



# La República perdida

## Un ensayo no visual sobre Gonzalo Díaz

FEDERICO GALENDE

UNIVERSIDAD DE CHILE



35601201160391

CTO  
9.83  
42G  
017  
C.1



EDITORIAL UNIVERSITARIA

La República perdida  
Un ensayo no visual sobre Gonzalo Díaz

70  
Años  
*Construyendo Cultura*



EDITORIAL UNIVERSITARIA

ESTUDIOS

709.83

G153r Galende, Federico.

La República perdida. Un ensayo no visual  
sobre Gonzalo Díaz / Federico Galende  
1ª ed. – Santiago de Chile: Universitaria, 2017.  
103 p.; 15,5 x 23 cm – (Estudios)

ISBN: 978-956-11-2544-5

1. Díaz, Gonzalo - Crítica e interpretación. 2. Instalaciones (Arte) - Chile. 3. Arte - Chile - Siglo 21 - Exposiciones. I. t.

© 2017. FEDERICO GALENDE.

Inscripción N° 277.531 Santiago de Chile.

Derechos de edición reservados para todos los países por

© EDITORIAL UNIVERSITARIA, S.A.

Avda. Bernardo O'Higgins 1050, Santiago de Chile

Ninguna parte de este libro, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, transmitida o almacenada, sea por procedimientos mecánicos, ópticos, químicos o electrónicos, incluidas las fotocopias, sin permiso escrito del editor.

Texto compuesto en tipografía *Palatino 11/13*

Se terminó de imprimir esta

PRIMERA EDICIÓN

en los talleres de Editora e Imprenta Maval SpA,

Rivas 530, San Joaquín, Santiago de Chile,

en mayo de 2017.

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Obra de Gonzalo Díaz *Al pie de la letra*,

Galería Local, Santiago de Chile, 2014.

DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO

*Norma Díaz San Martín*

ESTE PROYECTO CUENTA CON EL FINANCIAMIENTO DEL

FONDO JUVENAL HERNÁNDEZ JAQUE 2015

DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.

Impreso en Chile / Printed in Chile

Federico Galende

# La República perdida

Un ensayo no visual sobre Gonzalo Díaz



FONDO JUVENAL HERNÁNDEZ JAQUE

La publicación de esta obra fue evaluada  
por el Comité Editorial del Fondo Juvenal Hernández  
y revisada por pares evaluadores especialistas en la materia,  
propuestos por Consejeros Editoriales de las distintas disciplinas.



EDITORIAL UNIVERSITARIA



## CONTENIDO

<i>Presentación</i>	13
Nachträglich	19
Revelación	39
Historia breve del neón	63
Alzaprima	83
Cadáver	91





1999

MARZO, 1999

MARZO, 2000

MARZO, 2001

MARZO, 2002

MARZO, 2003

1999 pensé:  
e 1998  
a'.  
arzo del 2000,

1999 pensé:  
del 2001  
a'.

1996 pensé:  
e 1998  
a'.  
arzo del 2000,  
  
1998 recordé  
o de 1996  
de Marzo de 1996  
Marzo de 1996.

1997 pensé:  
1999  
a'.  
arzo del 2001,  
  
1999 recordé  
o de 1997  
i de Marzo de 1999  
Marzo de 1997.

de 1998 pensé:  
del 2000  
dia'.  
Marzo del 2002,  
  
del 2000 recordé  
arzo de 1998  
13 de Marzo del 2000  
de Marzo de 1998.

o de 1999 pensé:  
zo del 2001  
le dia'.  
le Marzo del 2003,  
  
o del 2001 recordé  
arzo de 1999  
i 13 de Marzo del 2001  
de Marzo de 1999.

EL NEÓN ES PLEGARIA



## PRESENTACIÓN

Está fuera del alcance de este libro hacer justicia a una obra tan compleja y heterogénea como la del artista visual Gonzalo Díaz, formado en las aulas de la universidad pública en una época de gran agitación política y cultural y Premio Nacional de Artes Plásticas desde el año 2003. Por eso esta reunión de ensayos breves, y de carácter más bien literario, apunta menos a aclarar o interpretar la obra que toma por objeto que a anudarse o entreverarse con esta, previa escucha de un llamado al uso de la glosa experimental y el empleo vacilante de las imágenes y los conceptos. Estos últimos son aquí vigas movedizas, esqueletos endebles o armazones a punto de venirse abajo que buscan acompañar, en sus sucesivas moliendas o levantamientos, una de las prosas visuales más relevantes y radicales de la historia artística nacional.

Es conocido que esa prosa Díaz la alcanzó a principio de los años 1980, en la penumbra de Chile, forjando la idea de un arte cuyo medio no es el disponible material, la tarea consciente del artista o los recursos de los que este dispone, sino un tejido sensible que habita

irregularmente en las diversas napas de la vida colectiva. De esta idea podrá decirse que fue una opción o un pequeño hallazgo siempre que no se considere que Díaz la evocó con distracción premonitoria, en cierta ausencia de sí, repartiendo desde un comienzo su trabajo visual entre el refinado cálculo artístico y la reflexión imprevisible del ojo público. Por eso decimos que en su obra hay una vacilación, una tensión productiva entre lo que esta domina y expone y la forma heterogénea que le anexa la lectura de los otros.

Esos otros son en el trabajo de Díaz la mitad que viene a rellenar su yo artístico pensativo, mitades que no calzan en un todo exacto, pero que por lo mismo dan a la totalidad de su trabajo una esencia dialogada. En más de un sentido ese diálogo es la tertulia melancólica en la que convergen varias de las preguntas fundamentales del país.

Esas preguntas Díaz se las hizo en *Lonquén*, en *Qué Hacer*, en *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, en *Data*, en *C.A.D.A.V.E.R.*, en *El neón es miseria*, en la primera versión de *Al Pie de la Letra* y en casi toda su obra, siempre a la siga de un dilema: el de repensar visualmente la imagen atribulada de una república en ausencia. Esa ausencia no tiene en su destreza –probada de sobras en

los ámbitos de la pintura, la instalación o la fotografía— una exclusividad, en el sentido de ser parte del lamento privilegiado del genio artístico, sino que se despliega y se ramifica en una obra que acoge el drama subterráneo de una vida colectiva expresiva y disconforme.

De esto se desprende que sus instrumentos —las citas encadenadas, los objetos huidos del bastidor, los mitos literarios, las imágenes paralelas o los velos de los conceptos— sean en rigor menos suyos que pertenecientes a una comunidad lingüística, política y visual de la que inevitablemente se siente parte. Mal que mal, fue en el seno de esa comunidad donde partió por explorar los primeros detalles expresivos de la república que se ha ido apagando: en el desmantelamiento de la universidad pública durante las semanas que siguieron al Golpe de Estado, en el despilfarro del patrimonio civilizado de la nación en manos de un empresariado nonato y jubiloso, en la aparición sin vida de un grupo de campesinos sepultados bajo camionadas de cal, en el diseño a puerta cerrada de un Acta Constitucional ilegítima que rige hasta nuestros días.

Se trata de una seguidilla alicaída que evoca membranas domésticas castigadas y un submundo cotidiano en perpetuo estado de malestar. Son los nudos o los

intrincamientos de una casa puesta de rodillas que, antes de ceder y caer por fin vencida sobre sus cimientos, aguarda una última visita o evocación, una que vacila entre devolverla al trauma constitutivo de la cultura, preservando en el monumento en ruinas una imagen muda de la destrucción, o dedicarse a la tarea del saneamiento y la remodelación definitivas. Se supone que, mientras eso se decide o se resuelve, la estructura enclenque de la república flota sobre un andamio que la sostiene como si se tratase de un palomar abandonado —pilares quebradizos, columnas abnegadas, vigas que crujen con el viento.

De esas vigas que crujen toma esta reunión de ensayos su manera propia de tratar los conceptos y vaciar expositivamente sus nociones. Este libro no es más que eso: un aglomerado de palabras que hallaron en el trabajo visual de Díaz su impulso y su deseo de congregación. En la medida en que esa congregación es libre, cada ensayo prueba aquí su tono, traza frases provisionarias, levanta arcos que fluctúan entre lo ficticio y lo real y propone así un itinerario *a saltos* sobre la obra en la que se inspira y a la que quiere aproximarse. Si los intereses de un escritor y los de sus lectores escasamente coinciden, como alguna vez señaló Auden, no hay por

qué esperar que coincidan los del artista con quien a su obra se acerca con el tacto ineludiblemente deficiente del comentarista. Lo que sigue es así las propuesta de un descalce entre la obra, el discurso y la lectura, un malentendido que se yergue como la condición más probable de toda comunidad de pensamiento.



## NACHTRÄGLICH

*La memoria sabe,  
pero quien la tiene no sabe que sabe*

Hace algunos años, no sé cuántos, no podría decir cuántos, dos o tres años probablemente, Gonzalo Díaz me confesó que él solía pensarse a sí mismo como alguien habitado por un retardo o un retraso, un retardo o un retraso del que su obra era un efecto y una testificación a la vez, una pequeña laguna de imágenes sueltas e inconexas a las que permanecía unido a través de atmósferas mentales ajenas, por decirlo así, a la actualidad de la conciencia. Como quizá explique más adelante, lo que así daría la impresión de perderse es la entidad maciza del sujeto como una condición soberana o como una condición que gobierna las cosas desde una mirada específica o desde un ángulo específico o desde un punto de vista específico. Esto se debería a que el autor, efecto de este retardo que Díaz se autoatribuye, no sería más que aquello que llega *después* al *antes* que alguna vez fue, siempre *después* y, por lo tanto, siempre

tarde y, por lo tanto, siempre con un retardo o un retraso respecto de una reunión de elementos, objetos e imágenes que se le han anticipado. Se suscita así la curiosa situación de alguien que asiste a la escena que ha montado para experimentar, una vez ahí, el hecho de que nunca ha sido ni será contemporáneo de sí mismo. De este modo las cosas vendrían a juntarse por la certidumbre anticipada de un *retraso intraspasable* o vendrían a juntarse, de este modo, por el sobrecalentamiento de unas impresiones que aleteaban a un costado de la conciencia. Una de las cosas que no llega ni accede a la conciencia o una de las cosas que reside en la paz sensorial del retardo es, por dar un ejemplo, el sueño, un sueño que, considerando que no son las pesadillas aquello de lo que un día despertaremos sino el mero despertar de cada día una pesadilla, como según Goddard habría ocurrido con el sueño de la revolución rusa o con el sueño del cine de Hollywood desperezándose en los campos de exterminio, en Auschwitz o en Treblinka o en todos esos campos, el latigazo de un instante deshace y expone, a veces, ante nosotros. Esto Gonzalo Díaz lo tematizó en *Lonquén, diez años*, un trabajo del que poca falta hace mencionar a qué estaba referido y en el que el artista, retocando deliberadamente una frase que Freud escribiera a su amigo Fliess, colocó

catorce pequeños cuadros negros en cada uno de los cuales decía: "En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños".

