

IDENTIDADES PÓSTUMAS

(English Version Below – Page 29)

EL MOMENTO CHAMÁNICO EN LONQUÉN 10 AÑOS DE GONZALO DÍAZ*

Gustavo Buntinx

“Todo hombre es un teólogo, y para serlo no es imprescindible la fe”

(Jorge Luis Borges)

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

“Post” pareciera haberse convertido en uno de los prefijos triunfantes de nuestra era, y “des” bien podría ser ser el otro, su mellizo a veces siamés. Sin duda hay tareas importantes y batallas decisivas aún por librar desde los términos así generados (postmodernidad, postmarxismo, desidentidad, desconstrucción, desterritorialización...). Pero con cierto ánimo provocador me

*El presente texto -que prefiero considerar aún provisorio- fue originalmente concebido para el simposio *Beyond Identity: Latin American Art in the 21st Century*, organizado por la Universidad de Texas en Austin a principios de abril de 1995. Un encuentro críticamente conmemorativo de otro similar realizado en el mismo espacio veinte años antes, cuyas actas fueron luego publicadas por Damián Bayón (1977).

atrevería a sugerir que tal vez el siguiente momento pendular en esta dialéctica necesaria no corresponda ya a las identidades que se desintegran sino a las que se regeneran. Y en esa medida – en esa justa medida– el reto teórico para una mirada nuevamente alternativa sobre ciertas formas de la plástica equívocamente llamada latinoamericana (América Latina no existe, aunque quizá debiera ser reinventada) ya no es tanto la *desconstrucción* como lo *reconstructivo*. La tensión creativa entre ambos procesos y términos. Los muy diversos modos artísticos en que las identidades perdidas se transfiguran y recomponen. No la *postidentidad* –categoría demasiado singular y abstracta– sino las *identidades póstumas*.

EL MOMENTO CHAMÁNICO

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

En el nomadismo cultural de nuestra era, como en el nomadismo corporal de otros tiempos, la identidad se construye más allá de las definiciones territoriales, a través de identificaciones nuevas que a veces (a veces) ofrecen resonancias ancestrales. Verbigracia, las que establecemos con aquéllos que escogemos llamar *nuestros* muertos. Tendencia acentuada para vastas porciones del continente por la extremidad de una historia que en las últimas décadas agota y desborda todos sus

límites. Una catástrofe, en los varios sentidos de ese término, incluso el escatológico de su etimología original: efectivamente, esta historia en emergencia es también una emergencia histórica. Y ante el llamado fin o crisis de las ideologías esa irrupción despierta en la psique humana energías religiosas que el arte empieza a procesar en algunas (algunas) de sus prácticas, recuperando para sí funciones que podríamos llamar taumatúrgicas y que creía haber perdido hace mucho tiempo.

Para acercarnos a esta rearcaización postmoderna de nuestra plástica erudita, quisiera proponer no ya la mistificada fórmula del artista como mago, sino una categoría que aspiraría a ser histórica, materialista incluso: el *momento chamánico* introducido en apenas ciertas obras por el quiebre traumático desde el que ellas se expresan. La fisura cultural y política de la que brota un inconsciente epocal de carácter religioso, cuando no abiertamente resurreccional y mesiánico. De la ruptura al raptó. "[E]n la medida en que el inconsciente vuélvese el 'precipitado' de las innumerables situaciones límite," nos recuerda Mircea Eliade, "no puede dejar de parecerse a un universo religioso. Por cuanto la religión es la salida ejemplar de toda crisis existencial".¹ (No me estoy refiriendo aquí –no estrictamente– a una real presencia metafísica, sino a una experiencia mística demasiado humana: una necesidad religiosa que está condicionada socialmente, y radicalmente condicionada por la historia).

Aunque no se haya desarrollado todavía una percepción clara al respecto –mucho menos un vocabulario o un sistema para su conocimiento– es evidente el sentido primordial de lo sagrado al que nos vemos crecientemente devueltos por las inauditas violencias de los últimos tiempos y la experiencia generalizada de la muerte.

¹Eliade 1961:14.

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

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

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

El desaparecido como víctima de la historia deviene en ocasiones –sin perder esa condición primera– figura religiosa. Hay una dimensión nueva y contemporánea de lo sagrado que logra a veces manifestarse en su presencia–por–ausencia, en su latencia aurática. Y esporádicamente

²Freud 1919.

³Julio Flores, en Buntinx 1993.

(esporádicamente) algunos artistas cumplen la función chamánica de sacar a la luz esta hierofanía, esta manifestación de lo sagrado.

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

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

⁴Esta y otras ideas similares aquí resumidas fueron ya expuestas en Buntinx 1993.

⁵"Técnicas arcaicas del éxtasis" ("Techniques archaïques de l'extase") es precisamente el subtítulo escogido por Eliade (1972) para su tratado magistral sobre el tema.

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

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

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

⁷Merewether 1992.

⁸Aunque sin emplear la categoría del *momento chamánico*, ya he tenido oportunidad de discutir en la Universidad de Austin algunos de esos primeros casos. cf. Buntinx 1991.

“frecuentemente encontramos la experiencia chamánica [...] intentando expresarse por medio de una ideología que no siempre le es favorable”.⁹

LONQUÉN 10 AÑOS

Hablaré, entonces, sobre *Lonquén 10 años*, una exposición culminante del chileno Gonzalo Díaz, uno de los artistas provenientes de la escena que asumió el vanguardista nombre de "Avanzada" durante la dictadura de Pinochet. Pero mi discurso se superpone y tensiona al elaborado discurso de Justo Pastor Mellado que es parte condicionante de la circulación y recepción de esta obra, y por lo tanto de su esencia misma.¹⁰ Y la tensiona precisamente en aquella dimensión religiosa que sus escritos continuamente asumen y reniegan mediante una explicitación desplazada.¹¹ Algo similar sucede en la muestra que Díaz realiza bajo ese título a principios de

⁹ “[W]e frequently find the shamanic (that is, ecstatic) experience attempting to express itself through an ideology that is not always favorable to it.” Eliade 1972.

¹⁰ Como es sabido, la obra no se define en su presencia objetual sino en la trama de relaciones y sentidos establecida por sus procesos de producción, circulación y consumo. El arte no es una suma de imágenes sino una articulación de procesos, materiales e ideológicos. Al respecto, *cf.* Lauer 1982.

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

¹¹ Una puesta en escena a veces irónica que lo lleva, por ejemplo, a presentar como "un panfleto hugonote" su contribución al catálogo de la muestra internacional *Cartografías*, definiendo allí el problema de la curaduría euronorteamericana del arte latinoamericano en términos de calvinistas vs. católicos ("o sus determinaciones inconscientes") (Mellado 1993). "El arte es la continuación de la política por otros medios", acota poco después, para luego insinuar que esos medios –aunque frustrados– serían asimilables a los de la experiencia religiosa. "El curador como curandero", el sanador que "se ocupa de la economía psíquica de la tribu", para decirlo en sus propias lúdicas palabras, que además formulan al espacio artístico como "un sustituto complejo del espacio religioso del siglo XX, en la época de crisis de los paradigmas eclesiales que han sostenido nuestro siglo en ruinas" (:86). Et ceterae.

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

1989 en la galería Ojo de Buey (un espacio alternativo de Santiago). Una instalación y una performance donde la variable referencialidad religiosa dispersa en su obra súbitamente se condensa sobre la figura sacrificial del desaparecido.

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

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

Sobre las paredes restantes, quince marcos idénticamente negros contienen a su vez la misma imagen de una imagen negada: papel de lija negro bajo un vidrio neutro. Sobre esa

superficie opaca se exhibe en serigrafía una frase que incorpora la fecha de inauguración de la muestra a una variante personalizada de la célebre frase con que Freud le comenta autoirónicamente a Fleiss uno de los descubrimientos fundadores del psicoanálisis: "En esta casa,/ el 12 de enero de 1989,/ le fue revelado a Gonzalo Díaz/ el secreto de los sueños".¹² Ajustadas a los distintos marcos, quince pequeñas repisas sostienen sendos vasos de agua cristalina, mientras quince lámparas tipo apliqué arrojan una luz concentrada y ambigua, confundiendo el interior de una iglesia con un interior burgués. Por debajo de todo ello, numerales romanos de bronce le adjudican a cada pieza un orden preciso.¹³

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

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

¹³Para esta descripción y otras relacionadas me he basado tanto en fotografías como en textos de Mellado (1989a, 1989b, 1990) y declaraciones de Díaz (entrevista con el artista, Montevideo, noviembre 1993).

¹⁴Mellado 1989a.

Pero además se trata de las dos escenas "más directamente pictóricas" en la truculenta historia de la Pasión. "Verónica" viene de *vera eikon*, y, como nos recuerda Mellado, "el Paño de Verónica anuncia el Santo Sudario":¹⁵ dos superficies que la leyenda quiere milagrosamente impresas por emisiones corporales, asociándose así a una suerte de mitología sagrada de la pintura. O más bien del grabado mismo.

