

## EL PODER Y LA GLORIA, EL DESEO Y LA MUERTE

PABLO OYARZÚN R.<sup>1</sup>

Consecuente y coherente consigo misma, la obra de Gonzalo Díaz ejerce una tenaz interrogación del poder. De éste, las formas que inviste, sus instancias, sus relaciones y rasgos, sus mecanismos y procedimientos y —lo que seguramente salta más a la vista— las ínfulas de su institucionalidad son sometidas a un cuestionamiento tan insistente como agudo.

Pero tal interrogación no hace del poder, en ningún caso, mero *motivo* de representación artística. Aquí, el poder no es tema y, por eso mismo, el arte no asume la función de ilustrar una determinada tesis, sea cual fuere su origen, su intención o contextura. No se trata de una interrogación que se resuelva, pues, en el plano de las *representaciones*, sino de una que busca incidir en ese otro estrato, más profundo, más dinámico, más decisivo, en que se despliegan las *operaciones*. Precisamente en esto estriba el carácter explícita y exhaustivamente *político* que Díaz cree —con razón— poder atribuirle.

Del lado de la relación que desde el arte se establece con el poder, lo que interesa es que, con anterioridad

---

<sup>1</sup> Profesor de Filosofía y Estética de la Universidad de Chile, Profesor de Filosofía de la P. Universidad Católica de Chile.

a todo servicio representativo, esa relación ocurre, la mayoría de las veces no a sabiendas, de un modo tácito, en el propio trabajo de configuración de la obra. Por debajo del brillo elocuente de la imagen, si así puede decirse, por detrás del tema, ya en la fábrica de los procedimientos se ha decidido algo, se está decidiendo algo, *políticamente*, “a propósito del arte. Ése —el de los procedimientos— es el estrato en que Díaz busca laborar con porfiada exigencia de lucidez.

Entonces, si la interrogación de que hablo es política de punta a cabo, ello no se debe a ninguna voluntad de propaganda metafóricamente condicionada, ni a un programa de didáctica social; tampoco se trata de cursar en el orden de la visualidad un determinado esquema de crítica previamente establecido. En todos estos casos, el arte se perfila en un nexo de subordinación, como extensión o instrumento del poder, que si no es del establecido, es de aquél que se proyecta. La relación de arte y poder que así se define es, de una manera u otra, externa, incidental. Y lo que interesa a Díaz es precisamente lo contrario: le interesa la inherencia del arte en el poder, en su puesta en forma institucional.

Ocurre que la puesta en forma parece requerir de suyo la agencia artística, es decir, un cuidado de la *presentabilidad*. Ocurre que el carácter institucional del poder encierra un cierto compromiso con los recursos del arte. Hay, alojado acaso originariamente en la operación del poder social, un requerimiento de *prestigio*, que no se satisface solamente con el despliegue de la parafernalia simbólica, sino que deposita en ésta la eficacia misma del poder: su eficacia para identificar, congregar e integrar a los sujetos, en una palabra, para *seducirlos*.<sup>2</sup> Basta pensar en la erección de los grandes edificios públicos, en la

---

<sup>2</sup> Para seducirlos, digo, en acepción fuerte y ontogénica, es decir, no para ganarse, mediante la insidia de la persuasión, la adhesión de sujetos preconstituidos, sino para constituirlos en tales, para seducirlos *en sujeto*, si se me permite ponerlo así.

proliferación urbana de las efigies monumentales y también en la coreografía de los actos solemnes en que se reproduce una y otra vez el vínculo político. Cada una de estas instancias, las cuales invoco a título de ejemplo en virtud de su notoriedad, integran el repertorio de una *gestualidad del poder* (cuyo carácter tendría que ser referido, en última instancia, a una determinación primigenia del poder como gesto), que no tiene una función meramente decorativa o declamatoria, sino que es inseparable de su construcción política, de su articulación en Estado.

