

EL CAMBIO DE ESTATUTO DE LA RELACIÓN ARTE-VIDA EN CHILE. UNA APROXIMACIÓN AL EFECTO BENJAMIN¹

Federico Galende

RESUMEN

Este artículo propone algunos elementos para reflexionar acerca del cambio de estatuto de la relación arte-vida en Chile a partir del Golpe de Estado de 1973. Ese cambio de estatuto tiene en los climas políticos de las vanguardias de los 60's y en la revisión de ese proceso realizada por el trabajo posterior de Eugenio Dittborn sus cifras. Entre ambos climas, se emplaza la recepción del pensamiento de Walter Benjamin y los efectos de sus primeras lecturas en la sustitución del arte de corte figurativo por las nuevas mecánicas vinculadas a la reproductibilidad técnica de la obra artística.

Palabras claves: Arte, Vida, Benjamin, Pintura, Fotografía, Mancha

ABSTRACT

This paper proposes some elements for a reflection about the change of status in the relation between art and life in Chile after the 1973 Coup d'état. That change of state has in the political climates of the vanguards of the 60's and in the review of this process realized in the later work of Eugenio Dittborn their figures. Between both climates, lies the reception of the thought of Walter Benjamin and the effects of their first readings in the replacing of the figurative art from the new mechanics linked to the mechanical reproduction of artwork.

Keywords: Art, Life, Benjamin, Painting, Photography, Stain

¹ Este artículo forma parte de la investigación postdoctoral FONDECYT N ° 3120017, «La relación Arte-Vida en Chile (1960-1990)».

¿En qué punto específico el desembarco de los primeros textos de Benjamin en Chile coincide con el cambio de estatuto de la relación arte-vida en el ámbito local?² ¿Qué relación hay entre la lectura de Benjamin, la escena de posgolpe y el viraje de una práctica visual que a partir de entonces empieza a organizarse en torno a la catástrofe existencial que ha quedado detrás de nosotros y no, como diría Rancière, en torno al horizonte a transformar? La respuesta a todas estas interrogantes no resulta sencilla y por supuesto que la recepción de los primeros textos de Benjamin en Chile es parte de un proceso heterogéneo, intermitente, discontinuo. Durante los 70's Benjamin le importó a algunos ensayistas que provenían del campo de la literatura, la filosofía o la poesía, tan así que probablemente bastaría con mencionar a Martín Cerda, Enrique Lihn, Pablo Oyarzún y Ronald Kay para tener un primer panorama. La pregunta, sin embargo, sigue apuntando a cuál fue el momento en que los efectos de su trabajo se hicieron sentir en el campo del arte y, en virtud de esto mismo, se ofrecen como un indicio acerca de un modo de producción visual que giró repentinamente de la vida experimentada como algo a lo que el arte de vanguardia se dirigía a fundirse hacia otro en el que el arte se volvió fuertemente crítico respecto de esa posibilidad.

Muchos de los problemas planteados por Benjamin tuvieron su irrupción en el contexto de ese giro o ese tránsito de dos modos generales del arte de percibir su relación con la vida. Si durante los años 60's, como ya fue escrito, lo político en el arte había estado asociado al elan voluntarista de una revolución estética que buscaba eliminar su distancia respecto de la vida, si durante los años 60's y durante los tiempos agitados de la Unidad Popular el compromiso del artista estaba anexado al progreso social y a la puesta de la obra al servicio de un mensaje concientizador, durante los años que siguieron al Golpe de Estado se suscitó en buena medida la erosión de todos estos anhelos y supuestos. Esa erosión recayó sobre la representación pictórica de corte realista-figurativo, incluido el devenir posinformalista que había adoptado con el grupo *Signo* durante la época anterior³.