Como de todas las patrias invisibles la de lo actual es la más delgada, 1989, forzando un poco las cosas, constituye un año bisagra entre dos datas simétricas: 1979, año en el que son descubiertos en aquella mina de Lonquén los cadáveres de quince campesinos asesinados por la dictadura, y 1999, último año del siglo xx y único año que en la obra *Data* se repite dos veces, una vez con la fotografía de una niña a color y otra vez con la fotografía de la misma niña en blanco y negro, una vez con la fotografía de la niña posando delante de una puerta y otra vez con la fotografía de la misma niña delante de la misma puerta, pero cerrada. La niña se llama Sara y a Sara todos los días 13 de marzo, entre los años 1996 y 2003, Gonzalo Díaz la ha hecho fotografiar a la misma hora, frente a la misma puerta, en la misma posición y todos los días 13 de marzo, comprendidos entre esos años que acabo de mencionar, Gonzalo Díaz la ha hecho posar con una pizarra entre sus manos que reproduce, no sin alterar, el fragmento de un libro de Anguita titulado *Venus en el pudridero* que Gonzalo Díaz, todos los días 13 de marzo comprendidos entre esos años, ha colocado en un punto del umbral,

a los pies de Sara, siempre más o menos en el mismo punto. En el caso de *Data* el fragmento escogido dice lo siguiente: “En 1940 pensé: ‘En 1950 recordaré este año’. Ahora, en 1960, recuerdo que en 1950 recordé que en 1940 me propuse en 1950 recordar 1940”. Dado que 1999 se repite dos veces, como ya dije, entre los retratos de Sara que van de 1996 a 1999 y los que van de 1999 a 2003, en medio de ambos conjuntos o series de retratos, sobre el muro frontal que está al fondo de una sala el fragmento de Anguita ha sido pacientemente desmontado y convertido en un objeto del rumiar, en una cifra cuya deducción es exhibida a través de ocho recuadros que aparecen enumerados uno al lado del otro y que conducen, como si se tratase de un instructivo “en obra”, a los retratos de Sara sosteniendo año tras año la misma pizarra a la que se le agrega, año tras año, una mínima adenda o rectificación. A partir del año 2000 esas rectificaciones comienzan a incorporar progresivamente a Sara en uno de los lados de la pizarra que la propia Sara sostiene. Se produce así el efecto de que la pequeña que en 1996 posaba con su pizarra delante de la puerta, está ahora al interior de la pizarra con la que, ligeramente mayor, posa en 2001 o en 2002 o en 2003, originándose en la imagen un entrecorrido de tiempos en el que el *futuro próximo* de la niña e

incluso el *remoto* acceden a un *ahora* que, sin llegar a ser *ese* ahora, señala el *pasado remoto* rememorado desde lo que iba a ser *futuro remoto* como un *ahora* que contemplaba, como *futuro próximo*, lo que es ya *pasado*.

La operación de Gonzalo Díaz consiste en hacer que los retratos de Sara se sucedan en el tiempo anexándoles, a cada uno, a cada retrato, un enunciado que contradice la secuencia, un enunciado cuyo mero roce con la imagen hace estallar la posibilidad de la coincidencia en sí o la posibilidad de que las cosas se sean unas a otras contemporáneas. Lo que allí se muestra *sucede* mediante el *retraso*, ensamblando elementos asincrónicos que impugnan, sin necesidad de pronunciarse, la idea aristotélica del tiempo o la idea vulgar del tiempo o la mera idea, para ser más preciso, de que el tiempo sería la medida del movimiento según un *antes* y un *después*. O la mera idea de que el pasado, como nos enseñaron nuestros abuelos, a los que pese a todo tantos seguimos empeñados en resucitar invirtiendo, paradójicamente, su burda enseñanza, una enseñanza con la que trataron sin duda alguna de engañarnos y embrutecernos, es aquello de lo que debemos tomarnos en el presente para construir, día a día, nuestro futuro. No hay nada más vulgar que el tiempo vulgar, sencillamente porque el tiempo vulgar y su política vulgar no han hecho otra

cosa que anestesiar, durante muchos siglos, al hombre, alimentando en él la ilusión de que era posible confiar la vida al destino salvífico del progreso, como si hubiese existido alguna vez o alguien hubiera llegado a conocer alguna vez un "destino salvífico".

Esa idea vulgar del tiempo que *Data* descompone, haciendo del arte del retraso su política más lúcida, fue objetada por Freud en varios de sus trabajos, primero bajo la afirmación de que hay algo en nosotros mismos que realmente no conoce el tiempo o es ajeno al tiempo o que hay algo en nosotros, el Sistema Inc., para lo cual el tiempo es lo que *no cesa de no inscribirse*, y segundo bajo la observación hecha en el famoso historial sobre el *Hombre de los lobos*, donde un joven de veintisiete años recuerda un sueño que tuvo a los cuatro años acerca de unas impresiones que tuvo al año y medio. Y, tal como sucede ahora con *Data*, como para el sueño que tuvo a los cuatro años el niño no habría encontrado palabras ni habría encontrado palabras (es lógico) para las impresiones que tuvo al año y medio ni un modo tampoco de reaccionar, a los veintisiete años el joven ya no sabe si se hizo cargo de un sueño que tuvo a los cuatro años respecto de una impresión que tuvo al año y medio o si al año y medio, también es probable, fue coronado por una impresión que surgió

de un sueño que tuvo a los cuatro años o si a los cuatro años, también es probable, tuvo un sueño que, no habiendo existido nunca, fue construido por un trabajo en análisis a los veintisiete años. Se superponen lonjas de tiempo, estas lonjas de tiempo emergen de una primera y una segunda y una tercera posterioridad o “efecto de retardo” o *Nachträglichkeit*, que si no me equivoco es el término alemán para ese efecto, haciendo que ya no pueda hablarse de un primer o un tercer momento sino, más bien, de un orden lineal que revienta porque es inconcebible. Es lo que logra magistralmente Gonzalo Díaz en *Data*: trabada la imagen por el enunciado que anexa, trabado el enunciado por la imagen que lo sobrepasa, se suscita en el aire mismo de esta obra un diferimiento intangible entre el flujo libre de las cosas y su inscripción en imágenes o palabras. El retraso que Díaz propaga, un retraso del que ya conté que lo habita y que, por lo tanto, hace de *Data* una nueva escena privilegiada para su desocultamiento o su confesión, no decide en favor ni de lo que se conserva ni de lo que se desvanece: *Data* juega a que lo que se desvanece deje en la imagen la huella de su partida y señale, lo que en cambio se conserva, desde esta misma imagen su pérdida irremediable.

En las fotografías datadas de Díaz la presencia de cada imagen se nos impone tratando de hacer lo opuesto, de difuminarse o disiparse o dejarse tragar por la licuación del tiempo, fundamentalmente porque su trabajo se demora tanto ante la posibilidad de temporalizar el vacío (consagrándose a una mera reelaboración o a una mera inscripción de los hechos), como ante la posibilidad de vaciar el tiempo (volviéndose deliberadamente inconsciente), optando en cambio por dejar que *tiempo* y *vacío* compartan su velada en una escena que ha sido premeditada pero no del todo. Precisamente por esto, esa escena cuestiona profundamente lo que buena parte del campo crítico y también del arte ha solido entender por "memoria", algo así como el decoro que las voces del presente deben depararle a ciertas porciones tristes del pasado, es probable que a veces, la mayoría, para condecorarse más a sí mismas que a ese pasado, justamente porque en estas imágenes sobrescritas la memoria no es una facultad consciente o un recurso del hombre sino, apenas, la actividad secreta de una materia imprecisa y viviente. Tratada de este modo, sin ninguna afición por la conciencia, como ya dije que Díaz lo practica, la memoria es solo la disposición de algo o alguien para reaccionar durante un determinado periodo, como lo hace la hoja doblada de

un libro cuando vuelve a su posición o un tronco caído que, si lo hacemos rodar a medias, regresa, cuando lo soltamos, a recostarse sobre su cara musgosa, y por eso mismo remite a unos conjuntos aislados de transmisiones y marcas y preservaciones que un buen día, en ciertos casos, en ciertas circunstancias, pueden reunirse o reactivarse o estallar. Pueden reunirse o reactivarse o estallar como lo hacen ahora en *Data*, donde el registro fotográfico de una niña a lo largo de ocho años viene a yuxtaponerse con el fragmento rememorado de un libro que conduce, a la vez, a una serie de cuadros que remueven una forma petrificada del tiempo. Hay allí un tiempo inexorable, el de la niña que crece cuadro tras cuadro, hay otro tiempo, el tiempo remoto de un fragmento hallado en un libro en el que alguien recuerda su deslealtad con la memoria que se había prometido a sí mismo y hay un tiempo rememorativo, donde ocurren descargas que desvían o liberan a las cosas de la impiedad de su curso o su destino. Todos estos tiempos superpuestos pueden sacudir a la vez la cabeza del espectador, que de pronto imagina las hojas de un libro girando a solas ante el rostro inmóvil de una foto, ese mudo testigo. Esto sucede porque la memoria, como ya dije, siguiendo en este punto a Richard Semon, no es más que la marca que el evento que actúa sobre la