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

Connotación llevada a su expresión más intensa por la performance litúrgica con que Díaz clausura la muestra. Litúrgica y letánica, pero no sin algún elemento que la tensiona. El último día de la exposición el artista ingresó a la galería empujando una mesa rodante con los implementos necesarios para la acción prevista: un reloj, un martillo dorado, una cámara Polaroid. Y una lista de los nombres de los desaparecidos encontrados en Lonquén. Todo significativamente dispuesto sobre una tela roja. Díaz se detuvo frente al primer cuadro, levantó el martillo, miró al reloj y la nómina, y lentamente profirió las siguientes palabras: "Yo, Gonzalo Díaz, el 26 de enero de 1989, a las 22:00 horas diré tu nombre...Sergio Maureira Muñoz". Al sonido de ese apelativo rompió el vidrio de un solo golpe, para de inmediato registrar con la Polaroid sus restos dispersamente

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ "[I]ndexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer, the object they signify. Into the category of the index, we would

astillados sobre el suelo y luego colocar la fotografía sobre la repisa que momentos antes había sostenido al vaso también caído. La misma operación fue repetida en cada una de las quince estaciones, con los necesarios cambios de nombre y hora exacta.

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

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

Esa revelación se origina en un confesionario, desatando fuerzas simbólicas que trascienden las consecuencias políticas inmediatas. "Lonquén es el 'primer gran caso' que muestra la magnitud

place physical traces (like footprints), medical symptoms, or the actual referents of the shifters. Cast shadows also serve as the indexical signs of objects..." (Krauss 1987:4)

¹⁷Mellado 1989a.

¹⁸*Ibid.* Díaz recoge y privilegia esa variación en la contracarátula de este catálogo, incorporando así la frase a su muestra.

de una evidencia por todos conocida y que tiene la extraña virtud de demostrar lo que ya sabemos".¹⁹ El retorno de lo reprimido: *Unheimlich*. Tal vez su representación más literal sea el pesado pero transparente andamio de madera, reprimiendo un alud lítico. O mítico.

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

A esa contensión responde también el telurismo apenas reprimido de las piedras y su sediento contraste con el agua clara y calma, el agua acaso salvífica.²² Contraste mediado por la

¹⁹Mellado 1989a.

²⁰Carta de Gonzalo Díaz a Gustavo Buntinx, Santiago, 16 abril 1995_ Los hornos de Lonquén fueron "borrados del mapa" (por utilizar otra expresión de Díaz) en un esfuerzo adicional por eliminar la memoria tanto del crimen como de sus víctimas.

²¹Mellado 1989b. La palabra ya aparece así consignada en el texto que acompañó a la muestra (Mellado 1989a), pero es en este segundo artículo que la peculiaridad de su ortografía se ve subrayada por la presencia en el mismo párrafo del vocablo escrito según la norma convencional. Manera también respetada en el ensayo posterior que vincula *Lonquén 10 Años* con otras obras relacionadas del artista (Mellado 1994).

²²"Las piedras amontonadas revisten también valor simbólico", apunta el diccionario de Chevalier y Gheerbrant (1993:826). "En las gargantas de los Andes peruanos, así como en Siberia, la costumbre exige que los viajeros añadan una piedra a unos montones que, con el tiempo, toman dimensiones primordiales. Jean-Paul Roux ve en esta tradición un ejemplo del alma colectiva: 'toda acumulación de objetos modestos dotados de almas refuerza la potencialidad de cada uno de ellos y acaba por crear una

irradiación del tubo de neón erecto sobre ellas. Ese "indicio del cambio de estado de unos gases"²³ podría ser la metáfora del milagro de la conversión de la materia, su transubstanciación, su redención etérea. Erótica y emblemática al mismo tiempo, esta presencia luminosa es también una presencia numinosa.

SUMBALLEI

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

Efectivamente, en *Lonquén 10 años* nada es directamente icónico o representacional porque todo, casi todo, aspira o remite al estatuto de lo indiciario. Desde la señalización implícita de la Verónica y el Santo Sudario hasta el recurso incisivo de la fotografía, pasando por la sucesiva sustitución prenominal de quince nombres propios. Y un décimosexto que es el del artista mismo,

nueva alma extremadamente poderosa [...] el alma colectiva del amontonamiento se convierte en una gran fuerza numinosa."

²³Mellado 1989a.

²⁴Mellado 1990:46.

explicitando una identificación personal con los desaparecidos ya insinuada por la estructura de cada estación. El vidrio oscuro es también un espejo opaco, un reflejo fantasmagórico que hunde nuestra propia y eclipsada imagen en el hueco negro de la historia, en la pesadilla de esa historia. Un reflejo que fácilmente se confunde con una sombra. O una silueta. Una aparición, pero también una desaparición que el martillo dorado quiebra, sus astillas efímeramente immortalizadas por el registro evanescente de una Polaroid –tal vez la más aurática de las tecnologías fotográficas: ese simulacro instantáneo de un "aquí y ahora" que le ha dado tan significativo lugar en ciertas prácticas postmodernas de la religión y el sexo.²⁵

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

²⁵También la fotografía responde a la categoría de lo indiciario, por ser una huella de la luz que el elemento fotografiado emite. Una "escritura luminosa", literalmente. Connotaciones potenciadas en la tecnología Polaroid por la instantaneidad de la imagen que cobra cuerpo ante la propia mirada de quien la sostiene.

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

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

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

señala es la certeza que en algún lugar hay, siempre, un documento perdido" (Mellado 1991).

²⁶El símbolo "era, en los griegos, un signo de reconocimiento (por ejemplo, entre miembros de una misma secta) formado por las dos mitades de un objeto roto que confrontaban. Así en su origen, puede verse la idea de que es el nexo lo que da sentido a la palabra" (Laplanche y Pontalis 1981:410).

²⁷Mellado 1989a.

²⁸Mellado 1989b.

²⁹ "[T]he shifter is a case of linguistic sign which partakes of the symbol even while it shares the features of something else. The pronouns are part of the symbolic code of language insofar as they are arbitrary: 'I' we say in English, but 'je' in Frech, 'ego' in Latin, 'ich' in German... But insofar as their meaning depends on the existencial presence of a given speaker, the pronouns (as is true of the other shifters) announce themselves as belonging to a different type of sign: the kind that is termed the index. As distinct from symbols, indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents" (Krauss: 198).

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

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

Pero tras la literalidad de aquellas referencias explícitas asoma un complejo simbólico mayor, desde las abluciones rituales hasta las connotaciones más amplias de purificación y

³⁰Y continúa: "el vaso está allí para reponerse del susto, al despertar en medio de una pesadilla... aquélla en que uno cae hacia el abismo de ese hoyo negro enmarcado" (Mellado 1989a).

regeneración inscritas en ese elemento. Es –o podría ser– el agua lustral de todas las grandes tradiciones religiosas, y al mismo tiempo la materia primordial que en el inconsciente despertado por los sueños suele señalar la fantasía de un nuevo nacimiento, de una identidad nueva. Signo ambivalente de la muerte y la resurrección, su presencia en este contexto y la ruptura que en él provoca la performance catártica de Gonzalo Díaz remiten sesgadamente a la idea del bautismo.

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

³¹"Es decir, la frase impresa en el vidrio que señala el lugar del espejo –cancelado por el hoyo negro del fondo del papel lija– es una mentira. Quien lee esa mentira debe lavarse la boca, porque es como si la hubiese proferido" (Mellado 1989b).

³² Muñoz y Nughedu 1975:97.

³³Chevalier y Gheerbrant 1993:56. Podrían igualmente citarse varios pasajes bíblicos, como Romanos 6, 3-4: "¿O es que ignorais que cuantos fuimos bautizados en Cristo Jesús, fuimos bautizados en su muerte? Fuimos, pues, con él sepultados por el bautismo en la muerte, a fin de que, al igual que Cristo fue resucitado de entre los muertos por medio de la gloria del Padre, así también nosotros vivamos una vida nueva."

³⁴ "El bautismo es el sacramento del nuevo nacimiento por el agua y la palabra" (*Catechismus Romanus*. 2, 2, 5).

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

Animita gigantesca para contener todas las cruces y placas de bronce de los hombres asesinados en Chile; todas las cruces que piden al samaritano una lágrima de compasión. Lonquén es el Templo Votivo Informal. Su deseo es convertir a todos los chilenos en samaritanos. Ése es su poder desconocido, el que más interesa. El poder de anudar las partes de un edificio, el edificio de Chile en ruinas. El poder de la religión. Esto es, de la política. ³⁶

³⁵"El vaso [...] se consigue en las pulperías de pueblos agrícolas y forma parte de la vajilla de cualquier familia campesina. Generalmente, empleado para servir el vino o tomar el agua. La conexión con el agua y la sangre que manan del costado de Cristo crucificado resulta más que evidente. El vaso, aquí, pasa a ser un cáliz de vidrio ordinario expuesto, justamente, en su condición de no poder ser apartado" (Mellado 1994:6).

