

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

ARTES VISUALES

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la ley N° 17.336 sobre Propiedad Intelectual de Chile.

GONZALO DÍAZ
RÚBRICA
MATUCANA 100
SANTIAGO DE CHILE, 2003

RÚBRICA / Gonzalo Díaz
18 EDICIONES de *LA CORTINA de HUMO*
Serie pie de la letra (artes visuales)

La presente publicación ha sido posible gracias a un proyecto financiado por el Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile, proyecto que incluye la exposición homónima realizada por Gonzalo Díaz en Matucana 100, en octubre de 2003.



GOBIERNO DE CHILE
FONDART

Edición: Gonzalo Díaz
Diseño: Mariana Babarovic
Fotografía: Brantmayer
Impresión: Salviat Impresores S. A.

Copyright © RÚBRICA / Gonzalo Díaz
Registro de propiedad intelectual N° 138117
I.S.B.N. 956-299-099-0

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

RÚBRICA

GONZALO DÍAZ

Jack Ruby, un texto de Eugenio Dittborn **La materia
está hecha de recuerdos**, un ensayo de Pablo Oyarzún

RÚBRICA GONZALO DÍAZ

2003, Gonzalo Díaz, *RÚBRICA*.
Environment para el galpón de
Matucana 100 de Santiago de
Chile. Iluminación roja del espacio
con modificación de la entrada de
luz por las ventanas del recinto, 14
textos de neón y audio.

Proyecto de iluminación: Pascal
Chautard. Mampara de entrada y
modificación de ventanas: Bernardo
Oyarzún. Fabricación de neones:
Juan Peñailillo R., Mario Peñailillo
R., Eric Cartes P. y Luis Moreira B.,
dobladores de vidrio de Luminosos
Parragué S.A. Audio: Mario Mora,
laboratorio GEMA, Facultad de
Artes, Universidad de Chile.

La obra permaneció abierta al
público 240 horas, desde el 3 al 13
de octubre de 2003.

Curador: Camilo Yáñez,
Corporación Cultural Matucana 100.

EUGENIO DITTBORN

Jack Ruby

**A MODO DE CITA INTRODUCTORIA,
EL FRAGMENTO QUE SIGUE PERTENECE
A UN TEXTO ESCRITO POR SEAN CUBITT
Y EUGENIO DITTBORN ENTRE JULIO DE
1990 Y FEBRERO DE 1991, A TRAVÉS DE LA
RUTA SANTIAGO - LIVERPOOL - SANTIAGO.
EL TEXTO, APARECIDO EN LA PUBLICA-
CIÓN CAMINO WAY EN 1991 EN SANTIAGO
DE CHILE, TIENE POR TÍTULO UNA ENTRE-
VISTA AEROPPOSTAL.**

Eugenio Dittborn: La noción tradicional de obra compacta e ilusoriamente desligada de la materialidad arquitectónica que invariablemente la contiene o rodea, es desarmada por las instalaciones al incluir ellas la particularidad espacial y social de los lugares que conquistan para acoplarse allí gravemente.

Lugares sin los cuales ellas no tienen lugar.

Esa voluntad de acoplamiento, que toda instalación juega como su diferencia, tiene un correlato temporal: las instalaciones son desmanteladas una vez agotada su duración. El espacio-tiempo de las instalaciones desfonda, entonces, irreversiblemente las obras de la tradición de las bellas artes que insisten, por su pretendida autonomía, en habitar cualquier espacio, en y durante cualquier tiempo.

En las instalaciones, lo instalado, por el modo de su disposición en la pluridimensionalidad del espacio, permite des-cubrir y desmontarlo en cuanto atravesado por una rígida jerarquía. En efecto, dimensiones tales como el suelo, determinados puntos ciegos del muro y el cielo raso fueron excluidas de la mirada por la tradición de las bellas artes: el cuadro de caballete estableció en el muro la altura del ojo como lugar de privilegio. Ese lugar constituye la exclusión de todos los puntos que no fueran él mismo: bloqueo, entonces, de la posibilidad de una constelación descentrada de puntos para una mirada a la deriva.

Reflotan las instalaciones la multiplicidad naufragada allí: zonas erógenas abandonadas.

Rúbrica

emplea para su causa

la más latiguda y sensacionalista de las luces.

La más callejera,

cahuinera,

cuma,

pendenciera y noctámbula.

La roja.

la intermitente de los cops a medianoche
en el Bronx de la tele.

La de ambulancias

en accidentes kilómetro 476 Panamericana Norte.

ESPLENDOR EN LA HIERBA

Prostibularia luz eléctrica roja demacra.

Empolva.

Promiscua.

Clandestina.

Sustrae rojo de todo rojo.

Calcinándolo a la manera de una hipodérmica.

Luz roja desangra rojos
suministrándoles palidez perentoria.

Incandescente.

Todo se hace escritura de neón.

RADIOHEAD

Rúbrica a medianoche
atraviesa boîtes,
discotheques y sitios eriazos
iluminados por la tele.
Territorios trizados por la melancolía.
Añoranza del hormigón armado,
década del 30.
Ensueño de lugares bohemios empobrecidos.