materia viviente deja en la materia viviente, una marca cuya energía potencial conservada puede, de tanto en tanto, en ciertos casos y circunstancias como ya dije, reunirse o reactivarse o estallar, probándose de este modo que los organismos vivientes no necesitan tener conciencia para, sin embargo, tener memoria. Una memoria a la que no le es suficiente toda la fuerza con la que una conciencia actual arrastra o tira, resoplando como un caballo abatido, del carruaje del pasado sino que más bien, como Díaz lo sugiere, actúa por defecto o por retraso, a la manera de una demora que tarda lo suficiente como para ser embestida por aquello que venía detrás. Lo que así se forja, se me perdonará la expresión, es un *taco* o un *embotellamiento* de memorias, un *taco* o un *embotellamiento* que, a diferencia del que se forma en las calles y en las avenidas y en las autopistas, produce la paradoja de que quien *adelanta* a quien se *ha retrasado* no ha hecho otra cosa que *anticiparse* a no ser *actual*. Didi-Huberman recuerda que los griegos tenían un término para esto, *Ustérizein*, que significa llegar tarde, quedarse atrasado, hacer defecto.

Al igual que *Lonquén, diez años*, exposición que se retrasa exactamente una década respecto de la aparición sin vida de aquellos campesinos *sin vida* y se adelanta otra década al eje de esta nueva exposición, haciendo de

1989 un año bisagra como empecé diciendo, *Data hace defecto, llega tarde, se retrasa* y muestra que, por mucha hambre que se tenga por representar el mundo, se es finalmente hijo de una memoria de la que no sabíamos que contaba con nosotros. Todo lo que no piensa de un lado piensa del otro y la memoria, que aparentemente piensa hacia atrás, marcha, por el contrario, delante de nosotros. Por eso no hay nada más personal y a la vez más impropio que la memoria, una cualidad que la asemeja al reino de los gestos, que es un reino que es nuestro en la medida en que no lo controlamos. Porque los gestos lo hacen a uno, digamos, *uno*, pero al precio de arrebatarse esa misma unidad que le confieren, de modo tal que, no me avergüenzo de decirlo así, no hay nada menos único que *uno*, que mal que mal es la resulta de una constelación de expresiones transmitidas entre las diferentes series del mundo. De este modo el retraso que Díaz se imputa a sí mismo, un retraso que le ofrece la posibilidad de ser espectador de su trabajo y también del trabajo del tiempo encargándole a la memoria la tarea de reemplazarlo, si no en todo, en buena parte de la puesta en marcha de su obra, encuentra, como resto, inactividad o ausencia, su símil en el gesto inmóvil de Sara, que relampaguea, impersonal, tanto ante el vano paso del tiempo, como ante el dispositivo

fotográfico que busca configurarla como persona. Gonzalo Díaz *se cita* en Sara, se arranca de su deuda infinita con el tiempo, que conoce incancelable, para indagarse en la paz inerte de ese rostro que habita reiteradamente un momento previo o anterior, casi nunca el actual. Así la memoria de Díaz, paradójica brecha impersonal de todas las posibilidades que duran sin conciencia, se refleja en el gesto de Sara, que tiene el don de no estar ya en esos retratos sin haberse ido del todo. Díaz cruza así memoria y gesto en una retención *impolítica*, en una retención que resiste con igual intensidad el dispositivo estetizante de la configuración del tiempo y, pero es lo mismo, el paso del tiempo como orden, culpa y catástrofe. Esto se nota aún más si, pese a tratarse de dos obras o de dos series de obras distintas que Díaz emplaza en un mismo espacio pero que responden a estrategias y a procesos y a registros distintos, los retratos de Sara se cotejan, no pude no hacerlo, con las cuatro frases del artículo 1081 del código civil que Díaz distribuye sobre los polípticos que ocupan la pared lateral izquierda de la sala. Contraviniendo los retratos de Sara, de los que ya dije que avanzan retrocediendo y dan la impresión de detenerse ante el curso catastrófico del tiempo y dan la impresión de preservarse, de este modo, en la paz de un instante, las cuatro frases del

código civil retrotraen lo fortuito a una cifra que combina todas las posibilidades de la existencia. El día, dice el código, es *cierto y determinado* cuando se sabe que va a llegar, como en el caso de una herencia; o *cierto pero indeterminado* cuando se sabe que va a llegar pero no en qué momento, como en el caso de la muerte; o *incierto y determinado* cuando no se sabe si va a llegar pero, de hacerlo, es *el día*, como en el caso de un cumpleaños por venir; o *incierto e indeterminado* cuando no se sabe si llegará o no ni tampoco en qué momento, como en el caso de un matrimonio o un casamiento o, digamos, unas nupcias. Cada una de estas frases, que reproduzco con mínimas variaciones, está sobrepuesta a la imagen de un niño, en cada caso distinto, retratado al borde de una piscina, siempre la misma piscina, con una reposera detrás, siempre la misma reposera, y en el mismo punto, siempre casi el mismo punto o más o menos. Como el tiempo, siendo lógico, porta consigo lo posible, lo imposible, lo necesario y lo contingente, el código civil amarra estos modalizadores inventariando la destinación del hombre con el fin de que el hombre, esto también es lógico, sea el efecto de una destinación. Esta destinación el código, que es en este caso y en todos los casos un enviado del derecho, la proyecta mitificando el tiempo, tornando cíclico el tiempo,

cuadriculando el tiempo y restringiéndolo al *siempre así* y al *así por siempre*. O simplemente haciendo del porvenir, que sin la carga del destino sería el nombre para el aumento de lo que permanece inaprehensible, un estado de lo ya-advenido. Por eso decía que contraviniendo la idea del retardo o la demora, ese retardo o demora que Gonzalo Díaz pone en imagen a través de Sara, para cuyo gesto, inmóvil, la dilación o la celeridad, la lentitud o la velocidad parecen revocadas como causas prácticas, el código civil funciona como aquello que, extendiéndose *más allá* de todos los tiempos, se sujeta a la vez en un *más acá*, anticipando la emergencia de lo discontinuo, como lo hace el dogma ante el dilema, en el mito de lo mismo y de lo siempre igual. La vida es una forma a la que el código envía a parasitar la materia viviente, tentándola a que se adormezca en la cuna del transcurso, razón de más para entender por qué Díaz, probando que la sujeción no es un plan sino un contraste, ha colocado debajo de cada frase los retratos de esos niños que, perversos o inocentes o gozosos pero previos, en tal caso, al ordenamiento moral del mundo, relampaguean antes de, a la manera de un bote en calma que avanza hacia su precipicio, ser enlatados en la forma *hombre* y puestos a correr en la cinta amarga del curso y el *continuum*. Es menester que cada código

reconduzca toda eventualidad a la violencia en la que él mismo se ha fundado, una violencia que por medio de la destinación, que se ajusta, como una malla elástica, a sea lo que sea aquello a lo que se llegue, trátese de una *herencia*, la *muerte*, un *matrimonio*, un *cumpleaños*, no se dirige sino a la vida que, por inercia o por naturaleza, tiende a traspasar su envoltorio y crispase como un sol, dice Walter Benjamin, en el cielo incoloro (anónimo) del hombre.

No quiero exagerar, pero se supone que es a esta forma codificada de la existencia humana o a esta manía triunfante que ha llevado a buena parte de la humanidad a poner la última piedra, sin notar que estaba dentro, de la fosa del progreso entre cuyas paredes seguirá durmiendo (ni falta hace apuntar el caso de este país), a lo que Gonzalo Díaz se opone con su política del retraso o del defecto, una política que lo tiene como mentor pero también como huésped y que le permite subvertir el demonio configurador del derecho, del que el código es su enviado, como dije, apelando a un manajo de frases que evaporan el tiempo o al registro sucesivo de un rostro que, olvidado de sí y hundido en la carne feliz de la imagen, parece detener el mundo en un pensamiento sin objeto. O en una conversación sin objeto como aquella que hace algunos años, no sé

cuántos, dos o tres años probablemente como ya dije, mantuvimos con Gonzalo Díaz y en la que prometí regalarle una novela de Sergio Chejfec en la que Sergio Chejfec hablaba de una niña obrera, Delia, que también solía ocupar el momento previo, nunca el actual, por lo que su actualidad no era más que una simulación o una apariencia o el efecto de un plan que, como sabemos, el arte de la representación frecuente tenderle a todo aquello que se le demora. Lo cierto es que aquella vez prometí regalarle esta novela a Gonzalo Díaz el día 13 de marzo, porque el día 13 de marzo era su cumpleaños y el 13 de marzo, cuando nos vimos (en su cumpleaños), olvidé esta promesa y le llevé en cambio de regalo un libro de W. G. Sebald sobre Robert Walzer, por lo que ya podría decirse que aquella vez pensé: debo regalarle a Díaz mi novela de Chejfec y ahora, Díaz sabe que no estoy mintiendo, recuerdo que pensé recordar llevarle aquella novela de Chejfec que no le llevé. Porque la que le llevé fue la del relato de W. S. Sebald sobre Robert Walzer como dije, un error imperdonable, un error que le atribuiré algún día también a este escrito, un día que no tardará en llegar y en el que me recordaré a mí mismo que hubiera querido escribirlo de otro modo, con otras palabras, no con estas, con otras.

1.

En 1940 pensé: 'En 1950 recordaré este año'.  
Ahora, en 1960, recuerdo que  
en 1950 recordé que en 1940  
me propuse en 1950  
recordar 1940.

