

Ronald Kay y Eugenio Dittborn. La imagen de la *Pietà*, la *Pietà* como imagen

Ronald Kay y Eugenio Dittborn. The image of the
Pietà, the *Pietà* as an image

Paz López
Universidad Diego Portales
paz.lopez@mail.udp.cl

Resumen

Frente a contextos de violencia política, surge la pregunta por los modos que tendría el arte y la visualidad de asumir una particular relación con el peso de lo histórico. El siguiente artículo aborda los textos que el crítico chileno-alemán Ronald Kay escribió durante la década de los 70's y los 80's en Chile, sobre todo aquellos que interrogan insistentemente la relación entre imagen, historia y memoria. A partir de las filiaciones que el crítico mantiene con la obra de Eugenio Dittborn, nos hemos detenido en el motivo de la *Pietà* como vía de acceso a una reflexión sobre la imagen en el contexto de un tiempo doliente. Una imagen que, atendiendo su fragilidad, asume una amorosa labor de resguardo, acogida y protección. Se trata, en otras palabras, de asumir la pregunta por el poder que tendría la imagen del arte para poner a salvo aquello que se pierde en tanto que se pierde.

Palabras clave: Ronald Kay, Eugenio Dittborn, *Pietà*, imagen, memoria

Abstract

In the face of politically violent settings, how art and visuality undertake a distinctive relationship with the importance of history arises as a natural question. This article directs our attention to the texts written by the Chilean-German critic Ronald Kay in Chile in the 70s and 80s, particularly those which insistently examine the relationship among image, history, and memory. Taking the attachment held by the critic to the work of Eugenio Dittborn as a starting point, we have focused our attention on the *Pietà* to reflect upon the idea of an image, which, amidst sorrowful times and taking its frailty into consideration, represents loving and warm protection. Namely, it is about undertaking the question of the power of an image of art to keep what is lost, as long as it is lost, in safety.

Keywords: Ronald Kay, Eugenio Dittborn, *Pietà*, image, memory.

Y, sin embargo, esos seres del pasado viven en nosotros, en el fondo de nuestras inclinaciones, en el latir de nuestra sangre. Pesan sobre nuestro destino. Son ese gesto que se remonta así desde la profundidad del tiempo.

Rainer María Rilke

Los trabajos de escritura y visualidad que Ronald Kay publicó durante la década de los setenta y los ochenta en Chile abren interesantes interrogaciones sobre la relación entre imagen, historia y memoria, allí donde el mundo en tanto tal no puede dejar de ser percibido como una fuente de dolor y sufrimiento inextinguibles¹. Trabajos sacudidos por un doble golpe, por una doble herida: el fin y fracaso de la “vía chilena al socialismo”, que a su vez marcó el agotamiento de los modelos políticos y culturales de la izquierda latinoamericana tradicional, y el *shock* que el 11 de septiembre de 1973 produjo en el inconsciente político de la sociedad. Este evento traumático que tiene designios clínicos y políticos, es decir, que aparece como signo individual e histórico de un tiempo doliente, es sin embargo anunciado por Kay como la forma de la experiencia misma, como aquello que “cifra el ritmo de toda experiencia” (Oyarzún 2009, 56). Y si es verdad que el trauma –recordemos que trauma significa herida, vulneración– es aquello que nunca termina de pasar, pero que al mismo tiempo no se presenta nunca como sentido pleno para el sujeto que lo experimenta, será necesario precisar el vínculo entre memoria y experiencia que Kay nos propone mediante el trabajo con la imagen del arte.

Es conocido el trabajo crítico que Kay realizó sobre la obra del artista Eugenio Dittborn, trabajo que al mismo tiempo participará de un conjunto de prácticas colaborativas entre artistas y teóricos que, como señala Osvaldo de la Torre en *Introduction to Ronald Kay's. On photography Time split in two*, resultarán completamente novedosas y sin precedentes para la crítica de arte chilena, haciendo de la publicación de libros y catálogos críticos un espacio de diálogo productivo entre textos y objetos visuales, sin que ninguno claudique frente al otro, sin que ninguno salga completamente indemne de ese contagio. En ese contexto, en mayo del año 1976, Dittborn presentó en la Galería Época de la ciudad de Santiago su muestra *Delachilenapintura, historia*, una serie de nueve dibujos que, ejecutados a mano, remedaban la matriz tramática de la imagen técnicamente producida y reproducida. En octubre de ese mismo año se publica *Dos textos sobre 9 dibujos de Dittborn*, un libro de arte diseñado y paginado por el propio

¹ Recojo aquí una fórmula que está presente en una amplia tradición filosófica: Aby Warburg se refirió al estudio iconológico como un vasto “tesoro de sufrimientos”. Walter Benjamin, en *El drama barroco alemán*, hablaba de la exposición barroca de la historia como una historia de los sufrimientos del mundo. Por su parte, Theodor Adorno, en *Minima moralia*, planteaba que la dimensión histórica de las cosas no es sino expresión de los sufrimientos del pasado. Para más información sobre este tema, ver Didi-Huberman 2017.