2 Una versión preliminar de este artículo fue publicada en Revista Papel Máquina N° 2, año 2009.

3 En un ensayo-informe muy clarificador, *Arte en Chile de veinte, treinta años*, Pablo Oyarzún propone leer la evolución del arte en Chile a partir de los 50's como un proceso continuo de modernizaciones. Si bien el grupo *Signo*, por vía de la ruptura que instaura con el abstraccionismo del grupo *Rectángulo* y con la pintura épica del muralismo, apunta ya a cierto quiebre con la lógica de la representación pictórica, es una obra como la de Brugnoli/Errázuriz la que va a ejercer a finales de los 60's un desplazamiento respecto de la reserva representacional e ilusionista que hasta entonces perdura en el cuadro. Al modo *pop*, como señala el autor, el trabajo mencionado comprende un primer desalojo de la apelación de la pintura a la recepción estética y al «llamado» de una conciencia histórica; en lugar de esto, emerge una «crítica que trabaja en el nivel de los *signos*, que interpela a una actividad reflexiva y apela a una sensibilidad de la vida cotidiana moderna». Al mismo tiempo, algunos años atrás Enrique Lihn iniciaba una conferencia dedicada al trabajo visual de Eugenio Dittborn del siguiente modo: «La reproducción mecánica de la realidad que aportó la fotografía a nuestra facultades perceptivas hacia mediados del siglo pasado, y que se desdobló en el fotograbado como medio de reproducción mecánica de la fotografía a fines del mismo siglo, hizo irrelevante

Nada de esto significa que con el desembarco de Benjamin en Chile lo político en el arte desapareciera; es al revés: a Chile le había llegado la hora de tomar a Benjamin para repensar políticamente la transformación radical de toda la función artística. A la manera de una imagen dialéctica, esa transformación tuvo al Golpe de 1973 de un lado y a la irrupción de la fotografía del otro. Pero no se trata de lo mismo. Por mucho que ambos eventos mantengan más de una cita secreta entre sí, ahí donde el Golpe puso en marcha un programa esteticista —y por lo tanto reconstructivo, configurador de una comunidad orgánica y propagador de una teoría del arte por el arte en la que ésta debía ser elevada a la captura de la esencia no-política de la política—, la fotografía operó una destrucción del sentido del arte imperante hasta entonces. Hay un *antes* y un *después* del Golpe, y un *antes* y un *después* del acontecimiento de la reproducción técnica, pero ambos se oponen, pues la condición reificante del primero tiene en el segundo su evento destructivo. Y fue este evento el que terminó por sacudir tardíamente en nuestro medio el imaginario artesanal que había operado hasta ahora: la perennidad o inmortalidad de un arte ligado a la representación visual, el apogeo del artista creador, el tráfico de un mensaje concientizador en manos de la escena pictórica.

Esta reificación, Benjamin la designó con el nombre de «estetización». Si el esteticismo es fascista, es precisamente porque encarna el anhelo de dar forma orgánica a una representación diseminada o extinguida. Es la encarnación de este anhelo lo que Lacoue-Labarthe, siguiendo a Benjamin, ha llamado la *Gesamtkunstwerk*, la «obra de arte total», es decir: la consolidación de la forma política como obra de arte⁴. Esta forma política, fábula de todo esteticismo, incluido el que alimentó al Golpe en Chile una mañana de 1973, no implica la puesta en crisis de la representación moderna ni mucho menos; por el contrario, implica la reconfiguración de la comunidad orgánica como masa estetizada y adormecida en la representación de sí misma. La autonomía de la esfera estética, aparentemente inocua en los primeros procedimientos de un Baumgarten o de un Kant durante el siglo XVIII, contenía así, en potencia, los usos de la estética al servicio de la configuración de la vida de la masa.