³⁶Mellado 1989a.

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

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

ALLOS AGOREUEIN

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

Sin embargo en *Lonquén 10 años* hay una puesta en escena de la identidad –cierta identidad– que es un acto de identidad al mismo tiempo. Una identificación –religiosa y política–

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Sobre la alegoría postmoderna, *cf.* Owens 1992.

desplazada por la autoconciencia artística, pero que logra reafirmarse en el acto preciso de su cuestionamiento, de su representación como pura escenografía.

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

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

Díaz estudió en un colegio regentado por la orden alemana del Verbo Divino y conoce bien la parafernalia católica. Puede así reivindicar el Via Crucis como estructura de lenguaje, más allá de

³⁹ Mellado 1990.

sus contenidos específicos. Y al catecismo mismo como "manual de instalaciones".⁴⁰ Varias otras obras suyas ponen en evidencia este uso casi desaprensivo de la liturgia como retórica, como mero "orden y forma que ha aprobado la Iglesia para celebrar los oficios divinos", según el diccionario de la Real Academia. En algunos aspectos incluso *Lonquén 10 años* podría ser así interpretado. Pero en la performance final el Via Crucis no se nos ofrece ya como una distanciada representación formal sino como la experiencia viva de un ritual propio y pleno, aunque aparentemente reprimido por su formato todavía artístico.

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

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

⁴⁰Entrevista con Gonzalo Díaz, Montevideo, noviembre 1993.

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

RELIGARE

De lo alegórico a lo simbólico, de lo fúnebre a lo resurreccional. Tras la apariencia de un responso o una misa de difuntos –una misa de cuerpo ausente– asoma la posibilidad de un bautismo.⁴³ "El agua *borra la historia* pues restablece el ser en un nuevo estado", explican

⁴¹Mellado 1990:45.

⁴²Como el propio texto de Díaz que domina la contracarátula de *Sueños privados, ritos públicos* (Mellado 1989a): los guarismos que allí sugieren un código tipográfico podrían confundirse con la numeración versicular de la Biblia,

Algunos reparos han sido esgrimidos contra la explicitación en este texto mío de la minusvalidez física de Díaz. A ello sólo cabe responder señalando que es el propio artista quien opta por ponerla dramáticamente en escena al recorrer las estaciones de su Vía Crucis sin las muletas. O "sin los fierros", como luego él mismo recalcaría en su testimonio personal sobre esa performance (conversación con el artista, Montevideo, noviembre 1993). Actitud reiterada en otros obras suyas, como en *Pintura por encargo* (1985), donde Díaz se autorretrata con la muleta en primer y destacado plano.

⁴³O de una confirmación, ese otro rito de iniciación cristiana en que el obispo nombra al confirmando y hace con los santos óleos la señal de la cruz sobre su frente antes de golpearlo suavemente. Gestualidad que le transmite "el don del Espíritu Santo". Mediante la confirmación, "el Espíritu Santo completará [...] la obra del Bautismo" (Viola *et al.*, 1978:145).

Chevalier y Gheerbrant,⁴⁴ con palabras que adquieren una inquietante extrañeza en el contexto de la Avanzada chilena y su irresuelta relación con la historia, convertida en cifra traumática desde el golpe de estado conducido por Pinochet en 1973. “[N]o queda historia [...] que no esté eternamente desacreditada por la revelación de cómo sus relatos son siempre trabajados por una narrativa del engaño”, son las terminantes palabras con que Nelly Richard⁴⁵ expresa el quiebre de hasta los vínculos ideológicos –las engañosas esperanzas– que durante décadas asociaron a cierta intelectualidad radicalizada y sectores populares organizados en un ideal compartido de poder, en la ilusión de ese ideal.

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

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

⁴⁴Chevalier y Gheerbrant 1993:56.

⁴⁵Richard 1986:120.

⁴⁶ Richard 1986:119. Para esta autora la Avanzada deja de existir como campo unificado hacia 1982. Sin entrar a discutir esta cronología, importa aquí señalar que los efectos de sentido de la Avanzada se prolongan en el accionar individualizado de sus integrantes durante el resto de la década.

El hombre no es otra cosa que un edificio arruinado. Y las ruinas se recorren a paso melancólico. Es allí que viene el arrepentimiento. Gemir: otro soplo. Expresar con voz lastimosa la pena que lo aflige. Esa voz recorre el lugar, de piedra en piedra. Restos sagrados que la religión une de un modo misterioso y homologa las ruinas de una mina de cal con todos los monumentos consagrados por los Cielos.⁴⁷

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

Bajo esa condición alegórica asoma una posibilidad simbólica. En la figura sacrificial del desaparecido lo reprimido que retorna es también la experiencia de lo sagrado. Como en *Lonquén 10 años*: la energía que esa obra moviliza es –o pudiera ser– una energía religiosa, en un primer

⁴⁷Mellado 1989a.

⁴⁸Benjamin 1990:220-221.

momento desplazada por su inquietante extrañeza a la representación de una liturgia establecida.⁴⁹ Pero lo finalmente religioso aquí, decíamos páginas atrás, no es ya una representación sino una práctica. Y también una presencia: el momento chamánico surgido de las grietas de la historia para deslizarse en el accionar del artista como un inconsciente mesiánico. Y escatológico. Es desde la crisis de ese sentido de finalidad trascendente que Díaz y Mellado articulan en términos cristianos una angustia y una esperanza que también se ofrecen como un eco marxista, a su desplazada y sesgada manera.

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

Religión viene de *religare*, y hay una gestualidad que remite a ese sentido en el golpe de martillo –el simbólico martillo áureo del proletariado– que al quebrar la lápida de vidrio postula un enlace tácito con la hoz implícita en el campesino evocado. Simbología virtual ya sugerida en una acción casi inmediatamente anterior –*FOTOpeRfOrMANCE*, (Foto-performance/Foto-romance), septiembre de 1988– donde Gonzalo Díaz se fotografía a la hora liminar de las cinco de la madrugada, frente a un característico edificio neoclásico de Santiago que entonces servía como dependencia de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En la secuencia así lograda el autor aparece primero blandiendo, al mismo tiempo pero separadamente, una hoz y un martillo. Luego

⁴⁹Como en aquel célebre pasaje de *Apostillas a "El nombre de la rosa"* donde el amor postmoderno, para ser declarado, debe antes poner en escena su carácter construido, su inevitabilidad retórica (Eco 1985:74-5)

sólo la hoz y después sólo el martillo, para finalmente ensayar la pose del entrecruzamiento imaginario de ambos elementos que sin embargo han desaparecido. Como han desaparecido los rasgos distintivos de la enorme bandera chilena que cuelga del fondo, toda ella cosida a pedido con un mismo paño rojo. Una identidad invisible, una alianza inasible. Y sin embargo actuante en cierta oscura dimensión de lo simbólico, en su más allá utópico. Póstumo.⁵⁰

Buenos Aires, 1995

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAYÓN, Damián
1977 *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- BENJAMIN, Walter
1990 *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- BUNTINX, Gustavo
1991 *Invented Maps/Inverted Worlds. Peruvian Reinversions of the School of the South Emblem*. Ms. Ponencia inédita presentada en el simposio internacional organizado en torno a la exposición *La Escuela del Sur: El Taller Torres-García y su legado*; Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, 1991.
- 1993a "Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas". En *Arte y poder*, actas de las Quintas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigación de las Artes (CAIA).
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain.
1993 *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- ECO, Umberto
1985 *Apostillas a "El nombre de la rosa"*. Barcelona: Lumen.

⁵⁰Una segunda FOTOPERFORMANCE fue realizada a comienzos de 1989, y las imágenes allí obtenidas se expusieron ese mismo año en Berlín con varios otros elementos entre los que destacaba una frase de neón harto significativa para este ensayo: "CONTRA SIGNO CONTRA SIMBOLO".