Dittborn y Kay, donde además este último participa, junto a Nelly Richard, de una interpretación de las obras exhibidas y del propio catálogo de la muestra. A propósito de esta publicación, Justo Pastor Mellado señala lo siguiente:

Es primera vez que un catálogo se convierte en soporte de trabajo crítico en la formación artística chilena. Y por eso, *Dos textos...* no es el catálogo de *Delachienapintura...*, sino la edición de un soporte autónomo que adquiere parcialmente los rasgos de un “libro de artista”, ya que al mismo tiempo que sostiene elementos para-operales, se presenta como un ensayo gráfico en que la puesta en página de los textos adquiere un valor conceptual suplementario (s.n.).

Cuatro años después, en 1980, Ronald Kay publica su famoso *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, un libro compuesto por una serie de textos, la mayoría realizados para el catálogo de la exposición que Eugenio Dittborn presentaría en el Centro de Arte y Documentación de Buenos Aires en 1979. Allí, Ronald Kay emparentará el trabajo pictórico de Dittborn con la trama temporal de la imagen fotográfica, una trama temporal, habría que precisar, que pone en entredicho la idea del presente y la presencia como modelo temporal privilegiado, chocando entonces con el verosímil de un tiempo que impone recorridos progresivos, teleológicos y continuos. Así los expresa el autor: “La foto es nada menos que la interpolación siempre virtual de esos otros distantes tiempos en el continuo en apariencia cerrado y concluso del evento. La fotografía propone otra física, una retrofísica en vez de una metafísica” (23). Ver por el ojo mecánico no implicaría solamente temporalizar la mirada orgánica –que sin la cámara solo miraría el presente particular y único– sino también activar la reacción de la memoria. Así, la imagen fotográfica no será nunca el dato ni la voz inmediata del acontecimiento, sino el lugar donde no cesarán de acumularse sedimentos de simbolización y estratos de tiempo anacrónicos.

Quizás no sea desmedido afirmar que fue la obra de este artista la que animó en aquel periodo las más relevantes disquisiciones sobre la imagen en general y la fotografía en particular. No sin simplificar, podríamos sugerir que de ahí derivaron dos grandes nudos problemáticos. El primero, referido a aquellas lecturas que destacaron el estatuto documental de la imagen fotográfica. En este primer entramado podríamos inscribir el trabajo de Enrique Lihn (2008), quien lee la temprana introducción de la fotografía en *Final de pista* –pintura de Dittborn de 1977– como aquello que permite descifrar la función social de la máquina fotográfica como máquina de estereotipar. O las observaciones de Nelly Richard (2007), que le atribuyen a la fotografía un rol de prueba, denuncia y oposición a la realidad. Ambas lecturas, aunque opuestas en sus razones –lo fotográfico como mimesis de lo social; lo fotográfico como alteración de la realidad– terminarían por remitir la discusión sobre la imagen fotográfica a su condición de documento social.

En un segundo momento, podrían registrarse aquellas lecturas que se detuvieron más en las potencias pensativas y político-mnémicas de la imagen, que en su dimensión de código, ilustración, evidencia o instrumento. Y es aquí donde inscribiríamos la

reflexión sobre la producción de imagen que Kay nos propone, una reflexión atenta a la afección de la memoria o la huella que esta incansablemente porta, porque aguijoneado por la pregunta sobre los modos en que el tiempo se experimenta, Ronald Kay no dejó de pensar nunca el presente como una superficie opalescente, atravesada por sombras, fantasmas, hiatos y cesuras, convirtiendo esa premisa en un artefacto de orden visual y textual de primer orden. Lo que a Kay le interesaría de la imagen, y sus reflexiones sobre la fotografía no deja de merodear este asunto, es su resistencia activa al flujo de pura inmediatez del mercado simbólico, su superficie lisa y clausurada sobre sí. Una resistencia activa que pondrá su énfasis en la constitución material, histórica, cultural y tecnopolítica de la imagen, y el modo en que esa constitución conllevaría siempre significaciones suspendidas y en retardo. Si esto es así, la imagen será comprendida entonces como un “*cuero* portador de los remanentes de su misma construcción” (Zúñiga 15). Para Kay, serán los trabajos de Dittborn los que responderán con agudeza a esta óptica de reaparición fantasmal, donde sus imágenes, sobre todo las que conforman sus aeropostales, devienen objetos virtuales, es decir, “vestigios materiales del rumor de los muertos” (Didi-Huberman 36).

