

# Imagen y duelo

Pablo Oyarzun R.

Lo que presento aquí es parcial rehechura de un texto —“Parpadeo y piedad”— que ya tiene sus años: fue escrito a fines de 1988, como continuación y complemento de otro, distante en poco menos de un mes y referido a la producción artística de la treintena que se cumplía a la sazón, con el propósito de ofrecer una interpretación del segmento más radical de las artes visuales en el Chile de la dictadura. Mi intención de volver a ese texto no es meramente retrospectiva. Quiero relacionar las cosas que allí dije —sobre todo los conceptos que, anunciados en el título, traté de cimentar en el texto— con el problema del duelo, como categoría histórico-estética, y a través suyo, con algunas preocupaciones más generales que provoca la consideración teórica e histórica del problema de la imagen.<sup>1</sup>

---

En años recientes, la noción de duelo ha cobrado importancia en la interpretación de los procesos culturales latinoamericanos —especialmente del Cono Sur— en el contexto de dictadura y posdictadura. Se la ha hecho valer sobre todo para la exégesis de obras literarias. Quizá no sea ocioso preguntarse en qué medida puede ser útil para el examen de la producción de las artes visuales en dicho contexto, lo que haré aquí de manera meramente tentativa, y a propósito de fenómenos particulares de un caso particular: el chileno.

Esto supone plantear el problema de la relación entre duelo e imagen. El duelo es el dolor de la pérdida de alguien que constituía mi estancia en el mundo, y es el juramento de fidelidad a esa ausencia. Vista así, la relación es esencial: no hay duelo sin imagen, en el más amplio sentido de la palabra; no hay duelo sin la impronta de lo perdido, que mantiene vivo su doloroso recuerdo: velando las imágenes se cumple ese juramento. Aquí la imagen —piénsese, por ejemplo, en las fotografías— es rastro del objeto y signatura de

---

<sup>1</sup> A su vez, esta rehechura debía ser sometida a una crítica por las imágenes, articulada en una selección de obras y fragmentos de obras, que permitieran una comprensión más diferenciada y más tensa de lo que se proponía en mi tentativa de interpretación.

ausencia, y acompaña al enlutado, en lenta esfumación, hasta el fin del trabajo de duelo, que entrega lo perdido al reino de los muertos. Pero es distinto si al doliente le ha sido sustraída la posibilidad de asistir al momento de la pérdida, como ocurre en el caso de la desaparición. Se establece entonces algo que podría llamarse una ley paradójica del duelo —así como ese mismo duelo es de paradójica naturaleza—, que prohíbe la entrega del ausente insepulto, porque eso no sólo quebrantaría el juramento, sino que entrañaría una traición ominosa y sellaría el crimen bajo el cual sucumbió. En ese caso, no hay vela de las imágenes que valga: su eficacia compensatoria —en virtud de la estela que afirma la persistencia afectiva de lo perdido, pero también ayuda a su paulatina evanescencia— tiende a cargar de culpa al enlutado.

A partir de esta somera característica, y porque en ella me he referido a lo que creo válido decir en general a propósito del duelo y las imágenes, se puede inferir la dificultad que se plantea a propósito de la posibilidad de que una imagen artística, que no es —o no es solamente— signatura de ausencia, sino que tiene vigor de presencia propia, sea incorporada a un trabajo de duelo que compromete, además, no sólo a un individuo, sino a todo un cuerpo social. Abreviando consideraciones, se podría decir que sólo sería posible esa incorporación bajo dos condiciones: por una parte, cierta modulación de la presencia de la imagen artística; por otra, una obediencia a la ley que mencioné.<sup>2</sup> Creo que ambas condiciones fueron cumplidas —al menos en parte

---

<sup>2</sup> Es verdad que debería recorrer con paciencia los diversos aspectos de este problema, que son muchos y complejos, para dar una mejor idea de lo que trato de sugerir. Desde luego, no cuento aquí con el espacio requerido, pero quizá una rúbrica relativa a uno de esos aspectos —casi a título de breve excursión— pueda tener algún valor indicativo. Me refiero a la compleja trama que se ha tejido y se sigue tejiendo en torno a la cuestión de la imagen.

