Unidos en la Gloria y en la Muerte* (1997, 98), MNBA, Santiago.



G. Díaz, *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, detalle del montaje.





G. Díaz, *Lonquén 10 Años* (1989),
Galería Ojo de Buey, Santiago.

neón a lo largo de todo el perímetro de la Sala Matta, sostenido por el andamio que a su vez sostenía al Museo Nacional de Bellas Artes:

Se ha confiado más que en la ley, en el juicio de los padres y en los sentimientos naturales. Cuando éstos se extravían o faltan, la voz de aquélla es impotente, sus prescripciones facilísimas de eludir y la esfera a que les es dado extenderse, estrechísima. ¿Qué podrían las leyes en materia de testamentos y donaciones, contra la disipación habitual, contra el lujo de vana ostentación que compromete el porvenir de las familias, contra los azares del juego que devora clandestinamente los patrimonios? El proyecto se ha limitado a reprimir los excesos enormes de la liberalidad indiscreta, que si no es a la verdad, lo más de temer contra las justas esperanzas de los legitimarios, es lo único a que puede alcanzar la ley civil, sin salir de sus límites racionales, sin invadir el asilo de las afecciones domésticas, sin dictar providencias inquisitorias de difícil ejecución, y después de todo ineficaces.

> 25

El soporte que da el mismo código a la consciencia del ordenamiento del Estado chileno se transforma entonces en el nuevo puntal moral de la nación.

Así también en *Rúbrica* la estructura lineal del *via crucis* deja traslucir, a pesar de la densidad del neón rojo y del lánguido cantar de María Martha Serra Lima, el vacío y el encierro simultáneo del Centro Cultural Matucana 100, que antiguamente fuera la División de Aprovisionamiento del Estado. Ahí donde todo se guarda para salvar la permanente emergencia y la continua catástrofe de Chile, *Rúbrica* inaugurada pocos días después de cumplirse treinta años del golpe militar de 1973, el ideario enrojecido (de vergüenza) de la declinación de la institucionalidad estatal.

Por último, en *Lonquén*, Gonzalo Díaz recurre “con todo” a la total displicencia que hace el Estado de Chile a todos los principios que rige y comprende el Código Civil. Cada imagen del caso Lonquén ha sido desplazada o mejor dicho, relegada más allá del margen del marco (referencial) de la obra.

Toda la operación metafórica de *Lonquén* tiene por objeto apelar a lo no dicho, a lo oculto y a lo no registrado por el Estado chileno para la desaparición programada de los cuerpos de los campesinos de Isla de Maipo.

VIA CRUCIS - GRAND FINALE

Con motivo de la clausura de *Lonquén 10 años* en 1989, Gonzalo Díaz decide hacer un cierre preformativo que consistió en un acto "litúrgico y letánico" como dice Gustavo Buntinx. Díaz: con un pequeño carro metálico con ruedas sobre el cual se dispusieron un reloj, un martillo de oro, una cámara polaroid y un cuaderno rojo con los nombres de los quince campesinos encontrados en los hornos de Lonquén.

26 < El acto comenzaba con la siguiente lectura: "Yo, Gonzalo Díaz, el 26 de enero de 1989, a las 20:30 horas diré tu nombre... Sergio Maureira Muñoz". Seguidas estas palabras procedía, con un golpe seco a quebrar el vidrio del cuadro de la primera de las "estaciones" del *via crucis* de la obra. Una vez caídos y dispersos los trozos de vidrio en el suelo, al pie de cada cuadro, Gonzalo Díaz tomaba una fotografía instantánea polaroid de los vidrios quebrados y la apoyaba sobre la repisa de cada cuadro, que eventualmente quedó libre del vaso con agua que originalmente soportaba.

Con este mismo procedimiento fueron nombrados catorce nombres (dos hermanos fueron reunidos en una misma proclama), modificando para cada nombre la hora en que era pronunciado de acuerdo al tiempo transcurrido durante el acto.

Mientras, en el exterior de la galería, sentados en una mesa del tipo bar francés de postguerra, se sentaron a conversar Justo Pastor Mellado y Michel Thibaut, psicoanalista, lacaniano, ambos, como si nada ocurriera en el interior, discutían detalles sobre la muestra y especialmente sobre la *Inyección de Irma*.

Así, el discurso paralelo de la performance tuvo el efecto de insistir en lo que Gonzalo Díaz ha llamado sistemáticamente FUERA-DE-CUADRO, donde todo lo representado no está en la pintura (en el cuadro / la galería) y sí fuera de ella; más allá de los episodios metafóricos ocurridos en las asociaciones simbólicas de la obra *Lonquén*.