Esta concepción de la imagen hará que Kay ensaye un pequeño pero decisivo desajuste respecto de una historiografía de la representación comprendida bajo los conceptos de temporalidad, periodicidad, historia de los medios puros o de las rupturas formales propias del vanguardismo de su época. El giro es determinante, y se abrevia en una fórmula que Ronald Kay hizo aparecer por primera vez en una entrevista concedida a Justo Pastor Mellado el año 2007: nos referimos a la *rima visual*.

Imagen y memoria: una física de la huella

Es muy probable que Ronald Kay conociera el trabajo del historiador del arte alemán Aby Warburg cuando formulara, retrospectivamente, algunos aspectos de su trabajo sobre la imagen bajo esa fórmula: la rima visual. En todo caso, no hay nada que se parezca más a su visión que la imagen como *Pathosformel*. Aby Warburg, férreo destructor de una historia del arte cuyo concepto de evolución es meramente cronológico, sustituyó el modelo natural de los ciclos de vida y muerte o grandeza y decadencia presentes en una historiografía formalista, por una historia de las imágenes en la que los tiempos se expresan por “estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados” (Didi-Huberman 24-25). Un “modelo fantasmal” de la historia de las imágenes, diríamos, en la que los tiempos se expresarían por obsesiones, supervivencias, remanencias y reapariciones de las formas. Es en ese contexto que Warburg introduce las nociones de “supervivencias” (*nachleben*) y “fórmulas expresivas” (*pathosformel*), dos nociones bajo las que el historiador alemán intentará captar la madeja moviente de los tiempos presentes en la imagen. La palabra “supervivencia”, nos dice Didi-Huberman (2009),

le permitió aprehender a Warburg la sobredeterminación temporal de la historia, mientras que “la fórmula del pathos”, la sobredeterminación de un acervo común mnémico presente en las representaciones de la vida en movimiento.

Que la rima visual pueda ser emparentada con la “supervivencia” de “fórmulas expresivas” warburgiana, nos permite no solo subrayar el hecho de que toda constitución intelectual contemporánea supone la invención de una genealogía, de un repertorio de referentes relevantes con los que dialogar, asunto que Ronald Kay tuvo siempre presente al recoger la noción de *paideuma* ensayada por Ezra Pound, de cuya obra Kay tradujo el polémico homenaje realizado a Propercio el año 1917, sino también ensayar una lectura de la imagen atenta al choque de tiempos, mediaciones gráficas y tecnologías superpuestas en su despliegue, allí donde “cada materia lleva la memoria de sus usos y aplicaciones” (Kay 44) y “cada técnica porta en su estructuración un modo de relación con el mundo” (*Ibid*). Que cada materia y que cada técnica estén marcadas históricamente nos permite advertir que la “posibilidad de la historia está anudada a la supervivencia de trazos de lo que ha pasado y a nuestra capacidad de leer esos trazos como tales” (Cadava 125).

De allí que lo que parece importar a Kay sea la puesta en escena como trabajo específico del arte. Poner en escena, en este contexto, no significa poner en relación un acontecimiento –una técnica, una materia– con el tiempo en que ha tenido lugar, sino “trabajar acompañado por un grupo de memorias” (Kay 44). No se trata, entonces, de despertar al pasado sino de producirlo. A eso Kay le llamará precisamente poner en escena. La interpolación de una técnica en otra, la sobreimpresión de géneros, la intrusión de una temporalidad en otra, solo es posible mediante una puesta en escena que pone a dialogar, en un solo instante, el entonces y el ahora. “La reunión de memorias hace pensar y reflexionar a cada una frente a la otra, las induce a intercambiar sus recuerdos. Lo que emiten en conjunto es la vista que cada una ha ganado sobre las otras” (44). Curiosa definición de la memoria, pues ella no remite a la recuperación de un pasado –el pasado nunca está frente a nosotros en cuanto tal– sino a la posibilidad de leer lo espectral e inconsumado que no deja de solicitar un trabajo de inscripción, de puesta en escena. Ronald Kay lo ha expresado del siguiente modo: “En todo signo se trasladan traspuestos momentos vivos, la energía significada de esas contingencias. Cada signo es un modo de contener la vida y trasladarla. Cada signo es un modo de despertar la vida en quienes lo tratan” (43). La memoria entonces no precede al sujeto como tampoco el sujeto precede a la memoria, su rasgo performativo consiste justamente en asumirla como instante de indecidibilidad entre la originariedad y la repetición, como “aquello que está en el filo de la desaparición sin desaparecer” (Cadava 125). Una relación entre lo “diferido y lo naciente”, “el atraso y lo esperado” que permite “movilizarse en la historia con la historia” con la “libertad que [nos] otorga la ternura” y con “la urgencia que [nos] exige el porvenir” (Kay 43). Entendida así la memoria, esta será para Kay el *ethos* de toda imagen, donde ya no será posible pensar la memoria sin una imagen, como

tampoco la imagen sin una memoria. Bajo esa estructura deberá ser comprendida entonces la rima visual, es decir, como cifra del carácter mnémico de la imagen.