- ELIADE, Mircea
1961 *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- 1972 *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972. (Primera edición francesa: 1951).
- FREUD, Sigmund
1919 "Lo siniestro". En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974. Vol. VII. pp. [2483]-2505.
- KRAUSS, Rosalind
1987 "Notes on the Index: Seventies Art in America". En Rosalind Krauss, *et al. October: The First Decade*. Cambridge, Massachusetts: MIT. (Primera publicación: 1977).
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand
1981 *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Labor. (Primera edición: 1971).
- LAUER, Mirko
1982 *Crítica de la artesanía*. Lima: DESCO.
- MELLADO, Justo Pastor
1989a "Sueños privados, Ritos Públicos". Santiago: 13 Ediciones La Cortina de Humo.
- 1989b "Lonquén: Pesadilla política". En *La Epoca*. Santiago: 8 feb.
- 1990 "Escrito de parche". En *Arte UC*. Santiago.
- 1991 "Congelar, focalizar... La trama de la historia". En *Contemporary Art from Chile*. Nueva York: Americas Society. pp. 30-37.
- 1993 "El efecto Winnipeg". En Mesquita, Ivo. *Cartographies*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993.
- 1994 "La novela chilena de Gonzalo Díaz". En *Gonzalo Díaz: 'El padre de la patria' Instalación*. Santiago: 1994. Edición en fotocopia para la exposición de Gonzalo Díaz en la V Bienal de La Habana, 1994.
- MEREWETHER, Charles.
1992 *Kitsch and Tragedy*. ms. (Sin más datos disponibles).
- MUÑOZ, Fr. Héctor, o.p., y NUGHEDU, Fr. Vicente, o.p.
1975 *El bautismo: Aguas del Espíritu*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

OWENS, Craig
1992

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

VIOLA, Roberto, *et al.*
1978

Confirmación: Don del Espíritu Santo. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

POSTHUMOUS IDENTITIES

THE SHAMANIC MOMENT IN GONZALO DIAZ'S *LONGUEN 10 AÑOS**

Gustavo Buntinx

“Every man is a theologian, and to be one faith is not indispensable”

Jorge Luis Borges

After years of almost contemptuous disregard, the issue of identity is once again at one of the centers of contemporary cultural debate. But when this discussion involves so called Latin American art, the preferred positions tend to point to a moving beyond and away from that category. “Beyond Identity” is precisely the title of a recent international symposium on this matter held at the University of Austin. And “post-identity” is the term coined to name this at times melancholic and almost forlorn condition.

“Post” seems to have become one of the triumphant prefixes of our era, and “de” could well be the other one, its matching, sometimes Siamese twin. Doubtless, there are still important tasks to

* The present text –which I prefer to consider still provisional– was originally conceived for the symposium *Beyond Identity: Latin American Art in the 21st Century*, organized by the University of Texas at Austin in April 1995. A conference held in critical commemoration of a similar one hosted twenty years before by the same institution, whose proceedings were published by Damián Bayón (1977).

be fulfilled and decisive battles to be fought from the perspectives opened up by the terms thus generated (postmodernity, postmarxism, deconstruction, deterritorialization...). But in a somewhat provocative mood I would dare to suggest that perhaps the upcoming pendular moment in this necessary dialectics corresponds no longer to the disintegration of identities but to their regeneration. And to that extent –to that precise extent– the theoretical challenge for a renewed alternative gaze over certain forms of that art equivocally called Latin American (Latin America does not exist, although it should perhaps be reinvented), is not so much *deconstruction* as the possibility of the *reconstructive*. The creative tension between both processes and terms. The very diverse artistic ways in which lost identities transform and recompose themselves. Not a singular and all too abstract *postidentity*, but those multiple –and multiplying– identities which I will here call *posthumous*.

The shamanic moment

Posthumous. Although somewhat haphazardly, I choose this adjective because of the suggestive ambivalence with which it articulates the confronted concepts of beginning and end, death and birth. The dictionary of the Spanish Royal Academy defines it as “lo que nace o sale a la luz después de la muerte”, “that which is born or comes to light after death” (no such poetry in English dictionaries), and its (disputed) Latin etymology goes back to the idea of the *humus*, or soil. On this primordial and yet uncertain ground stands the type of artistic practices I am interested in discussing here. Not that which places itself beyond an extinct identity but what bestows on it a

strange afterlife, articulating the nostalgia for what is lost with renewed links to what survives. That which always returns. A remainder that is both utopian and ominously uncanny.

In the cultural nomadism of our era –as in the corporeal nomadism of other times– identity is constructed outside territorial definitions, through new identifications that sometimes (sometimes) carry ancestral resonances. Identifications such as those with whom we choose to call *our* dead. A tendency that in vast portions of our continent has been reinforced by the extremities of a history that in the last few decades exhausts and overflows all its limits. A catastrophe, in the various meanings of that expression, including the eschatological sense of its original etymology. Indeed, this history in emergency is also a historical emergence. And on the face of the so-called end or crisis of ideology, that eruption awakens in the human psyche dormant religious energies that some (some) artistic practices are beginning to process, recovering thaumaturgic functions which were long thought to have been lost for art.

In approaching this postmodern rearchaization of art, I would like to propose not the oft-mystified formula of the artist-as-magician, but a category that would aspire to be historical, materialist even: the *shamanic moment* introduced in just a few works by the traumatic rupture from which they express themselves. The cultural and political fissure out of which flows an epochal unconscious of a religious nature that at times can even show itself as openly resurrectional and messianic. From rupture to rapture. “To the extent that the unconscious becomes the ‘precipitate’ of innumerable extreme situations”, Mircea Eliade reminds us, “it cannot help resembling a religious universe. For religion is the exemplary way out of every existential crisis”.⁵¹ (I am not referring

⁵¹ Eliade 1961:14.

here –not strictly– to an actual metaphysical presence, but to an all-too-human mystical experience: a religious need that is socially conditioned, and radically conditioned by history).

Although we have not yet developed a clear perception of this matter –far less so a systematized knowledge or even a vocabulary for its handling– it becomes more and more self-evident how we are increasingly thrown back to a primordial sense and notion of the sacred by the shocking violence of the last few decades, and the generalized experience of death it entails.

Death and its conditions of uncertainty, to cite Freud’s famous essay on the uncanny or *Unheimlich*: a category related to the disquieting strangeness of that which was once familiar but became repressed, and yet comes back to disturb and haunt us with a displaced, distorted, eerie presence. Eerie. “We call *Unheimlich* everything that ought to have remained secret, hidden [...] but nevertheless has manifested itself”, explains Schelling in a passage which Freud found particularly significant.⁵² An emotion paradigmatically exemplified by the relationship with death, when it bears the mark of repression or doubt (and perhaps due to this often translated into Spanish in terms equivalent to “ominous” or “sinister”).

Poignantly relevant here is the ambivalent condition of the Latin American *desaparecidos*: those neither living nor dead, but simply ‘missing’. Through their harrowing experience, the absent body –the body that is not, the body that has been taken out, in the words of an Argentinean artist–⁵³ becomes a political and cultural sign of our tragic times.

⁵² Freud 1919.

⁵³ Julio Flores, in Buntinx 1993.

The absent body and its phantasmatic return. We are not dealing here with that which has been clearly eliminated, but rather repressed, in the entire complexity of that term. That which is censored and *denied*, rather than explicitly proscribed (and thus acknowledged.) But there is a secret triumph for those that struggle to bring the *desaparecidos* back to whatever form of life they might. A triumph implicit in the intuitive dialectics that permits them to reverse that perverse logic *in its very own terms*, by making the *desaparecido* not the displaced sign of death but the hopeful and projective site of that which is latent. The return of the repressed. The eternal return of myth.⁵⁴

Without losing its original condition as victim of history, the *desaparecido* occasionally becomes a religious figure. There is a new and contemporary experience of the sacred manifest in his presence-through-absence, her auratic latency. And sporadically (sporadically) some artists fulfill the shamanic role of bringing to light this hierophany, this manifestation of the sacred.

Of course the category of the shamanic is too broad and it must be given here a certain metaphoric leeway, especially in what concerns its definition as a “technique of ecstasy”.⁵⁵ As Eliade himself reminds us, shamanism is not a religion in itself but a mystical experience present in all religions. A shaman is a magician and a medicine man, but above all a mediator with the capacity to communicate with the departed. A psychopomp: a conductor of souls to the place of the dead. Or out of it: the psychopompic journey can also be an Orphic descent to the underworld, a

⁵⁴ These and other similar ideas here condensed have already been explored in Buntinx 1993.

⁵⁵ “Archaic Techniques of Ecstasy” (“techniques archaïques de l’extase”) is precisely the subtitle chosen by Eliade (1972) for his magisterial treatise on the subject.

descensus ad inferus, to bring back the souls of our dearly beloved, strayed there either by sickness or death.⁵⁶

Such concepts are not entirely foreign to certain peculiar artistic experiences in Latin America (so-called). The religious aspect in the works thus produced is no longer a matter of representation but of presence. And practice. A ritual act, a liturgical practice, intending to operate on reality itself. Or in that decisive dimension of reality defined by our dealings with those no longer alive. Just as with the symbolic strategies of the Madres de la Plaza de Mayo, the point here is not merely to raise consciousness about the genocide, but to *reverse* it, recovering for a new life those trapped in the phantasmagoric boundaries of death.

To understand these posthumous identities we must, as Charles Merewether has already suggested,⁵⁷ not only reveal the buried history of the present, but explore the secret alliances or accords made with the departed. The ritual pact with the dead. For such a task it is undoubtedly necessary to approach the cultural texts from the contexts that originate them and give the meaning {that originate their form and content. But it is also essential to move the other way around, apprehending the social exteriority from the subjectivity of its intimate proceedings, artistically revealed. The text as symptom, as the sensitive code and register of an era. And, at the same time, the text as act, as a symbolic operation on reality. To perceive it as such, the critical gaze must dwell not only on the well-explored terrain where the linguistic and the social articulate, but in that

⁵⁶ "Shamans are believed capable not only of bringing back the strayed souls of the sick but also of restoring the dead to life" (Eliade 1972:313).