Pero, como la atención de los que asistieron ese día a presenciar la performance desconocían el límite preciso de las implicancias de la misma acción, la sección Mellado-Thibaut pasó inadvertida. Más aún, el equipo técnico que registraría audiovisualmente dicha conversación sabotéó la grabación, quedando ese archivo de ideas en el más absoluto mutismo histórico. Solo queda

fantasear sobre qué estaban interpretando al momento de ocurrir el quiebre del primer vidrio de la primera estación y escuchado el primer nombre del primero de la lista de los campesinos de Lonquén.

Tal vez la primera frase que se escuchó en esa conversación fue la misma que Freud le dice a Irma en el sueño:

*“Si todavía tienes dolores, es realmente por tu exclusiva culpa.”*⁸

La reverberación entre el cuadro y el marco, entre el marco y la repisa, entre el andamio y las “catorce estaciones” o entre Díaz y la dupla Mellado-Thibaut proponían una lectura circular de la obra, anclada irrestrictamente en el valor del orden del imaginario construido por la misma obra. Es decir, la retórica tautológica a la que Gonzalo Díaz recurre con frecuencia.

Hoy, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, nuevamente, la imagen revelada de *Lonquén* es visible única y exclusivamente por todo lo que el caso Lonquén alguna vez soñó.

MARIO NAVARRO
SANTIAGO, MAYO 2012

8 En el sueño de Freud comienza así: *Un gran vestíbulo –muchos invitados, a quienes nosotros recibimos. Entre ellos Irma, a quien enseguida llevo aparte como para responder a su carta, y para reprocharle que todavía no acepte la “solución”. Le digo: “Si todavía tienes dolores, es realmente por tu exclusiva culpa.”*

En el análisis que Lacán hace del sueño de Freud, uno de los asuntos centrales se concentra en la palabra “solución” (una dosis de Trimetilamino) y dice que no se puede interpretar solamente como la cura, sino como un líquido que se inyecta, es decir, la figura de otro, un “metadato” que incluye la respuesta a la dolencia de Irma y al mismo tiempo al propio Freud.

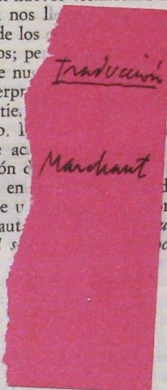
ien-
mo
in-
des-
ma,
ntre
este
re a
ria-
elto
ado
bía
dar
va-

con
ren-
gual
ente
, de
pro-
de
eso,
tos;
ilud
uer-
i su
recu-
con
omo
ente
que
ción
rtar
omo
de
al-
ción
erial
re-
ansa
ó el

e su
indo

No pretendo afirmar que he descubierto el sentido íntegro de este sueño, ni que su interpretación esté libre de lagunas.

Todavía podría demorarme un buen tramo en este sueño, extraer de él nuevos esclarecimientos y elucidar nuevos enigmas que él nos plantea. Y hasta conozco los lugares desde los que se perseguirán las tramas de los pensamientos; pero cada uno de nosotros pronto a reprocharme esa reserva no tiene el mismo que es más sincero que yo. El método que se sigue en la interpretación del sueño tiene en sí algo de fragmentado y en modo alguno es la expresión de un trabajo de interpretación completo el ser percibido como un cumplimiento de deseo.²⁹



*En esta casa,
el 12 de mayo de 1889,
le fue revelado a S. Freud
el secreto de los sueños*

²⁹ [En su carta a Fliess del 12 de junio de 1900 (Freud, 1950a, Carta 137), Freud describe una visita posterior que hizo a Bellevue, la casa donde tuvo este sueño. «¿Crees», le pregunta, «que algún día se colocará en esa casa una placa de mármol, con la siguiente inscripción?»]

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

Por el momento parece poco probable que ello ocurra.»]