Rima visual y corpo-política

La imagen comprendida como rima visual supone, por un lado, un choque de constelaciones temporales y tecnológicas y, por el otro, una referencia al aspecto repetitivo del tema imaginal. El parentesco virtual de las imágenes –su rima– subrayaría la interrupción del binarismo copia-original. Ante dos imágenes similares, no habría que buscar en ellas el arquetipo o el original sino, por el contrario, percibir en ellas –en cada imagen– las firmas de lo arcaico. Si arcaico quiere decir, como nos recuerda Agamben (2007), aquello que está próximo al origen, no podemos entender el origen como aquello situado en un pasado cronológico sino como aquello que no cesa de operar en el devenir histórico. Si esto es así, el origen será siempre contemporáneo al presente.

La seña mnemotécnica conlleva indisolublemente en la impronta de lo icónicamente visible la inscripción inmaterial del tiempo invisible [...] [es] un signo empírico y activo, un signo que la vida deja tras sí, un signo ahistórico que, sin embargo, por el sentido que retroactivamente se le da, entra a actuar constantemente sobre la historia (Kay 52).

En tanto aspecto repetitivo del tema imaginal, y a propósito de las pistas que la pintura de Dittborn le lanza, Ronald Kay no desatiende la relación entre rima visual –entre esa ambigua herencia de la imagen– y la dimensión histórica, colectiva y corporal de su aparición. Tal como lo ha señalado Ana María Risco (2010), las operaciones que van orientando el laboratorio visual de Dittborn difícilmente podrían comprenderse al margen del contexto de crisis histórica que las enmarca y del que ellas surgen como una reacción enlutada, de tal modo que será el cuerpo sistemáticamente supliciado, conmovido, martirizado, sufriente, exánime, palabras que el propio Dittborn utiliza en su catálogo *Final de pista*, el que organizará de allí en adelante su repertorio icónico. Si para Warburg la ninfa asumiría la cifra de las *Pathosformel* –la ninfa designa allí el objeto por excelencia de la pasión amorosa– para Kay será la *Pietà* la que ocuparía en la obra de Dittborn un lugar primordial, convirtiéndose ella en la cifra de la rima visual. Que la *Pietà* sea una especie de “embrión de lo visual” no quiere decir solamente que ella pasó a convertirse en un motivo iconográfico dominante en el trabajo de Dittborn, sino y sobre todo, que la *Pietà* pasará a convertirse en la imagen de la imagen, allí donde la destrucción pareciera constituir la desmesura de lo histórico. Es en esta afirmación que queremos entonces detenernos.

A propósito de la paulatina aparición en la obra de Dittborn de un repertorio icónico vinculado a un cuerpo “descendente y exigido”, un cuerpo entonces “supliciado, famélico, naufragado, trozado, cocinado y ahorcado” (Risco 187), Kay leerá

el trabajo de Dittborn como un pensamiento visual que interroga sin descanso las condiciones políticas, sociales y técnicas en que el cuerpo ha sido producido: el cuerpo de la pintura –sus mediaciones técnicas y mediáticas– y el cuerpo real –su producción de vida y muerte. Este último asunto le permitirá a Kay poner en escena el carácter necesariamente histórico y colectivo de las manifestaciones vitales de lo humano. Así lo expresa en *Proyecciones en diferentes escalas*:

La impresión de sus gestos en sus facciones, la forma de ensimismar lo exterior, la relación somática del sujeto consigo mismo, el modo de afectar las estrictas convenciones colectivas, la manera de asimilar las ilusiones igualmente pros-critas y las consecuentes decepciones igualmente reglamentadas, son todos una serie de moldes que se inhuman en la carne viva y que van codificando diferenciadamente un sistema de huellas, marcas y siglas, consolidando un segundo esqueleto-exterior (225).

¿Pero por qué la *Pietà*? En el año 1983, Dittborn presenta su aerpostal número 33, donde la imagen que sobresale, que nos punza, es la de un boxeador caído sobre la lona del ring, con el brazo torcido, sus pómulos hinchados y el cuerpo completamente exhausto. Una mano lo sostiene, es la del árbitro, como si con ese gesto intentara retardar su total desfallecimiento. Dittborn comenta lo siguiente sobre aquella aerpostal, destacando en este relato la seguidilla de técnicas de impresión y procesos de mediatización a los que fue sometida la imagen hasta llegar a esa superficie de recepción de esos traspasos que sería la aerpostal:

“En la *Pietà*, la primera mediación sería la pantalla de TV en la cual irrumpió Beny Kid Paret agónico tendido sobre la lona. Un fotógrafo de la UPI fotografió la escena en la tele y luego la UPI hizo llegar esa foto a la revista chilena *Gol y Gol* que la imprimió y publicó. Un ejemplar de esa revista fue a parar quince años después a una librería de segunda mano donde yo la encontré en 1977. Tengo una especial fascinación por las imágenes que contienen huellas de sus sucesivos traslados o marcas de viaje, como vimos anteriormente. Beny Kid Paret televisado, fotografiado y finalmente impreso. Allí están inscritas visiblemente, visualmente, todas las mediaciones que lo contuvieron trasladándolo, todas sus envolturas” (24-27).