Una larga tradición que —en lo que concierne a la filosofía— arranca de Platón mira las imágenes con recelo. No las condena sin más: las admite condicionadamente, por su utilidad didáctica y su eficacia ilustrativa. Pero no tolera su autonomía. Mientras la imagen sea dócil a la búsqueda, a la mostración y la enseñanza de la verdad, cabe legitimarla, siempre de manera subordinada y conforme a una pauta de lectura o desciframiento que no está en ella misma, en cuanto se abre en el contexto ambiguo de lo sensible, sino en un saber que se sustrae esencialmente a las estrechas estipulaciones que plantea ese contexto: toda imagen debe poder ser remitida a su modelo. Pero si se quiere hacer valer la imagen a partir de sus propios caracteres, es decir, si se quiere reivindicar una verdad de la imagen misma —y se supone que ésta es tentativa originaria del artista—, el saber ha de ponerse al resguardo, y emplear su fuerza crítica en la determinación y la acusación del fraude sobre el que reposa la imagen emancipada: el fantasma.

Mirando a su tendencia, esta tradición podría ser tildada de iconoclasta. Lo que ella recela en la imagen es su raíz maligna, la amenaza constitutiva de suplantar al modelo. La desazón que infunde la imagen se deja sentir en su calidad de muerta: si se le dirige la palabra, la imagen guarda agorero silencio. Para esta tradición, pues, subsiste una relación profunda, esencial, entre la imagen y la muerte, cifrada en su calidad fantasmal, al tiempo que ésta es evaluada —o, más bien, depreciada— a partir del valor de presencia plena, de solidez ontológica. En cierto

y bajo las figuras respectivas del parpadeo y de la piedad— por las realizaciones artísticas a que haré referencia.

---

Como todo lo demás en Chile, el arte sufrió alteraciones profundas tras el golpe de Estado de 1973. Provocadas y reforzadas por la constancia de la opresión, la censura, la ferocidad del poder; pero del otro lado expresaban una voluntad y un deseo, expresaban a la vez una voluntad y un deseo, una ética y poética de la supervivencia. Desde la precariedad de los reductos emergió un conjunto de producciones que, entre perplejidades y pálpitos, entre tientos y rastros desfigurados, tuvo la fuerza para padecer lo ineludible lo real, y para asumir esa pasión en todo su rigor.

A ellas quiero referirme ahora, en un plan que debo hacer explícito. No pretendo hablar de ninguna obra en particular, sino de la particularidad de las obras. De eso que escapa a los análisis de conjunto, a las tipificaciones y catastros, que se escurre por entremedio de las interpretaciones y descripciones. La particularidad de las obras sería lo que asoma en los intersticios del discurso del arte y sobre el arte, o sea, lo que asoma cuando éste calla: llamémoslo la imagen. Hablar de ella sólo sería posible indirectamente, haciendo con las palabras señas o guiños.

Mencionaba el rigor. Para explicarme, me detengo en lo siguiente. Se habló mucho de las funciones de suplencia desempeñadas por la actividad cultural en el tiempo de la dictadura, como si se hubiese constituido en el escenario desplazado de un juego de fuerzas que tenía su sede real en otro sitio, en el espacio propio de lo político. La cultura habría prestado las máscaras necesarias para tornar presentables contenidos vedados. Esto es trivialmente cierto. La cultura, el arte, satisficieron demandas planteadas por un cuerpo social que veía erradicados sistemáticamente por la represión sus cauces orgánicos de presencia y eficacia política. En las formas más inmediatas, se llamaba al arte a