LONQUÉN CUATRO TABLEAUX PARA DÍAZ

*El sueño es la primera casa, una casa sin techo,
ni paredes, ni cama. Estos vendrán después.
Esta noche te llevo, amor mío, a la primera casa.
La deslizaré bajo la puerta monstruosa, y me
encontrarás dentro.*

John Berger, *Carta de A a X*

> 29

EN ESTA CASA

EN ESTA CASA. No sabemos donde está la casa, si en la via di Camporeggi, a pasos del Duomo, en Florencia, donde Gonzalo Díaz residió una temporada, entre el 80 y el 82 para ser más exactos o en Bellevue, cerca de Viena o de Kahlenberg, en esa Villa a la que Freud solía retirarse a veranear con su familia durante las últimas décadas del siglo XIX o en Santiago, en la ciudad de Santiago, en la Galería *Ojo de Buey*, Pedro de Valdivia, a unas cuadras de la plaza. No importa saber dónde está, no importa saber si está cerca del Duomo, en Bellevue o en Providencia ni tampoco si lo que allí sucedió, porque allí sucedió algo, se produjo un 12 de junio, un 24 de julio, un 12 de enero. ¿O fue un 30 de noviembre? Pongamos, si se quiere, enero, un 12 de enero, un 12 de enero de 1989: ese día Gonzalo Díaz escribió que “en esta casa le fue revelado el secreto de los sueños”.

Pocos años antes de que Gonzalo escriba esta frase su conciencia flota en la materia ignota del mundo, se sume todavía en algunos sueños mientras deambula por una ciudad-museo en la que ha emplazado un taller. El taller está en Florencia. De las paredes del taller penden, fijadas con chinchas o alfileres, imágenes y recortes de diarios y revistas que ha traído desde Santiago. En realidad las imágenes están divididas en dos grupos. En las primeras se ve la silueta de una célebre ama de casa, es una chica, tiene buena cintura a pesar del delantal que cubre sus caderas, sonrío con ternura, con un dejo de inocencia incluso. La ama de casa es célebre porque ilustra desde hace décadas en Chile el envase de un conocido lavavajillas. Está en todas las casas. Se la conoce como la chica del *Klenzo*.

La chica del *Klenzo* representa la contraparte gráfica de un conocido obrero forzado y bonachón que ilustra desde hace años las bolsas de cemento *Polpaico*. El obrero no sonríe, pero está a punto, las comisuras pronunciadas expresan un cierto regocijo. Se diría que nada sienten los perseguidos por el jabón o el cemento tan naturalmente como el hecho de emplearlos si los obligan a hacerlo. Es para lo que están preparados. Es lo que dicen esas imágenes: que las amas de casa lavan la vajilla, que los hombres usan el cemento para construir, que nada ni nadie debe vivir donde no se le ha permitido.

Pero entre un dibujo y otro hay una diferencia: la chica del *Klenzo* sostiene delicadamente en su mano el envase del lavavajillas en el que ella misma aparece sosteniendo delicadamente el envase del lavavajilla en el que ella misma aparece, y así hasta el infinito. Es una *monada* de chica. El obrero en cambio soporta en su brazo derecho el infernal peso del cemento, pero el cemento no se ve. Se supone que lo soporta. Se supone que los obreros son fuertes, que son capaces de soportar con un solo brazo el peso del cemento, que si son capaces de soportar el peso opresivo del mundo qué les cuesta mantener a distancia ese material que amaga con derramarse y sepultarlos.

El lamentable mentís de esta conjetura conforma el segundo grupo de imágenes que Díaz se ha llevado a Florencia: se trata de los cadáveres de los quince obreros que un día 30 de noviembre de 1978 fueron hallados en los hornos de Lonquén, sepultados clandestinamente bajo camionadas de cemento. Cuando los diseñadores gráficos de *Polpaico* concibieron esa imagen elemental, reverso viril de la ama de casa que sonríe en un estuche, nadie pensaba que alguna vez el cemento sería el panteón de quienes fueron confinados a usarlo. Pero es así: las imágenes en esta ocasión no mienten. Díaz se ha llevado los recortes de la revista *Hoy*, los recortes y los reportajes y las fotografías que Abraham Santibañez, subdirector de la revista, había puesto a circular por entonces. Las ha prendido con alfileres al muro.

Del muro penden imágenes; en ese muro el horror de los planes de un gobierno de salvajes convive con la paz cotidiana de un líquido al que la ama de casa acude para lavar los platos. Es con la conjunción de esos materiales con la que Díaz no sabe todavía qué hacer, pero entre ellos sí saben: el dato bruto de la historia se anuncia en el ritual cerrado de una cocina. La ama de casa

hacendosa que la chica del envase incentiva cierra la llave, aparta de sí el jabón, se seca las manos: se ha enterado de que los desaparecidos no son “presuntos”. ¿Cómo anuda ahora los rostros afligidos de esos obreros –que alguien ha enterrado bajo el cemento como lo hace un perro con sus huesos– con el retrato imaginario de los subversivos que se han largado del país? De lo que la ama de casa separa los ojos es de la rutina de ese envase que la invita a seguir fregando, a concentrarse en la loza. La chica sonrío a solas, nadie la mira. A la ama de casa se le ha revelado un secreto.