Son esas operaciones de transfusión y de traspaso medial las que Kay examina y en ellas advierte precisamente el arte de la visualidad, un arte atento a las cualidades de las mediaciones gráficas, de reproducción y traslación, un arte entonces que examina las transformaciones que se ejercen sobre la imagen en y por su puesta en escena. Un arte, por último, que en cada estereotipo busca sus contenidos y sus avatares, su estática y su dinámica. En Dittborn, esas operaciones permitirían no solo una consideración de la imagen en tanto formación portadora de memoria, sino que en ella se despertaría también una memoria de las formas. En este sentido, las operaciones

de traspaso le permiten a Dittborn que la imagen aparezca carcomida, purulenta, arrasada y devastada producto del “viaje” al que es sometida, emparentándola efectivamente a un cuerpo dañado. ¿Y no es la imagen de la piedad la imagen de un cuerpo desbordado por el sufrimiento, un cuerpo entonces dañado? Como el propio cuerpo averiado de la pintura, la imagen del boxeador descarga de un solo golpe una huella o la memoria de una imagen arcaica: la *Pietà* (Figura 1). Ana María Risco ha destacado esta imbricación productiva entre el soporte y el motivo: “el vínculo y la transposición de ambos motivos (*Pietà* y exhibición del cuerpo mortificado en el box) operado por Dittborn tiene la particularidad de redoblar su poder evocador en razón de su correlación discursiva con el ‘calvario’ de la imagen en la que esta matriz iconográfica se mediatiza” (182-183). Ya sea mediante la sobrevivencia de la imagen sometida al calvario de diversos estadios técnicos que han participado en su reproducción y circulación, ya sea mediante la sobrevivencia de un motivo arcaico, lo que Kay extrae del trabajo de Dittborn es la capacidad de hacer emerger una vinculación genealógica que permitiría comprender los procesos de formalización, transformación y transmisión de una imagen. En palabras de Rodrigo Zúñiga, estos ejercicios permitirían a su vez remitir a una “vertebración física de la mirada, tal cual esta ha sido tramada culturalmente –es decir: geopolíticamente–, desde los sustratos y profundas remociones y sacudidas históricas y tecnológicas que han conmocionado estos sistemas de visualidad” (15). En este sentido, la constitución de la imagen es inseparable de la constitución de la mirada, asunto que, como hemos visto, aparece modulado de distintas maneras en las reflexiones de Ronald Kay sobre la visualidad artística de Dittborn, reflexiones que nos enseñan que allí donde miramos una imagen, miramos también la mirada.

La *Pietà* como imagen de la imagen

Goethe, analizando la matriz antropológica del Laocoonte, señala lo siguiente:

Enfrentado a sus propios sufrimientos o a sufrimientos ajenos el hombre no dispone más que de tres sentimientos: el miedo, el terror y la *piedad* [énfasis nuestro] (*Furcht, Schrecken und Mitleiden*) es decir, el presentimiento inquieto de una desgracia en ciernes, la percepción inopinada de un sufrimiento presente y la compasión activa (*Teilnahme*) ante un sufrimiento permanente o pasado (cit. en Didi-Huberman 189).

Lo que se deja entrever en esta cita es el proceso mediante el cual una pasión dolorosa genera una forma que tiene la fuerza de devenir fórmula primitiva, allí donde “lo primitivo no solo se descubre sino que se formula, se forma, se construye” (Didi-Huberman 191) y por eso mismo es capaz de agitar y conmover el presente. Que Dittborn ponga a relampaguear en el gesto del cuerpo moribundo del boxeador el *pathos* de la *Pietà*, esa enlutada rima visual, nos invita a reflexionar el sentido de esa pasión tanto en el plano material de la obra del pintor, como en el contexto histórico del que emerge.