A su vez, lo que en la tradición artística se denomina “obra” y, *a fortiori*, aquélla que viene realizada por el atributo de lo “grande” (la *gran obra*, dotada de una magnitud que es principalmente histórica, porque “hace época”) no se puede disociar sin dificultad de esa gestualidad. Lo que la obra *es* (su putativa gravitación ontológica y su perduración histórica, que se concibe como extensión de su ser) depende, a menudo subrepticamente, y en ocasiones de manera obvia, de su aptitud para ofrecerse como espacio y dimensión de los gestos del poder. La llamada “obra” *es* —o al menos suele ser— ese gesto.

Pero el trabajo de Díaz no se refiere a tales gestos en bloque, ni a las grandes totalidades en que se expresa de manera redonda el poder instituido; no se dirige a la correspondencia entre la proclamada entereza del poder y la magnitud de la obra. Tomar estas totalidades sin más —aun si es para criticarlas— equivale a sostener la tautología de la obra, en virtud de la cual ésta es lo que es. Y prestarse para tal sustento equivale a confirmar, por lo alto o por lo bajo, la tautología del poder.

Más circunspecto, más suspicaz, Díaz repara en los recursos a través de los cuales se configuran esas grandes totalidades, los mecanismos en virtud de los cuales, entre visible y secretamente, se profiere aquella doble tautología. Habiéndolos discernido, los agrupa bajo la idea de una *retórica de la reiteración*, que habla, a su vez, de

una cierta *configuración del poder en series* (series de actos, de enunciados, de sujetos, y series de tales series), sin la cual éste no se construye socialmente.

Esta correlación entre reiteratividad artística y serialidad del poder marca la inherencia que mencionaba, y que —presumo— ya se habrá visto bien que es doble: inherencia del arte en el poder, ciertamente, pero también, y a la vez, del poder en el arte. El nudo crucial de esta doble inherencia es designado por el concepto de *institución*, y tiene su instancia acaso más sobresaliente —por más evidente— en el *museo*. La estrategia de Díaz consiste en evidenciar ese nudo en su punto de máxima tensión, que es también, como se entenderá, el más inestable. Se sigue de esto que, atenta a esa doble inherencia y a la tensión que ella aloja indefectiblemente, la interrogación a que he estado aludiendo, la que rige en las propuestas de Gonzalo Díaz, apunta a lo que podríamos llamar, si cabe, un congénito *estado de destitución* que secretamente marca y horada a lo institucional en toda su envergadura y en todo su alzado.

La interrogación, digo, va dirigida a enfatizar los lugares de tensión en la trama del poder, en la compleja trama del poder y el arte. El logro de ese énfasis posee un vigor *sui generis*, que interrumpe la reiteración, que hace saltar la serie.

De esta indicación resulta algo así como una clave de encuesta para la elaboración visual de Díaz. Desde luego, no le asigno más que un valor tentativo y condicional. Pero si en su alcance provisorio posee una correspondiente pertinencia, entonces la tarea estribaría en averiguar cuál es la tensión que en esta particular obra se pone en escena. Sumariamente la enuncio: en el caso de esta instalación, se trataría de la tensión —o del nudo tensional— entre la ley, el tiempo, el deseo y la posesión; se trataría, en general, de una cuestión de fuerza. Dejo pendiente resolver hasta qué punto y en qué medida esa tensión atañe al desarrollo general del trabajo del artista.

Como sucede por lo regular en el trabajo de Díaz, un texto institucional da pie —literalmente— a la operación visual. Como en otras ocasiones, el texto está tomado del *Mensaje del Ejecutivo al Congreso Nacional proponiendo la aprobación del Código Civil*,<sup>3</sup> monumento de la instalación republicana en Chile, que está datado el 22 de noviembre de 1855. El mensaje lleva las rúbricas del Presidente Manuel Montt y del Ministro de Justicia, Francisco Javier Ovalle, pero fue redactado por Andrés Bello, que también fue el autor eminente del código. En ese texto se escenifica la tensión de que hablaba.