RADIOHEAD

LA BABILONIA

Por instalar e instalarse Rúbrica,
el espacio
se convierte
en la barraca abandonada que siempre fue,
antes y después
de su puesta en marcha como espacio de arte.
Transfiguración que es, por un lado,
majestuosa monumentalidad,
y por otro,
fragilidad de cachureo.
A la manera de un mastodonte que se desploma,
cae en cámara lenta
y aparatosamente todo el espacio al suelo
por recibir en el rostro las obras que
disfuncionalmente
alojó en su interior en el último tiempo.
Las necesidades escénicas de los artistas
que allí expusieron
se estrellan con un espacio que es,
al mismo tiempo,
un fósil sin reciclar
y el espacio exterior sin límites
del film 2001 de Kubrick.

LOOK AT LA LUX

Desocupado se presenta Matucana 100
por efecto de Rúbrica.

Doblemente.

Desocupado en cuanto vacío
y en cuanto cesante.

Vacío y cesante monumento al rojo
puesto de pie por gélidos
y soporíferos rayos de luz extraterrestre.

LOOK AT LA LUX

FOTOFOBIA

Alpha Centauro

golpe de luz cenital difusa

11.000 kilómetros por segundo

dar repentinamente en el blanco.

Llegada a término la fulminación es su efecto:

un recinto es prostíbulo,

sala de exposiciones,

oficina de línea aérea,

clínica dental o boîte de puerto,

por la luminotecnia que lo baña en extremo,

a medias o precariamente.

EL SIGLO DE LAS LUCES

Ver lo iluminado.

No la luz,
escribe T. W. Adorno,

citando a Goethe.

Prende tú, entonces,
un fósforo.

Un farol,

faro,

lámpara.

Foco,

linterna,

antorcha,

vela,

cirio.

Dispara un flash.

Lleva la luz de las brasas hasta la gruta del arte
en ausencia de tu verdadera cabeza

en medio de las llamas.

Signo rojo de interrogación.

EL PESO DE LA NOCHE

Red light district.

Bañadas en luz roja
se exhiben mujeres en vitrina.

Hamburgo.

Amsterdam.

Red electric light.

Medianoche.

Carne de cal.

Red light district.

Distrito iluminado por hemorragias.

En vitrina se exhiben al desangrarse.

Blanquecinas.

EL ESQUELETO DEL AMOR

Al rojo.

Blanquizcos.

Inmateriales.

Neones detrás del balcón
refuerzan rojas las avenidas.

Rojo el hangar.

Roja la bodega.

El almacén.

Espacio de arte bañado por luz prostibularia eléctrica.

Matucana 100 demacrado de golpe.

Empolvado.

Forzado a la clandestinidad.

A la evidencia.

Radiografía y enmascaramiento.

EL ARTE DE LA GUERRA

Antena que palpa,
la voz de María Marta Serra Lima,
a la deriva,

señala en el espacio un completo vacío.

Desproducción activa que siendo carencia y falta
es también desmesura.

Salón allanado por una operación roja
de enceguecimiento.

Maplotropía:

liviandad de los medios inversamente proporcional
al peso de sus efectos.

Rúbrica en Matucana 100
leyó allí grietas,
craqueladuras,
cuarteamientos,
oxidaciones,
palos secos,
trayectorias de ratas en el tejado,
orificios,
goteras,
descascaramientos.
Gesto iluminista en el cuarto oscuro.
Ola de Hokusai en el congelador rojo.

AL ESTE DEL PARAÍSO

Rúbrica propone piscinas públicas
inundando hangares
y estaciones de ferrocarril.

Ruinas griegas en Matta y San Diego
embutidas en bodegas de guarda
para sacos de yute.

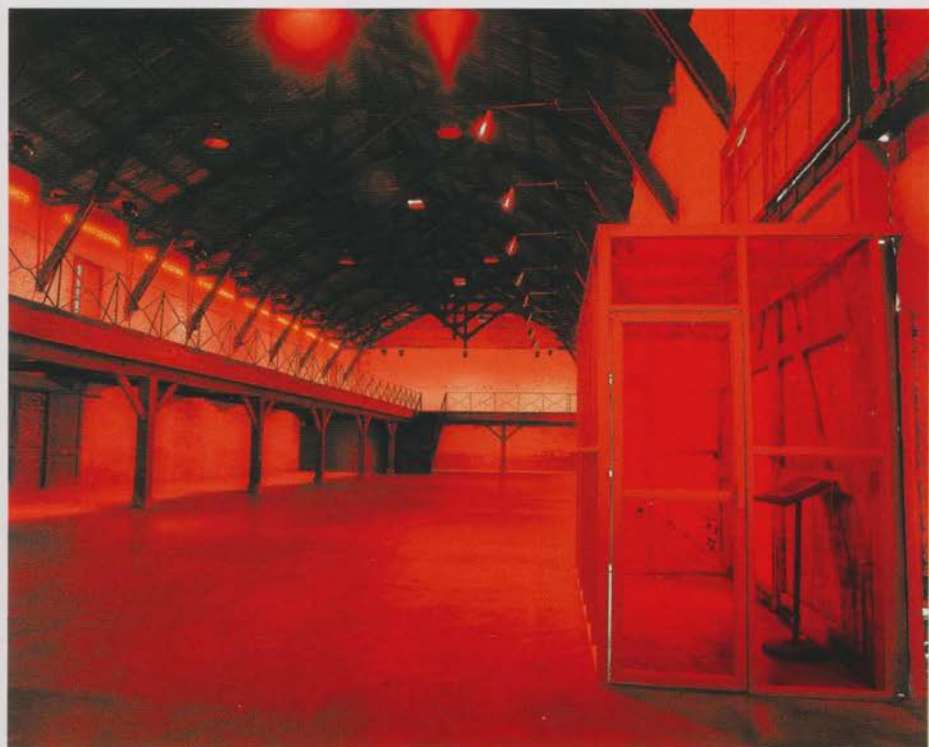
Ellas cubren la cabeza de los fusilados.