Benjamin había dedicado ya varios de sus primeros trabajos a mostrar cómo el punto más alto de esta representación es la propia figura del sujeto moderno⁵. Dicho en términos muy ligeros: la estetización fascista de la masa por medio de la producción de una representación que la aleja de sí misma —haciendo que «la masa se mire a la cara en los grandes desfiles festivos, en las celebraciones deportivas, en

() la pintura como arte realista-figurativo». Ver Pablo Oyarzún, *Arte, visualidad e historia*, Ed. La blanca montaña, pp. 205-206; y Enrique Lihn, *Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn por el ojo del rodillo*, en *Textos sobre arte*, Recopilación, edición y anotaciones de Adriana Valdés y Ana María Risco, ediciones Udp, p. 333.

4 Ver Philippe Lacoue-Labarthe, *La ficción de lo político*, Arena Libros, pp. 76-92.

5 Esta hipótesis Benjamin la desarrolla en la crítica a la sistemática kantiana expuesta en *Sobre el programa de la filosofía venidera*.

las grandes asambleas y en la guerra»⁶ —, tiene su antecedente en la propia lógica del derecho. En esos primeros trabajos (en el ensayo sobre Sócrates, por ejemplo, o en *Trauerspiel y tragedia*, *Destino y carácter* o en *Para una crítica de la violencia*) Benjamin concibió el derecho no como un bien del que el hombre puede hacer uso, sino como apertura y producción demoníaca de la vida. El derecho es para el joven Benjamin el *demonio jurídico* que configura lo humano por medio de la subsunción del «carácter» a la «culpa». Esta subsunción, como dice Espósito, nos recuerda kafkianamente que el derecho no condena la vida *por culpa* sino *a la culpa*: es la máquina de producción de la vida, de la identidad y del sujeto⁷. De modo que sin decirlo expresamente, la obra de Benjamin tiende un singular puente entre la *configuración de la vida* por parte del derecho y la *configuración de la masa* por parte de la estética fascista: la primera hace que el hombre se represente a sí mismo por medio de la separación de su *carácter* y de su *espíritu viviente*, resultando de esto la retracción de la vida a su condición de mera *vida desnuda*; la segunda hace que la masa se represente a sí misma por medio de la separación de sus condiciones de opresión, resultando de esto la autoalienación que ahora lleva al hombre a vivir «su propia aniquilación como un goce estético de primer orden»⁸.

El «demonio esteticista» es así la continuación del «demonio jurídico» aplicado ahora a la masa en su conjunto. Lo que habita por detrás de ambos —pero también por detrás de toda teoría del conocimiento, tal como fue expuesto en *Sobre el programa de la filosofía venidera* o en el prólogo al *Trauerspiel*— no es una forma específica de violencia sino, hagamos el contrapunto, la violencia misma de la forma. La forma es violenta porque está asociada a la modelación de la vida, sin importar que ésta produzca al sujeto —el sujeto es la *forma de vida* alejada del pre-hombre como animal sensorial viviente— o a la comunidad en su conjunto, que es la ficción

6 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos*, Taurus, p. 55. En la misma nota, sobre la que luego volveremos, Benjamin justifica su afirmación acerca de la correspondencia entre la «reproducción masiva» y la «reproducción de las masas» en el hecho de que «los movimientos de masa se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano». Es decir que a pesar de que «esa perspectiva es tan accesible al ojo humano como a los aparatos, también es cierto que la ampliación a que se somete la toma de la cámara no es posible en la imagen ocular», lo cual significa que «los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos». Walter Benjamin (1973: 55).

7 Esta observación Espósito la desarrolla en la sección «Violencia a la violencia», en *Inmunitas, protección y negación de la vida*, traducción de Luciano Padilla López, Buenos Aires: Amorrortu, 2005. La misma hipótesis tiene una revisión acabada en «De la *Trägödie* al *Trauerspiel*», en *Genealogía de la modernidad*. Introducción de Oscar del Barco, edición y traducción de Franco Aviccolli. Buenos Aires: Losada.