⁵⁷ Merewether 1992.

elusive point where politics and religion bring each other into tension. A point that challenges the very specificity of artistic practice.

Given the limitations of space, I will here dwell on only some of the problems raised. And I will do so by discussing not those obvious cases where the artist openly assumes thaumaturgic functions,⁵⁸ but rather a singular work where the shamanic moment manages to express itself only strenuously and after arduous negotiations with the very materiality of artistic discourse. With its artistic intentionality, even: there is an interesting ambivalence towards this line of argumentation in the attitude displayed by the authors I will here discuss. A discomfort with the making explicit of religious and shamanic elements rejected by their (post)Marxist and anti-Beuysian formation. I am interested in exploring precisely this element of unconsciousness in their work. This element of contradiction and complexity. To cite Eliade one last time, “we frequently find the shamanic [...] experience attempting to express itself through an ideology that is not always favorable to it.”⁵⁹

Lonquén 10 Años

I shall talk, then, of *Lonquén 10 Años* (Lonquén 10 Years), a culminating exhibition by the Chilean Gonzalo Diaz, one of the artists originally identified with the scene that assumed the avant-garde name of “Avanzada” during the Pinochet dictatorship. But my discourse overlays and exacerbates Justo Pastor Mellado’s elaborate discourse, which has strongly conditioned the

⁵⁸ I have already had the opportunity to discuss some of these more explicit cases at the University of Austin, although without making use of the *shamanic moment* category. Cf. Buntinx 1991.

reception and circulation of the work, and thus its very essence.⁶⁰ What I intend to bring into tension is precisely that religious dimension in Mellado's writings which they continuously assume and deny by means of making it explicit but in a displaced way.⁶¹ The very same procedure at play in Diaz's *Lonquén 10 Años*, which was exhibited in early 1989 at Ojo de Buey gallery (an alternative artists' space in Santiago). An installation and a performance where the religious references variously dispersed in his works suddenly condense over the sacrificial figure of the "desaparecido".

The title alludes to the macabre discovery of the remains of fifteen men disappeared and murdered during Pinochet's military coup of 1973. Their missing bodies were hidden –and eventually found– in the furnaces of an abandoned limestone mine in the district of Lonquén. The idea was to erase both the crime and the identity of the victims, all of them peasants killed because

⁵⁹ Eliade 1972.

⁶⁰ As is well known, a work of art is not defined only by its objectual presence but in the grid of meanings and relations established by the process of its production, circulation and consumption. Art is not an accumulation of images but an articulation of material and ideological processes. Cf. Lauer 1982.

I have had access to four texts by Mellado on *Lonquén 10 Años* (Mellado 1989a, 1989b, 1990, 1994), and I have heard him lecture on the matter on a couple of occasions which turned into opportunities to personally discuss this particular work.

⁶¹ A sometimes ironic *mise-en-scène* that allows him, for example, to introduce his contribution to the catalogue for the *Cartographies* international show as a "Huguenot pamphlet" (Mellado 1993). And therein define the problematics of Euro-North American curatorships of Latin American art in terms of "Calvinists vs. Catholics" (or their "unconscious determinations") (:78). "Art is the continuation of politics by other means", he adds shortly afterwards, only to then insinuate that those means –albeit frustrated– could be assimilated to those of the religious experience. "The curator as medicine-man", he quips in an untranslatable pun ("el curador como curandero"). The healer "in charge of the psychic economy of the tribe" (:74). Artistic space is thus formulated as "a complex substitute of twentieth century religious space, in an epoch of crisis for the ecclesial paradigms which have sustained our century in ruins" (:86). Et ceterae.

of their participation in a farm workers union. By the end of 1978, however, a confession at church (at church) gives rise to legal and journalistic investigations, conveniently mired by amnesties and censorship that would even block the efforts of the mourning families to give their dead a new and Christian burial. Ten years later, the crisis of the dictatorship made finally possible the legal circulation of the vetoed book-length report on this case published by the Chilean Human Rights Commission. Lonquén is thus brought again to the surface, and with it emerges a buried history that had been repressed in the fullest extent of the word.

The intimate links between political and psychological repression is precisely what Gonzalo Diaz explores in an installation whose most visible element is a great wooden scaffold pushing against the wall two tons of numbered rocks. Even though they threaten to topple over their constraints and invade the gallery's central space, that tectonic pressure is lightened by the ethereal and ascendant presence of the neon tube that emerges diagonally from amidst the stones.

On the remaining walls, fifteen identical frames enclose the same image of an effaced image: black sandpaper covered by a neutral piece of glass. An opaque surface over which a silk-screened inscription introduces the date of the show's opening into a personalized version of the famous letter to Fliess in which Freud makes a self-ironic comment regarding one of the foundational discoveries of psychoanalysis: "In this house/on January 12th, 1989/the secret of dreams/was revealed to Gonzalo Diaz".⁶² Attached to each frame, a small shelf held a glass of

Note, too, Mellado's interest (1990:44) in making explicit the religious identity –Ash Wednesday– of the publication date of his first journalistic text on *Lonquén 10 años* (Mellado 1989b).

⁶² Freud's letter to Fliess is dated 12 June 1890. In it he describes his re-encounter with Bellevue, the house in which he had a dream particularly significant for the

crystal water, and a brass lamp illuminated each particular scene with a concentrated and ambiguous light, confusing a bourgeois interior with the interior of a church. Beneath it all, roman numerals made of bronze assigned each piece a precise order.⁶³

It is, obviously enough, the order of the fifteen stations of the *Via Crucis*, the Path of the Cross, patterned after Jesus's painful ascent to Mount Calvary. But this sacred order is here significantly altered by the displacement of the sixth and the fourteenth stations to a separate wall. By thus breaking the established sequence, Diaz links the moment of Christ's entombment with that in which a pious woman, Veronica, wipes the blood and sweat from his grievous face. And in that manner the artist relates both scenes to the breakage of the funerary rite provoked by the forced disappearance of human beings. "There shall be no proper burial", writes Mellado, "there shall be no imprinting of the face (they will not be admitted into the Estate's official records)".⁶⁴

But these are also the two "most strictly pictorial" scenes in the truculent story of Christ's Passion. "Veronica" comes from *vera eikon*, and, as is stressed by Mellado himself, her kerchief inscribed with Jesus's countenance announces the Holy Shroud:⁶⁵ according to legend, two surfaces miraculously impressed by corporeal effusions, thus becoming associated with something that could be perceived as painting's sacred mythology. Or rather that of printing itself.

development of his oneiric theories. "¿Do you think", he writes Fliess, "that some day a marble stone will be placed on it, with the following inscription?: 'In this house, on July 24th, 1895, the secret of dreams was revealed to Dr. Sigmund Freud'. For the moment it does not seem very probable that this will occur".

⁶³ I have based this description both on photographs and in texts by Mellado (1989a, 1989b, 1990), as well as Diaz's own declarations (interview with the artist, Montevideo, November 1993).

⁶⁴ Mellado 1989a.

⁶⁵ *Ibid.*

Both cases, however, are also paradigmatic instances of the indexical. Not an image but a trace, not a representation but a *presence* (presence-through-absence).⁶⁶ With all the auratic connotations therein implied.

Connotations taken to their most intense expression in the liturgical performance with which Diaz closed his exhibition. Liturgical and letanical, but not without some disturbing elements: the last day of the show the artist went into the gallery pushing a small cart with the implements necessary for the upcoming actions: a watch, a gilded hammer, a Polaroid camera. And a list of the names of the *desaparecidos* found in Lonquén. Everything significantly laid over a red cloth. Diaz stopped in front of the first picture, raised the hammer, looked at the watch and the list, and slowly pronounced the following words: “I, Gonzalo Diaz, on the 26th of January of 1989, at 10:00 P.M., shall say your name... Sergio Maureira Muñoz”. At the sound of that name he hit and broke the glass with a single stroke. Immediately he took a Polaroid of its splintered remains on the floor and placed the resulting photograph on the shelf that moments before held the drinking glass, now fallen. The same operation was repeated in each of the fifteen stations, with the necessary changes of name and exact time.

Fifteen stations for fifteen “desaparecidos”. A (post)modern Via Crucis assimilated to the Via Crucis of Chilean history embodied in those martyred by it. A Via Crucis assimilated as well to

⁶⁶ “[I]ndexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing, to which they refer, the object they signify. Into the category of the index, we would place physical traces (like footprints), medical symptoms, or the actual referents of the shifters. Cast shadows also serve as the indexical signs of objects...” (Krauss 1987:4).

the useless pilgrimage of their relatives from one bureaucratic office to another, searching for a fragment of truth –a trace, a face, a body, a name– that will always be denied to them.⁶⁷ Almost as in the unconscious repetition of a repressed compulsion. Or a recurrent nightmare. An experience somehow evoked by the act of filling the gallery's space with one reiterative picture... which is empty: a non-picture. In the same manner that the accumulation of stones arbitrarily numbered evokes the countless *desaparecidos*.