> 31

Las revelaciones no son atributos personales; suceden, son rebanadas involuntarias de luz que una imagen entresaca de un cofre de pulsiones para volver a perderlas en parte. La nostalgia respecto de ellas necesita menos de la inteligencia humana que de un pequeño cuadro que las registre o inscriba. Esos cuadros son abstractos, pero esa abstracción nos resguarda del desconuelo de que las cosas titilen y se esfumen, como ocurre con la luz de una luciérnaga cuando las células de su abdomen se combinan y, tras rozar una encima, chocan con el oxígeno causando esa reacción química. Una célula, una encima y el oxígeno bastan, si se encuentran entre sí, para que una luciérnaga no controle en absoluto el hecho de tener luz, de un modo muy similar a como no pudo controlar Gonzalo Díaz aquella vez el hecho de que estos otros tres elementos se entrecruzaran: la invitación a exponer en Galería *Ojo de Buey*, un grupo de imágenes dolorosas que lo acompaña desde su temporada en Florencia, la Obra Completa de Freud que acaban de regalarle y que abre en una página premonitoria: la página en la que el padre del psicoanálisis le pregunta a su amigo Fliess si algún día habrá una placa de mármol recordando que el secreto de los sueños le fue revelado el 12 de junio de 1895.

EL 12 DE JUNIO DE 1895

EL 12 DE JUNIO de 1895. El 12 de junio de 1895 no, el 12 de enero, de 1989 además. 12 más 12 en tal caso, como cualquiera sabe, da 24, número exacto del día en que la revelación a Freud se le suscita. No es entonces en Florencia o en Santiago sino en Bellevue, en la Villa de Bellevue, cerca de Kahlenberg, donde Freud sueña con que haya un día una placa que recuerde que allí



Diestr
mujer
años,
tocada
amaril
rostro
levem
farsa c
un cu
el trab
refrieg
blanca
de sus
pesan
en ab
izquie
misma
infini
tanto
estrop
anóni
fuera
concie

G. Díaz, *Ekfrasis*, impresión digital sobre papel de algodón, 61 x 90 cm. En "índice", Galería D21, 2010.

el misterio del sueño le fue revelado. Esto Freud lo escribe porque es muy joven y todavía evidentemente no sabe si ha descubierto el misterio de los sueños o está soñando con que ha descubierto un misterio. A eso parecen referir los signos de interrogación que ha situado a uno y otro lado de la frase: “¿Crees tú realmente que algún día habrá sobre esta casa una placa de mármol en la que se lea: ‘en esta casa, el 24 de julio de 1895, le fue revelado al doctor Sigmund Freud el misterio del sueño?’”.

No lo sabe, es lo que el Doctor no sabe.

34 <

Cuando envía la carta a Fliess, el 12 de junio de 1900, en el contenido de lo que escribe habita el fantasma de la negación. Son ya siete meses, siete u ocho meses los que han corrido desde que tuvo la ocurrencia de publicar un libro haciéndose cargo de esa revelación y la editorial de Franz Deuticke, que imprimió apenas seiscientos ejemplares, no ha vendido siquiera la tercera parte. El libro se titula *La interpretación de los sueños*, vender el resto de los ejemplares le llevará a Franz Deuticke casi una década. Por eso se ve Freud obligado a esta humorada un poco presumida, una humorada de la que se arrepentirá treinta años más tarde, cuando su libro empiece a venderse como pan caliente y tenga el infortunio de enterarse por boca de una princesa de que esa vergonzosa epístola con Fliess, que ahora es parte de la prehistoria del psicoanálisis, ha llegado a manos de un extraño mercader que la liquida a un buen precio. ¿Quién puede pagar ese precio? A Freud, un pequeño judío vienés, el dinero no le alcanza, pero sí le alcanza a la princesa.

La princesa es una oveja negra de la familia Bonaparte, bisnieta del mismísimo Napoleón, se llama Marie. Su alteza, la princesa Marie Bonaparte, se había analizado tiempo antes con Freud y el favor, como recuerda Roudinesco en *La Batalla de los cien años*, supo devolverlo depositando a los pies de su salvador una considerable porción de su fortuna, gastando un dinero que no le importaba pero que le permitía seguir reinando, ahora también en el campo del psicoanálisis en Francia. Los regalos no son baratijas; son jarrones griegos auténticos, buscados por los museos de Grecia o directamente en el comercio de Atenas, estatuillas de colección, perros chow-chow (los predilectos del Doctor) o cigarros lujosos e inhallables. Solo que hay un problema: la princesa ha tomado la decisión de comprarle las cartas al mercader.