FIGURA 1

Dittborn, Eugenio. *Pietà*. Pintura y fotoserigrafía / polipropileno, 1983

Atendiendo a la escena primordial del motivo de la *Pietà*, es decir atendiendo a su dimensión iconográfica-cristiana, este puede ser comprendida como la visualización plástica que traduce en gestos la compleja relación con la sombra de la muerte, es decir, como cifra plástico-poética de un gesto de larga duración que pone en escena el lazo filial entre un cuerpo abatido y otro que lo cautela, extenuándose con él. Lo que allí se deja ver entonces es un ritual de lamentación donde los gestos de la madre sufriente aparecen para dejar constancia del dolor, la pérdida, el duelo y la muerte violenta. Atento a la transmisión histórica de esa imagen, a su supervivencia, pero atento también al destino espectral de toda imagen, Ronald Kay señala en *Del espacio de acá* que el trato íntimo con la historia que la cita dittborniana pone en escena, “debe diferenciarse de los artificios auráticos y nostálgicos de la “moda retro” que regresa al pasado como quien va a una “fiesta a duplicarse especularmente en los triunfos de los antepasados [...]”. No es azaroso que los que dominan localicen su futuro en el pasado, y que este sea aquél donde se repite con antelación lo consumado por ellos” (43). Contra esta cita del pasado, la memoria que se anuncia en el trabajo del crítico no es, por consiguiente, “la perla de un recuerdo rescatado de algún fondo del pasado, sino un fragmento que se precipita sobre otro fragmento para transformar la memoria del presente, para producir esa pequeña catástrofe que origina la memoria”

(Valderrama 96). El poder de la imagen, así lo hemos advertido, no nace de su capacidad de transmitir y revivir el pasado, puesto que el pasado, tal como lo advierte Kay, “no es un cementerio, [ni] un depósito de horas muertas (*Ibid*), sino una zona de peligro, un bien fungible que “en cada instante se encuentra en el punto crítico de volverse a ir, pero ahora irrecuperablemente” (*Ibid*). Si el pasado es una pérdida que retorna o amenaza con retornar en el presente, y que al hacerlo jamás podrá ser igual a sí mismo, la pregunta que guía insistentemente la escritura de Kay es ¿cómo retorna ese pasado, cómo insiste esa falta en el presente? La rima visual, podríamos inferir, sería una forma de inscripción que señalando una ausencia, la dispone para un nuevo desciframiento.

Esta condición inventiva de la imagen –y que es al mismo tiempo una construcción de su duración–, no deja de remitir al problema de la tradición en o desde la imagen. Tradición, habría que insistir, como una matriz anacrónica, como un encañamiento constituido por la traza que ha dejado en cada elemento la presencia de otro. Problema de la memoria también, pero de una memoria emancipada de la teoría del progreso donde se infiltra todavía una idea de pasado como testimonio auténtico, es decir, como autoconservación pura y plenamente presente. No podemos sino citar otra vez a Dittborn, quien define de manera ejemplar esta estructura o modo de la memoria no meramente cronológica:

[...] la memoria se produce al conectar elementos distanciados entre sí. La memoria se produce al juntar una figura con otra, un procedimiento con otro. No es una reminiscencia rescatada de algún fondo y traída a la superficie, sino un término que se precipita sobre otro para transformarlo, o que vertiginosamente recorre la misma distancia para encontrarlo y hacer catástrofe con él. Esa pequeña catástrofe produce memoria. El trabajo con la memoria es un trabajo material (49).

Y entonces nos preguntábamos, ¿por qué la *Pietà*? ¿Por qué esa dimensión piadosa y conservacionista que no deja de aparecer en la obra de Dittborn? ¿Habría una imagen de la duración, allí donde la destrucción parece constituir la desmesura de lo histórico? ¿Cómo se asume lo histórico en el arte? Entonces, ¿Qué imagen, qué arte? Traducida a un realismo histórico-político, es decir, como expresión mundana de la pasión de la historia, la *Pietà* registraría el protagonismo del odio, la persecución, la devastación, el exterminio, la incesante obra de la muerte en la que se halla sumida la vida humana. *Pietà* entonces como saber sobre la muerte, abierta a lo real, al dolor, al drama de la historia. Y por eso mismo, en tanto compasión activa o afirmativa, *Pietà* es también muerte cautelada con amor. En la piedad, el cuerpo no es un cuerpo muerto, sino un cuerpo en trance de caer, cogido en suspenso, es decir, un cuerpo retenido en su zona liminar. Al respecto, en su texto “Parpadeo y Piedad”, Pablo Oyarzún sostiene lo siguiente: “si hay un imperativo de la piedad, o, mejor dicho, si hay en ella una esencial solicitud, es que nadie muera sin amor –sin tener quien lo entierre, es decir,

lo proteja, lo guarde— para ¿después? El amor de *Pietà* es rememorante, si en realidad recoge al cuerpo para ponerlo a salvo de su perdición, de su desmembramiento, es amor de remembranza” (36).