En ese texto como *discurso*, sí, pero también, y ante todo, en ese texto como *texto*. Antes de examinar el discurso —lo que del tratamiento que le dedica Díaz me parece más indicativo, más incisivo—, una breve digresión sobre este último punto puede ser oportuna, porque atañe a una estrategia general de su trabajo. Es la estrategia de la relación entre texto y visualidad que aquí y en otras muchas propuestas se plantea.

La clave de esta relación es el desequilibrio. La vecindad entre ambos provoca recíprocos efectos alteradores, que desestabilizan la confianza habitual en el sentido y en las prácticas con que solemos asegurar su llana puesta en curso. Si por discurso puede entenderse la circulación continua de los significados al interior de una arquitectura predefinida, y por texto, la suscitación de efectos de sentido y, por eso mismo, de arquitecturas virtuales a partir del juego indeciso de los elementos,<sup>4</sup> lo que por causa de

---

<sup>3</sup> República de Chile, *Código Civil*, Novena Edición Oficial actualizada a Julio de 1987, Apéndice actualizado al 3 de enero de 1987, Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile, 1987, pp. 11-28.

<sup>4</sup> Los “elementos” de que hablo no son, a secas, los “significantes”, sino también los “significados”; dicho de manera más amplia, los enlaces consuetudinariamente establecidos entre marcas, signos, señales, significaciones, sentidos y tópicos.

ese desequilibrio ocurre es una textualización ilimitada de la trama de imagen y texto. Ocurre un peculiar intercambio metabólico; ese intercambio adopta las características de un diálogo perverso entre ambos, una murmuración inquieta de los elementos, que deja de manifiesto lo que podríamos llamar la *zona del subtexto*. En esta zona de transferencias y relaciones mutuas, el texto funge como subtexto de la imagen, perturbando su verosimilitud codificada, y la imagen, a su vez, como subtexto del texto, dislocando el conjunto de mecanismos implícitos que regulan la aceptación espontánea —por sólita— de sus rendimientos significacionales.<sup>5</sup> En el trabajo de Díaz, es la zona dual y recíproca de un subtexto del poder (el arte) y de un subtexto del arte (el poder): vale decir, de lo que circula subrepticamente, reanudándose, en las repeticiones, y de aquello que se sustrae, lacunarmente, bajo las series; en suma, la zona de un cierto inconsciente de la relación.

Dejo aquí este breve apunte sobre el “texto”, y me dirijo ahora al discurso.

La sustancia del mensaje presidencial consiste en una explicación detallada de las innovaciones que contiene el Código Civil respecto del cuerpo legislativo vigente en el Chile de la época, relacionadas con otros códigos modernos que, sin contar el romano, se tomaron como base o modelo para su elaboración: el código español, el código francés, por ejemplo.

La primera de todas las innovaciones que allí se mencionan es la eliminación del derecho consuetudinario, la supresión de la fuerza de ley de la costumbre. Como la costumbre está hecha de tiempo, lo que en esto va implicado, y que ha de interesarnos especialmente, es la reducción del influjo del factor temporal en la articulación del campo jurídico y en la jurisprudencia. Cito el párrafo en que se da cuenta del sentido que tiene esta innovación:

---

<sup>5</sup> Este desequilibrio empieza a abrirse paso, en la historia de la visualidad, a partir del “pie de foto”.

El tiempo es un elemento de tanta consecuencia en las relaciones jurídicas y ha dado motivo a tantas divergencias en las decisiones de las judicaturas y en la doctrina de los jurisconsultos, que no se ha creído superfluo fijar reglas uniformes, a primera vista minuciosas, para determinar el punto preciso en que nacen y expiran los derechos y las obligaciones en que este elemento figura.<sup>6</sup>

La ley, la ley escrita y codificada, aparece aquí dotada de una capacidad peculiar para contener la eficacia del “elemento temporal”, que nutre el vigor de la costumbre. Esa capacidad —esa *fuera* vinculada a la fijación de la norma— se instala y se ejerce, por cierto, a costa de una cierta minuciosidad, que (no estará de más recordarlo) suele ser el punto flaco de todo dispositivo legal.