---

sentido, podría decirse que los esfuerzos que a todo lo largo de la tradición han ido encaminados a concederle a la imagen una legitimidad que no sólo se restrinja a su fidedigna referencia a un modelo —los esfuerzos por rebatir la sanción iconoclasta— han caído siempre bajo la convicta comprensión de ese vínculo. La defensa de la imagen apela a una vitalidad suya, a cierto poder y vigor alojados en su núcleo, y que la imagen artística traería a la plenitud de su evidencia. Sin embargo, es presumible que sea precisamente aquella calidad de fantasma la que resulte determinante para una comprensión radical de la imagen en general, y también, específicamente, de la imagen artística. Es también en este punto que una escrupulosa consideración del problema de imagen y duelo podría enseñar su cabal pertinencia. En todo caso, desde la distinta comprensión por la que quisiera abogar, el concepto de la imagen de la verdad no haría justicia a la verdad de la imagen.

asumir la función de cifrar un mensaje político de resistencia para hacerlo circular clandestinamente o para preservar, al menos, la memoria de una identidad. Es obvio que una demanda como ésta le asignaba un carácter ilustrativo a la elaboración visual del mensaje: en el caso chileno, esa asignación era favorecida por un modo relativamente arraigado de entender la función social del arte.

Ésta no era la única dificultad que encaraba la producción artística después del golpe de 1973. En general, la figuración de intereses y pulsiones de poder — o de resistencia— es algo que se hace bajo condiciones que el mismo poder — como facción, institución o Estado— impone, y que ligan el deseo al poder, anudándolos en la representación, en la imagen como síntoma, ya se trate de la solemnidad épica del monumento o del reflejo compensatorio de lo imposible. Si el poder prevalece en su brutalidad y violencia, en la mecánica diaria del acoso, hay otras tres vías sintomáticas que se abren: ya se padece la pérdida del poder en carne propia, como castigo por los deseos habidos, y la imagen testimonia el jirón biográfico de una historia en ruinas, ya se hace del deseo poder —en una estética de la pulsión—, y se obtiene de su efusión un solaz abrupto, ya se estetiza el poder, en el hedonismo inmanente de la facticidad de la fuerza.

Las producciones a que me refiero, me parece, no obedecieron a estas alternativas. Se las conoce bajo el nombre de “escena de avanzada”;<sup>3</sup> en verdad, la expresión postula la unidad referencial de una multitud heterogénea de obras y pesquisas. Su sello más evidente fue la actitud vanguardia y de ruptura y la elocuencia programática. Pero éste era sólo un cariz de su manera de relacionarse con el trance histórico, y quizá no el más importante o, mejor dicho, quizá no el cariz de su particularidad. En términos programáticos, se trataba de proponer, desde el arte, transgrediendo las fronteras miméticas de la producción nacional precedente, una respuesta a la situación que tuviese eficacia política, pero sin suprimir las señas de su especificidad: a lo inédito histórico oponer en la obra lo inédito artístico. (Dicho sea paso, aquellas señas fueron vistas a menudo como alardes de hermetismo y de elite.) Y justamente porque se trataba de politizar el arte en ausencia de marcas orientadoras y de referentes colectivos explícitos, esas producciones se vieron obligadas a esclarecer por su propia cuenta su relación con el contexto y fundamentar su propia posibilidad y su economía. Todo esto entrañaba una exigencia grave de rigor, una vigilia irónica y hasta una disciplina adusta. Lo esencial de esta exigencia consistía en tener clara conciencia de la significación política del arte en su inscripción histórica y coyuntural. En consecuencia, se entendió ese rigor como precisión de saber, bajo el imperativo crucial de la lucidez.

La lucidez, entonces. Pero ¿qué es la lucidez como imperativo, qué supone?

---

<sup>3</sup> Fue el exitoso nombre que le confirió Nelly Richard.

Sería indispensable señalar ante todo que la lucidez, cuando es exigencia que la situación hace en quien la padece, designa primariamente una opacidad del contexto, una orfandad de hitos y señales, y —sólo desde esta previa pasión— una voluntad de penetrar esa opacidad, para obtener orientaciones ciertas en el paisaje.