Eugenio Dittborn, como vemos, no renuncia ni a la figura, ni al referente, ni a la expresión ni al *pathos* más extremo, como lo querría la iconoclastía propia de la vanguardia. El trabajo del arte no aludiría tanto a una reducción radical de toda imagen, sino más bien al esfuerzo de avanzar hacia ella, herido de realidad y buscando realidad. Aparición paulatina de una imagen que grita y que protesta ante nosotros. A esto nos referíamos cuando decíamos que la *Pietà* no es solo un motivo iconográfico, un símbolo o un arquetipo, sino la imagen de la imagen, en el sentido en que Kay ha reflexionado sobre ella. Con esto queremos decir que la imagen es ella misma una sepultura simbólica que, en su apertura al drama de la historia, no deja de retardar la desaparición de la ausencia —de cuerpos, de significados, de mundos. Si la *Pietà* es aquella que retiene amorosamente el cuerpo muerto en trance de caer, *Pietà* será también la imagen. Kay lo ha dicho del siguiente modo: “Cada imagen es un modo de contener la vida y trasladarla. Cada imagen es un modo de despertar la vida en quienes la tratan” (2007, 43).

Este modo de inscribir la energética de la imagen nos impide reducir el trabajo del arte a un registro meramente testimonial de una época de horror. Esto es cierto si, como hemos afirmado anteriormente, asumiéramos que Kay no ha hecho otra cosa que elaborar una archi-imagen de la imagen, es decir, una imagen que no da la réplica de una realidad sino que testimonia acerca de su composición saturada de “instantes de vida y muerte” y, al mismo tiempo, que reclama una mirada arqueológica que vuelva perceptible en ellas la borrosa y densa historia a la que se deben. Con esto, Kay introduce la pregunta por la mirada y los modos de visualización. A propósito de los cuerpos de hombres y mujeres estampados en la gráfica de Dittborn —cuerpos de hombres y mujeres que, según la lúcida lectura ensayada por Roberto Merino, “tenderían a restituir simbólicamente el cuerpo ausente y primordial” (199)— Kay emplaza las siguientes preguntas: “¿Con qué arte recorrer la materia impresa donde estos desahuciados se reproducen? ¿Qué mirada sostener en la zona de emergencia de su noticia? ¿Qué órganos crear para leer la hora de estos verdaderos relojes carnales del destiempo” (2007, 49).

Preguntas fundamentales, diríamos, pues ellas instalan el problema estético-político de la regulación de la distancia representativa. Es decir, lo que esas preguntas inauguran, en un contexto signado por la muerte y la desaparición, es una averiguación de los modos que posibilitan el orden de la representación. Pablo Oyarzún (2003), comentando una pintura aerpostal de Eugenio Dittborn —*La ciudad en llamas*— expone de modo virtuoso la tensión que abisma toda reflexión sobre los efectos de visualización que aquí estamos proponiendo. Entre los dos polos de la representación de la muerte y la muerte de la representación, dice Oyarzún, y sin ceder jamás a uno de ellos, extrae su disciplina la imagen. Esto sería otro modo de decir que la potencia

de la imagen no radica en su vínculo con la memoria de tal o cual acontecimiento –su estatuto es distinto al del testimonio, la ilustración, la denuncia– ni con la ofuscación de todo efecto de visualización –como bien querrían los iconoclastas.

Así, lo que Kay entrevé en el trabajo del arte es su capacidad de repasar las circulaciones previas en que las imágenes han estado insertas y de otorgarles a ellas un tiempo de trabajo que nos “obligue a sostener la mirada” y nos fuerce a leer su “mensaje indescifrado” (2007, 51). A la demanda de visualidad que, pese a todo, reclaman esos “corifeos de lo inexpresso y de lo impronunciado” (51) –el cuidadoso trabajo de traducción visual que las imágenes parecen reclamarle al arte– se anexa un énfasis en la hendidura memoriosa de las imágenes. Diríamos, entonces, que la *supervivencia de las imágenes* descansa en la posibilidad de una arqueología visual y en la donación de “un nuevo cuerpo erótico” (25) donde salvaguardarlas de su absorción por los poderes de la mediación tecnológica, mercantil y comunicativa. Una *supervivencia de las imágenes*, diríamos, que refiere entonces a dos aspectos. Por un lado, a la *traslación* de las imágenes usurpadas por el aparato de la cultura, a un nuevo cuerpo de exhibición, para afectar la realidad contenida en ellas y conmover las costumbres visuales a ellas adheridas. Y, por el otro, a una sensibilización de las diferencias temporales de las imágenes y los distintos dispositivos sónicos que las conforman. La incorporación de este vector temporal que se anuncia en el término *supervivencia* permite asumir la imagen desde el lugar de la testificación. Ello no remite, ya lo habíamos señalado anteriormente, a que la imagen tenga el poder de probar los hechos en su contexto, en su verdad, sino a la posibilidad de escrutar en su cuerpo todo lo que desde su origen se transmite en ella, los rastros de la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. No es en vano, entonces, que Kay haya referido el trabajo de un arte verdaderamente “cuidadoso” y “frugal” –Dittborn mediante– como un trabajo arqueológico –una hipotética ciencia de los vestigios– que atiende a los rastros y restos del archivo visual de la cultura. No porque confíe a este esfuerzo la interpretación fiel de unos hechos, sino porque en este desciframiento laborioso del archivo, y en la idea misma de archivo, se despierta la memoria de una traducción incansable. La imagen en tanto reservorio de imágenes, en tanto guardiana de aquella ausencia que amenaza con desaparecer, es entonces la celadora de una historia hecha de huella y legado, de retardo y transcripción.