Hence the notable final variation on Freud's ludic comment with which Mellado closes this play of superimposed analogies, crossing political and oneiric references under the abysmal date on which Lonquén's secret tomb was unveiled: "In this place, on November 30th, 1978, the secret of dreams was revealed to Chile".⁶⁸

That revelation originates in a confessional, setting loose and free symbolic forces that transcend all immediate political consequences. "Lonquén is the first 'great case' that shows the magnitude of an evidence we are already cognizant of. It has the strange virtue of demonstrating that which we already know".⁶⁹ The return of the repressed: *Unheimlich*. Its most literal

⁶⁷ Mellado 1989a.

⁶⁸ *Ibid.* Díaz cites in a privileged way this variation in the back cover of his catalogue, thus incorporating the phrase to his exhibition.

Some objections have been raised against the way this text of mine makes explicit Díaz's physical impairment. In response it should suffice to recall that it is the artist himself who chooses to put his ailment dramatically on the scene by going from the first station to the last of his Via Crucis without the crutches. Or "without the irons", as he would underline in his personal testimony of that performance (conversation with the artist, Montevideo, November 1993). An attitude reiterated in other works of his, such as *Painting on Commission* (1985), where Díaz portrays himself with the crutches prominently up-front.

⁶⁹ Mellado 1989a.

representation might well be that heavy but transparent scaffold containing an avalanche of rocks, a landslide both lithic and mythic.

The artist himself establishes “an imaginative relationship” between that structure and the arches of the turrets (“like medieval castles”) that were the afterwards demolished ovens of Lonquén.⁷⁰ But the sense of representation thus suggested is actually the base on which registers of a very different type are constructed. Analogical registers where the pressure of a few beams over a monumental pile of rocks may indicate “the containment of a secret that the whole world knows”. This is, again, Mellado’s choice of words, and in the original Spanish they include a strategic orthographic Freudian slip (“contensión”) that links the act of *containment* with that of *making tense*.⁷¹

Such *contensión* also lurks behind the barely repressed tellurism of the stones and their thirsty contrast with the calm and clear water, perhaps the salvific water.⁷² A contrast mediated through the energy irradiated from the neon tube standing erect over the rocks. That “evidence of

⁷⁰ Letter from Gonzalo Díaz to Gustavo Buntinx, Santiago, 16 April 1995. The ovens of Lonquén were “erased from the map”, to use another expression of Díaz (“borrados del mapa”) in an additional effort to eliminate all memory both of the crime itself and of its victims.

⁷¹ Mellado 1989b. The word already appears thus misspelled in the text that accompanied the show (Mellado 1989a). Yet it is in this second article that the peculiarity of its orthography is underlined by the repeated presence of the word in the very same paragraph, but written according to the conventional norm. A norm likewise respected in a later essay which links *Lonquén 10 Años* with other related works by the artist (Mellado 1994).

⁷² “The accumulation of stones also imply a symbolic value”, according to Chevalier and Gheerbrant’s dictionary (1993:826). “In the precipices of the Peruvian Andes, as in Siberia, custom demands that travelers add a stone to clusters that, with time, assume primordial dimensions. Jean-Paul Roux sees in this tradition an example of the collective soul: ‘every accumulation of modest objects endowed with a soul reinforces the potential of

the change of condition of some gasses”,⁷³ could just as well be a metaphor for the miraculous conversion of matter, its transubstantiation, its ethereal redemption. Erotic and emblematic at the same time, that luminous presence is also a numinous one.

Sumballein

At some moment Mellado refers to *Lonquén 10 Años* as a “delirium of entombment”.⁷⁴ “Buried in the night of dreams”, he immediately adds, offering a glimpse of the poetic –and political– uncertainty that in fact runs through this entire artistic experience, pushing it beyond its protagonists’ original intentions. Despite the pervasive Thanatos in the installation itself –the unbreathable density of a visibly mournful air– its performatic transformation provides other, radical meanings for that first formal appearance. Meanings related to the libidinal, the resurrectional even. The concluding performance casts a messianic light on almost every aspect of the installation, from the symbols chosen to the privileged use of the indexical.

In *Lonquén 10 Años* nothing is openly iconic or representational, because everything, almost everything, aspires or refers to the statute of the indexical. All the way from the implicit signaling of the Veronica and the Holy Shroud to the incisive use of photography. Including the successive pronominal substitution of fifteen proper names. And a sixteenth which is that of the artist himself, making explicit a personal identification with the *desaparecidos* already insinuated by the structure

each one of them and finally creates an extremely powerful new soul [...], the collective soul of accumulation turns into a great numinous force”.

⁷³ Mellado 1989a.

of each station. The dark glass is also an opaque mirror, a phantasmagoric reflection that sinks our own and eclipsed image into history's black hole, into the nightmare of that history. A reflection easily confused with a shadow. Or a silhouette. An apparition but at the same time a disappearance. A disappearance shattered by the gilded hammer breaking that lugubrious glass, its splinters ephemerally immortalized by the evanescent record of a Polaroid –perhaps the most auratic of photographic technologies, that instantaneous simulacrum of a “here and now” which has acquired such a significant place in certain postmodern religious and sexual practices.⁷⁵

The register thus obtained does not necessarily offer itself as the broken image of a dead reflection. To break that opaque mirror is to gain access to language and history by an act of violence that both denounces and cancels an earlier violence. But above all it is a nominational act, an act of *naming*, in which the absent face is recovered through a symbol, perhaps the most irreducibly personal of them all. The name.

⁷⁴ Mellado 1990:46.

⁷⁵ Photography too responds to the category of the indexical, it being the trace of light emitted by the element being photographed. Literally, a “luminous writing”. Such connotations are potentiated by Polaroid technology, given the instantaneity of the image that takes shape under the very gaze of the person that holds it. Such surplus-value of meaning were not left unnoticed by the protagonists of the *Avanzada*, much less by Mellado himself, who relates the use of Polaroids by another Chilean artist –Gonzalo Mezza– with the metaphor of the “Wunderbluck” employed by Freud to produce the concept of the unconscious: “Polaroid [...] is more than a format; it is a concept of labor in art, a synecdoche. [...] Polaroid becomes [...] an act of conjuring the phantasm of temporality. Time becomes a question of manipulated color. [...] We already know it: the Polaroid pulsion –manifest in the sonority of the shutter and prolonged by the sonority of the mechanical device that starts the development of the film– has to do with the restitution of a loss. [...] The Polaroid is an object that resembles the identity document, the bibliographic card, the ‘unicum’. It restores the individual subjective dimension of the religious print. What it signals is the certainty that there is somewhere, always, a lost document” (Mellado 1991).

“Symbol” comes from the Greek *sumballein*, which means to join or unite, to bring together again what has been fragmented.⁷⁶ “A floating name could be joined with its missing body”, writes Mellado. “Lonquén produced that junction. Gonzalo Diaz’s *Lonquén 10 Años* produced the junction of a private dream and a public rite. [...] A crime of illegal coupling. Which implies a split fatherland”.⁷⁷

Split: “In Lonquén, an attempt is made for the bodies to correspond with the names in order to give them a proper burial. That is something that the Power will prevent [...], the matching correspondence of this social body with its name. The name of a sacrificed memory”.⁷⁸ Diaz’s performance attempts to redeem that memory, to fill in that vacuum. A political act, an artistic actor, that however give rise to other meanings. Even in the choice of discursive interlocutory terms: the usage of the first person singular (I) in relation to the second person (thou), linking the simple future tense with a factual and immediate act of violence (“I shall say your name... Sergio Maureira Muñoz”) speaks of a *presence* rather than a reference. And again brings up the category of the symbolic. And the indexical.⁷⁹

⁷⁶ The symbol “was, for the Greeks, a sign of recognition (for example, among members of the same sect) formed by the two halves of a broken object to be confronted. Thus in its very origin it can be seen that it is the idea of nexus which gives meaning to the word” (Laplanche and Pontalis 1981:410).

⁷⁷ Mellado 1989a.

⁷⁸ Mellado 1989b.

⁷⁹ “[T]he shifter is a case of linguistic sign which partakes of the symbol even while it shares the features of something else. The pronouns are part of the symbolic code of language insofar as they are arbitrary: ‘I’ we say in English, but ‘je’ in French, ‘ego’ in Latin, ‘ich’ in German... But insofar as their meaning depends on the existential presence of a given speaker, the pronouns (as is true of the other shifters) announce themselves as belonging to a different type of sign: the kind that is termed the index. As distinct from

But to give somebody else a name, even to give it back, it is necessary to assert one's own. "I, Gonzalo Diaz", says Gonzalo Diaz an instant before pronouncing the stilled, the silenced, the suppressed name, breaking in the same breath the crystal on which his own artist's name is inscribed in the third person. The identification with the totemic figure of Freud therein insinuated is displaced to that of the disappeared. The *other* is reintegrated by the very gesture that speaks it as *other*, as *alter*, as difference. A difference recovered by the very word that establishes it, linking the political practice of community with the religious mystery of communion. It is the civic word. It is the (psycho)analytical word. It is –or it could be–the baptismal word.