Estamos en el año 1936, el mismo año en el que un joven Lacan desembarca en Marienbad para dictar una conocida conferencia sobre el Yo ante el estadio del espejo, y la princesa anuncia a su anciano regalón que comprará las cartas. Freud le responde de inmediato: "Nuestra correspondencia era tan íntima como se lo puede usted imaginar. Siento solamente el gasto que le ha ocasionado. ¿Me permite que le pague la mitad? No quisiera de ningún modo que llegaran al conocimiento de la, según le llaman, posteridad, ni siquiera en parte". La princesa le responde con la frase de otro príncipe: le dice "no".

> 35

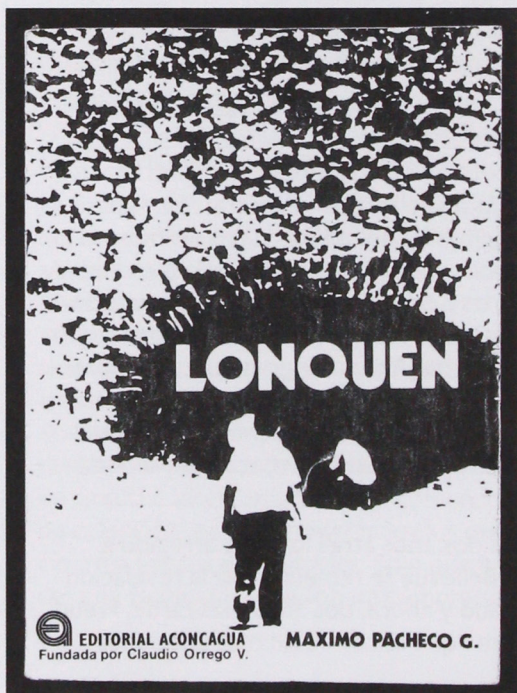
Freud se distancia de la princesa; en cuanto al príncipe, lo conoce bien: es Hamlet. Hamlet es un príncipe rebelde. Pero en realidad no es un príncipe rebelde. El padre del psicoanálisis prefiere inducir que se trata de una víctima más del complejo de Edipo, una víctima que sueña durante la noche el deseo que el día le impide llevar a cabo: matar al padre. De ahí que diga "no", que se resista a vengar esa muerte. A lo largo de su obra Freud lo citará treinta veces, pero la primera vez que lo hace es justamente a propósito de una carta que envía a Fliess dos años después de aquella otra en la que lo consultaba por la condición póstuma de sí mismo. La carta es del 21 de septiembre de 1897. Freud cita allí un pasaje que no pertenece a la obra de Shakespeare: dice que en el Acto V, escena II, Hamlet exclama *to be in readiness*.

Hamlet jamás pronuncia esta frase, porque la frase que Hamlet pronuncia en esa escena es esta otra: *the readiness is all*. Freud no advierte el equívoco pero, como si fuese parte de un lapsus, invierte dos renglones más abajo la frase correcta: "La disposición no es todo (*the readiness is not all*); ¡era tan hermosa la perspectiva de eterna fama y de seguro bienestar, la plena independencia, viajar, ahorrarles a mis hijos las graves preocupaciones que malograron mi propia juventud!... Todo eso dependía de que la histeria quedase resuelta. Ahora tengo que acostumbrarme de nuevo a callar y a ser humilde, a preocuparme y a ahorrar, y al decir esto me acuerdo de uno de esos cuentecitos que tengo en mi colección: '¡Quítate ese vestido, Rebeca, que la boda terminó!...'"

El entusiasmo que apenas dos años atrás lo había arrojado a conjeturar que un día en Bellevue se rememoraría la revelación de su gran secreto ha virado y ahora, dos años más tarde, Freud escribe a Fliess: "Permíteme que te confíe sin más dilaciones

**EN ESTA CASA,
EL 12 DE ENERO DE 1989,
LE FUE REVELADO A GONZALO DIAZ
EL SECRETO DE LOS SUEÑOS.**

Película de fotomecánica original (1989).



Portada del libro "Lonquén" de Máximo Pacheco. Editorial Aconcagua 1984, Santiago de Chile. Su circulación fue prohibida en Chile hasta 1989.

el gran secreto que se me ha revelado: ya no creo en mis neuróticos.”