TERRITORIO DEL DESTINO

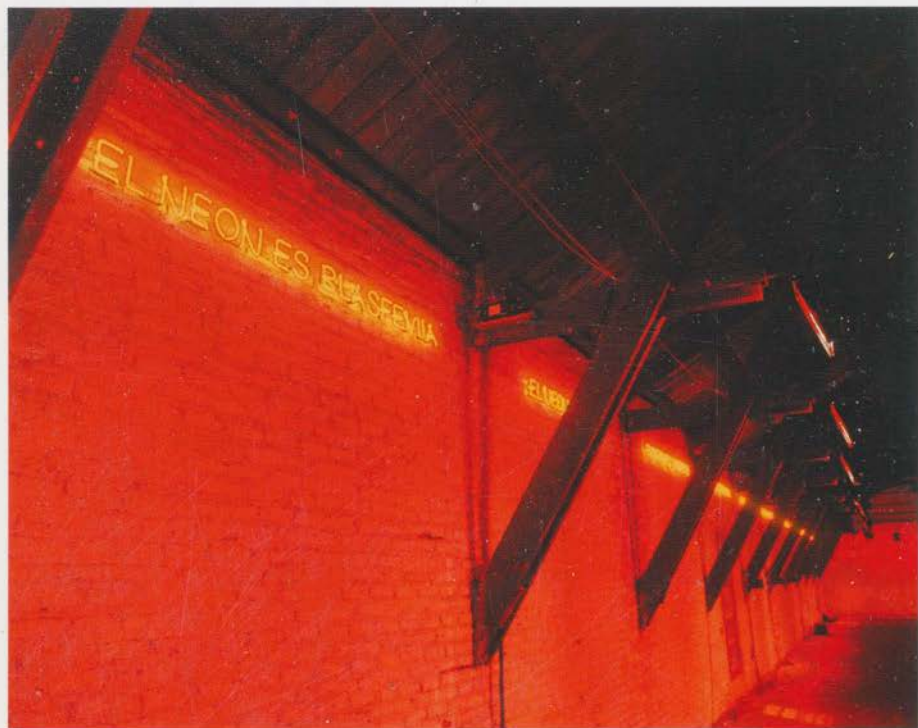
Rúbrica en obra declara
que el espacio que la contiene es él, entero,
puesta en escena.

Y declara que la puesta en escena contenida,
es ella, entera,

Rúbrica en obra.









La materia está hecha de recuerdos¹

Pablo Oyarzun R.

Profesor de Filosofía y Estética, Universidad de Chile, Profesor de Metafísica, Pontificia Universidad Católica de Chile.

1 Este texto fue elaborado en el marco del proyecto Fondecyt 1010956 "Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad", del cual el autor es investigador responsable.

AMNESIA
DES MAYO
MARASMO
LATIDO

PLAQUEMIA
J A DEO

SECRETO
DES MCHA

ZOZORA
EUREBRANTO
MEGARIA

VENENCIA
INFALTO
DELIRIO

(1)

Se entra al galpón de Matucana 100, que antaño fue bodega de la División de Aprovechamiento del Estado, a través de una mampara de aluminio y de acrílico rojo, suerte de cabina de paso, de limbo o de filtro que prepara al visitante para las condiciones del ambiente a que ahora ingresa. Traspasada cualquiera de las dos puertas de la mampara, a izquierda o derecha, se está en el interior del inmenso recinto, sometido al rigor del rojo que inunda todo el espacio.

Sobre el gran corredor del segundo piso, en el muro poniente del edificio, colocados en lo alto de los 14 espacios que separan las serchas de sustentación del techo, se leen 14 textos de neón con tres palabras repetidas en cada uno y la variación de la cuarta y última. Su estructura reiterativa y la elección de las variantes con el pie forzado de palabras trisílabas de acento grave dan inevitablemente el aire de letanía:

EL NEON ES AMNESIA
EL NEON ES DESMAYO
EL NEON ES MARASMO
EL NEON ES LATIDO
EL NEON ES BLASFEMIA
EL NEON ES JADEO
EL NEON ES SECRETO
EL NEON ES DESDICHA
EL NEON ES ZOZOBRA
EL NEON ES QUEBRANTO
EL NEON ES PLEGARIA
EL NEON ES DEMENCIA
EL NEON ES INFARTO
EL NEON ES DELIRIO

El ámbito enrojecido con focos y luminarias, las placas de acrílico rojo adheridas a cada una de las ventanas y los mensajes que brillan a todo lo largo del fondo del galpón establecen un régimen de visualidad extrema. Su otra condición es acústica. A través de todo el recinto se difunde ininterrumpidamente una canción de amor interpretada por María Marta Serra Lima, sometida a distorsiones e interferencias.