*Eduardo Anguita, Venus en el Puñalero*

2.

1940

1: Si 1940 es el momento en el que...

6: y 1940, el pa...  
rememorado de...  
remato (1960) con...  
que contemplaba...  
próximo (1950) lo...  
ya pasado.







## REVELACIÓN

*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*

No sabemos dónde está la casa, si en la via di campo-reggi, 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 sonrío, 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 obligaran 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 Santibáñez, subdirector de la revista, había puesto a circular por entonces. Las ha prendido con alfileres al muro.

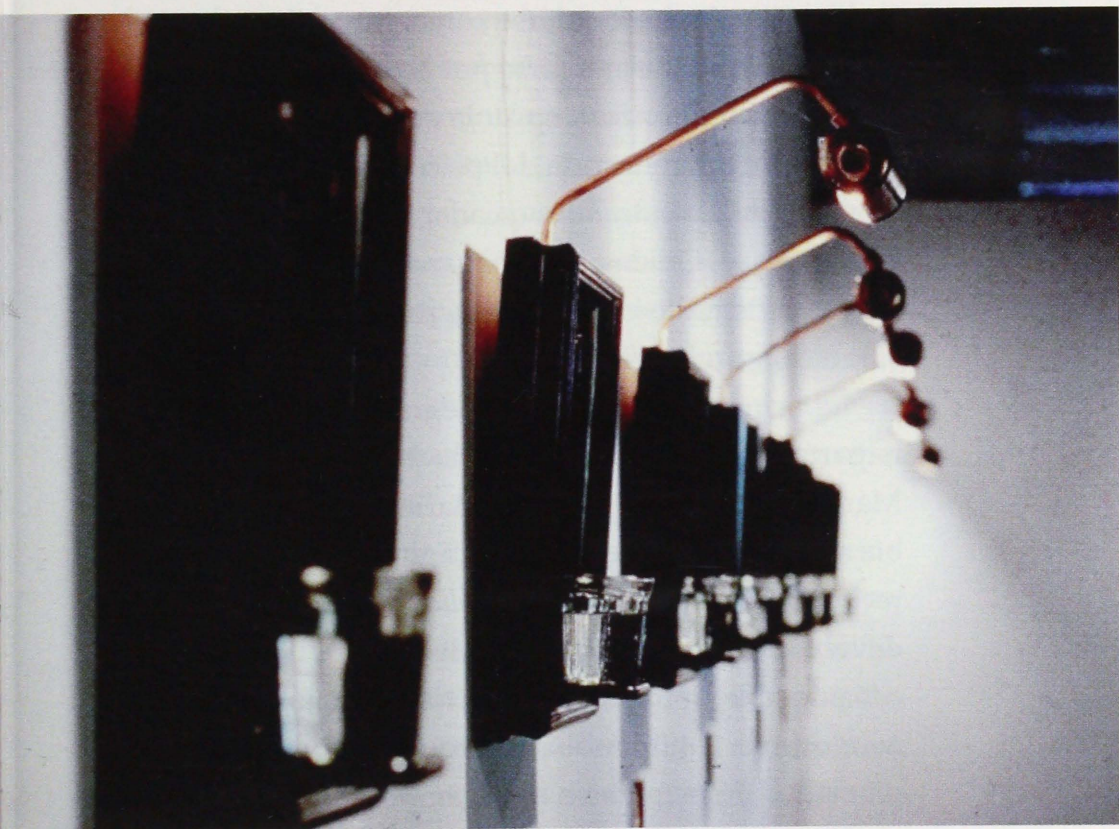
Del muro penden imágenes; en ese muro el horror de los planes de un gobierno de salvajes convive con la paz cotidiana de un líquido al que la ama de casa acude para lavar los platos. Es con la conjunción de esos materiales con la que Díaz no sabe todavía qué hacer, pero entre ellos sí saben: el dato 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 sonríe a solas, nadie la mira. A la ama de casa se le ha revelado un secreto.

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 desconsuelo 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 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 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.

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".

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*.

La frase que Hamlet pronuncia en el Acto V, escena II, es *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 recordaría 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 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 Lonquén; 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”.

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 años 1980, 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 aún 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 que 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 cielorrasos, 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".

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 retratará 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 hacía 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 innecesario, 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 aparte* o lo divino; solo 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 Oyarzún cuenta que al margen 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 margen 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 *Lonquén*. 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.



## FONDO RECTOR JUVENAL HERNÁNDEZ JAQUE

El Fondo Rector Juvenal Hernández Jaque fue instituido el año 2003 mediante el Decreto Universitario N° 0025.932, con el fin de “promover la edición, publicación y difusión de libros y textos de interés académico, otorgando prioridad a los desarrollados por la Universidad de Chile, que generen una contribución a las ciencias, humanidades y artes, y que signifiquen un enriquecimiento científico y cultural de la comunidad”.

Desde el año 2013 la convocatoria a postular obras se ha realizado en forma anual siguiendo estándares editoriales rigurosos. Un Comité Editorial formado por cinco Profesores Titulares de diversas áreas del conocimiento –presidido por el Prorector de la Universidad de Chile– conduce el proceso de revisión y selección de las obras, identificando pares evaluadores que contribuyen con su opinión ilustrada y fundamentada a la decisión final sobre bases exigentes y rigurosas.

En el presente concurso el Comité Editorial del Fondo estuvo constituido por los Profesores Gonzalo Díaz Cuevas, Jorge Hidalgo Lehuedé, Sergio Jara Díaz (Presidente), María Loreto Rebolledo González y Ángel Spotorno Oyarzún. La convocatoria alcanzó a 38 libros, siendo seleccionados 15. Uno de ellos es el libro que usted tiene en sus manos.

Sergio R. Jara Díaz  
*Prorector*  
*Universidad de Chile*

Agosto de 2016





AV. PROVIDENCIA  
2263 2287



FOUCHE

ópticas  
SCHILLING

EL NEÓN ES AMARILLO

EL NEÓN ES AMARILLO



## HISTORIA BREVE DEL NEÓN

Que después de que uno lo percibe o pasa bajo su luz o se escabulle dejando tras de sí una sombra, como quizá escriba, supongamos que en medio de una lluvia que ha dado un tinte de barniz al entorno que ahora brilla en medio de la noche, vistiendo un impermeable, se lo puede respirar. Pero no se nota, es intangible, inerte, invisible. Solo se lo percibe si previamente ha sido encerrado, si ha sido reducido su radio de acción y se lo ha puesto a circular al interior de un compartimento cuyas salidas permanecen custodiadas por un par de electrodos. Aunque ¿cómo se lo vería si dicho compartimento no es a la vez transparente, si sus paredes redondeadas no son de vidrio? Muy simple: no se lo ve. No es visible entonces ni en el aire, donde suele flotar con trazos de soldadura, ni tampoco detrás de algún material opaco, donde circularía de un extremo a otro sin comunicar nada al mundo exterior. Pero si se lo encierra detrás de un vidrio y, una vez allí, se le aplica un poco de corriente, el asunto cambia: empieza a comunicar, se lo ve, se lo percibe.

El neón comunica algo si se lo comprime, es un gas. La compresión de este gas es un conocido descubrimiento de finales del siglo XIX que nació de la descomposición del aire. El fin era hallar partículas libres. No se tardó mucho en concluir que esas partículas formaban un gas ligero y abundante que sobraba en la atmósfera y que era capaz de disparar un destello de luz si antes se tomaba la precaución de encerrarlo en un tubo en el que se le aplicara un poco de corriente eléctrica. El descubrimiento admite ser contabilizado como uno de los típicos coletazos de la revolución industrial, sucedida un siglo atrás pero de la que los dos científicos británicos que lo llevaron a cabo aprovecharon su inercia.

Lo curioso es que mientras los científicos británicos daban con la fórmula para encerrar partículas libres rellenando tubos transparentes que muy pronto harían de la ciudad un gran escaparate de estrellas, un revolucionario francés proscrito escribía desde su encierro (era en Taureau, en un calabozo del fuerte de Taureau) una novela libertaria sobre las constelaciones celestes. A finales del siglo XIX el libro recorría clandestinamente las calles de París, pese a que perseguía una idea bien rara: que las constelaciones celestes son la verdadera imagen de la historia universal, que el progreso histórico o técnico-científico está enclaustrado en la tierra

entre cuatro paredes, que el comunismo nunca fue otra cosa que la igualdad primera de todos los hombres. Lo escribió Luis Auguste Blanqui, se titula *La eternidad a través de los astros*.

La temprana muerte de Baudelaire fue contemporánea de las dos cosas, del hallazgo de un gas cuyo encierro iluminaría las metrópolis a tal punto que las estrellas terminarían desapareciendo del cielo, y las de este revolucionario a quien la oscuridad del encierro había conducido a ver en las estrellas la desaparición póstuma del progreso. En 1871 Marx escribe una carta a Kugelmann desde Londres, en la que habla por primera vez de "tomar el cielo por asalto"; ese mismo año Blanqui escribe su libro, en el que invierte sin querer la frase de su maestro: "no es el cielo lo que el proletariado se tomará por asalto, sino esa idea de revolución la que ha sido asaltada por el cielo".

La muerte de Baudelaire fue contemporánea de las dos cosas, pero sabemos que en su poesía no abundan las estrellas, por no decir que no hay ninguna. Alguien explicó el motivo: en realidad no es que no las haya, sino que Baudelaire había decidido descolgarlas del cielo para ponerlas a titilar en los burdeles, detrás de las vitrinas o en los escaparates, digamos que en "las flores del mal" o en "los paraísos artificiales". Él mismo

se justificó un poco al respecto cuando diez años antes de su muerte escribió sobre Delacroix: "los horizontes no necesitan ser amplios para que las batallas sean importantes y las revoluciones y los acontecimientos más curiosos sucedan bajo el cielo del cráneo, en el angosto y misterioso laboratorio del cerebro".