8 «Aniquilación» es el término escogido por Weikert para la traducción de este fragmento del ensayo de Benjamin, y no por Jesús Aguirre, que prefiere «destrucción». Pese a que nuestra lectura se rige casi en su totalidad por la traducción de Aguirre, optamos aquí por la traducción del término «aniquilación» —que corresponde a Weikert— para no prestar a confusión el modo en que en el curso de esta tesis utilizamos la noción de «destrucción». Ver Walter Benjamin (2003: 99) y (1973: 57).

orgánica separada de la vida de la masa dispersa. «Arte» y «política» se anudan en este punto fundamental, que ilustra bastante bien las expectativas depositadas por Benjamin en el advenimiento de un mundo pos-aurático, despojado de todo valor de «autenticidad», «originalidad» o «creatividad», pero también del engañoso valor «sagrado» de una vida vivida a cualquier precio.

Esto es lo que el fascismo consume y esto es lo que explica entre nosotros, como decíamos más arriba, la dinámica reconstructiva y reconfiguradora del Golpe. Lo que se le opone, en cambio, no es una mejora o un reajuste, sino la destrucción. Esta destrucción no tiene valor de imperativo, no tiene lugar preciso ni es susceptible de una sistematización teórica. Benjamin la pensó simplemente como un instante de legibilidad de las cosas, como un «relámpago» que estalla en el cielo encapotado de la forma. Lo que así se muestra, lo hace en el punto de su disipación, a la manera de un destello que traza en el aire lo mismo que destruye o incinera. Infinita resulta la peregrinación de figuras a las que Benjamin adosó el comportamiento destructivo del relámpago o el destello —la imagen dialéctica, la semejanza inmaterial, la ruina, el despertar, la lectura de estrellas, la violencia pura, el shock, la conmoción nerviosa, la suspensión de la intención, etc. —, pero nos conformamos aquí con mencionar sólo dos: la del «carácter» y la del «disparador fotográfico».

Benjamin pensó el carácter en una relación directa con la *vida individuada* o *modelada* por la máquina jurídica. El «carácter» —cuyo despliegue se expone en la *Comedia Moderna*— no es un efecto del destino ni un efecto del complejo psicológico del hombre, no es tampoco un títere en mano de deterministas ni el resultado de un plexo de culpa obrado por el demonio jurídico; es la luz repentina en la que lo olvidado detrás del hombre adopta toda la libertad de un acto. Un chispazo, un destello que merece esta notable definición: «el carácter es el sol del individuo en el cielo incoloro (anónimo) del hombre»⁹. La potencia destructiva del «carácter» se opone a la configuración jurídica del mismo modo que la potencia destructiva de la «instantánea» se opone a la realidad configurada estéticamente. Pero como la destrucción no es una operación, un plan o un programa, su advenir no está asegurado ni es susceptible de mayores definiciones. Más bien diríamos que habita, al modo de una *débil fuerza*, en las imágenes consteladas que el acontecimiento de la reproductibilidad técnica libera de su existencia parasitaria. La fotografía es una cosa y también lo contrario, si se nos permite expresarnos así: el hombre es embalado o estereotipado por la violencia de un lente que expone también su imperceptible flujo vivo. La vida es tallada por la instantánea como máquina estereotipadora, es criminalizada, clasificada e identificada por la misma imagen desde la que lo inexpresado nos mira —lo suyo es una latencia, una ráfaga que entonces «se ofrece

⁹ Benjamin dice estar siguiendo en este punto «una honda frase de Cohen», para quien por muy elevada que sea la acción trágica, ésta «arroja siempre una sombra cómica tras de sí». Lo mismo sucedería con este «sol del individuo», que pareciera presionar sobre el «cielo anónimo del hombre» haciéndole soltar la sombra de su acción (2007: 182).

a la vista con la misma fugacidad que una constelación astral»¹⁰. Probablemente no haya nada más nítidamente biopolítico que la producción de la identidad por parte del dispositivo fotográfico, pero allí el intervalo rezuma. No en el sentido de que lo inexpresivo *se exprese*, sino en el sentido de una expresión en todo su espesor del *hay* de lo inexpresivo. En la fotografía, el rostro tipificado se expresa como la ruina, es decir, interrumpiendo la expresión misma.