La instalación ha debido permanecer abierta durante 10 días, disponible para las visitas día y noche.

(2)

Una primera seña: Díaz aborda aquí un problema formal de ocupación. La magnitud del interior propone una dificultad y un riesgo inmediato a cualquier tentativa. Lo que allí se presente está expuesto a naufragar en la espaciosidad o a ser minimizado hasta el absurdo en la abrumadora disparidad de las proporciones. Y ha habido muestras de esa desgracia. Entonces, lo primero que impresiona la mirada es la unidad y totalidad de la ocupación y los recursos tan estrictos (sólo luz y sonido) por medio de los cuales se la perfecciona. Enteramente coextensiva con el interior del edificio, la obra determina toda su arquitectura, pero, en lugar de transfigurarla, la dispone como condición general de la experiencia que aquí tiene lugar. *Rúbrica* es un caso ejemplar de esa categoría de la producción visual contemporánea que se denomina *site-specific*. Su especificidad realza, y no encubre ni trastorna, el carácter del lugar.

(3)

En el *statement* de su proyecto, Díaz hablaba de que el conjunto de los componentes visuales debían "acotar el campo semántico referencial de la obra: el trigésimo aniversario del golpe militar en Chile y la experiencia de la tortura". Pero ese campo referencial no se ofrece al visitante bajo ningún índice de objetivación. No hay aquí elementos de representación, en términos de imagen o de recuerdo, tampoco los hay de enunciado, alusión o relato, que permitan construir o reconstruir la susodicha "referencia". El "campo" es, en verdad, un descampado, diáspora de insinuaciones y susurros, de estragos y vestigios mutilados, porque no se propone ninguna regla maestra de restitución de sentido, ni siquiera se entregan pistas, por equívocas que fuesen, con las cuales el espectador pudiese armar una historia o, en general, un boceto de comprensión. Y sin embargo, la obra no es hermética, no es críptica, no esconde, se diría, segundas intenciones, salvo para quienes se pregunten "¿qué quiso decir el artista?" Hace mucho tiempo ya que una pregunta como ésta tendría que haber sido desterrada de la discusión artística, o por lo menos puesta en cuarentena. No que sea sin más impertinente, pero cuando es el único modo de aproximación del público a una obra, resulta ser mucho más lo que obstruye que lo que abre. El artista, como artista, no quiere decir nada: dar lugar a una obra supone una renuncia a las intenciones, y con mucho más razón a las segundas. (Y un punto importante: "no querer decir nada" no implica de suyo abocarse a la opulencia de la pletórica vistosidad y al agasajo de la mirada; el silencio de la obra también puede acallar los lujos de la manifestación.) Esto lo sabe, lo ha sabido Gonzalo Díaz largamente. El modo en que satisface aquí su declarada intención consiste precisamente en el doble desistimiento del discurso y del placer.

(4)

(La palabra "rúbrica" tiene múltiples significados. En su fondo etimológico —*rubeus*, rojizo, y éste del indoeuropeo **rheud*— está, desde luego, la rojez. Sello, escritura en caracteres rojos, glosa del misal reservada al oficiante a manera de acotación de libreto, firma, y más precisamente característica personal —rasgo caprichoso— de la firma. Como título de la obra trae consigo su paradoja. En el uso que más le conocemos hoy, la rúbrica es la marca de autoría o de legitimidad que suele ponerse al final de un texto. No es un título, entonces, que, perteneciendo ya al trámite de la lectura, abre y anuncia primeramente lo que ha de leerse —aunque en algún uso del término también se le da un sentido epigráfico. Es lo que, cerrando ese trámite, se estampa al pie de lo escrito, y ya no pertenece tanto a lo legible, sino que funciona como marca. En el año 2000, con ocasión de la llegada al gobierno del Presidente Ricardo Lagos, Díaz realizó una intervención a todo lo largo de la parte superior del frontis de la Casa Central de la Universidad de Chile. La intervención consistió en la colocación de una larga frase en argón azul que rezaba así: "ENTRE LOS RUIDOS Y TEMBLORES A QUE ESTA CASA HA SIDO SOMETIDA, ¿QUÉ TEXTO DEL ARTE, // QUÉ PALABRA, QUÉ OXÍMORON PUEDE AÚN SER INSTALADO EN LA ÚLTIMA BALAUSTRADA DE CHILE?" *Obra de Arte*, así, bajo tachadura, era el título, consignado en una suerte de volante que fue distribuido el día de la inauguración. La paradoja de este otro título, del título que se ha leído en afiches, invitaciones e insertos, supone, creo, otra tachadura: la del nombre mismo del autor y, con él, de la intención que lo constituye.)