Mientras agonizaba sin habla en una clínica de París, devorado por una sífilis que le había comido la espina dorsal, un descubrimiento técnico como el del neón venía a sembrar en el corazón de la modernidad la única dialéctica que un "melancólico sin nostalgia" como Baudelaire aceptaba: la dialéctica entre dispersión y concentración, entre evanescencia y compresión, entre el vuelo efímero de una sensación sin nombre y un nombre en el que ese vuelo ha perdido su ingravidez o su movimiento.

El descubrimiento del neón consistió, a partir de entonces, en que lo etéreo o lo inasible, metáfora primigenia de la libertad moderna, podía ser maniatado para consumir lo opuesto: guiar los ojos del paseante distraído hacia la juguetería inagotable de las mercancías. Es lo que está al inicio de una mirada que se distrae, que se multiplica, que se dispersa, una mirada que ha abandonado el tipo de contemplación concentrada que era propia a la percepción de la pintura.

La dialéctica reside en el hecho de que la dispersión de ese gas podía ser concentrada a fin de que a la mirada concentrada le ocurriera todo lo contrario: se dispersara. Esa dispersión (la de la mirada) fue el resultado de la concentración de un gas que puso a proliferar en la ciudad los escaparates, las vitrinas, los carteles publicitarios, modificando probablemente para siempre la fisonomía social de la vida moderna.

No es impropio recordar que parte de esa fisonomía había sido ya trastrocada por un descubrimiento similar, el de la máquina a vapor, que a partir del mismo principio, el de la compresión de lo evanescente, no solo puso a girar de un día para otro la asadora de pollos de Luis XV sino que revolucionó, además, el modo de percibir. Lo que De Chirico llamó alguna vez "la concentrada nostalgia del infinito" fue prontamente reemplazado por la superposición casi espectral de nubes, ríos y paisajes, cuadros raudos o acelerados ante un ojo que los percibía desde la ventanilla de una máquina movida por pistones.

Ese veloz tránsito de cuadros es el principio mismo del cine (no de la pintura), que no por nada se inicia con una locomotora irrumpiendo inesperadamente en la tela y sobresaltando a un público primerizo. La irrupción de esa locomotora movida por la compresión del vapor cita

sobre la tela a la máquina que cambiará para siempre, cuando se esté al interior de algunos de los vagones que arrastra, detrás de una ventanilla, la disposición del ojo: el movimiento, del que el cine intenta apropiarse haciendo coincidir la imagen de las cosas con su duración.

Se podría decir entonces que la compresión del neón es al sueño de las mercancías lo que la del vapor es al de las máquinas y la del tiempo es al cine. Tres sueños, tres fantasmagorías contundentes que revolucionaron para siempre el curso de la percepción burguesa, cancelando la onírica ahora lejana de la naturaleza. Esto sucede así: la lluvia que cae densifica el aire; la densidad del aire da visibilidad al trazo gaseoso que en su encierro al vacío pone en movimiento el músculo de las máquinas y los conceptos. Esas máquinas que se mueven cambian el curso de la mirada, esas miradas sobrecargan los cinematógrafos de la época, los cinematógrafos de la época se multiplican en calles y esquinas en las que los tubos de neón son las nuevas estrellas.

Gonzalo Díaz comenzó a utilizar neón a principio de los años 1980, entiendo que en 1982, para ser más exacto, pero su gracia evidente consistió en tomarlo cuando venía ya de vuelta, regresando de los antiguos escándalos que en otros tiempos había causado en las

grandes urbes y en la vida animada del arte, a la manera de una vedette decadente a la que los primeros rayos de sol de la época siguiente exhiben raída y con el maquillaje corrido. Esto quiere decir que lo tomó en la línea en la que lo habían tomado antes, siguiendo a Hopper, roedores y amantes de suburbios como Tom Waits, Jim Jarmusch o Aki Kaurismaki, para quienes las filigranas de neón funcionaron siempre como mensajes solitarios en medio de una noche acabada.

Sin embargo la dialéctica que mencionábamos más arriba Gonzalo no la evitó ni tampoco evitó restituirle al neón su condición de tesela bien colocada entre las vigas de la mercancía y las del arte, una tesela que tiene ya su historia en lo que respecta a la dilución de la frontera entre lo alto y lo bajo, entre lo elevado y lo doméstico, entre lo sagrado o lo *puesto aparte* y la forma profana que lo pone a circular de mano en mano.

Díaz no evita en ningún sentido ni esa dialéctica constitutiva entre lo disperso y lo concentrado ni esa tensión difuminada entre el arte y la mercancía, no la evita pero acaso la desplaza, la desplaza porque la aplica, la aplica porque ha debido trasladarla a otro orden de cosas. Este otro orden es el de dos galerías emplazadas respectivamente en dos comunas

de Santiago alejadas entre sí: Galería Metropolitana, que queda en Pedro Aguirre Cerda, y Galería D21, en Providencia.

En ambas comunas Díaz ha colocado una frase que cambia mes a mes a lo largo de un año: cada una de esas frases ha sido escrita en neón y cada una de esas frases de neón tiene al neón como material protagonista. El neón es la materia de la que está hecha la frase que refiere a la vez al neón con un calificativo sustantivizado por medio de un verbo copulativo. Por ejemplo: *El neón es miseria*, o *El neón es delirio*, o *El neón es secreto*. O *El neón es fascismo*. Los enunciados están contrapunteados, de modo que el que aparece durante un mes en GalMet no es el mismo que durante un mes aparece en D21.

En un documental que funciona como registro del proceso de obra, Díaz menciona al pasar la decisión de las autoridades de gobierno, la del Ministro de Cultura en particular, de no exhibir el trabajo en la tercera galería que había sido seleccionada para montar el trabajo, Galería Gabriela Mistral. Hace una conjetura: el temor del ministro no se debe a lo que cada una de estas frases dice, pues no tiene cómo entender lo que dicen, se debe a la sospecha de que la bruma del sentido de *hoy* pueda ser despejada por un sentido no

deseado *mañana*. Las frases el ministro no las entiende, pero entiende que para cuando sean por fin entendibles lo suyo podría haber comportado un enorme descuido irremediable. ¿Qué significa esto? Que cada una de esas frases de neón son detonantes que vacilan y de los que el ministro prefiere pensar que si estallan en algún futuro lo harán contra él mismo, contra sus descuidos de ministro. Su precaución lo lleva a considerar de antemano menos lo que esas oraciones dicen que esa porción del decir a la que se sustraen. Enorme sutileza: son las cuerdas no tocadas por Díaz aquellas en las que el espíritu ministerial desvaría.

Que su opción tiene que ver con esto lo prueba la estrategia de haber contrapuesto la luminosidad del neón con la oscuridad del sentido que las oraciones enuncian, de modo que la progresiva devaluación del mundo de las cosas que los tubos de neón habían venido a propiciar con sus disparos publicitarios tiene su revés dialéctico en la bruma que ahora atraviesa las frases o en el sentido que escatiman.

Fácilmente se puede atribuir al neón el haber nacido para forjar en la economía psíquica del hombre una serie estructurada en términos obsesivos, una que acompañó desde el cosmos de la publicidad la misma serie que Henry Ford aplicó a la economía espacio-

temporal del trabajo. La asociación es importante, pues justamente la estrategia de Díaz en esta obra no estriba en optar por una de esas dos economías, así como no estriba tampoco en optar por el arte o el mercado o por la política del arte o la política ministerial; lo suyo estriba en ocupar el neón para que elementos heterogéneos de la vida colectiva se entrecrucen, se infarten o se detengan, frenando en el retardo de un jeroglífico la transparencia del sentido.

No se trata de ningún mensaje cifrado ni tampoco, como en la época de la Avanzada, de un signo desplazado hacia usos de tipo alegórico o contraculturales. Las frases son sencillísimas, solo el ministro las juzga arduas o peligrosas. Lo que más bien hacen estos conceptos que en la estructura de neón se suceden es reclutar el sentido en una pequeña escena disruptiva ante la que el paseante se detiene, mira u observa, improvisa algo al respecto o extrae algunas conclusiones.

Pero es justamente esto, el arco del sentido que se tensa o se sustrae, lo que como estrategia de obra lleva a que el paseante cotidiano se diferencie de las expectativas policiales que anidan en el poder. Esos paseantes no temen en lo más mínimo a lo que esos enunciados puedan decir cuando un día despierten, tal vez porque ya les dice algo (o bastante) el hecho de que una frase

en neón interrumpa el curso habitual de una rutina o desvié una mirada cualquiera de aquello en lo que el poder piensa como único objeto de concentración.

Que la idea misma de sentido sea lo que por medio de estas frases se ha liberado de toda precisión, de un núcleo de verdad o de una sustancia profunda que solo los versados en arte estarían en condiciones de descifrar, me parece la política más decisiva de este trabajo. Una política que ya no reside en el mensaje cifrado o en el proceso expuesto que el artista quiere exhibir ante su público, una política que no reside tampoco en lo que al buen entendedor de esas esquinas quieren decir estas pocas palabras, sino una política que reside en la apertura del sentido que se retuerce a la heterogeneidad de sus lecturas. Benjamin solía decir que los proverbios son los jeroglíficos de un cuento, la zona de un cuento que aún no amanece, tornándolo por eso mismo legible. Así podríamos preguntarnos también aquí si no son esas oraciones de neón sobre el neón elencos de conceptos adormecidos que cada quien abraza en la imagen que se hace de ellos, incubándolos en sus premoniciones.

Desde esta perspectiva podemos entonces volver a preguntarnos ¿qué es lo que teme el ministro? A lo mejor teme lo que esos conceptos en estado de hibernación

50

digan cuando se desprecen, pero a lo mejor teme algo más concreto: que ellos tramen ya en el presente una zona de desvío ante la que el paseante ocupado se detiene a preguntarse algo, no importa qué, algo que lo distrae del circuito que el espíritu ministerial había trazado para esos cuerpos.