Leída como ruina, lo que en la fotografía destella es el estado de la criatura humana. Pero la ruina responde a la vez a un modo de legibilidad, incluye, por decirlo así, la lectura de un esplendor en el que las cosas se muestran por medio de lo que las destruye. Ruina y legibilidad son así parte de un mismo destello. No es éste el espacio para desarrollar este problema, pero digamos que si la fotografía transforma en la época de la reproductibilidad técnica la función artística, la ruina transforma en el barroco temprano la lectura del arte. Esta transformación —a la que Benjamin dedicó uno de sus trabajos más complejos— consiste, entre otras cosas, en que la aspiración de la obra a su duración o perennidad se ha vuelto legible desde el desahucio, la caducidad o la muerte. El relámpago sensorial de la ojeada instantánea, que con el cine se multiplica y dispersa, es materia y basamento de esta matriz de lectura.

Pero lo importante —y con esto volvemos al punto que planteábamos más arriba— es que la fotografía como transformación del registro y la crítica como instante de legibilidad mortificado, encuentran en el Chile de post-golpe uno de sus momentos más ejemplares. Bajo los escombros del Golpe, la crítica se hace barroca. No tenemos que esperar que este comportamiento se torne visible en los estilos de escritura sobre arte que empiezan a imperar en el período, por mucho que el tono decadente de la alegoría cobre allí sus primeros impulsos, para considerar sin embargo cómo el cruce entre obra y texto decanta en un proceso de mortificación mutua: las obras se olvidan de sí en los soportes textuales a los que acuden a reinventarse, las escrituras perecen por sobrecalentamiento retórico. Como en el *Trauerspiel*, que por cierto tomamos aquí entre comillas, se trata de un período de decadencia en el que las antiguas coronas de los reyes se quiebran: desfallece el comentario estético, queda desmantelada la soberanía de la crítica académica-universitaria. Rancière habría propuesto para esta época un viraje por medio del cual el arte pasa de su dimensión utópica a su condición de mero testigo de la catástrofe; Miguel Valde-rama, en una línea similar, concentra su último libro en el rito de pasaje que va de un «modernismo utópico» a un «modernismo traumático», distinguiendo con esto dos matrices en torno a las operaciones de la neo-vanguardia en Chile.

No obstante la pertinencia de ambos argumentos, la incursión de Benjamin en la reflexión sobre la producción visual del período se justifica más bien por el cruce específico entre la reproductibilidad técnica de la realidad que la fotografía anexa y un tipo de crítica que es efecto de la erosión de los discursos especializados sobre arte.

10 Walter Benjamin (2007: 210).

El Golpe y la decadencia preparan un pequeño mundo en el que las cosas se apilan sin rigor, despojadas de la valoración o el grado de jerarquía temporal que habían mantenido en el curso de la historia. Ese pequeño mundo, ese mundo *en miniatura* que se forma a mediados de los 70's no ha sido suficientemente considerado, pese a que marca una época en la que la historia abandona su grandilocuencia habitual —su épica progresista, su relato salvífico, sus grandes promesas— para entrar en escena, como habría dicho Benjamin, en la corte, en la intriga, en el detalle. La «corte» es el galerismo —el vanidoso tocador de las obras—, el «detalle», que por fin deja de responder a una estructura, es la pieza suelta que señala ahora una totalidad en ausencia, la «intriga» marca el drama de pequeños tiranos que, olvidados de la faz utópica de la política, la ponen al servicio de nimias conspiraciones o guerrillas culturales. Todo esto compensado por la aceptación común del ensamble, la experimentación o el montaje que, contraviniendo el período anterior, desarma ahora desde dentro los procesos de producción visual, incluyendo en la obra las coordenadas de su reflexión y dejando a la vista, *a lo Durerro*, los utensilios de trabajo en calidad de objetos del rumiar»¹¹.