Sería un error, sin embargo, vincular este modo de comprender la imagen con alguna especie de nostalgia cultural. El propio Kay ha señalado que el “cuidado y la vigilia” del trabajo arqueológico de Dittborn, no es uno que busca volver al pasado para resarcirse en él, ni para perpetuarlo, sino para señalar que en esa naturaleza ya siempre acontecida que es la imagen, no deja de retornar algo parecido al tiempo psíquico del síntoma. En la “Addenda” a *Del espacio de acá*, Ronald Kay nos recuerda que la etimología del síntoma remite a lo que cae, y no a lo que significa. Si el símbolo nos envía a un significado reconocible y comprensible, el síntoma sería un símbolo devenido incomprensible, inaccesible tanto a la síntesis como al desciframiento. El

síntoma exige ser interpretado, y no descifrado, dice Didi-Huberman (2009). Se trata, entonces, de una reflexión sobre la imagen que nos permite pensar la memoria no como memoria del pasado, sino como memoria en acto capaz de poner en estado experimental –en estado de memoria, en estado de afuera– las formas contemporáneas de la subjetividad.

Si la *Pietà* es aquella que retiene amorosamente al cuerpo muerto en trance de caer, *Pietà* será también la imagen, es decir, aquello que tiene la fuerza de poner a salvo lo que se pierde en tanto que se pierde. Pierre Fédida, remitiendo a los rituales de lamentación que el artista francés Pascal Convert pone en escena a través de sus esculturas de cera, plantea de un modo conmovedor aquello que hemos señalado respecto a la imagen: “En un mundo que deshace los cuerpos vaciando la imagen de su poder genealógico [...], se pierde la ausencia. Si todavía queda alguna posibilidad de tocar el dolor humano, será a través de las formas fantasmales de los aparecidos de un duelo inconsolable” (cit. en Didi-Huberman 2008 283).

Referencias

- Cadava, Eduardo. *Trazos de Luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile, Palinodia, 2006.
- De la Torre, Osvaldo. “Introduction to Ronald Kay’s. On photography Time split in two”. *Art Margins* n° 3 vol. 2, 2013, pp. 114-122.
- Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009.
- . “El gesto fantasma”. *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n° 4, 2008, pp. 280-291.
- Dittborn, Eugenio. “Marcas de viaje”. Conversación con Roberto Merino. *Remota*. Nueva York-Santiago de Chile, The New Museum of Contemporary Art-Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.
- . “Bye bye love (yes)”. Conversación con Carlos Pérez Villalobos. *Revista de crítica cultural*, n° 13, 1996, pp. 46-51.
- Kay, Ronald. “Proyecciones en diferentes escalas”. *El revés de la trama: escritura sobre arte contemporáneo en Chile*, Comp. Daniella González Maldini. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2010.
- . *Del espacio de acá: Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.
- Lihn, Enrique. “Arte disidente en Chile. Eugenio Dittborn por el ojo del rodillo”. *Textos sobre arte*, Eds. Adriana Valdés y Ana María Risco. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2008.
- Mellado, Justo Pastor. “Ronald Kay”. Santiago de Chile, Fundación CEDA, 2017. Centro de Estudios de Arte. Visitado el 20 de mayo de 2018.

- Oyarzún, Pablo. "La cifra de lo estético. Historia y categorías en el arte latinoamericano". *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n° 17, 2009, pp. 47-59.
- . "Eugenio Dittborn. La ciudad en llamas". *El rabo del ojo*. Santiago de Chile, Universidad ARCIS, 2003.
- . "Parpadeo y piedad". *Cirugía plástica*. NGBK, 1989, pp. 29-39.
- Richard, Nelly. "La condición fotográfica". *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.
- Risco, Ana María. "Imagen fantasma: visualidad e historia en las obras de Enrique Lihn y Eugenio Dittborn". Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía con mención en Teoría en Historia del Arte, Universidad de Chile, 2010.
- Valderrama, Miguel. *Modernismos historiográficos: Artes visuales, postdictadura, vanguardias*. Santiago de Chile, Palinodia, 2008.
- Zúñiga, Rodrigo. "Tecnopolítica y física de la mirada en la obra de Eugenio Dittborn". *Revista Teoría del Arte*. N° 13, 2016, pp. 13-31.
- Conversaciones con Ronald Kay*. Dirigido por Justo Pastor Mellado. Staff UNIACC, 2007.