Pero eso no es todo. Se debe atender a un asunto más específico. Habría que tener presente lo que entraña ese imperativo cuando se lo hace valer en el campo de las artes visuales. La metáfora misma de la lucidez es deudora de una comprensión determinada de la visualidad. Según esa comprensión, se presume al menos teóricamente posible (y eso ya es todo lo que se requiere suponer), en algún punto (una pupila divina, una conciencia transparente para sí misma), la constitución de una mirada soberana, para la que constan como averiguables ya todos los casos, todos los objetos. Se supone, pues, lo que podría llamarse la perfección de la ekfrasis: una identidad de mirada y saber, de visión y discurso. “Lucidez”, justamente, significa esa identidad.

Sin embargo, ese imperativo es problemático, y lo fue sobre todo en el momento de su mayor eficacia en la producción visual chilena, cuando llegó a estimárselo como matriz de ella misma y cuando, en su nombre, se postulaba el vínculo indisociable de de ejecución y saber, de obra y discurso.

En todo caso, una decisión al respecto parece exigir que se responda a una pregunta previa. Me refiero a la pregunta por la especificidad de lo visual en este trance histórico. Desde luego, no es mi intención sentar que cada trance, cada cala de experiencia en la sustancia histórica, se corresponda con un modo de ver —o no ver— que le sería propio. Lo que digo es que me parece preciso averiguar cómo esa producción visual y su carácter estaban, de una manera u otra, determinadas por la particularidad visual de la experiencia de aquella realidad.

Un indicio: hacia 1977, cuando las primeras entre las manifestaciones a que aludo habían alcanzado una conciencia incipiente de sus tendencias, se instaló en el centro de los debates que se desarrollaban sobre y desde las actividades de vanguardia la cuestión de la fotografía. De hecho, la fotografía se había convertido en una suerte de denominador común de casi todas las producciones, que recurrían a ella sistemáticamente. Un pasaje de *El espacio de acá*, texto admirable aportado hacia 1980 por Ronald Kay a propósito de la obra de Eugenio Dittborn, puede dar una idea del tenor de aquellos debates. El pasaje habla desde una inequívoca inspiración benjaminiana:

El mecanismo del disparador de la cámara es la exteriorización y materialización de un tic, la *metáfora mecánica* de un acto compulsivo de repetición. Al disparar el obturador, este automatismo ampliado, autónomo y cosificado se vuelve a inscribir en la fotogenia de nuestro cuerpo entero, ya que al aplicarle a nuestra presencia somática el metro ahora externo de lo

automático, éste capta y formaliza precisamente los automatismos inconscientes de esta presencia, transcribiéndolos al plano visual.

Por el rodeo de esta transcripción se desentierra el automatismo, la legalidad y la uniformidad inherentes a la expresión del organismo humano; se hace visible la *escritura automática* de los gestos, cuyo código inaccesible nos mantiene presos.<sup>4</sup>

Desde la perspectiva de ese momento, la fotografía resultaba ejemplar por partida doble. Era el modelo capital de la irrupción de la técnica y la reproductividad (y la serialidad) en el arte, y, desde luego, se lo concebía como pieza preponderante de esa especie de corte epistemológico por el cual la producción de vanguardia, empeñada en confirmar la novedad de su índole, se despedía de lo que ella misma consideraba el letargo artesanal del arte chileno precedente. Y era también un modelo de excavación arqueológica de la historia, que de manera paradójica tornaba memorable lo obliterado por el poder al hacer visible su olvido, recuperando fantasmáticamente lo desaparecido como alma en pena. Pero el *punctum* de la operatoria fotográfica —y a eso alude el pasaje de Kay— era, en el movimiento espasmódico que devuelve al ojo a su estado salvaje, la oclusión del diafragma.

Repetitoria y mortuoria, ésta inscribía la ceguera en la visualidad, el tiento en la mirada, la exterioridad de lo técnico en la inmanencia natural del paisaje y de la pose.

En la apoteosis de la fotografía se retrataba la experiencia visual del posgolpe. En su operatoria fascinante, latente como su punto ciego, había esto: el parpadeo, fugaz e imperceptible instante de ceguera, condición de la visualidad misma.