El gas neón se deja atrapar en una filigrana de vidrio que descuartiza el aire, el aire que se descuartiza se hace jeroglífico. Lo interesante es que este jeroglífico –dios fugitivo, punto de torsión– no es ni quiere ser ni probablemente tampoco Díaz quiere que sea lo que él mismo ha esbozado; es apenas todo lo que sucede entre *alguien que ha hecho algo* y *alguien que ha hecho algo con algo que ha hecho alguien*, y podríamos seguir al infinito. Pues el punto de conjunción se suscita allí donde esos manojos de frases flotantes, que han sido colocadas en un determinado lugar del espacio, generan en el espectador que las contempla un pensamiento *impensado* por el propio artista, siendo que puede a la vez el espectador hallarse ante lo impensado por él mismo en este pensamiento que ahora percibe en la obra.

Con esto se consigue ingresar a esa especie de tercer fase del arte político que tanto gusta a Rancière, una que sucede a la del artista comprometido que quiere

por medio del mensaje artístico cambiar el mundo y a la del artista más sofisticado que, a lo Benjamin o a lo Brecht, enseña no sin privilegios el modo en que una obra transforma el modo de producción en el que se emplaza. Que no haya aquí por fin ninguna de esas cosas que suelen ser aglutinadas bajo el rótulo de "política del arte" no significa que Gonzalo Díaz no cuente con la suficiente trayectoria como para esbozar, tal como lo hizo en este caso, un trabajo que al arte lo muestra ya en su política. ¿En qué se basa esta política? Mucho menos en lo que se enseña, transmite o explica, que en lo que no sin razón teme el ministro: la intromisión en el espacio público de una suerte de juego que conduce a cada quien a preguntarse, desde su vida rutinaria o productiva, por los fragmentos de la inútil vida de infancia que aún lo habitan.

En un pasaje notable de *El pensamiento salvaje*, Levi Strauss retoma la figura del "juego" para cotejarla con la del "rito". Indica que son figuras contrarias, pues mientras el rito transforma la libertad de los acontecimientos en estructuras, el juego afloja las estructuras convirtiéndolas en acontecimientos. Giorgio Agamben menciona por esto mismo que la finalidad del rito es absorber la heterogeneidad de los acontecimientos en una estructura lineal, sincrónica,

mientras que al juego corresponde disolver toda estructura jerárquica entre pasado y presente. Se es un niño cuando se prescinde del orden jerárquico impuesto por la historia, pero cuando se prescinde de la historia se está por fin en el juego. Schiller tiene al respecto una afirmación fabulosa: "el hombre solo es un ser humano cuando juega".

El juego tiene una virtud: suspende la tiranía de la forma respecto de la materia. De más está agregar que en caso de que esto ocurra, entonces lo que se suspende es nada menos que el poder del ritual –por ejemplo, el curso del trabajo en la fábrica –sobre la servidumbre– la del trabajador que debe vender su fuerza física para alimentarse. Si la obra que Gonzalo Díaz acaba de instalar tiene que ver con este asunto, es precisamente porque esos jeroglíficos de neón no apuntan sino a objetar el peso de la forma sobre la materia.

Sabemos que la historia académica del arte ha sido en gran medida la historia de la subsunción de la materia en la forma, corolario policial o ministerial de la subsunción de las masas al Estado, de la sensación a la sensibilidad, del rizoma a la figura, del cuerpo a la ilustratividad, de la barbarie a la civilización. Ha sido el relato una y otra vez estilístico de la victoria

del partido de los inteligentes por sobre el partido de los seres de sensación, es decir: el relato del triunfo de lo comprimido o concentrado sobre lo evanescente o disperso. Es lo que decíamos que estaba en la base del descubrimiento de que el neón podía encerrarse para mover el espíritu de las mercancías. Si el juego tiene siempre que ver con el arte (con lo que queda del *arte*), y si lo que queda del arte puede suscitar eventualmente algo así como una reconfiguración del espacio de lo común o de la comunidad, es porque opera como refutación sensible del privilegio que la "forma inteligente" tiene respecto de la "materia puramente sensorial".

Un día leí un libro en el que se afirmaba que un peatón es una caparazón de carne piloteada desde dentro por la exterioridad de un circuito policialmente tendido. Cuando detiene, súbito, esa caparazón, cuando la estaciona entre otras caparazones de carne y desde ella percibe esos anaranjados letreros en desuso, entonces se ha distraído del camino, se ha distraído y piensa que hay algo inútil también en él y que él puede dedicarse también a eso, a ser algo menos o algo más que una mula en la pista de los días. Mientras tanto la evanescencia del gas neón que ha sido encerrado en tubos que dibujan palabras libera los pensamientos que la policía

30

había entubado en los rituales de las masas. Después de eso, como quizá escriba, uno ya no lo percibe o pasa bajo su luz o se escabulle dejando una sombra. Es una sombra imperceptible, poblada del gas de las palabras que resisten la agresión de las ideas.







## ALZAPRIMA

En *Lonquén*, en *Qué Hacer*, en *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, en *Data*, en *C.A.D.A.V.E.R.*, en *El neón es miseria*, en la primera versión de *Al Pie de la Letra* y en prácticamente la totalidad de su obra Gonzalo Díaz no hizo otra cosa que repensar visualmente la imagen atribulada de una república en ausencia. Las hilachas o jirones de esa república en estado de derrumbe se tornaron legibles tempranamente en un sinnúmero de detalles expresivos: el desmantelamiento de la universidad pública durante las semanas que siguieron al Golpe de Estado, el despilfarro del patrimonio civilizado de la nación en manos de un empresariado nonato y jubiloso, la aparición sin vida de un grupo de campesinos sepultados bajo camionadas de cal, el diseño a puerta cerrada de un Acta Constitucional ilegítima que rige hasta nuestros días.

Todos son detalles –donde ya se dijo que habita el “buen dios”–, nudos o intrincamientos de una casa puesta de rodillas que, antes de ceder y caer por fin vencida sobre sus cimientos, aguarda una última visita o evocación, una que vacila entre devolverla al trauma

constitutivo de la cultura, preservando en el monumento en ruinas una imagen muda de la destrucción, o dedicarse a la tarea del saneamiento y la remodelación definitivas. Se supone que, mientras eso se decide, la estructura enclenque de la república flota sobre un andamio de alzaprimas que la sostienen como un palomar abandonado –pilares quebradizos, columnas abnegadas, vigas que crujen con el viento.

El insufrible peso que las alzaprimas aguantan es el de la primera letra abstracta que dicta desde el aire la idea de una nación posible, pero como *al pie de esa letra* no hay nada que no sea trauma o promesa (pasado irremediable, porvenir desconocido), dos líneas de neón recorren el perímetro de la sala al modo de un renglón vacío que espera ser rellenado por una sentencia extraída del ánimo colectivo. Es lo que evidentemente debe ir *al pie de la letra*, pero ¿al pie de qué letra?

Las letras forman parte ellas mismas de una república milenaria dividida entre el peso de los signos y la arquitectura de sus rasgos, en cada uno de esos reinos divididos se activan a la vez otras divisiones que, como señala Mario Ortiz en uno de sus *Cuadernos*, las letras suelen repartirse al interior de una atmósfera de gran patriciado, oligárquica. En lo que refiere a la arquitectura tipográfica, Frassinelli observó en su *Tratado* que

ese reparto obedece a unas pocas familias o árboles de familias que debutaron con la imprenta: la familia de las góticas, la de las romanas, la de las cursivas, la de las palo seco o sans serif. Son familias distintas, con gustos o acentos distintos: si por ejemplo las góticas buscan arrebatarse al contenido que transmiten su rol protagónico, presentándose deliberadamente decorativas o suntuosas –indiferentes al papel secundario que le dieron las palabras–, las romanas se esmeran en pasar desapercibidas o en ejercer el principio de discreción, limitándose a ser obreras pobres de los signos.

No lo notó Foucault en su lectura de *El Quijote*, en *Las palabras y las cosas*, donde aventuró la hipótesis de que allí la aventura transcurriría por primera vez en la historia *al pie de la letra*, plegada a la vida de los signos: “largo grafismo flaco como una letra, *Quijote* acaba de escapar directamente del bostezo de los libros”. Como en un acto de descuido confundió el esfuerzo estilístico de una letra con su mera función como signo, no percibió esto otro: que los españoles nunca tuvieron tipografía, que para la primera versión impresa del *Hidalgo* se vieron obligados a importar sus punzones del barroco, que esos punzones estaban repletos de contradicciones formales y estructurales, como las de las diferencias expresivas internas entre la redonda y

la itálica. No percibió, en fin, que la locura y la cordura se rotan en *El Quijote* como se rotan los rasgos de las letras en la ampulosidad de la tipografía barroca —esto último sí lo notó Harold Bloom.

Es el motivo por el que la carta fundamental de la constitución política de la mal llamada República de Chile escogió en 1980 un tipo de carácter bien alejado del barroco, el de la romana y sus derivados, como el de la *Times new roman*, haciendo de la aparente sobriedad de la letra la simulación de sus signos más demenciales. Esa demencia posee un antecedente en el escabroso camino recorrido por el Acta de la Independencia de Chile, que fue concebida en cursivas a través de una letra manuscrita no exenta de filetes y volutas rococó, fundamentalmente en las mayúsculas, que así impusieron su jerarquía a lo que debía estar *al pie*. La copia más que pulida que en el año 1832 se le realizó al Acta tuvo que viajar hasta Perú, donde O'Higgins la volvió a firmar sin vaticinar que casi un siglo y medio más tarde un soldado raso la haría picadillos frente al mismísimo Palacio de La Moneda tras arrancársela a Miria Contreras, la Payita, a quien Salvador Allende se la confió un rato antes de morir en nombre de la República para protegerla del fuego que se expandía en el salón Toesca.