Decisivo resulta en este contexto el trabajo que Eugenio Dittborn desarrolla durante los primeros años de dictadura, fundamentalmente el que se extiende de *Delachilenapintura, historia a Final de Pista*. Decimos que es decisivo, entre otras cosas, por la manera en que consume y abrevia la sustitución de una trama de lectura por otra, tornando por primera vez pertinente la incursión de Benjamin al debate sobre la visualidad local. Sabemos que son autores como Enrique Lihn o Ronald Kay los que se encargarán inicialmente de comentar el trabajo de Dittborn desde la impronta benjaminiana; si lo hacen, es porque la discusión que ahora se emplaza no es ya en qué medida la fotografía forma o no parte del arte sino, más precisamente, cómo es que el arte se hace fotografía. Dittborn parece responder a este problema al menos de dos modos: desarmando desde dentro, en primer lugar, el propio procedimiento mecánico de la fotografía —un poco a la manera de los niños que destruyen los objetos animados para captar el alma técnica que los moviliza—, y exhibiendo hacia afuera, en segundo lugar, el propio mecanismo de poder que es intrínseco a la máquina fotográfica —convirtiéndose así, me atrevo a decirlo, en el precursor velado de la discusión en torno a arte y biopolítica que en Chile tendrá lugar casi treinta años más tarde.

11 Con la «Melancolía» de Durerro comienza Benjamin por ligar lo que más arriba planteábamos en términos de «despersonalización». «En la medida en que este síntoma de despersonalización —escribe— se entendió como extremo grado de estar triste, el concepto mismo de esta patológica constitución, en la cual cualquier cosa, incluso la más insignificante, a falta de una relación natural y creativa con ella, aparece como cifra de una enigmática sabiduría, entrará en un contexto incomparablemente más fecundo. Conforme a éste es el hecho de que en torno a la figura de la 'Melancolía' de Durerro yaczan por el suelo sin usar los utensilios de la vida diaria en calidad de objeto del rumiar» (2006: 354).

El primero de estos recursos fue abordado por el mismo artista en el catálogo de *Final de pista*, año 77, donde apela a la fotocopia como instrumento inicial de deconstrucción del procedimiento fotográfico. El «pintor» confiesa allí deber sus trabajos «a la intervención de la fotocopia sobre la fotografía, intervención que automáticamente calcina, perfora, empalidece, yoda, drena, congestiona, fragiliza, deshidrata, reviene, encoge, asfixia, oxida, quema, saliniza, contamina, alquitrana, deshila y erosiona la corteza del cuerpo fotográfico, preservándolo destruido». Inmediatamente después agrega que sus operaciones pictóricas surgieron de la «confrontación de fotografías con fotocopias de esas fotografías». Allí Dittborn encuentra el *cuerpo dañado*, la proliferación de «machucos», «hematomas», «llagas» y «sajaduras» que son propios de «la foto impresa hace algunos años», no de los cuerpos físicos, sino del óxido del tiempo sobre sus imágenes.