Darí cuenta el parpadeo de la constitución de una visualidad desde la tensión redoblada del exceso y de la ausencia. Exceso y ausencia a la vez: ver es haber visto. Al parpadeo corresponde —¿o es a la inversa?— la elipsis del globo solar, que posibilita la visión de las cosas desde el punto vertiginoso del enceguecimiento. Para la experiencia de visualidad, la correspondencia de parpadeo y elipsis solar, como metáfora originaria, inaugura todos los desplazamientos de la visión, abriéndola a la movilidad y variedad de lo visible. Desde ella también se determina todo ver, al mismo tiempo, como ser visto. Ya en la hondura insondable de la reciprocidad de los visajes, los rostros, que se abisman unos en otros en sus miradas mutuas, pero también en el destello impresionante de las cosas, que, desde el filo de los párpados, en el riel del instante y del abrir y cerrar de ojos, pareciera que nos miran. Ver, asimismo, es entrever.

---

<sup>4</sup> Ronald Kay, *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Editores Asociados, 1980, p. 22 s.

Podría decirse, pues, que el parpadeo es condición de la visualidad porque permite a ésta explayarse sin arder en la incandescencia de una ceguera definitiva. Y que se lo puede aproximar al soslayo —que desea y no desea ver— o al esquivar de la mirada, al desvío de lo intolerable, de lo que no se puede ver, porque sobrepuja el poder de la visión, lo salvaje. Pero el parpadeo también es protección de la visualidad y preservación de la imagen. ¿Cómo? Considérese el párpado: órgano prensil, que no agarra ni aferra, sino que acoge y guarda. El parpadeo retiene la verdad de la imagen en el instante de su huida.

Pero al mismo tiempo que inscribe la ceguera en la visualidad, que guarda —en secreto— la verdad de la imagen, el parpadeo marca en ella el punto del no-saber, desde donde cabe que surja algún saber, o todo saber. Supongamos que sea atinado sostener que el parpadeo define la particularidad histórico-visual del posgolpe y de las producciones radicales de la etapa. Ello sería así, porque se trata de un parpadeo de perplejidad. Ésta es otra que el asombro, cuyo emblema de *pathos* visivo son los ojos bien abiertos. Los ojos y la boca abierta: suspenso de la mirada y la palabra, reserva plena de ambas, saber como descubrimiento. En la perplejidad, en cambio, el parpadeo signa el desajuste de ver y saber, la imposibilidad o la dislocación de su identidad presunta. Señala, así, la fragilidad de ambos: un ver y un saber —y una palabra— quebradizos.

Esto debe tenerse bien en cuenta al evaluar las relaciones de obras y discurso en las producciones de que hablo. Las dificultades de análisis que sería indispensable sortear descansan, quizá, sobre un deseo atávico y una avidez de posesión, de poderoso aferramiento por el discurso de lo que el arte da, de la imagen. También en esto tiene su parte y su peso el prurito de la lucidez.

Con respecto a la producción de un discurso sobre la visualidad del arte —teórico o crítico— habría, pues, que poner igualmente en cuarentena ese prurito, en cuanto hace las veces de supuesto implícito. Aquí, dicho supuesto presume dos cosas: que un discurso sobre la visualidad se arma desde un *continuum* de la visión cuyo referente es el *eidos*, modo pleno de presencia, y luego que lo visto, precisamente a título de tal *eidos*, en sí es visible.<sup>5</sup> Un corolario negativo de este supuesto es que toda complicación o profundidad le es atribuida al discurso, y eventualmente sospechada como desborde hermenéutico o como astucia retórica. Sin embargo, un discurso —teórico o crítico— sobre la visualidad tendría que hacerse cargo de aquello que lo hace posible y desde donde se gesta.