Baptismal. "What is the water for?", asks Mellado rhetorically. "To recover from fright, and to mitigate the uncanny. Water restores, satiates, qualms our thirst in a night inhabited by historical dreams, that is to say, by nightmares: Irma's injection. The letter to Fliess."⁸⁰ After this first answer Mellado elaborates a more immediate interpretation: "Just as the series of pictures are a fragment of the church, the glass of water [...] refers to a fragment of the private quarters: the morning glass of water placed right next to the mirror when we brush our teeth".⁸¹

But beneath such literal allusions there is a glimpse of a symbolic complex of greater import, all the way from the ritual ablutions to the purifying and regenerating connotations

symbols, indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents" (Krauss: 198).

⁸⁰ And he goes on: "the glass is there to recover from fright, when waking-up in the midst of a nightmare... that in which one falls into the abyss of that framed black hole" (Mellado 1989a).

⁸¹ "That is to say, the phrase printed on the glass that signals the place of the mirror –cancelled by the black hole of the sand-paper in the background– is a lie. Whoever reads that lie must wash his mouth, because it is as if he himself had proclaimed it" (Mellado 1989b).

inscribed in that liquid element. It is –or it could be– the lustral water of all the major religious traditions, and at the same time the primordial matter that in the unconscious awakened by dreams often indicates the fantasy of a new birth. And a new identity. As an ambivalent sign of both death and resurrection, its presence in this context, compounded by the rupture of that very context by Diaz’s cathartic performance, obliquely brings forth the idea of baptism.

Baptism means *immersion*, and this is the first gesture that defines its Christian liturgy, immediately followed by the *emergence* of the body thus returned to a new life. “Those of us baptized in Christ, have been baptized (immersed) in his death, in order to destroy that body of sin, that is, the old man. We have participated in the Death and Burial of Christ”.⁸² In his resurrection too: “Immersion is regenerative”, explain Chevalier and Gheerbrant. “It operates a rebirth, in the sense that it is death and life at the same time.”⁸³ A gift bestowed by the ritual encounter of word and water. *Baptismus est sacramentum regenerationis per aquam in verbo.*⁸⁴ Perhaps this is how we should perceive the overflow of names. And the water spilled from the fallen glasses, sparkling among its shattered remains... or next to those miraculously preserved whole.

⁸² Muñoz and Nughedu 1975: 97.

⁸³ Chevalier and Gheerbrant 1993:56. Several biblical passages could just as well be cited. Cf. Romans 6, 3-4: “Know ye not, that so many of us as were baptized into Jesus Christ were baptized into his death? / Therefore we are buried with him by baptism into death: that like as Christ was raised up from the dead by the glory of the Father, even so we also should walk in newness of life.”

⁸⁴ “Baptism is the sacrament of the new birth by the word and the water” (*Catechismus Romanus*. 2, 2, 5).

The relevance of such a line of reasoning is confirmed by a 1994 text by Mellado where the glass is assimilated to the sacred objectuality of the chalice or Eucharistic cup.⁸⁵ But it is just as appropriate to understand those disturbing presences in more immediate terms: the glass of water is also a reminder of the modest offerings left to those whose souls cannot rest in peace after having suffered a violent death. Like in the “*animitas*”: miniature houses or popular altars that signal the site of fatal accidents on the highways. Mellado himself insinuates such a parallel when he mentions how the mine of Lonquén rapidly became the destiny of many a popular pilgrimage.

A giant *animita* to contain all the crosses and bronze plaques of the men murdered in Chile; all the crosses that ask the Samaritan for a compassionate tear. Lonquén is the National Votive Temple. Its desire is to convert all Chileans into Samaritans. That is its unknown power. Its most interesting one. The power to tie together the parts of an edifice, the edifice of Chile in ruins. The power of religion. That is to say, of politics.⁸⁶

This would explain “the use of the scaffold metaphor, in order to insist that the infrastructure of the social edifice is the religious economy”. Diaz’s art would thus be an “art of demonstration”, in which what is made evident is precisely the articulation between politics, economics and religion.⁸⁷

⁸⁵ “The glass [...] can be obtained in the general stores of rural towns and it is part of the menage of any peasant family. It is generally used to serve wine or drink water. The connection with the water and the blood that flow from the side of the crucified Christ is more than evident. The glass, here, becomes a chalice of ordinary glass exhibited, precisely, in its condition of not being able to be cast away” (Mellado 1994:6).

⁸⁶ Mellado 1989a.

⁸⁷ *Ibid.*

The argument is impeccable, and yet all too distractive, because it displaces the religious dimension from the artistic *act* to what is being signaled by it. What we are here interested in exploring, instead, is not just the religious referentiality but the friction generated in it by its recuperation for a mystical experience. The sort of friction obtained between the artistic installation and the liturgical performance in *Lonquén 10 Años*. The friction between the scenographic stage setting and its spiritual reanimation through ritual.

Allos agoreuein

The friction, finally, between allegory and symbol. If the latter of these categories means “to join” or “unite”, the former can be etymologically translated as “to speak the other” (*allos agoreuein*), the repressed other of a text that dislocates itself. The symbolic order participates in the essence of that which it names. Allegory, instead, refers to an alterity of meaning that fractures its original textuality. It is –to put it too grossly– a *mise-en-scène*.⁸⁸

And yet, in *Lonquén 10 Años* there is a *mise-en-scène* of identity –or certain idea of identity– that is in itself an act of identity. Although displaced by artistic self-consciousness, this political and religious identification nevertheless manages to assert itself in the very act of its questioning, of its representation as sheer scenography.

⁸⁸ On postmodern allegory, cf. Owens 1992.

While Díaz performed his peripatetic action inside the gallery, right outside its entrance Mellado and Michel Thibaut recapitulated the themes of a previous public discussion on the show in which both had participated. The dialog was duplicated for the benefit of a video that, however, lacked any audio reception. “Three simultaneous performances”, Mellado would explain, “that of Gonzalo Díaz, that of Thibaut and me, and that of the videomen. In short, a pilgrimage through the names, a scene of the conversation about that pilgrimage, and an intervention that staged a crisis for the very statute of the work’s register”.⁸⁹

What such a superposition brings into tension, however, is not just that particular statute, but that of the artwork itself and the energies mobilized through them. Ritual and discursive energies reciprocally pushed towards a *mise-en-abyme* through a complicated distancing game. A distancing-to-the-square, as in that erudite discussion that is itself re-presented for... a silent flick. That final irony –and another one even more important but of opposite sign to which we shall immediately allude– sharpens the terms of an artistic *modus operandi* that is in itself a vehicle for the expression and repression of other energies.

Díaz studied in a school administered by the German religious order of the Divine Word (it sounds much better in Spanish: “El Verbo Divino”). He knows well the Catholic paraphernalia and claims to be able to appropriate the catechism itself as “installation manual”, and the Via Crucis as a mere structure of language, regardless of its specific contents.⁹⁰ In fact, various other works of his evidence this almost nonchalant use of liturgy as rhetorics, as “the practice or study of *formal public worship*” to cite Webster’s dictionary (my emphasis). Even some aspects of *Lonquén 10*

⁸⁹ Mellado 1990.

Años could be interpreted in this manner. Yet in the final performance the Via Crucis no longer offers itself as a detached formal representation but as the living experience of the artist's own ritual, although apparently repressed by its still artistic format.

A displaced act of faith. With an additional dimension of *pathos* provided by the fact that the artist –who was disabled by polio at an early age– decided to do the long and arduous pilgrimage from the first station to the fifteenth without the usual orthopedic aids. Like a paralytic that, when faced with the Divinity, throws away his crutches. And in poignant relation-through-absence to the heavy and erect scaffolding upholding the accumulated body of barely contained stones.

Something tortuously auratic breathed in the spectacle of Gonzalo Diaz hauling and dragging his crippled humanity from one extreme to the other of a gallery turned into a church and at the same time strangely transformed by the simultaneous presence of eight video cameras recording the scene. Their concentrated beams of light cut through the penumbra of that figuratively ecclesiastical space, converting it into a movie-set. But also into a mysterious and ominous chamber. An underground basement. A buried cell. A catacomb. A limestone mine.