El gesto omnipotente del obrero de *Polpaico* tiene su verdad siniestra en los sepultados de Lonquen; los sueños revelados de Freud encuentran su contracara en la revelación de que en realidad no hay ningún sueño. “A veces, cuando miro el horizonte –escribe Sebald–, pienso que ya todo ha muerto”.

LE FUE REVELADO

LE FUE REVELADO. Pero para Freud no todo ha muerto; si quiere quemar esas cartas que la princesa ha pagado de su propio bolsillo, es porque algo espera. Lo que espera es que esas cartas en borrador sean suplidas por una placa de mármol, apuesta a su condición póstuma, apuesta a esa placa conmemorativa que las autoridades de Viena se demorarán ocho décadas en instalar. Cuando lo consigan, hacia finales de los 80's, Gonzalo Díaz estará en otra casa abriendo el libro de Freud en esa página premonitoria para leer, por decirlo así, el borrador que la placa de Bellevue acaba de dejar fuera del mármol.

Esto es muy importante, pero más importante aun es esto otro: que si para Sigmund Freud aquella revelación nada es sin la condición póstuma que vendrá a darle su correspondiente inscripción, para Gonzalo Díaz la inscripción póstuma de lo ocurrido en Lonquén nada es comparada con la revelación de lo que allí tuvo lugar. La inscripción de la revelación adopta en Díaz la dolorosa revelación de que ya no hay nada qué hacer con la inscripción. Son quince cadáveres, quince cadáveres que no bastan de ningún modo para decir que los desaparecidos acaban de aparecer. Lo que dicen es otra cosa: dicen que acaba de aparecer que este país está repleto de desaparecidos, que este país es una nave de cadáveres que, camuflados, forman parte de sus muros y sus suelos y sus cielos, que de ahora en más por donde quiera que uno vaya se topará con ellos. La revelación es el comienzo de un fin, es el comienzo del fin del sueño de la República, es el fin de la desaparición como “presunción”.

La palabra “presunción” (*praesumptio-nis*) tiene su doble raíz en el derecho romano y en el derecho canónico. En el primer caso remite al derecho eficaz de algo o alguien a mantener su

inocencia, a preservarla o a presumirla mientras no se pruebe lo opuesto. Presunto es aquel de quien lo que es no se ha demostrado en modo alguno todavía. En el segundo caso remite a todo lo contrario: remite a la ferviente convicción que alguien tiene de que se salvará a sí mismo sin contar con ninguna gracia divina, apoyado en su propia fuerza, sin ningún dios que lo ampare, como el alegre obrero de *Polpaico*. Presumido es en este segundo caso aquel que considera que una revelación es capaz de prescindir de la gracia sobrenatural. Si se juega un poco con las dos raíces del término, entonces se concluirá que Freud “presume” de la misma revelación que para Díaz marca el cese de la presunción como tal. Por eso el primero anhela para su revelación la materia eterna que el segundo trata de tornar permeable.

Gonzalo Díaz trata de tornar permeable el mármol de la Villa de Bellevue sometiendo su inscripción a una reproducción en serie primero y destrozando con un martillo, después, el vidrio que la recubre. Cada vez que rompe uno de los vidrios menciona el nombre propio de uno de esos muertos enterrados en los hornos de cal. Los muertos conducen la materia eterna del mármol a tornarse maleable, son muertos que precipitan el mármol a la época de su reproductibilidad técnica. Por eso en los muros de Galería *Ojo de Buey* ha colocado Gonzalo Díaz catorce cuadros idénticos reproduciendo, con un mínimo de variación, la oración de Freud. La variación refiere a la fecha y al nombre propio. El número de cuadros envía a las estaciones del *Via crucis*. En cada uno de los cuadros se lee lo siguiente: “En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz, el secreto de los sueños”.

El secreto de los sueños del que habla reside sin embargo esta vez, como en la arquitectura que Speer proyectó en otro tiempo para Hitler, en el nudo que articula, como conviene a la imaginación del paranoico, el goce de quien construye un orden total con la destrucción de quienes lo conforman. Se revela el secreto de que de ahora en adelante la arquitectura del orden no requiere de ninguna vida: la casa es un sepulcro. La casa es un sepulcro sin importar que esté en Bellevue o en Florencia o en Santiago, sin importar si la revelación es la de una oración en la piedra o la de esas arcas de cal que los hombres excavan. Canetti dice que por eso Hitler se entusiasmó tanto con las pirámides, porque

la muerte constituye el más arbitrario y, al mismo tiempo, más completo de todos los sistemas del orden.