---

<sup>5</sup> La convicción de que la imagen artística visual se constituye como referente de un *continuum* de la mirada oblitera la condición corpórea del ver, lo que podríamos llamar su experiencia encarnada. Para esa convicción, la imagen es propiamente un constructo, el resultado sintético de una actividad anímica, que suple y completa las lagunas de la presentación fáctica: dicho de otro modo, y sobre la base de un desplazamiento metafórico atávico, que iguala ver y conocer, la imagen es *eidos*, correlato de los “ojos del alma”, no del cuerpo.

Esto equivaldría a lo que más atrás, y a propósito de la visualidad misma, interpretaba yo como ceguera, aduciendo la fugacidad que se alberga en todo “haber visto”.

La imagen no es *eidos*. El instante de opacidad o de evanescencia en que se constituye temporalidad peculiar de su presencia la sustrae a su inversión discursiva, tornando problemática e incierta no sólo toda ekfrasis, sino también toda posibilidad de cifrar en palabras lo que en ella y con ella adviene. Quizá sólo se *puede* hablar en tanto que no se ve, que presentemente no se ve. Quizá el discurso —la palabra— cristaliza allí donde nos hemos puesto al abrigo de lo visto. Por eso la palabra es frágil, quebradiza: porque está siempre en crisis inminente, expuesta a la posibilidad de ser devuelta a la intemperie, de estallar en salvaje ardor de lo visto y no visto que la hizo posible. Signo de ello es el tartamudear, que es, por así decir, la metáfora oral del parpadeo. Habría que establecer una relación esencial entre el parpadeo, el ver y lo visual, y la palabra. El parpadeo —encarado a rostros y cosas— sería la instancia elocuente de ese “ver y no ver”.

---

Si se trata de coger en su particularidad histórica y artística el parpadeo, si pienso en las obras que fijan en mi memoria su impronta, he de hablar de una escena, una celada escena.

Son diversas las escenas sobre las que se abren y cierran los párpados, y, en particular, el parpadeo aperplejado de los años de dictadura: escenas esquivas por pavorosas e intolerables, y otras sobre cuya verdad evasiva se cierne la solicitud, cautelándolas. Son primarias las escenas del horror, de la ira y del odio, de lo que no se puede ver, pero primaria también es quizá otra escena, que en el trabajo de la negación retiene, no obstante, el *pathos* de la afirmación, es decir, la afirmación como afecto, en la pasión del amor: es la escena enlutada de la *pietà*.

Señalar a la *pietà* como escena primaria a la cual cabría remitir toda aquella producción, en vista de su particularidad, equivale a nombrarla como gesto de arte y marca de historia, que indica un modo de constituirse el arte en el trance histórico, de ser asumido lo histórico en el arte, y de reconocerse —citarse y cifrarse— el arte desde su historia. La *pietà* —y, por cierto, en primer término la *Pietà* de Miguel Ángel— sería aquí modo, modelo y gesto primario.

Tal vez lo que más resalta en el modelo miguelangelesco sea que éste presenta en toda su evidencia un gesto: el gesto detenido, y aún suavemente persistente en su despliegue, de la virgen, de su brazo y mano izquierda, el sesgo de su cabeza, la declinación de sus párpados, la ambigua sinuosidad de

los labios, el sostén de la diestra y la florescencia firme de su porte. Entre el repliegue de su mirada y el despliegue de su mano visiblemente se tiende ese gesto. Se tiende como recogimiento y exposición: se tiende como don. La *Pietà* da a ver el cuerpo exánime de Cristo.