(5)

Alguien podría estar tentado de preguntar: y entonces, ¿a qué viene lo de la treintena y de la tortura? Es, quizá, una de dos: o no importa nada, o es indispensable saberlo para tener alguna luz. Una seguidilla de otras preguntas podrían desencadenarse, dependiendo de cuál sea la opción que se prefiera. ¿Qué suma o resta aquella indicación si cada cual puede hacer la lectura que le cuadre y traer a cuento su propia intención para emplazarla en el lugar que supelementalmente ha dejado vacante la del artista? ¿Y cómo podría validarse ese "campo semántico" si todas las maneras de cumplirse la susodicha "referencia" parecen estar cegados, cuando no abolidos? ¿Necesita el espectador una clave, un instructivo para comprender la obra? ¿No impone el autor, contra lo dicho, el sello de su propia intención como mero capricho? ¿No será justamente ésa la "rúbrica" de la que aquí se trata? En la mampara, sobre una mesita, había un libro abierto en que los visitantes podían anotar sus impresiones, juicios o recados. Me puse a hojearlo. Descontados los mensajes de saludo o admiración, me fijé en algunos que ponían el acento en cierto hermetismo. Oscilaban entre la crítica, la lírica y el humor. Creo que las preguntas que imaginé rondaban esos apuntes.

(6)

Lo más descaminado sería hablar de "intelectualismo". Se asocia este epíteto con tendencias que han sido fuertes y prolíficas en los últimos cuarenta años, y para las cuales, por cierto, sería estéril buscar un denominador común. La expresión genérica "arte conceptual" ha llegado a cubrir tantas cosas completamente disímiles, y los productos que a ella se asocian a ser identificados por rasgos tan vagos —como la inclusión de texto, el uso de recursos que se desligan del artesanado tradicional, o un clima impreciso de ironía, o un juego de auto-referencia—, que su aplicación suele ser una forma de soslayar la especificidad de lo que se expone. Quienquiera se haya expuesto a la eficacia de esta instalación podrá suscribir la idea de que su peculiaridad es perfectamente ajena a la proposición de un ejercicio intelectual de desciframiento o de interpretación. La verdad es que nada hay que descifrar, aquí; y a los afanes hermenéuticos, parece claro, no les cabe encender aquí su esperanza. Tampoco se ofrecen a la comprensión los enunciados luminosos, que en la variedad de sus definiciones anómalas repiten sordamente una única lección de catástrofe. Y si vamos a hablar de entender, esa lección no se entiende razonando; su patencia es de otra índole y de otro origen.

(7)

Rúbrica trabaja en otro nivel. Su poderosa fuerza *estésica* (de *aisthesis*, sensación) provoca en el espectador una desazón que yo no vacilaría en llamar orgánica. En la primera visita al galpón, y después también, recogí testimonios y pareceres que mayoritariamente coincidían en acusar una sensación de inquietud, de sofocado malestar, una especie de desasosiego elemental. Los interrogados esgrimían razones físicas: la coerción visual de la rojez (al mirar desde la mampara hacia fuera, por la puerta abierta, todo el panorama externo aparecía bañado en verde, de acuerdo a la ley de los complementarios), los estorbos de la audición del *soundtrack* y la reiteración cíclica de la melodía, el mismo calor que despedían los focos de alta potencia, y algo, una impresión vaga y opresiva asociada a la magnitud del espacio así *rubricado*. Y menciono que mi propia experiencia no dista de esos apuntes, de esos síntomas. De hecho, me resulta particularmente difícil hablar o escribir sobre esta obra, o más bien —puesto que siempre se puede echar mano de algún expediente para decir algo a propósito de una *obra*— sobre lo que esta obra calladamente despierta. Creo que es algo así como una emergencia, la lenta e interminable emergencia de algo para lo cual carecemos enteramente de nombre o descripción, y que se funde o confunde con el cuerpo y la carne que somos —y quizá con algo más. (Pues no se crea que la molestia que generan las condiciones perceptivas sería algo así como un expediente traslaticio, una impertinente metáfora —en *diminuendo*— de la tortura. *Rúbrica* funciona de otro modo.)

(8)

— En esos años yo vivía en el barrio. Un día me tocó ver a unos soldados que tenían de rodillas a un grupo de jóvenes, apuntándolos con sus ametralladoras. Los hostigaban a golpes e insultos. Miristas, les gritaban. A la distancia, yo los miraba con miedo y con pena. Era el tipo de cosas que se veían a cada momento en esos días. Empezaba a atardecer. Me quedé mirando a lo lejos el ocaso.

— ...

— Cuando entré al galpón fue curioso. Vi como entraba la luz por las ventanas en lo alto. No era la hora del ocaso, pero se veía así. De pronto me vino ese recuerdo.

Estas palabras me las dijo una persona que no tenía la menor idea acerca de las *intenciones* del artista, que no conocía la puntualización del *statement* acerca de los 30 años y la tortura. Simplemente la vista de la instalación provocó en ella la emergencia de una cosa que había permanecido ronca y sepultada por largo tiempo. Y digo "cosa", porque llamarla espontáneamente un "recuerdo" sería quizá confiar demasiado en las virtudes de la memoria y en las capacidades de uno mismo. Pero si uno sigue pensando que "recuerdo" es una buena palabra para hablar de esto —porque, al fin y al cabo, ¿a qué otra echaremos mano?—, en todo caso habría que distinguir entre el recuerdo que uno recuerda, y aquello que, con independencia de mí, de mi voluntad y mi intención, de mi atención o mi afán, *se recuerda en mí*.