Lo que en términos destructivos aquí relampaguea —y lo que en términos de montaje acontece—, es la puesta en diálogo del trabajo visual con su propia finitud, mostrando el juicio del tiempo, que expone en el instante de una sajadura el destino funerario de todo lo que emerge. Dittborn obra la destrucción poniendo a relampaguear el detritus de una imagen, réplica impresa de la ceniza de la experiencia. Un hematoma, un machucón son el detalle que, como decíamos más arriba, señala una totalidad en ausencia, preservando lo ausente en el destello de luz, que destruye lo que muestra o que muestra *por* la destrucción. Convirtiéndose en crítico de su propio trabajo, el autor compara el «pasado» —la imagen fotográfica de un cuerpo extenuado— con el «pasado vivido» por ese cuerpo ausente en la imagen —el corredor, el boxeador, el maleante—, pero lo hace con tal pericia que la rasgadura de la fotografía en la fotocopia, siendo posterior, es anterior a la misma foto. Se supone que con esto Dittborn da vuelta abruptamente la página de un arte que, apenas diez años atrás, en la inmediata época anterior del apogeo de la pintura, aspiraba a la duración de la imagen resguardada en el marco; ahora la fotografía declara ante nuestros ojos que no hay vida sobre la tierra que no sea es «vida que es la muerte». Del mismo modo, «no hay fotografía que no reduzca lo fotografiado a cenizas»¹².

En una conversación con Lihn, que Lihn cita en la conferencia de cierre de la exposición, Dittborn explica cómo la máquina fotocopidora lo puso en contacto con la destrucción de la ecología de la foto —«algo había ahí de cosa quemada, arrasada, devastada», dice— y cómo esto lo llevó al uso del *rodillo*. Se podría decir que el rodillo —término que estratégicamente Lihn empleó como parte del título de la conferencia— se inscribe, al igual que el rapidograf, la regla, el multipistolet, en la serie de utensilios que el artista deja a la vista como emblemas del pensamiento visual. Benjamin, cabe recordar, había aplicado esta misma expresión al «taller en obra» de Durero, mostrando cómo los materiales de construcción —en aquel caso el fuelle, el compás, la regla, el serrucho, la escuadra, el tintero, etc.— se exponían no intencionalmente o —pero sería lo mismo— dejando la intención descubierta

12 Cadava, 68.

en cuanto que objeto de un rumiar visual. Lo cierto es que Dittborn ocupa el rodillo para *hacer* lo mismo que *ve* en las fotografías: «esas devastaciones». Al paciente, obsesivo, desmontaje de las piezas que intervienen en el programa de la *instantánea*, contrapone ahora un instrumento que trabaja en la dirección contraria: la máquina monocromática. O mejor, aunque suene cacofónico, la *máquina monocromatizadora* que, emblema del pensamiento «a la vista», trabaja ahora atropellando el detalle. El rodillo arrasa, aplana, nivela, revienta los matices, convirtiéndose en la memoria mimética y artificial de la máquina totalitaria en curso. En la misma línea de Benjamin, que atribuye a la fotografía la liberación para el hombre de la belleza inmortal pero también el primer aporte técnico a la gestión de su vida (la fotografía es el medio revolucionario que objeta por fin los conceptos de creatividad, genialidad o autenticidad que se ocultan detrás del fascismo, siendo a la vez la realización técnica de la producción jurídica del destino), el uso del rodillo lleva al segundo punto que sugeríamos: el del procedimiento fotográfico como máquina biopolítica.

Pese a que el término «biopolítica» no circula aún en el período que estamos comentando, el trabajo de Dittborn resulta precursor al respecto. La operación totalitaria del rodillo, su *mimesis* desarmada, conduce de inmediato a la deuda que el trabajo del artista mantiene «con el cuerpo humano deportado en estado fotogénico», «consagración de su perpetuo desamparo», «al padecimiento de semblantes impresos en la revista *El detective*», «a la frágil visibilidad de cuerpos y rostros sumergidos en negativos fotográficos de cajón, domingo triste en placas candentes», «a cuerpos configurados por el choque y la fusión en ellos de luces, sombras, medias tintas, recíprocamente permeadas y exacerbadas, aparato riguroso de claroscuro rigurosamente monocromo», etc. Lo que, según decíamos. Benjamin investigó tempranamente en términos de una configuración de la vida por parte de la máquina jurídica, introduciendo también él una reflexión sobre el dispositivo biopolítico que no alcanzó a llevar ese nombre, se continúa en el trabajo de Dittborn —o se torna legible— a través de la fotografía como dispositivo configurador de la identidad del hombre.