En este dar hay un doble celo, reflexivo. Dándolo a ver —a ese cuerpo—, la *Pietà* se yergue como reflexión sobre la escultura y, en ella, sobre la pesantez de lo corpóreo, y así, también, más decisivamente, sobre la mortalidad, si por tal cabe entender la vocación de la tierra que resuena en el seno de todo cuerpo viviente. Pero, al mismo tiempo, dándolo a ver, cerniéndose sobre él para cautelararlo, se constituye la *Pietà*, también, en reflexión sobre la relación de visualidad y muerte, si precisamente es un cuerpo rendido a su pesantez el que aquí se da —es dado— a ver. Lo que se expone escultóricamente —según la marca de la *Pietà*— es, más bien que un cuerpo muerto, uno mortal, separado como por una membrana translúcida de su corrupción irrevocable. No es un cuerpo caído, sino en trance de caer, y en este sentido, un cuerpo suspendido, cogido en suspenso, y expuesto en virtud de esa cogida. El gesto de *pietà* coge en suspenso ese cuerpo, la mano zurda lo tiende, la mirada celada lo guarda, lo protege. El gesto de *pietà* retiene al cuerpo en una zona liminar, no más que eso, sin predisponerlo a la resurrección, que la escultura no deja ver ni vislumbrar.

¿Qué zona es esa? ¿El desistimiento? ¿La derrota? ¿La resignación? Pero no podría hablarse de resignación, si por ella se entiende la renuncia, que cede al poder de la negación. En este gesto hay afirmación, pero no como estatuto de firmeza; sino, quizá, como temple de conformidad. Cito, de un obra de Patricio Marchant, escrita con el afán de aquellos años, este fragmento de reflexión:

¿qué es, ante todo, la *Pietà* sino esto: conformidad? Y si conformidad, ¿con quién esa conformidad, sino con la Vida, se apresura a decirnos el inconsciente...? Pero, en realidad, esa dulzura, esa tranquilidad, ese descanso —como un recuerdo: yo sé de eso, a eso aspiro, como significando un “entonces cuando” —¿es eso la Vida? ¿Es eso la Vida, la *Pietà*<sup>6</sup>?

Sería la conformidad el duelo como trabajo de amor, que insiste en una zona liminar, en que se mantiene, suspendido un cuerpo en su mortalidad, zona que es la de su muerte cautelada por el amor, en la medida misma en que el amor —la vida— es cuidado de la mortalidad. La *Pietà* se ofrece como reflexión sobre la visualidad artística enseñando en su imagen que ver, como contemplar y proteger lo mortal, es trabajo de amor. Tal como se retrata en el rostro de la virgen, que no es doliente ni contrito, sino de dulce aceptación; tal como se

<sup>6</sup> Patricio Marchant, *Sobre árboles y madres*. Santiago: Ediciones Gato Murr, 1984, p. 45. El libro de Marchant, además de ser pieza principal de la reflexión teórico-filosófica en Chile, en esos años, debe ser considerado también como un documento decisivo del complejo periodo cultural a que pertenecen las producciones de la “avanzada”.

aloja en la declinación de los párpados: la mortalidad como don que se acepta, se acoge, se afirma.

El amor, aquí, se da a ver en su forma particular de piedad, abocada a lo mortal. Piénsese en el horror arcaico a la exposición del cadáver. Si hay un imperativo de la piedad, si hay en ella una esencial solicitud, es que nadie muera sin amor, sin tener quien lo guarde. El amor de *Pietà* es amor de duelo, rememorante.

Hubo producciones en el arte chileno del tiempo de la dictadura que quizá sean designables a partir de ese paradigma gestual de la *Pietà*. Quizá lo que se deja sugerir a través de este modelo es lo que antes llamé la particularidad de las obras. Sólo habría que decir que la particularidad no es nunca el todo: es lo que no se deja resumir.

Para dar una idea de lo que digo, permítaseme una última digresión.

Si hubo un problema que atravesó toda la producción de la “avanzada”, haciendo vacilar sensiblemente su contorno, fue el problema del registro. Voluntariosamente dislocados respecto de su eventual adscripción genérica, reacios a su incorporación institucional, pero deseosos también de un espacio de comunicabilidad, y ávidos de ruptura, los programas que avalaban a esas obras hubieron de enfrentarse a la cuestión de la memoria: no sólo de lo que no debía ser olvidado, la experiencia dura, sino también la memoria de las mismas obras, que debían perdurar para que no fuese a pérdida la experiencia que en ellas era cautelada. El problema del registro fue el punto ciego de las producciones de la “avanzada”. Programáticamente irresoluble, tal vez estaba contenida en él lo que antes llamé la ley paradójica del duelo.