Tras esta primera puntualización, el mensaje se extiende sobre las materias fundamentales en que se detalla el orden de lo civil: el nacimiento y la extinción de la personalidad, en relación con la posesión provisoria de los bienes, los derechos maritales, los diversos tipos de filiación, la mayoría de edad y la potestad paterna, el dominio, uso y goce de los bienes raíces, el régimen hipotecario, el público conocimiento de las fortunas territoriales, la transferencia y transmisión de dominio, la nomenclatura de la posesión, el usufructo y la propiedad fiduciaria, las servidumbres, el derecho de sucesión, los contratos y cuasicontratos, las obligaciones, el censo, el contrato de sociedad, las convenciones y créditos, unidos éstos al discernimiento de sus clases, las prescripciones, la obligatoriedad de los instrumentos públicos y privados. El mensaje concluye con unas observaciones generales para justificar el detalle de ejemplos y corolarios que engruesan el catálogo de las reglas y para ponderar y recomendar, en fin, la vasta empresa de codificación acometida.

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 14.

El párrafo escogido por Gonzalo Díaz pertenece al contexto en que se detallan los cambios que han sido introducidos en el derecho de sucesión. Abstraigo la fascinación que la retórica de este pasaje ha de ejercer, seguramente, en el lector; es muy probable que haya sido el primer y más inmediato aliciente para su elección. Me ocupo más de otra cosa: y es que esa misma elección trae consigo una cierta consecuencia que no es anodina para la inteligencia del mensaje en su conjunto, para el concepto de la ley que en él se presupone. Lo que en ese pasaje se dice marca el límite de la fuerza de la ley. Se da ese límite cuando se trata de establecer el marco legal que cautele los perjuicios que puede acarrear para los legítimos herederos la libre disposición de los bienes por los padres o esposos (y en este último caso se trata, obviamente, del marido). Aquí la fijación legal resulta “impotente... contra la disipación habitual, contra el lujo de vana ostentación que compromete el porvenir de las familias, contra los azares del juego que devora clandestinamente los patrimonios”.<sup>7</sup> Pero la disipación, el lujo y el azar son sendas instancias de *otra fuerza*, a la que podríamos llamar la *fuerza del deseo individuado*. Su vigencia remite al espacio de lo privado, de lo secreto —“el asilo de las afecciones domésticas”—, siempre amenazado de desborde, subsuelo de intimidad donde hormigean las pasiones que minan la requerida consistencia de los sujetos.

La tensión primaria que pulsa Gonzalo Díaz sería, pues, la tensión entre las dos fuerzas mencionadas: la fuerza de la ley y la fuerza del deseo, el rigor de la constrictión (de la norma como horma) y el desplante de la naturaleza dispendiosa. Cuando ésta entra en vigor, la ley queda impotente, y por eso sólo cabe esperar (no sin un dejo discreto de escepticismo, que mide la distancia entre la moderación de Bello y el fervor de corte rousseauiano),

---

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 23.

sólo cabe esperar, digo, que la naturaleza misma y la razón ejercida sobre su base encuentre su ajuste: “Se ha confiado más que en la ley, en el juicio de los padres y los sentimientos naturales”.<sup>8</sup>

Esta tensión es el lugar de fragilización de la ley como sostén de la forma institucional. Marca el punto originario de crisis, hobbesiano, en la construcción de la sociedad moderna —cuyo apaciguamiento ha sido previsto por ésta misma conforme al tópico de “vicios privados, virtudes públicas”—, el punto en que esa construcción, como tal, se pone a ojos vista. Es cosa de mirar, entonces: el sistema de las alzaprimas y el tinglado de los andamios, que se extienden por todo el perímetro de la subterránea Sala Matta, cumple, en su fisonomía y su materialidad, rígida y endeble a la vez, y en el lívido resplandor de la cita de Bello, con el requisito de esa evidencia, instaurándola como escena.<sup>9</sup> Tal escena es, podría argüirse, la *escena de la institucionalidad en construcción*, es decir —y esto podemos inferirlo sin demora—, en permanente construcción, en estado crónico de apuntalamiento y de fraguado.