Though not foreseen nor deliberate –or precisely because of that– the consequences of this out-of-control intervention, this “counterperformance” as Mellado calls it,⁹¹ bring to a culmination those tendencies already implicit but repressed in other moments of Diaz's work. But this is the *shamanic moment*. Everything conspires –or seems to conspire– in order to articulate a

⁹⁰ Interview with Gonzalo Díaz, Montevideo, November 1993.

communication that is absolute. Even that which denounces the constructed character of the scene – the disproportionate presence of the cameras– is finally incorporated into it, making it even more complete and contributing decisively to its auratic condition, its *hic et nunc* effect, its here and now. Not a representation but a unique and unrepeatable reality. Allegoric means turned to symbolic ends.⁹²

Religare

From the allegoric to the symbolic, from the funereal to the resurrectional. Under the appearance of a requiem or a mass for the dead –an absent-body mass– emerges the possibility of a baptism.⁹³ “Water *erases history* for it reestablishes the human being in a new state”: those words by Chevalier and Gheerbrant⁹⁴ seem uncannily pertinent to the context of the Chilean Avanzada and its unresolved relationship with history. A history transformed by Pinochet’s coup into a traumatic cipher for that artistic scene. “There is no history left [...] that is not eternally discredited by the revelation of how its narratives are always worked through by a narrative of deception”:

⁹¹ Mellado 1990:45.

⁹² Something similar may be perceived in the way Díaz displays the text that dominates the back cover of *Sueños privados, ritos públicos* (Mellado 1989a): the numbers used there to suggest a typographical code also refer to the versicular indexation of the Bible.

⁹³ Or a confirmation, that other ritual of Christian initiation in which the bishop calls out the name of the confirmed and makes on his forehead the sign of the cross with the holy ointments before slapping him gently. A gestuality that transmits the “gift of the Holy Spirit”. Through confirmation, “the Holy Spirit shall complete [...] the work of baptism” (Viola *et al.*, 1978:145).

⁹⁴ Chevalier and Gheerbrant 1993:56.

those are the finalizing words with which Nelly Richard⁹⁵ expresses the break with even the ideological links –the deceitful hopes– that for decades associated a certain radicalized intelligentsia with organized popular sectors in a shared political ideal, in the illusion of that ideal.

The result, in artistic terms, is “a scene that emerges in the dead center of a catastrophe zone, in the shipwreck of meaning itself”, explains Nelly Richard, for whom the Avanzada’s project was not to recompose lost identities but “to work on and work with the very forms of that disintegration”, confronting any and all grand meanings, any totalizing signified, “with the proliferating and opaque play of the signifiers”.⁹⁶

Parts of Mellado’s texts, however, could be interpreted as a dissonant and inverted echo of those words. Even when he needs to assume the voice of the Church and project its discursive logic on the Lonquén case in order to give vent to a lamentation that is yet so eloquent about *Lonquén 10 años*:

Man is no more than a ruined edifice. And ruins must be walked at a melancholic pace. There repentance comes. To moan: another breath. To express with a woeful voice the sorrow that grieves man. That voice explores the site, from stone to stone. Sacred

⁹⁵ Richard 1986:120.

⁹⁶ Richard 1986:119. For this author the Avanzada ceases to exist as a unified camp around 1982. Without discussing this chronology, it is important here to mark that the effects of meaning generated by the Avanzada find themselves prolonged by the individualized doings of its members throughout the rest of that decade.

remains that religion brings together in a mysterious way, homologising the ruins of a limestone mine with all the monuments consecrated by Heaven.⁹⁷

Such remains are also the *disjecta membra*, the disjointed members of those who were tortured and disappeared in an attempt to eradicate all sacrality in their bodies. But precisely the opposite effect is obtained, turning the *desaparecido* into a carnal cipher whose enigma is that of the loss and restoration of aura. A cipher in which the allegoric condition reveals and rebels unexpected energies. “Allegory in itself”, writes Walter Benjamin in a rarely quoted passage, “consists in something more than the mere volatilization of theological essences. On the contrary, it consists in the survival of those essences in inadequate and even hostile surroundings. [...] Allegory grows its strongest roots where obsolescence and eternity are in closest conflict.”⁹⁸ As in the absent body of the *desaparecido*, his identity always uncertain, her memory forever in dispute.

Beneath that allegorical condition lies a symbolic possibility. In the sacrificial figure of the *desaparecido* the repressed that returns is also the experience of the sacred. As in *Lonquén 10 Years*: the energy mobilized by that work is –or could be– a religious energy, uncannily displaced at first towards the representation of an established liturgy.⁹⁹ But, as it was said at the beginning of this paper, what is finally religious here is not a representation but a practice. And a presence: The shamanic moment that emerges from the fissures of a broken history and slips into the artistic operation as a messianic and eschatological unconscious. It is from that crisis of a sense of

⁹⁷ Mellado 1989a.

⁹⁸ Benjamin 1990:220-221.

⁹⁹ As in that celebrated passage of *Apostillas a 'El nombre de la rosa'* according to which postmodern love, in order to declare itself, must first make evident its constructed nature, its rhetoric inevitability (Eco 1985:74-5).

historical transcendence that Diaz and Mellado articulate in Christian terms an anguish and a hope that is also offered as a Marxist echo, in its displaced and slanted way.

Unlike so many other cases, the point here is not to speak *for* the *desaparecidos*, but *to* and *from* them. From the resurrectional space of their unfound bodies. To the ominous identity therein founded. Or at least an effect of identity, brought out of the tension between the political and the religious.

Religion comes from *religare* –to link again– and there is a gestuality of that sort in the impact of the hammer –the symbolic gilded hammer of the proletariat– breaking the glass tombstone in order to posit a tacit encounter with the sickle implicit in the name of the evoked peasants. A virtual symbology already suggested by another of Gonzalo Diaz' works, done just a few weeks before *Lonquen 10 Años*. His 1988 *PHOTOpeRfOrMANCE* (Photo-performance/ Photo-romance), where the artist is photographed at the liminal hour of 5:00 A.M., in front of a Neoclassic Santiago Building that housed the Faculty of Arts at the University of Chile. In the sequence of images thus obtained the author appears first holding a hammer and a sickle, at the same time but separately. He is then shown holding only the hammer, and after that just the sickle, before finally rehearsing the pose of the imaginary crisscrossing of both elements, that have however disappeared. And so have disappeared the distinguishing marks of the oversized Chilean flag hanging on the background and made entirely with red cloth to the point of becoming

unrecognizable. An invisible identity, an ungraspable alliance. And yet acting in some obscure dimension of the symbolic. In its utopian afterlife. Posthumous.¹⁰⁰

Buenos Aires, 1995

BIBLIOGRAPHY

- BAYÓN, Damián
1977 *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- BENJAMIN, Walter
1990 *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- BUNTINX, Gustavo
1991 *Invented Maps/Inverted Worlds. Peruvian Reinversions of the School of the South Emblem*. Ms. Unpublished paper presented in the international symposium that accompanied the exhibition *La Escuela del Sur: El Taller Torres-García y su legado*. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, 1991.
- 1993a "Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas". In *Arte y poder*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigación de las Artes (CAIA). Proceeding of the Quintas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain.
1993 *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- ECO, Umberto
1985 *Apostillas a "El nombre de la rosa"*. Barcelona: Lumen.
- ELIADE, Mircea
1961 *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- 1972 *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972. (First French edition: 1951).
- FREUD, Sigmund

¹⁰⁰ A second PHOTOpeRfORMANCE was performed in early 1989, and the pictures then obtained were exhibited that very same year in Berlin with several other elements. The most visible of these last was a neon phrase quite significative for the purposes of this essay: "CONTRA SIGNO CONTRA SIMBOLO" ("counter sign counter symbol").

Gustavo Buntinx – Identidades Póstumas / Posthumous Identities

- 1919 "Lo siniestro". In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974. Vol. VII. pp. [2483]-2505.
- KRAUSS, Rosalind
1987 "Notes on the Index: Seventies Art in America". In Rosalind Krauss, *et al. October: The First Decade*. Cambridge, Massachusetts: MIT. (First publicación: 1977).
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand
1981 *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Labor. (First edition: 1971).
- LAUER, Mirko
1982 *Crítica de la artesanía*. Lima: DESCO.
- MELLADO, Justo Pastor
1989a "Sueños privados, Ritos Públicos". Santiago: 13 Ediciones La Cortina de Humo.
1989b "Lonquén: Pesadilla política". In *La Epoca*. Santiago: 8 feb.
1990 "Escrito de parche". In *Arte UC*. Santiago.
1991 "Congelar, focalizar... La trama de la historia". In *Contemporary Art from Chile*. Nueva York: Americas Society. pp. 30-37.
1993 "El efecto Winnipeg". In Mesquita, Ivo. *Cartographies*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993.
1994 "La novela chilena de Gonzalo Díaz". In *Gonzalo Díaz: 'El padre de la patria' Instalación*. Santiago: 1994.
- MEREWETHER, Charles.
1992 *Kitsch and Tragedy*. ms.
- MUÑOZ, Fr. Héctor, o.p., y NUGHEDU, Fr. Vicente, o.p.
1975 *El bautismo: Aguas del Espíritu*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.
- OWENS, Craig
1992 "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". In Owens, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992. pp. 52-87. First publication in *October*, N° 13 and 14. Cambridge: MIT Press, spring and summer, 1980. pp. 67-86 and 58-80. (Two parts).
- VIOLA, Roberto, *et al.*

1978

Confirmación: Don del Espíritu Santo. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.