El mármol de la Villa de Bellevue es un horno de cal en desuso desde donde afloran frases que ya son cadáveres. Es "el secreto de los sueños".

EL SECRETO DE LOS SUEÑOS

EL SECRETO DE LOS SUEÑOS. Pertenece a un curioso filósofo esloveno la ocurrencia de afiliar la elucidación del secreto de los sueños a la del misterio de las mercancías. La mercancía es la suma del sudor del obrero convertida en materia onírica o ensoñada. El asunto une a Marx con Freud. Pero lo que en realidad une a Marx con Freud es la conjetura de que tras los sueños o las mercancías no hay nada, no hay ningún secreto, no hay ninguna esencia. Esto quiere decir que el secreto que está detrás de la forma es la forma misma como secreto. Si los sueños son, como las mercancías, procesos, entonces lo que no hay nunca es revelación.

Freud es testigo de que no la hay: la noche del 23 al 24 tiene un sueño y a continuación trabaja durante todo el día tratando de descifrarlo. Lo desplaza, lo condensa, lo interpreta y después vuelve a desplazarlo. El sueño pasará a la historia con el título de *La inyección a Irma*. Es un sueño emblemático, como recuerda Alan Pauls, por tres motivos: es el que Freud eligió para indicar cuándo su "libro sobre los sueños" empezó a escribirse; es el primero al que recurre el mundo psi cada vez que escucha la palabra "sueño"; es el que proporciona una voz a todos los sueños que retrará en el libro.

Lo cierto es que durante todo el día 24, munido de un método que ya cuenta con algunas precisiones y cierto prestigio, Freud disecciona su sueño: *lo desplaza, lo condensa, lo interpreta y después lo vuelve a desplazar*. El trabajo duro de la jornada debería conducirlo a pensar que en realidad ese día no hubo ninguna revelación, que lo que existió fue apenas el desenlace lógico de una tarea que venía desarrollando desde hacia tiempo, que si uno labora con ese esmero no hay ningún milagro que lo reemplace. Entonces, ¿para qué dice que hubo una "revelación"? La palabra da la impresión de atesorar un resabio teológico

incesesario, como si Freud quisiera ocultar el fruto de su labor en un procedimiento deliberadamente enigmático o misterioso o como si estuviese transformando en una mercancía ensoñada su propio sudor invertido. Disimula sus recursos; es esa simulación la que porta un resabio teológico.

“Resabio teológico” es una de las dos cualidades que Marx atribuye a la mercancía fetichizada en el primer renglón de su famoso texto dedicado al asunto; la otra es “sutileza metafísica”: “A primera vista –escribe Marx en el Cap. 1 del Vol. 1 de *El Capital*– parece como si las mercancías fuesen objetos evidentes y triviales. Pero analizándolas vemos que son objetos muy intrincados, llenos de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos”. Son precisamente esos resabios los que Freud quiere que se impriman en la eternidad inconsútil del mármol.

Es lo que desarma estratégicamente la obra de Gonzalo Díaz: cuando invoca esa frase, cuando la cita pasándola a propósito por la planchuela ácida de la serie, lo que está haciendo es liquidar el último resabio teológico que a ese enunciado de Freud le quedaba. Díaz considera con razón que ninguna revelación puede provenir ya en este mundo de lo *puesto a parte* o lo divino; sólo puede provenir del desnudamiento material que, a la manera de esos quince cadáveres que se desvisten de su desaparición, el sueño de la República custodiaba como una última súplica.

El malogrado destino de esta súplica consta en un libro que sobre los crímenes de Lonquén Máximo Pacheco publica por la época, una investigación crucial sobre el caso que permanecerá censurada durante diez años. Gonzalo Díaz conserva a su lado, junto a las obras completas de Freud, ese libro, que ha ido subrayando y sobrepoblando de marcas y comentarios. Pablo Oyarzun cuenta que al márgen de uno de los párrafos, el párrafo en el que Pacheco relata cómo fue un sacerdote quien recibió la denuncia de un particular sobre “la existencia de un cementerio de cadáveres en la localidad de Lonquén”, es posible leer escrito a mano con lápiz rojo lo siguiente: “le fue revelado el secreto de los sueños”.