Es aquí, aquí primeramente, donde me parece que se acusa la eficacia del “elemento temporal” de que habla la cita del mensaje que reproduce más atrás y, por lo tanto, la lectura implícita y corrosiva (en subtexto), practicada en esta instalación, del contexto total que diseña con su texto ese mensaje. La lectura es realizada, como traté de insinuar antes, en el nivel de los recursos, de las ope-

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> Este esquema de producción ya había sido aplicado por Díaz en una obra de hace trece años, que estuvo expuesta, bajo el título leniniano “¿Qué hacer?”, en la Galería Sur de Santiago. Allí también asomaba entre los tubos delanteros de las alzaprimas una frase escrita en neón, de gramática anómala: “HIPÓTESIS: ALZAPRÍMATE ESTA RED DEL PRIVADO COMO TRAMA DEL ESPACIO PÚBLICO”.

raciones y los procedimientos. El aparataje de las alzaprimas y del andamio alude —y aquí, otra vez, en el estilo referido del subtexto— a la incerteza que dicho “elemento” introduce en las relaciones jurídicas. Aquí se debe tener en cuenta que las alzaprimas son, precisamente, dispositivos de soporte y apoyo transitorio, como también es temporal el andamio; ambos recursos (dice Díaz en su informe descriptivo de la obra) “se usan en las construcciones para sostener, provisoriamente, el moldaje de las losas de concreto, hasta que éstas fragüen”.

Pero ¿cómo funciona aquí la estrategia del subtexto? Una manera de adelantar en esta pregunta es considerando el diseño general sobre el cual —digo esto a título de conjetura— ha sido urdida la instalación de Gonzalo Díaz. Percibo a la base de ésta un sistema complejo de *desplazamientos*; más que eso, en verdad: tiendo a pensar que esta obra no consiste en otra cosa que en dicho sistema. Pretender una descripción exhaustiva de todos los desplazamientos que están en juego es, me parece, impropio; suponer que uno de ellos da la clave para los demás tiene el aire de ser una hipótesis descaminada. Me limito, pues, a dar una enumeración aleatoria y parcial, subrayando que estos desplazamientos son, en cada caso, de ida y vuelta:

—de la escultura a la arquitectura (el traslado de la inscripción en el plinto del grupo escultórico de Rebecca Matte, que está delante de la entrada del Museo de Bellas Artes, hacia el frontis de éste, sobre el bajorrelieve en que su nombre está registrado);

—del Estado al Museo (y éste, por cierto, es un desplazamiento que interesa especialmente a Díaz, ocupado permanentemente, como se dijo, en develar las zonas de inestabilidad de lo institucional);

—de la sociedad a la familia y al individuo;

—de lo privado a lo público (es decir, desde el

espacio privado —interioridad doméstica o subjetiva— a la “exterioridad” del espacio público que, claro está, es otra clase de reducto);

—de lo alto a lo bajo y a lo más bajo (del frontis al plinto y al sótano; el ingenio ajustable de las alzaprimas parece graficar la ductilidad de esta traslación);

—de la elevación a la caída en piquero (que es, en cierto modo, el desarreglo general que induce la estrategia que he llamado del subtexto, y cuyo carácter asoma por la cuidada alusión al grupo escultórico);