Quienes a partir de 1980 prefirieron la familia tipográfica romana en lugar de la cursiva fueron los cómplices del Estado de excepción que condujo a un soldado cualquiera a despojar a todo un país de la memoria documentada de su independencia. La muerte de Allende fue tan simultánea a la del Acta de la República como la muerte del Acta de la República lo fue a la extinción de la antigua dinastía de las manuscritas o cursivas. Probablemente por eso lo que Gonzalo Díaz ha puesto *al pie de la letra* es un renglón volátil que aguarda el trazo libre de un nuevo público emancipado de los moldes tipográficos, un público en situación de debate que resulta tan heterogéneo al poder de la República de las letras como al de su caricatura en los cenáculos de una casta militar analfabeta.

A la vez esa constitución letrada y su parodia se desdoblan en una anímica colectiva que habita la idea de nación en dos tiempos: el de una generación que desde el Golpe hasta la primera década de este siglo tendió a elevar la república perdida a la condición de un trauma sobre el que solo cabe el testimonio mudo de la catástrofe; el de una generación que de unos años a esta parte considera esa pérdida como un drama que llama a la configuración de un nuevo espacio público. La instalación de Gonzalo Díaz deja un renglón

pensativo, un curioso ademán inmóvil que convoca al rediseño de lo común. Lo que con esto propone es un vuelco decisivo en el espíritu del arte crítico o experimental de las últimas décadas, que así pasa de la debacle sublime que no puede ser puesta en imagen ni nombrada por palabra alguna a la debacle como punto de partida para una nueva representación de mundo.

Que la adaptación de esta pieza originalmente exhibida en Porto Alegre al espacio proporcionado por Galería *Local* invite a pensar en un *site-specific*, no quita que se trate de algo más: un corte imaginariamente transversal en la longitud imaginaria del tiempo, un intervalo en el que el renglón sin palabras abrevia toda la aflicción de un país mientras condensa el preparado de la república faltante. Es un sutil intervalo sin nombre, horma espesa que empieza a calzar por fin nuestro traspié.





## CADÁVER

Hay una obra que Gonzalo Díaz concibió alguna una vez y que jamás realizó. La obra iba a estar conformada en realidad por dos series hechas en formatos bidimensionales –dípticos, trípticos y polípticos– que apuntarían a construir una reflexión general sobre el oleaje del tiempo en el proceso rememorativo, instaurando por medio de imágenes paralelas la imposibilidad de fijar alguna jerarquía entre hecho y memoria. Que un acontecimiento sea objetivamente posterior a otro no significa que la memoria no los invierta, que ese hecho que nos es contemporáneo sea traicionado por aquel que supuestamente lo precedía y ha llegado ahora a tomar su lugar. Los hechos se traicionan unos a otros en el escenario temporal que hacia atrás el recuerdo organiza, razón por la cual nadie está en condiciones de aprender el pasado aislándolo del presente desde el que lo evoca. Se trata de la manera que tuvo Freud (pero no solo él) de poner en crisis la fe ingenua en la idea lineal o vulgar del tiempo; como el inconsciente desconoce el eje temporal, el tiempo mismo es una

escena tejida por la elaboración secundaria del hombre que rememora.

La idea de esta escena, que conduce al fabuloso tema del teatro de la historia, Díaz la esbozó acudiendo a las *Vidas Paralelas* de Plutarco para proyectar, limitándose como este a oponer pares biográficos entre griegos y romanos eludiendo la narración de los hechos, una especie de ensayo visual que pusiera esta vez en conexión las imágenes de archivo de las vidas de Allende y de Pinochet. Supuso con razón que por medio de la superposición visual de estas vidas se estaba próximo a confeccionar un esquema normativo de la historia de Chile. El punto de partida para confeccionar dicho esquema era desde luego el archivo de la república, que seguramente imaginó como un disponible de imágenes tangibles del que abastecerse para realizar el montaje de su trabajo. Pero se equivocó, imaginó mal, pues nunca pudo dar con ningún archivo ni tampoco con el más mínimo inventario de las imágenes de esas vidas. Este es el motivo por el que la obra finalmente no pudo hacerse y por el que de ella conocemos hasta ahora tentativas, detalles, piezas sueltas a las que les falta su contraparte o fragmentos que no fueron calzados.

La paradoja resulta sin embargo interesante, porque es como si los motivos por los que la obra no se hizo

nos dijeran sobre el tema que iba a desarrollar muchas más cosas de las que se habrían podido decir si esta hubiera existido. La obra habla así por la herida, remite su condición inacabada a la imposibilidad de hallar en las arcas de la república los materiales más elementales con los que exponerla o exhibirla. Evidentemente esta imposibilidad opera como un pensamiento inesperado en el proyecto general del montaje de Díaz, que tuvo la inocencia de ir a escarbar en el archivo las imágenes que le servirían para alegorizar el Estado de excepción de Chile sin contemplar que sobre ese Estado el archivo, por decir lo menos, se había pronunciado ya brillando por su ausencia. De Alejandro o de Julio César, de Demóstenes o de Cicerón, de Pirro o de Cayo Mario, Plutarco había inquirido los mismos datos que veinte siglos más tarde en Chile se tornan inaccesibles. Por eso en nuestro caso la obra se detiene, se demora, se vuelve pensativa: encuentra la prueba de lo que quería mostrar en el límite que le impide realizarse.

Lo pensativo de una obra incluye su carácter inacabado, es parte constitutiva de esta indeterminación entre el montaje de unas imágenes de la historia y la detención de toda la historia en una imagen (la ruina que la abrevia, esos gabinetes vacíos), dos vidas paralelas que, partiendo de un común dividido, definen en

cada caso qué es y qué no es el arte. Pero como también de un común dividido parten las vidas de Allende y de Pinochet, en este caso no para definir qué es y qué no es el arte sino qué es y qué no es la república, el acierto de Díaz parece consistir en superponer la pregunta por el arte y la pregunta por la república en un mismo nudo de pensatividad: el del archivo. Dicho brevemente: es el archivo como soporte ausente lo que en este proyecto compromete en un mismo movimiento el estatuto del arte y el de la república, estas otras dos vidas paralelas entre las que se forja una imagen. Pero esta imagen es mucho menos una imagen que piensa, que una imagen en sí misma pensativa. ¿Cuál es la diferencia?

Una imagen que piensa es comúnmente aquella de la que se conjetura que su representación es *una* con lo que representa y que por lo mismo está anudada a un único código, un código que puede ser descifrado en la etapa final del proceso interpretativo. Mientras que una imagen pensativa comporta un múltiple de pensamientos que oscilan o se tensionan sin que ninguna interpretación final los reúna o los implique en alguna dirección precisa. La pensatividad es una vacilación entre quien provoca pensamientos que no está pensando y quien se hace de estos pensamientos impensados para pensar otra cosa. Es la paradójica actividad de un

pensamiento ensoñado o adormecido. De la querrela entre estos dos modos de la imagen se desprende una consecuencia fundamental: la política es en todos los frentes una lucha entre el orden obsesivo de lo *uno* y la fuerza heterogénea del *múltiple*. Una lucha que Gonzalo Díaz en su trabajo inconcluso justamente emplaza cuando contrapone, habiendo invocado previamente las vidas de Allende y de Pinochet, estas otras dos vidas: la de la cuidada articulación de todas las posibilidades del tiempo en el art. 1081 del Código Civil; la de su forma pensativa en la conciencia de un hombre que rememora.

De esta manera las vidas paralelas entre Allende y Pinochet envían a dos formas de la imagen que atesoran y envían, a la vez, a dos formas del pensamiento sobre el tiempo. Lo que no debe pasar inadvertido es que ninguno de estos paralelismos habría contado con el más mínimo atisbo si no fuera porque la propia obra inacabada del artista, *Data*, se continúa por otra vía: *Ca.da.ver. Ca.da.ver* es el título de un video realizado y dirigido por Cristián Gómez Moya en el que Gonzalo Díaz habla pensativamente sobre la obra que no hizo. Las *Vidas Paralelas* de Plutarco, que naciendo de las correspondencias entre Grecia y Roma se ramifican como una *coincidentia oppositorum* en todas las direcciones,

incluyen así las vidas paralelas entre estos dos trabajos, que le permiten al artista hacer en un caso lo que dice diciendo; en el otro, lo que está haciendo.

Se puede volver desde esto a las dos formas de la imagen que *Data* pone en paralelo con las dos formas del pensamiento del tiempo. Decíamos que en la primera Díaz cita el art. 1081 del Código Civil, donde todas las posibilidades de un día son sometidas a cuatro imágenes del *uno*: “el día es cierto y determinado cuando se sabe que va a llegar, como en el caso de una herencia; o cierto pero indeterminado, cuando se sabe que va a llegar pero no en qué momento, como en el caso de la muerte; o incierto y determinado, cuando no se sabe si va a llegar pero, de hacerlo, es *el* día, como en el caso de un cumpleaños; o incierto e indeterminado, cuando no se sabe si llegará o no ni tampoco en qué momento, como en el caso de un matrimonio”. En la segunda toma en cambio un fragmento de *La Venus en el Pudridero*, de Eduardo Anguita, donde este *uno* da paso al *múltiple* en la figura de un hombre que rememora: “En 1940 pensé: ‘En 1950 recordaré este año’. Ahora, en 1960, recuerdo que en 1950 recordé que en 1940 me propuse en 1950 recordar 1940”.

Esto último es exactamente lo que ocurre entre *Data* y *Ca.da.ver*, una forma rememorante que, evocada en el

primer caso para huir de las coordenadas del tiempo que el Código Civil nos impone Díaz nota después, en la conversación que mantiene con Gómez Moya, que en realidad le estaba permitiendo poner en conexión el propio estado de suspensión de su obra con la pensatividad de otro día: el 11 de septiembre de 1973. ¿No es acaso este, el día menos pensado, el más pensativo de todos nuestros días? En realidad es algo así como el único día que el Código no pensó, un día que se soltó de los alfileres del calendario normativo de Chile para flotar luego en la atmósfera enrarecida de la excepción y luego esfumarse. Es un día extraviado de la historia normativa en el que toda la historia normativa permanece extraviada.