En el referido *statement* Díaz señala que esta obra, inscrita "dentro de las nociones genéricas de *environment* , intervenciones del espacio o instalación *site-specific* [...] se resuelve mediante operaciones de desmaterialización". El artista suele ser admirablemente preciso en sus descripciones y juicios. En este caso no sé si ese término —"desmaterialización"— es el más adecuado, porque la fuerza "estésica" de que hablaba requiere un índice esencial de materialidad y una vigencia física de la que ya he hablado. Pero es cierto que esa materialidad no se hace valer aquí por su entidad maciza y masiva ni por su solidez y gravedad. Si hay algo así como un amago (pero sólo un amago) de transfiguración de la consistencia arquitectónica del edificio, eso se debe a la expansión atmosférica de la rojez, que transfixia al visitante. Y hay un latido sordo en esa expansión, que en todo momento se anuncia por debajo de la sonoridad de la melodía y la hermosa voz de la cantante; su cíclica reincidencia, que imprime un sello letal al requeiebro amoroso, viene a ser como el trasunto de ese latido: quizá lo es también la discreta titilación de las frases luminosas. Aquí la materia es reducida a su pulsación elemental. Esa pulsación es la repetición del recuerdo. Y ella, si dice algo, dice— o, más bien, si algo en ella se deja escuchar, es que el recuerdo es material, es que la materia está hecha de recuerdos. Trabajar la materia —al modo en que lo hace el artista— es despertar esos recuerdos.

En una presentación de sus trabajos, Gonzalo Díaz explicaba el hallazgo del esquema del vía crucis como plantilla de organización para sus instalaciones. Esa obra excepcional que es *Lonquén*, de 1989, fue la primera de una larga serie. Catorce estaciones, catorce hitos dispuestos como una secuencia de objetos, aparatos, números y palabras, en combinaciones, alternancias y variaciones rigurosas. Más tarde el hallazgo fue redoblado por otro: la estructura del soneto, con su cantidad fija de catorce versos y su distribución regular en cuatro estrofas de cuatro y cuatro, tres y tres versos. La obra *El Padre de la Patria*, que fue la contribución de Díaz a la V Bienal de La Habana, en 1994, aplicó esta otra forma incorporando un soneto de Garcilaso de la Vega: "Echado está por tierra el fundamento..." Por cierto, los enunciados de *Rúbrica* podrían ser dispuestos de acuerdo a esa organización:

EL NEON ES AMNESIA
 EL NEON ES DESMAYO
 EL NEON ES MARASMO
 EL NEON ES LATIDO

EL NEON ES BLASFEMIA
 EL NEON ES JADEO
 EL NEON ES SECRETO
 EL NEON ES DESDICHA

EL NEON ES ZOZOBRA
 EL NEON ES QUEBRANTO
 EL NEON ES PLEGARIA

EL NEON ES DEMENCIA
 EL NEON ES INFARTO
 EL NEON ES DELIRIO

Pero este orden no suministra más información; ayuda, quizás, a establecer algo así como un ritmo en la secuencia —hay un ritmo, sí, y traté de adivinarlo con mis pasos, de ida y vuelta, musitando la serie al derecho y al revés—, pero lo que sobre todo se destaca con tal orden, creo, son los predicados y, con ellos, la fijación en una suerte de embotamiento sin curso ni destinación, en la cual el ritmo no es más que oscilación estéril. Es curioso el efecto que provoca la lectura. Tal como el mismo artista dice es una letanía, como esos ejercicios de reiteración ritual que en los oficios religiosos predisponen el ánimo para la recepción de lo que excede los marcos intramundanos y es, en definitiva, el fundamento de todo ser. *Esta* letanía funciona de otra manera. La retórica —que es una de las matrices decisivas del trabajo de Díaz— conoce bajo el nombre de *catacresis* una figura que consiste en trasladar el nombre de una cosa a otra que no lo tiene. Los enunciados que aquí hacen ademán de definición parecen una catacresis a la inversa: al circuir como rosario la palabra "neón" la desvirtúan como nombre de cosa y, dejándola cimbrarse sobre su mera nulidad, la convierten en nombre de algo otro que permanece por siempre innominado, inmemorial.