Es verdad que con el problema del registro iban imbricados varios otros, arduos. Pero, más acá de las estrategias de poder, de resistencia y de “margen” y de las voluntades programáticas, un registro ocurría —y en esta medida exacta fue ese punto ciego— en el cuerpo mismo de la obra. Ocurría como recogimiento y exposición, de un modo preciso, riguroso, un modo que hacía justamente el rigor de estas obras: el recogimiento exponía lo recogido y se exponía a sí mismo como recogimiento, y solicitaba a su vez ser recogido.

¿Cómo? La *Pietà* entrega sus señas. En ella, deseo y poder están separados, más no como un deseo impotente —simple gana o capricho— o un poder inapetente —majestad que sólo luce—, sino como renuncia del deseo a sí mismo. Sólo en este sentido cabría hablar de resignación en la *Pietà*: como resignación del deseo. Que aparece, entonces, bajo otro signo. Lo exhibe ella, así, desnudo, en reposo. La *Pietà* no es ausencia ni fin del deseo; es su presencia pura, reposada en la imagen: su reposo es todo su poder. Y apiadarse no supone poder en quien se apiada, sino la aceptación de su propia fragilidad.

Si estas notas sirven de alguna manera de índice para las producciones que comento, la escena de “avanzada” habría sido, en verdad, la escena del

recogimiento, del repliegue. No habría opuesto un poder a otro, ilusoriamente, habría buscado no entablar relación con el poder y su violencia. Su único saber habría estribado en afirmar que en el arte la mayor fuerza posible era, no otra, la fuerza de pasión, en la huella de la imagen.

Por eso se trataba de una producción frágil. Toda su vocinglería se sostuvo sobre lo endeble de su incertidumbre. Frágiles obras, inciertas de su estadía en el tiempo, efímeras. Así, estrictamente, y a pesar de las resonancias programáticas, terminaba de esbozarlas un texto gravitante de Nelly Richard:

La misma preferencia manifestada por la “avanzada” hacia estructuras de obras que... rechazan la tentación de la inmutabilidad frente al tiempo de las colecciones la cuenta del estallido de una nueva temporalidad viva que opone al humanismo trascendente refugiado en la gloria histórica del monumento... lo efímero de su poética del acontecimiento.<sup>7</sup>

¿Cómo permanecer? ¿Y por qué permanecer? Sólo la insistencia en esta fragilidad pudo sostener a las obras, y mantener con su persistencia una relación con la historia, con lo particular de la historia, “nuestra”. Una piadosa relación.

Pide piedad la piedad. Estas obras fueron —en el sentido que traté de darle al término— trabajos de amor —de duelo— que encarecen amor: para lo que ellas guardan y para su guardar. Escenificaban un recogimiento, y también lo solicitaban. Y esta solicitud, como augurio apenas insinuado, no fue sino una pregunta que padecía su propia incertidumbre, la duda, incluso, sobre si tenía siquiera sentido como pregunta: sobre si todo aquello, todo lo vivido y desvivido, lo que se padeció, lo que se atestiguó y aquello a lo que se faltó no se perdería, al fin, completamente. Una pregunta por la historia desde la contingencia y la coyuntura, desde la zona liminar de su fragilidad meramente biográfica. Una pregunta por la pérdida y la perdición —si acaso no será la historia perdición y desmembramiento— y solicitud de rescate. Rescate, no en el sentido salvífico de lo que se sublima, sino como custodia de lo que se pierde en tanto que se pierde; lo mortal.

La piedad es acogida y remisión de lo que la historia dejó trunco, amorosa labor de resguardo, de protección y de envío.

---

Párpados que se pliegan sobre su imagen amada.

---

<sup>7</sup> Nelly Richard, *Márgenes e Institución*. Arte en Chile desde 1973. Melbourne: *Art & Text*, 21 (Special Issue), y Santiago: Francisco Zegers Editor, 1986, p. 162.