El extravío remite al archivo, que divide ese día entre dos regímenes de imágenes: las que siendo presentables para la historia de la república son incómodas para los tiempos venideros y hay por lo tanto que dejar sin registro; las que el registro debe tomarse el tiempo de retocar por ser en sí mismas incómodas e impresentables. No hay que olvidar que son las imágenes de un hombre que en ese momento defiende con su vida los emblemas de una república que el otro bombardea e incendia. Como la vida política del segundo comienza donde la del primero termina, tenemos derecho a preguntarnos

por qué se quiere establecer entre ambas algún paralelismo, pero entonces nos respondemos: porque hay justamente allí un presente que no pertenece a ninguna de las dos vidas, un nudo que las paralelas no tocan y en el que el cese de la dignidad de Chile y el debut de su infamia son simultáneos. Se podría afirmar que es en esa simultaneidad en la que nadie estuvo donde reside la pensatividad de Chile, su contemporaneidad.

Díaz quiso pesquisar en *Data* esa simultaneidad fugitiva por medio de un detalle anodino: la ropa. Pretendía sobreponer a los textos contrapunteados sobre el tiempo imágenes de Allende y de Pinochet mostrando los modos en que vestían en distintas épocas de sus vidas. El detalle es anodino, pero resulta que está sobre la base de un enunciado en el que se levanta buena parte de la modernidad del arte: "el volado de un vestido es más eterno que la idea". La mañana del Golpe el presidente Allende no viste como lo hace habitualmente, luciendo alguna de sus corbatas de seda o alguno de sus casimires importados. Se ha aflojado el cinturón, lleva la camisa suelta, tiene un casco, carga una AK, usa un chaleco de lana. Es evidente que no viste bien. Tampoco lo hace Pinochet, quien a esa misma hora luce ropa de fajina y unas botas sucias por el barro pegajoso de la madriguera en la que se ha ocultado para dirigir

las operaciones. Cualquiera que tenga un mínimo de aprecio por la ropa sabe, con independencia del color político, como suele decirse, que Allende siempre vistió mucho mejor que Pinochet. Pero justo ese día los dos vistieron mal: el primero porque *ya no* viste de Presidente y el segundo porque *aún* no lo hace. Es el único momento en la historia de Chile en el que al traje de Presidente no hay quién se lo coloque; cuelga como una tenida entre un *ya no* y un *no todavía*.

No hay mejor imagen que esta para definir la moda, de la que Agamben dice que representa un tiempo escindido, un tiempo constitutivamente adelantado a sí mismo y, precisamente por eso, también siempre retrasado. Las ropas que en un desfile lucen las modelos de Gaultier son conceptos futuristas que nadie usaría en ese momento, son un "adelanto" que, cuando por fin alguien se atreve a usar, constituyen ya un retraso. El *ahora* de la moda es un presente escindido que ninguna unidad calza, una horma vaporosa de la que el tiempo testimonia cuando ya es inevitablemente tarde. Pero en esta operación por medio de la cual el presente divide el tiempo entre un "ya no" y un "no todavía", el tiempo se torna, por parte de la moda, citable: los ochenta, los veinte, los setenta. Algo aparentemente tan frívolo como el modo en que vestían Allende y Pinochet aquel

día se vuelve así el nudo más citable de un presente que escapa a la historia. Es frívolo, pero la frivolidad es la dignidad del objeto que defiende su última paz mundana contra la función de un arte y el curso natural del tiempo.

En esta sustracción descansa una rara correspondencia entre la moda y algo que le es relativamente extraño: la *dignitas*. Sabemos que el concepto fue acuñado por el derecho público romano para indicar la investidura, no el atributo del cuerpo real sino eso que, distanciándose de este, compone el cargo o la persona ficticia a cuya altura se debe estar. La tantas veces señalada frivolidad de Allende para vestir no excluye sino que más bien ayuda a explicar su célebre decisión de ese día: poner la vida a la altura del cargo que le fue encomiado. No se trata de ninguna encarnación; en la medida en que la dignidad se emancipa en la época de la república del hombre de carne y hueso, ponerse a la altura de esta es vestir el traje que a alguien le ha sido asignado. Es de lo que se habla cuando se dice "pagaré con mi vida la lealtad del pueblo".

Moda y dignidad mantienen una afinidad en lo que respecta al vestir, pero sus terrenos se escinden en lo que refiere al presente, en parte porque en el presente la contemporaneidad de la moda se adelanta a inscribir

como muerto aquello que la dignidad se demora en poner a circular como vivo. Hay un desajuste lógico del que el presente es un testigo mudo, un desajuste que conduce a evaluar que, por tratarse del paralelo entre dos biografías políticas, la relación pública entre lo vivo y lo muerto no es medible en términos de lo que dura un cuerpo. Se puede estar orgánicamente vivo estando simbólicamente muerto –como Pinochet tras su detención en Londres, cuya indignidad lo devuelve a suelo chileno convertido en una rara *pietá* que el Estado recibe en brazos– y se puede estar a la vez orgánicamente muerto estando simbólicamente vivo, como Allende, cuya muerte lo restituye a la historia envuelto en la dignidad póstuma del nombre.

Del trabajo de Díaz no se puede decir que se haya ahorrado en general este tipo de cruces; por el contrario: es un trabajo que tiene la virtud de retrasarse respecto de lo que su propia obra adelanta. Los griegos tenían un término para esto, *Ustérizein*, que significa llegar tarde, quedarse atrasado, hacer defecto. Llegar tarde o hacer defecto son a la vez los modos que tiene el pensamiento de anticiparse a ser inactual. Entonces el archivo que Díaz no encontró para hacer su esquema visual sobre la historia normativa de Chile no es una cosa que falta; es una hendidura en el tiempo de cuya interrogación depende la pregunta por lo contemporáneo.

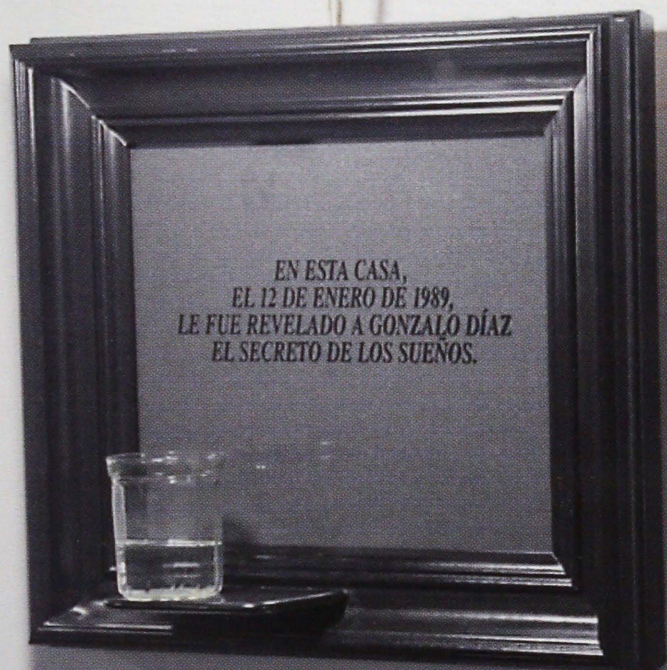


## EDITORIAL UNIVERSITARIA

*Comité Editorial* Jorge Hidalgo L., Faride Zerán C., Isabel Torres D., Jorge Martínez W., Arturo Matte I., Vivian Lavín A., Luz Pacheco M.; *Gerente General* Arturo Matte I.; *Dirección de Contenidos* Vivian Lavín A.; *Producción Editorial* Víctor Letelier E., Norma Díaz S., Yenny Isla R.; *Corrección de textos* Luis Riveros M.; *Ventas* Marcela Verdugo T., Ricardo Farías S., Fernando Ramírez P.; *Promoción* Patricio Araya T.; *Administración y Finanzas* Lilian Isamit R., Jocelyn Retamal V., Mónica Donoso V., Pamela Villalón G., Mónica León V.; *Soporte técnico* Omar Bastidas F.; *Librería* Jenny Guzmán L., Sebastián Diez C., Giselle Marchant S., Teresa Vargas M.; Antonio Contreras S.; *Comunicaciones* Valentina Basáez R.







XII

# La República perdida

## Un ensayo no visual sobre Gonzalo Díaz

FEDERICO GALENDE

La obra de un artista es visitada por un filósofo. La obra del Premio Nacional de Artes Plásticas 2003, Gonzalo Díaz, se convierte en la materia crítica sobre la que Federico Galende hunde su pensamiento. Un libro que permite asomarse al trabajo de uno de los más destacados artistas visuales del Chile de fines del siglo XX y comienzos del XXI, a través de la mirada de quien cuya tarea es analizarlo.

“Este libro puede ser definido como un aglomerado de palabras que hallaron en el trabajo visual de Gonzalo Díaz su impulso y su deseo de congregación. En la medida en que esa congregación es libre, cada ensayo prueba aquí su tono, traza frases provisionarias, levanta arcos que fluctúan entre lo ficticio y lo real, y propone así un itinerario a saltos sobre la obra en la que se inspira y a la que quiere aproximarse. Si los intereses de un escritor y los de sus lectores escasamente coinciden, como alguna vez señaló Auden, no hay por qué esperar que coincidan los del artista con quien a su obra se acerca con el tacto ineludiblemente deficiente del comentarista. Lo que sigue es así la propuesta de un descalce entre la obra, el discurso y la lectura, un malentendido que se yergue como la condición más probable de toda comunidad de pensamiento”.

Federico Galende  
Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte  
Universidad de Chile

ISBN 978-956-11-2544-5



9 789561 125445