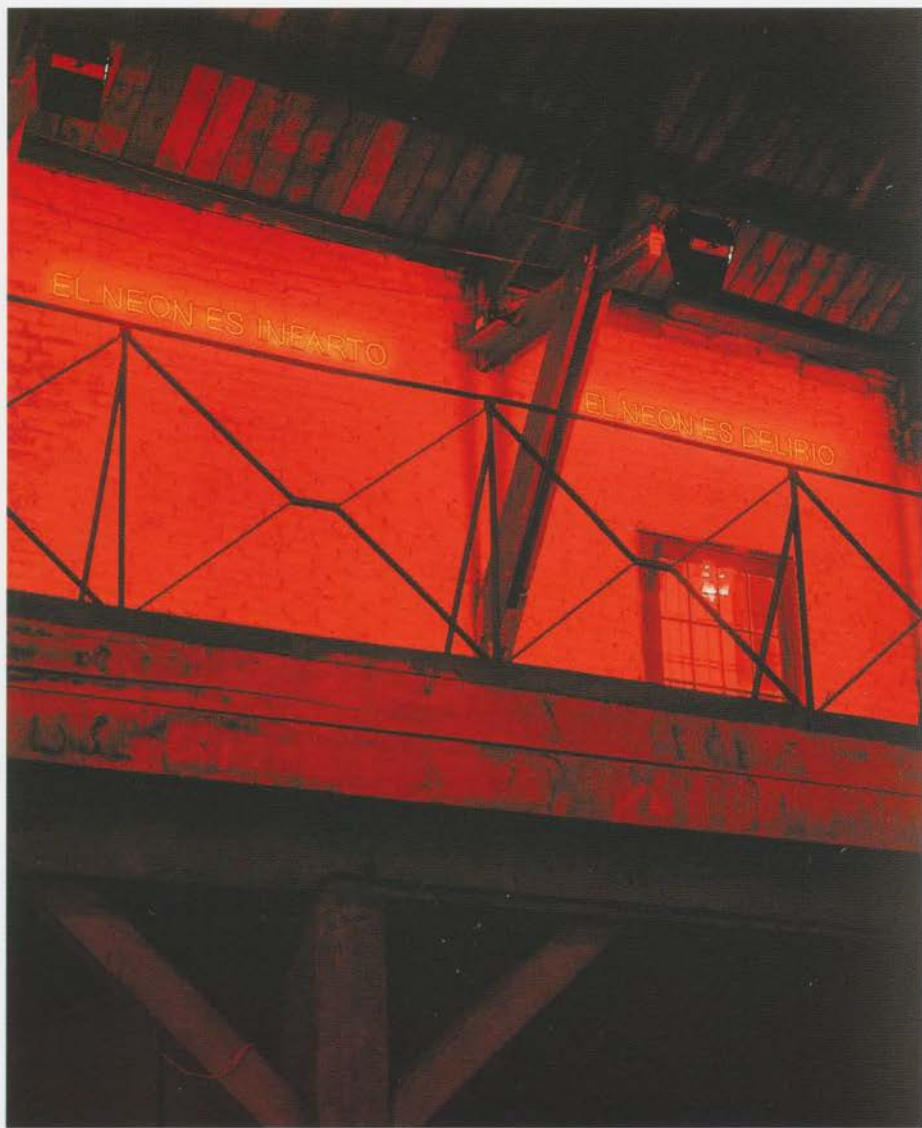
La rojez que impera de manera omnímoda el interior del galpón evoca, probablemente, muchas cosas. Una de ellas, sobresaliente, es la iluminación propia de los gabinetes en que se procede al revelado de las fotografías, iluminación que resguarda lo volátil de las imágenes en la película fotosensible y que subraya la rara materialidad de lo visual, para la cual somos probablemente más pasibles en el sueño que en la vigilia. La iluminación convierte el galpón entero en una sala de revelado, de retardada emergencia de una imagen sepultada y por siempre inasible, y que antes de ofrecerse a la vista (quizá sin jamás llegar a presentarse ante una mirada) sentimos impresa a fuego en ese fondo de nosotros mismos que solía llamarse el alma. Díaz ya había trabajado con el vínculo entre el proceso de revelado fotográfico y el rendimiento o el efecto de la revelación. En el ya mencionado *Lonquén* imprimió en la cara interior del vidrio de cada uno de los catorce cuadros que jalonan los hitos del *via crucis* una frase que parodia otra que anota Freud, entre irónico y serio, en una carta de 1900 al amigo Fliess, la supuesta frase —inscrita en placa de bronce— con que la posteridad habría de reconocer su grandioso hallazgo: “En esta casa, / el 24 de julio de 1895, / le fue revelado al doctor Sigmund Freud / el secreto de los sueños”. Redoblando la ironía, Díaz cambia la fecha (“el 12 de enero de 1989”) y pone su nombre en lugar del nombre del padre del psicoanálisis. (Siempre me pareció que esa sustitución ponía en escena, de una manera que no podía hacer la frase modelo, la inquietante mención de la “casa” —“En esta casa...”—, que oscila aquí entre la galería que ocupa la instalación y los hornos ominosos de Lonquén, y quizá alude también a la vacante morada interior del exilio individual.) Contra otro muro de la sala, un montón de piedras ovales de río, apiladas y aprisionadas en un andamio semi-piramidal, numeran en pesantez mortuoria —y por cierto, infructuosamente— a los desaparecidos.