—de la inscripción grabada en bajorrelieve a la escritura luminosa superpuesta (otro modo de subrayar el desequilibrio de texto e imagen, y de texto y texto);

y así en adelante. Cada uno de estos desplazamientos desplaza, a su vez, a los demás, formando una red de trayectorias sobreexpuestas, un circuito incesante de transferencias de sentido, que provoca, también de manera incesante, una interrupción dinámica de la reiteración y la serialidad en virtud de la cual se había hecho posible fijar e identificar cada uno de los elementos implicados y distribuirlos en órdenes estables. Tales desplazamientos precisan la eficacia del “elemento temporal”, una eficacia a la que me acabo de referir bajo la idea de la interrupción dinámica. Y si el principio de los desplazamientos es el deseo, si éste es lo que larvadamente se anuncia en ellos sin promulgarse jamás, si él es la inquietud de base y la incertidumbre de base, el hormiguelo de subsuelo, entonces se traza aquí una relación profunda entre tiempo y deseo. Quizá se la podría describir diciendo que el tiempo no es otra cosa que el ritmo y la parábola del deseo.

¿No son ese ritmo y esa parábola los que quedaron alegorizados en la escultura de Rebeca Matte, en que un resignado Dédalo oficia el duelo por su hijo muerto, em-

blema del deseo ardido;<sup>10</sup> Porque también esta figuración de sublimidad queda incorporada, en el modo de la alusión, de la jugada indirecta, en la presente obra. El traspaso en neón del lema del plinto hacia el frontis del edificio es una maniobra astuta, por la cual la instalación de Díaz lucra con la densidad simbólica de la escultura sin tocarla, sino invirtiéndola, también, en subtexto.

El tiempo como ritmo y parábola del deseo; como riel móvil por donde discurre su imparabile e insituable desplazamiento. ¿Y el poder? ¿Habría que pensar acaso en una síntesis de ambos, en el deseo de poder o en el poder del deseo, o quizás en ambos a la vez? Probablemente no. Me parece que una enseñanza fundamental de esta obra, de su ejercicio subtextual, estriba en marcar una disyunción indeleble entre deseo y poder, un despoamiento originario del deseo y una absoluta no-originariedad del poder (que equivale a su arbitrariedad indefectible). Éste, en verdad, no sería sino el postulado del deseo, un postulado fantasmático, por cierto. Tarea del arte es presentarlo, presentar ese postulado como lo que es: como fantasma, y *en fantasma*, si se me permite otra vez este giro anómalo; tarea de la ley, en fin, articularlo, prestarle una solvencia que el tiempo ha empezado a minar desde mucho antes que ella pudiera haberse asen-

---

10 Una breve consideración sobre este lazo filial tendría que ser emprendida aquí, estimulada por una pregunta como ésta: ¿hasta qué punto la “familia” tiene que ver con ese punto originario de crisis de que hablaba, hasta qué punto es ella el lugar —perfectamente limítrofe en su génesis— en que la forma legal se ve expuesta a la fuerza del deseo, el lugar en que esta fuerza se ve constreñida a presentarse en la forma de la ley? Ciertamente, me parece que una cierta escena de familia —de ningún modo simple o unívoca— se trama en esta obra de Gonzalo Díaz: en una escena de familia se alojaría, pues, por último, el vínculo de arte y poder. A propósito de esto, no estará demás mencionar que sólo tardíamente se ha enterado Díaz de que la escultora Rebeca Matte fue nieta de Andrés Bello.

tado. Ambas tareas son sobriamente evidenciadas en la instalación: y eso es todo; no hay aquí, como dije antes, ninguna tesis, ninguna demostración, ningún argumento. Sólo —diríase— la rúbrica final de la muerte, como póstuma evocación de una gloria que estuvo hecha sólo de palabras, sólo de imágenes.

El neón, quizá, es esa rúbrica, la sustancia trémula de esa rúbrica. El neón destaca y a la vez quema lo desplazado, poniéndolo de manifiesto en la estela de su paso. Marca y preserva, en esa huella óptica de tardía extinción que inflige, la indecisa frontera por donde discurre el deseo, entre la gloria y la muerte, la frontera en que permanecen irreparablemente “unidos en la gloria y en la muerte”, pero unidos por la espalda, el arte y el poder.

*Noviembre de 1997.*