El secreto de los sueños ha cambiado de libro: Díaz lo ha hecho transitar de un libro a otro, lo ha hecho transitar desde aquella carta cuyos pormenores Freud trató de dejar fuera de la placa de Bellevue a esta pequeña anotación al márgen de un párrafo

donde se nos habla de una confesión. El trasvasije ha tenido el cuidado de efectuarlo antes de transportar definitivamente la oración de Freud a los catorce cuadros que rodean la sala donde expone *Lonquen*. Es la prueba de una parodia dolorosa, la prueba de que la revelación de los sueños se repite, a contrapelo de la fórmula de Hegel, como si dijéramos dos veces: la primera vez como parodia (teológica) y la segunda vez como tragedia (profana). El arte le sirve a Díaz para profanar la revelación teológica que subyace a la interpretación freudiana.

Esto último lo obtiene por medio de la exhibición del secreto impresentable que el sueño de la República quiere mantener en vilo. "Algo sale a la luz, a nuestro entendimiento y a la luz pública" —escribe Díaz por entonces. Lo que sale a la luz es que, a partir de aquel 30 de noviembre de 1978, nada de lo público podrá tener que ver en Chile con la vida de los sueños. La vida de los sueños ha pasado para siempre, como por lo demás no dejará de ser notorio, a "manos de privados". El traspaso tiene una fecha: fue en 1989, un 12 de enero, un 12 de enero de 1989.

1989 no es un año cualquiera; es el año de la caída del muro de Berlín y el año en el que uno de los sueños colectivos más importantes del siglo XX llega a su fin: el sueño del comunismo, el sueño de la revolución rusa, el sueño de que la revolución del arte convertiría un día al hombre en un productor que produce los objetos y las relaciones humanas que de esos objetos cada quien se apropia en condición de igualdad. Como no es inhabitual que se vaya aquí a contramano, Díaz nota que 1989 es quizá el último año del horror de Chile. Pero dedica una obra a preservarlo como el primero: es el año en que se reveló a cierto arte que todo su mañana estará por detrás de nosotros.

Domingo 25 de febrero de 1979.



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...

en esas circunstancias en que uno me imagino no entiende bien qué puede pasar aunque sea imposible ponerse en esas circunstancias en que puede pasar cualquier cosa hubiera escrito de alguna forma lo que estaba haciendo para no olvidar y para aferrarse a la vida porque después de un tiempo todo se olvida y la memoria mezcla las cosas y pone algo que sucedió hace mucho tiempo como si acabara de suceder y hubiera escrito para dar señales en cualquier papel por ejemplo porque me imagino que debe haber sido muy difícil o casi imposible hacerlo en esas circunstancias algunas palabras que estoy usando como secreto demencia desdicha amnesia infarto delirio miseria blasfemia desmayo plegaria latido en una obra que se muestra por estos mismos días en la fachada de dos galerías de Santiago al mismo tiempo en la Metropolitana y en la Departamento 21 y que al mismo tiempo ando por estos mismos días buscando piedras para esta obra que estoy a punto de empezar a montar en el Museo de la Memoria y para otra que deberé enviar pronto también a la bienal de Busán en Corea del Sur unas muy pesadas que se llaman bolones de río del río Maipo precisamente y otras muy livianas que flotan y que se llaman escorias volcánicas que fui a buscar al sur y que finalmente encontré al fondo del lago Ranco en la playa de una pequeña localidad que se llama Riñinahue para hacerlas flotar en unas cajas de acrílico transparente y que sostengan cada una una letra de neón azul que forme los nombres en mapudungun de diez volcanes chilenos como Rukapüllü Chothwenko Longküymay Rüniginawel Puyewe Weken Llaima Pukura Lann Hualike y que mientras escribo estas líneas estoy escuchando en youtube la Canción del Frío de la ópera El Rey Arturo de Purcell cantada por Klaus Nomi para acordarme yo mismo y para alcanzar a incluir esta nota como si fuera testigo en el catálogo de Lonquén que ya está en imprenta a punto de entrar en máquina para que alguien después la pueda leer y estos datos le ayuden a establecer el orden y la circunstancia en que sucedieron los hechos (15 de Junio de 2012)

PROFESIONAL



METAL

Aplicaciones:

- Pintura Automotriz
- Metales
- Masillas

100

**LISA
AL AGUA**

ISESA

Fabricación Chilena

100

PROFESIONAL



METAL

Aplicaciones:

- Pintura Automotriz
- Metales
- Masillas

100

**LISA
AL AGUA**

ISESA

Fabricación Chilena

100

50] DESBASTE



8075

GRANO GRUESO
[80, 100, 120, 150]

DESBASTE

GRANO MEDIO