En *Del espacio de acá*, de Kay, en *Por el ojo del rodillo*, de Lihn, en *Eugenio Dittborn, Final de pista*, de Adriana Valdés, este asunto fue suficientemente analizado. La situación propuesta por Dittborn es la del sujeto producido como una forma modelada por la *máquina de estereotipar*. Pero es una situación paradójica, porque dicha máquina libera de la fábula de unicidad que rodea al individualismo burgués mostrando, a través del mismo acto, que la vida no es más que la asignación de una «máscara» que se halla ya en stock en las góndolas del mercado social. Quien tiene una máscara, tiene un destino. Pero no se cuenta con el destino sin la hipoteca del núcleo viviente que subyace en la vida. Benjamin pensó el destino como supresión del viviente, pero por lo mismo pensó al viviente como relámpago del «carácter» en el cielo incoloro (anónimo) del hombre.

Evidente resulta que el «cielo incoloro» del hombre es retratado por Dittborn a través de la embestida monocromática —el *rodillo*— y el vaciamiento de la identidad en la página impresa —la *máquina de estereotipar*. Se trata de un doble pliegue:

el *rodillo*, que por un lado le permite al artista desplegar la versión manual de un procedimiento mecánico, explorar y desarmar artesanalmente el operativo fotográfico de la reproducción técnica, conduce por el otro a un sellado de los rostros seriados bajo el aplanamiento de las imágenes. Es decir que el rodillo *desarma y reproduce* a la vez, habla mudamente por la herida que le suscita su neutro trabajo sobre los rostros fichados. Si la máquina fotográfica estereotipa, exhibiendo en el encuadre del rostro prontuariado el efecto cíclico de la producción jurídica de la vida, el *rodillo* timbra la deportación bajo la lámina amarga de lo uniforme. Pinta incoloramente el cielo que corresponde a todas las vidas que con la foto se apagaron. El deportista abatido bajo esa placa insulsa es el correlato alegórico de un mundo vacuo y competitivo, los retratos de maleantes menores, desposeídos de la singularidad del nombre —Mateo Hermosilla Vergara, o Cosme Vergara González, o José Gómez Vergara, o el «Chaplin» o «El cabro Mateo» o «El poco te cunde» —, se limitan a ilustrar el progreso criminalizador de la imagen.

Transferida la *máquina fotográfica a dispositivo biopolítico*, cada vida responderá al esbozo común que de ella ha hecho el discurso criminalizador del poder. Se trata de vidas confinadas a la *forma retrato* y cuya desdicha y cuyo destino han sido en parte «arreglados» Pero sólo «en parte», puesto que el archivo devela una impericia. O dicho de otro modo: el atropello del detalle por parte del *rodillo* deja a la luz en la obra de Dittborn un momento indecible, no gestionado por el poder, un *umbral*. Cada rostro nos mira fijamente desde un vacío, testimonia desde el entrechoque de todos los flujos, es un reservorio de ademanes inertes. Son especies de ruinas que impugnan, desde su inmovilidad, la forma de vida o que arrancan, por decirlo así, la vida del mundo de la forma. El mismo «carácter» que Benjamin pensó como rasgo autónomo, como haz que emerge destruyendo los enredos de la vida en la malla del destino —ese incoloro cielo anónimo—, se torna aquí infancia pre-moral del hombre y anexa el instante de legibilidad como suspensión del restablecimiento ético del mundo. Esta condición pre-moral del hombre, esta reserva inmóvil, fue reflexionada por el primer trabajo de Dittborn a través de la mancha. La mancha es el «corazón del perro», el cuesco viviente de infancia que resiste la configuración de la vida como forma. «Impronta húmeda», «letra primordial», «huella inmediata», la *mancha* es el relámpago del viviente sobre el fondo monocromático de la vida alegorizada por el *rodillo*.