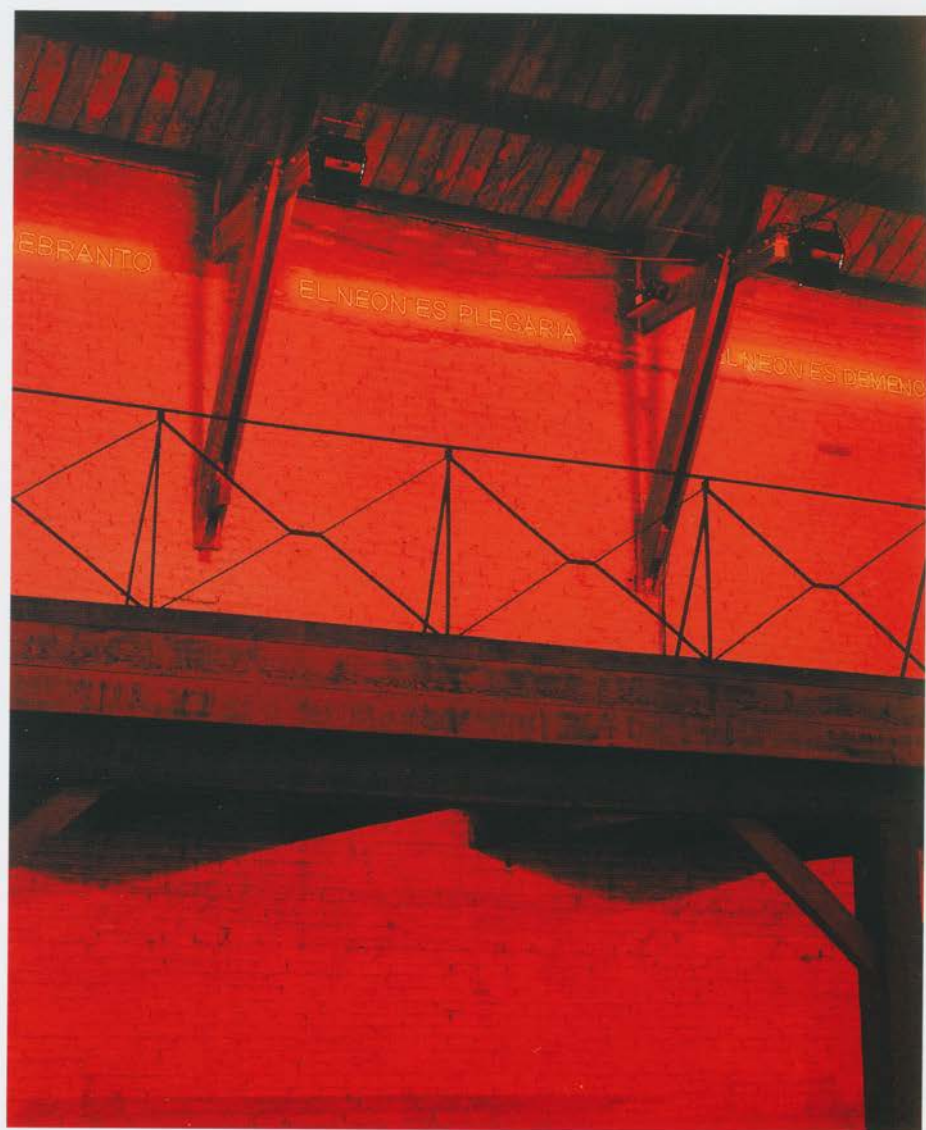
Miro por última vez las frases en neón que prevalecen en lo alto del recinto. Recuerdo que Díaz presentó hace pocos años —en la Posada del Corregidor— una obra que llevaba el nombre bíblico *El Festín de Baltasar*. En el Libro de Daniel se cuenta que Baltasar, hijo de Nabucodonosor, quedó terriblemente azorado en medio de un gran banquete por la aparición de unos dedos aéreos que escribieron en el revoque de la pared del palacio la indescifrable frase “mane, tesel, fares” (*mené, teqel, ufarsin*). Sólo Daniel, el inspirado intérprete de sueños, supo traducir el mensaje que Dios, por interpósita mano, había estampado en caracteres indelebles sobre el muro para anunciar el derrumbe del reino. Esas mismas tres palabras de nefasto aviso las reproduce Díaz en la escena equívoca de aquella instalación. La escritura de neón de *Rúbrica* se me asocia con ellas. Pero nosotros carecemos de intérpretes fiables; en su lugar, acaso, no contamos más que con el artista, custodio ciego del secreto. (Ciego y vidente, porque ve —y hace ver— que hay secreto.) El texto permanece ilegible.

(13)

El texto permanece ilegible. La imagen, o sólo su fantasma, sigue soterrada en el fondo del alma. "Alma" se le dice también al hueco dejado en el interior o el núcleo de ciertas cosas, y que las constituye. Esa otra alma, la nuestra, la de cada cual, es el vano donde repercute la repetición del recuerdo.







asia afrenta agobio agravio ahogo
aro angustia artero ataque atrofia
a barbarie bastardo basura berrido
cadaver calambre calumnia calvario
uera ceniza censura cerrojo cizana
cochambre codicia colapso conciencia
convicto conyulso cretino cuchillo
declive deguello delito delirio
derrota derrumbe desastre descaro
deshonra desidia desierto designio
o destino eclipse esbirro edema
entierro entraña esguince escara
escoria escroto estable eslogan
espina esquirla establo estaca
estupro exangue exceso exhausto
scista fatiga fiereza flacura flagelo
fractura funesto gangrena garganta
granuja grasiento grasoso grunido
hediondo herida histeria historia
cto infierno iniuria inmundo insidia
ringe lascivia latido letargia locura
malvado mania maraco marasmo
memoria mentira metralla miseria
orfina mortaja mugriento mugroso
neurosis nostalgia objeto obsceno
ulto odioso ofensa olvido orgia
plegaria potencia potente prepucio
scuo proscrito quebranto quejido
enuncia reproche repulsa reserva
sediento semblante sentina sicario
sudario suicidio suplicio suspiro
ible testigo tirano tormento tortura
ito veneno verguenza zozobra



CORTINA de HUMO

Artificio táctico de

EDICIONES de *LA CORTINA de HUMO*

ocultamiento

Serie el grito en el cielo (teoría y análisis)

mediante el cual se cubren

Serie mar de llanto (literatura)

Serie pie de la letra (artes visuales)

ciertos cuerpos mecánicos

Serie el corazón en la mano (política y análisis)

en batalla

para sustraerse momentáneamente

a la mirada

de algún otro.

